



VAASAN YLIOPISTO

TIINA KANKKONEN

Der Ramschkastensklassiker

*Zur öffentlichen Rezeption und
zum Bild Peter Handkes in Finnland*

ACTA WASAENSIA NO 211

LITERATUR- UND KULTURSTUDIEN 3
GERMANISTIK

UNIVERSITAS WASAENSIS 2009

Vorgutachter

Prof. em. Dr. Yrjö Varpio
Petsamonkatu 14 a 22
33500 Tampere
Finnland

Privatdozent Dr. Martin Hellström
Universität Göteborg
Postfach 200
40530 Göteborg
Schweden

Julkaisija Vaasan yliopisto	Julkaisuajankohta Marraskuu 2009	
Tekijä(t) Tiina Kankkonen	Julkaisun tyyppi Monografia	
	Julkaisusarjan nimi, osan numero Acta Wasaensia, 211	
Yhteystiedot Vaasan yliopisto Humanistinen tiedekunta Saksan kielen ja kirjallisuuden laitos PL 700 65101 Vaasa	ISBN 978-952-476-273-1	
	ISSN 0355-2667, 1795-7494	
	Sivumäärä 530	Kieli saksa
Julkaisun nimike Poistokoriklassikko. Peter Handken julkinen vastaanotto ja kirjailijakuva Suomessa		
Tiivistelmä Peter Handke kuuluu kahdeksalla suomennetulla proosateoksellaan ja kolmella näytelmällään käännettyimpiin saksankielisiin nykykirjailijoihin Suomessa. Vaikka hänen teoksensa ovat saaneet suomalaisessa lehdistössä hyvän vastaanoton, ei hänestä ole tullut lukijoiden suosikkia. Väitöstutkimukseni lähtökohtana on käsitys, että kirjailijan vastaanottoa ja hänen menestystään Suomessa ovat alusta asti ohjanneet ja jossakin määrin myös kahlinneet hänestä mediassa annetut tietyn tyyppiset mielikuvat eli käsitykset siitä, kuka ja millainen on kirjailija Peter Handke ja millaisia ovat hänen teoksensa. Näitä julkisia kirjailijakuvia hahmotan työssäni seuraamalla Handkesta suomalaisessa sanoma- ja aikakauslehdistössä käytyä keskustelua vuodesta 1971 vuoteen 2008. Tutkimusaineisto koostuu paitsi kirja- ja teatteriarvosteluista myös muusta kirjailijaa koskevasta uutisoinnista. Tutkimuksen keskeisiä käsitteitä ovat kirjailijakuva, mielikuva ja imago. Työn teoreettisena pohjana on kaunokirjallisuuden vastaanottoon keskittynyt reseptiteoria ja laajempaan viitekehukseen kirjallisuussosiologia. Teoriaosassa pohdin sitä, miten kirjailijakuvat syntyvät ja millainen merkitys kirjallisuuden kentän eri toimijoilla kuten kirjailijoilla, kustantajilla, kulttuuritoimittajilla ja kriitikoilla on kirjailijakuvien kannalta. Empiriaosassa keskeisessä roolissa ovat suomalaisten kustantajien, kulttuuritoimittajien ja kriitikoiden Handkesta välittämät kuvat, joita tarkastelen sekä diakronisesti että suhteessa saksankielisissä medioissa kirjailijasta esitettyihin kuviin. Julkinen vastaanotto tarkastelu osoittaa, että kulttuuritoimittajien ja kriitikoiden välittämät kuvat Handkesta ovat pitkälle olleet suomalaiskustantajien tuottamia: Kirjailijaa on meillä markkinoitu tietyn tyyppiselle kohderyhmälle sopivana laatukirjallisuutena. Häntä on totuttu pitämään meillä merkittävänä, mutta myös erittäin vaikeana kirjailijana. Edes 1990-luvun uutisointi Handken kannanotoista entisen Jugoslavian tilanteeseen ei näytä muuttaneen suomalaisten kriitikoiden asenteita kirjailijaa kohtaan. Kaupallista menestystä hänen teoksensa eivät sen sijaan ole meillä saavuttaneet.		
Asiasanat kirjallisuudentutkimus, saksankielinen kirjallisuus, käännöskirjallisuus, kirjailijat, vastaanotto, kritiikki		

Verleger Vaasan yliopisto	Erscheinungszeitpunkt November 2009	
Verfasser, Verfasserin(nen) Tiina Kankkonen	Art der Veröffentlichung Monographie	
	Name der Veröffentlichung, Bandnummer Acta Wasaensia, 211	
Kontaktadresse Universität Vaasa Institut für Deutsche Sprache und Literatur Postfach 700 FI-65101 Vaasa, Finnland	ISBN 978-952-476-273-1	
	ISSN 0355-2667, 1795-7494	
	Seitenanzahl 530	Sprache Deutsch
Titel der Veröffentlichung Der Ramschkastenklassiker. Zur öffentlichen Rezeption und zum Bild Peter Handkes in Finnland		
Zusammenfassung <p>Peter Handke gehört mit acht Prosaübersetzungen und drei Dramenübersetzungen zu den meist übersetzten deutschsprachigen Gegenwartsauteuren in Finnland. Auch wenn seine Werke in der finnischen Presse positiv aufgenommen wurden, haben sie beim lesenden Publikum kein besonders großes Interesse hervorgerufen. Der Ausgangspunkt meiner Dissertation ist die Behauptung, dass der eher bescheidene Erfolg Handkes in Finnland weniger mit der Unbekanntheit des Schriftstellers als mit dem Bild bzw. mit den Bildern zusammenhängt, die in der finnischen Öffentlichkeit von ihm und von seinen Werken vermittelt werden bzw. wurden. Gemeint sind damit die Vorstellungen bzw. Auffassungen davon, wer und wie der Schriftsteller Peter Handke ist und wie seine Werke sind. Um auf die Spur dieser öffentlichen Schriftstellerbilder zu kommen, wird in der Arbeit die öffentliche finnische Handke-Rezeption von 1971 bis 2008 untersucht. Das Untersuchungsmaterial besteht aus verschiedenen in der finnischen Presse veröffentlichten Rezeptionsdokumenten zu Handke, vor allem aus Literatur- und Theaterkritiken.</p> <p>Die Arbeit setzt sich mit den Begriffen ‚Schriftstellerbild‘, ‚Vorstellung‘ und ‚Image‘ auseinander. Theoretisch stützt sie sich auf rezeptionstheoretische und literatursoziologische Ansätze. Erläutert werden u. a. die Bedeutung und die Rolle der verschiedenen Akteure des literarischen Feldes bei der Entstehung und Vermittlung von Schriftstellerbildern. Im empirischen Teil werden die von finnischen Verlagen, Kulturjournalisten, Literatur- und Theaterkritikern vermittelten Bilder von Handke diachron untersucht und mit den in den deutschsprachigen Medien verglichen.</p> <p>Aus der Analyse wird deutlich, dass die öffentliche Handke-Rezeption in Finnland sehr stark von den Bildern gesteuert wird, die die finnischen Verlage vom Schriftsteller an die Öffentlichkeit weitergeben. Seine Werke werden als Qualitätsliteratur für eine bestimmte Leserschaft vermarktet. Er wird für einen bedeutenden, aber auch anspruchsvollen Schriftsteller gehalten. Dieses Bild haben nicht einmal die kontroversen Stellungnahmen Handkes zu aktuellen politischen Ereignissen ändern können.</p>		
Schlagwörter Literaturforschung, deutschsprachige Literatur, Übersetzungsliteratur, Schriftsteller, Rezeption, Kritik		

Vorwort

Peter Handke hat mich beschäftigt, seitdem ich seinen Namen zum ersten Mal in einem Literaturseminar im Herbst 1996 hörte. Seitdem ist er Gegenstand aller meiner schriftlichen Arbeiten. Die Begeisterung über Handke hat sich von meinem Betreuer Prof. Dr. Christoph Parry auf mich übertragen. Für sein großes Vertrauen in mein langjähriges Dissertationsprojekt und für seine Unterstützung möchte ich ihm herzlichst danken.

Den Vorgutachtern Dozent Dr. Martin Hellström und Prof. em. Dr. Yrjö Varpio bin ich für ihre wertvollen Stellungnahmen, Fragen und Änderungsvorschläge zu meinem Manuskript sehr dankbar. Für weitere Anregungen und Hinweise danke ich meiner Kollegin Dr. Liisa Voßschmidt. Allen meinen ehemaligen und heutigen Kolleginnen und Kollegen am Institut für Deutsche Sprache und Literatur an der Universität Vaasa, insbesondere DÜ Silke Rose und Dr. Brigitte von Witzleben, möchte ich an dieser Stelle meinen herzlichen Dank aussprechen. Einen besonders großen Dank richte ich an Dr. Benedikt Faber für die sprachliche Korrektur der Arbeit.

Bei meiner Recherche war ich auf die Hilfe zahlreicher hilfsbereiter Personen angewiesen. An dieser Stelle sind insbesondere die Verlegerin Arja Rinnekangas (Lurra Editions) und der Übersetzer Markku Mannila zu erwähnen, denen ich die wertvollen Informationen über die Herausgabe von Handkes Büchern in Finnland verdanke. Weiterhin möchte ich mich bei Outi Valle, Maija Pellikka, Tarja Kopra und Tiina Pirttimäki (Otava), Merja Kukkonen (WSOY), Päivi Hirvelä (Kansallisteatteri), Anna Ehrnström (Åbo Svenska Teater), Pirjo Pennanen (Näty), Stiina Saanila (Lahden kaupunginteatteri), Johanna Helin (Taiteen keskusarkisto), Tuula Hakomäki und Kristina Grönberg (Vaasan tiedekirjasto Tritonia) bedanken. Für die finanzielle Unterstützung danke ich der Emil-Öhmann-Stiftung.

Diese Dissertation ist meiner Familie, meinen Eltern Leena und Lasse Lumppio, meiner Schwester Tuija Tuunala, meinem Mann Hans Kankkonen und unseren Kindern Isak und Ruth gewidmet.

Vaasa, im September 2009

Tiina Kankkonen

INHALT

VORWORT	VII
1 EINLEITUNG	1
1.1 Die Fragestellungen der Arbeit	2
1.2 Der Aufbau der Arbeit	5
2 SCHRIFTSTELLER UND BILD	10
2.1 Zu den Begriffen ‚Vorstellung‘ und ‚Image‘	10
2.1.1 Zum Begriff ‚Vorstellung‘	10
2.1.2 Zum Begriff ‚Image‘	13
2.1.3 Zu den Begriffen ‚Vorstellung‘ und ‚Image‘ im Kontext der Literatur	19
2.1.3 Vorstellungen, Images und das literarische Feld	21
2.2 Der Schriftsteller und das Schriftstellerbild	23
2.2.1 Zu den Begriffen ‚Schriftsteller‘ und ‚Autor‘	23
2.2.2 Der Autornamen und das Schriftstellerbild	27
2.2.3 Der Schriftsteller, das Image und die Öffentlichkeit	29
2.3 Der Verlag und das Schriftstellerbild	33
2.3.1 PR und das Schriftstellerimage	35
2.3.2 Werbung für Bücher	36
2.3.3 Das Aussehen und das Image	41
2.3.4 Das Schriftstellerimage und der Verlag	43
2.4 Die Literaturrezeption und das Schriftstellerbild	44
2.4.1 Die Literaturrezeption und ihre Richtungen	45
2.4.2 Das Artefakt und die Konkretisation	46
2.4.3 Die Erwartung und der Erwartungshorizont	50
2.4.4 Die Autorerwartung und die Autorkonkretisation	54
2.4.5 Zum Problem der Autobiographie	57
2.4.6 Der Tod und die Rückkehr des Autors	58
2.4.7 Ein Bild des impliziten Autors?	61
2.5 Die Medien und das öffentliche Bild vom Schriftsteller	64
2.5.1 Der Kulturjournalist und das Schriftstellerbild	65
2.5.2 Der Kritiker und das Schriftstellerbild	67
2.5.2.1 Zur Definition der Literaturkritik	69
2.5.2.2 Medien und Formen der Literaturkritik	70
2.5.2.3 Funktionen und Ziele der Literaturkritik	76
2.5.2.4 Zur Sprache und dem Stil der Literaturkritik	86
2.5.3 Zur Theaterkritik	87
2.6 Fazit: Das Publikum und das Schriftstellerbild	88
3 ZU PETER HANDKE, SEINEM WERK UND SEINER REZEPTION	90
3.1 Zur Biographie Handkes	90
3.2 Zum Werk und dessen Rezeption	92
3.3 Zum Bild Handkes in der deutschsprachigen Öffentlichkeit	96

4	UNTERSUCHUNGSMATERIAL UND METHODEN	100
4.1	Das Untersuchungsmaterial	100
4.1.1	Paratexte	103
4.1.2	Buchrezensionen	106
4.1.3	Theaterkritiken	109
4.1.4	Kurznachrichten, Berichte, Interviews usw.	110
4.1.5	Deutschsprachiges Material	111
4.2	Methoden und Vorgehensweisen	112
4.2.1	Inhaltsanalyse der Paratexte	113
4.2.2	Analyse der Buchrezensionen	114
4.2.3	Inhaltsanalyse der Theaterkritiken	118
4.2.4	Analyseverfahren für die übrigen Dokumente	119
4.2.5	Interviews und Schriftverkehr zum Thema	120
5	DIE ÖFFENTLICHE HANDKE-REZEPTION IN FINNLAND 1971–1991 .	121
5.1	Die finnische Handke-Rezeption vor 1979	121
5.1.1	Handkes Interview anlässlich seines Besuchs in Finnland im Frühjahr 1971	122
5.1.2	Die deutschen Gastspiele 1971–1972	124
5.1.2.1	Zum Stück <i>Das Mündel will Vormund sein</i>	125
5.1.2.2	Zur finnischen Rezeption von <i>Das Mündel will Vormund sein</i>	127
5.1.2.3	Zur finnischen Rezeption von <i>Der Ritt über den Bodensee</i>	132
5.1.3	Die finnische Erstaufführung von <i>Die Unvernünftigen sterben aus</i> 1976	133
5.1.3.1	Zum Stück <i>Die Unvernünftigen sterben aus</i>	134
5.1.3.2	Zur finnischen Rezeption von <i>Die Unvernünftigen sterben aus</i>	136
5.1.4	Zur Handke-Rezeption in der schwedischsprachigen Presse der 1970er Jahre	145
5.2	<i>Die Stunde der wahren Empfindung</i> 1979	146
5.2.1	Zum Werk <i>Die Stunde der wahren Empfindung</i>	150
5.2.2	Zur deutschsprachigen Rezeption von <i>Die Stunde der wahren Empfindung</i>	151
5.2.3	Zu den Peritexten der finnischen Übersetzung	157
5.2.4	Zur finnischen Rezeption von <i>Die Stunde der wahren Empfindung</i> 163	
5.2.4.1	Die Vorstellung von Handke in den Rezensionen	164
5.2.4.2	Konkretisationen der Handlung und der Figuren	168
5.2.4.3	Konkretisationen der Thematik	169
5.2.4.4	Literarische Kontexte und Vergleichspunkte der Erzählung	172
5.2.4.5	„Geschicklichkeitsprobe“	177
5.3	<i>Die linkshändige Frau</i> 1981	180
5.3.1	Zum Werk <i>Die linkshändige Frau</i>	180
5.3.2	Zur deutschsprachigen Rezeption von <i>Die linkshändige Frau</i>	182
5.3.3	Zu den Peritexten der finnischen Übersetzung	187

5.3.4	Zur finnischen Rezeption von <i>Die linkshändige Frau</i>	194
5.3.4.1	Die Vorstellung von Handke in den Rezensionen	194
5.3.4.2	Konkretisationen der Handlung und der Figuren	198
5.3.4.3	Konkretisationen der Thematik	201
5.3.4.4	Zu Konkretisationen der Sprache und Form der Erzählung	203
5.3.4.5	Literarische Kontexte und Vergleichspunkte der Erzählung	204
5.3.4.6	Literatur für Geschäftsleiter und frustrierte Übersetzerinnen?	207
5.4	<i>Der Chinese des Schmerzes</i> 1985	209
5.4.1	Zum Werk <i>Der Chinese des Schmerzes</i>	212
5.4.2	Zur deutschsprachigen Rezeption von <i>Der Chinese des Schmerzes</i>	214
5.4.3	Zu den Peritexten der finnischen Übersetzung	219
5.4.4	Zur finnischen Rezeption von <i>Der Chinese des Schmerzes</i>	221
5.4.4.1	Die Vorstellung von Handke in den Rezensionen	222
5.4.4.2	Konkretisationen der Handlung und der Figuren	228
5.4.4.3	Konkretisationen der Thematik	230
5.4.4.4	Literarische Kontexte und Vergleichspunkte der Erzählung	233
5.4.4.5	Konkretisationen der Sprache und des Stils	235
5.4.4.6	Ein „intelligenter Kühlschrank“	236
5.5	<i>Die Wiederholung</i> 1989	238
5.5.1	Zum Werk <i>Die Wiederholung</i>	239
5.5.2	Zur deutschsprachigen Rezeption von <i>Die Wiederholung</i>	242
5.5.3	Zu den Peritexten der finnischen Übersetzung	248
5.5.4	Zur finnischen Rezeption von <i>Die Wiederholung</i>	250
5.5.4.1	Die Vorstellung von Handke in den Rezensionen	251
5.5.4.2	Konkretisationen der Handlung und der Figuren	255
5.5.4.3	Konkretisationen der Thematik	258
5.5.4.4	Konkretisationen der Wiederholungsthematik	263
5.5.4.5	Literarische Vergleichspunkte der Erzählung	265
5.5.4.6	„Keine Strandlektüre, aber trotzdem lesenswert“	266
5.6	<i>Die Abwesenheit</i> 1991	269
5.6.1	Zum Werk <i>Die Abwesenheit</i>	269
5.6.2	Zur deutschsprachigen Rezeption von <i>Die Abwesenheit</i>	271
5.6.3	Zu den Peritexten der finnischen Übersetzung	277
5.6.4	Zur finnischen Rezeption von <i>Die Abwesenheit</i>	279
5.6.4.1	Die Vorstellung von Handke in den Rezensionen	279
5.6.4.2	Zur Gattungsproblematik: (K)ein Märchen?	282
5.6.4.3	Konkretisationen der Handlung und der Figuren	284
5.6.4.4	Konkretisationen der Thematik	286
5.6.4.5	Literarische Vergleichspunkte der Erzählung	288
5.6.4.6	„Eine recht chinesische Geschichte“	290
5.7	<i>Handke, som sagt</i> 1990	292
5.7.1	Zu den Sprechstücken	293
5.7.2	Zu den Paratexten der Aufführung	295

5.7.3	Zur finnischen Rezeption von Handke, som sagt.....	298
5.8	Zur schwedischsprachigen Handke-Rezeption der 1980er Jahre.....	301
6	DIE ÖFFENTLICHE HANDKE-REZEPTION IN FINNLAND	
	1992–2008	306
6.1	Die Handke-Diskussion in der ersten Hälfte der 1990er Jahre	306
6.2	Zur Rezeption der Serbien-Texte in Finnland	315
6.2.1	Zu <i>Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien</i> und seiner deutschsprachigen Rezeption	315
6.2.2	„Irrfahrten eines Intellektuellen“ – Zur Diskussion in Finnland 1996–1998.....	323
6.2.3	„Der Serbische Ritter“ – Zur Diskussion in Finnland 1999–2002.....	331
6.2.4	<i>Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg</i> 1999.....	341
6.2.5	<i>Der Krieg ist das Gebiet des Zufalls</i> 2000	342
6.2.6	Fazit.....	344
6.3	Die finnischsprachigen Inszenierungen von Handkes Stücken.....	344
6.3.1	<i>Die Stunde da wir nichts voneinander wußten</i> 1997.....	344
6.3.1.1	Zum Stück <i>Die Stunde da wir nichts voneinander wußten</i>	345
6.3.1.2	Zur Inszenierung und zu Paratexten der Aufführung	346
6.3.1.3	Zur finnischen Rezeption von <i>Die Stunde da wir nichts voneinander wußten</i>	350
6.3.2	Die Neuinszenierung von <i>Die Unvernünftigen sterben aus</i> 2000	357
6.3.2.1	Zur Inszenierung und zu Paratexten der Aufführung	357
6.3.2.2	Zur finnischen Rezeption von <i>Die Unvernünftigen sterben aus</i>	358
6.3.3	<i>Kaspar</i> 2002	362
6.3.3.1	Zum Stück <i>Kaspar</i>	362
6.3.3.2	Zur Inszenierung und zu Paratexten der Aufführung	365
6.3.3.3	Zur finnischen Rezeption von <i>Kaspar</i>	368
6.4	<i>Wunschloses Unglück</i> 2003	371
6.4.1	Zum Werk <i>Wunschloses Unglück</i>	372
6.4.2	Zur deutschsprachigen Rezeption von <i>Wunschloses Unglück</i>	375
6.4.3	Zu den Peritexten der finnischen Übersetzung	383
6.4.4	Zur finnischen Rezeption von <i>Wunschloses Unglück</i>	385
6.4.4.1	Die Vorstellung von Handke in den Rezensionen	386
6.4.4.2	Konkretisationen der Handlung und der Thematik.....	391
6.4.4.3	„Ein kleines großes Buch über den Tod“.....	394
6.5	<i>Versuch über die Jukebox</i> 2005.....	395
6.5.1	Zum Werk <i>Versuch über die Jukebox</i>	395
6.5.2	Zur deutschsprachigen Rezeption von <i>Versuch über die Jukebox</i>	397
6.5.3	Zu den Peritexten der finnischen Übersetzung	401
6.5.4	Zur finnischen Rezeption von <i>Versuch über die Jukebox</i>	402

6.5.4.1	Die Vorstellung von Handke in den Rezensionen	403
6.5.4.2	Konkretisationen der Handlung und der Thematik	404
6.5.4.3	Ein „kleines Meisterwerk“	408
6.6	Erneut für Serbien: Zur Handke-Diskussion in Finnland 2005– 2006	408
6.6.1	„Der Verehrer von Milošević“	408
6.6.2	Zur Polemik um den Heine-Preis	411
6.7	<i>Don Juan (erzählt von ihm selbst)</i> 2008	416
6.7.1	Zum Werk <i>Don Juan (erzählt von ihm selbst)</i>	417
6.7.2	Zur deutschsprachigen Rezeption von <i>Don Juan (erzählt von ihm selbst)</i>	419
6.7.3	Zu den Paratexten der finnischen Übersetzung	426
6.7.3.1	Handkes Auftritt am Goethe-Institut.....	426
6.7.3.2	Handke in den Interviews.....	428
6.7.3.3	Zu den Peritexten der finnischen Übersetzung	439
6.7.4	Zur finnischen Rezeption von <i>Don Juan (erzählt von ihm selbst)</i>	440
6.7.4.1	Die Vorstellung von Handke in den Rezensionen	440
6.7.4.2	Konkretisationen der Handlung und der Thematik	441
6.7.4.3	Urteile über das Werk	444
7	EXKURS: HANDKE AUF DEM FINNISCHEN BUCHMARKT	446
7.1	Zum finnischen Buchmarkt	446
7.2	Handke auf dem Feld der Übersetzungsliteratur aus dem Deutschen	451
8	ZUSAMMENFASSUNG DER ERGEBNISSE UND DISKUSSION	458
9	LITERATUR.....	476
9.1	Werke Peter Handkes.....	476
9.2	In Finnland erschienene Rezeptionsdokumente zu Peter Handke und seinem Werk	477
9.3	Deutschsprachige Rezeptionsdokumente zu Peter Handke und seinem Werk	484
9.4	Weitere Quellen	499
ANHANG 1:	Handkes Werk in finnischer und schwedischer Übersetzung	514
ANHANG 2:	Zeitungen und Zeitschriften, die an der öffentlichen Handke-Diskussion in Finnland teilgenommen haben	515

1 EINLEITUNG

Wir leben in einer Welt, in der Vorstellungen und Images zu zentralen Erfolgsfaktoren sowohl für Unternehmen und Gemeinschaften als auch für einzelne Personen, wie z. B. Popartisten und Politiker, geworden sind. Der Ruf und das Image sind ausschlaggebend für die zu treffende Entscheidung des Konsumenten in Bezug auf ein Produkt oder eine Dienstleistung, aber auch in Bezug auf die Musik, die man hören oder auch auf die Literatur, die man gern lesen möchte. (Vgl. Karvonen 1999: 17–18; Rope/Mether 2001: 15.)

Der in Österreich geborene, nunmehr in Frankreich lebende Schriftsteller Peter Handke ist einer der berühmtesten und umstrittensten Vertreter der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Sein in rund 40 Jahren entstandenes umfangreiches und breitgefächertes Werk hat von Anfang an in der Kritik sehr widersprüchliche Reaktionen hervorgerufen: „Verriß oder euphorischer Nachvollzug – zwischen diesen Polen der Handke-Rezeption scheint kaum ein Drittes geben zu können“ (Pankow 1988). Handke ist ein Schriftsteller, der von Beginn seiner Karriere sein Bild in der Öffentlichkeit selbst zu gestalten wusste. Den Ruf des „aufmüpfigen, jugendlichen Rebell“ oder des „Enfant terrible der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“ erwarb er durch seinen provozierenden Auftritt auf der Tagung der Gruppe 47 in Princeton 1966 sowie durch seine als „Antitheater“ bezeichneten Sprechstücke. Diesen Ruf hat der inzwischen 66-jährige Ehrendoktor bis heute noch behalten. Besonders in der deutschsprachigen Welt ist Handke zu einem kanonisierten Klassiker geworden: Sein Name ist fast in jeder Literaturgeschichte zu finden und gehört zum Pflichtprogramm an Schulen und Universitäten. Die Liste von Forschungsarbeiten zu Handke ist bereits sehr umfangreich und wird von Jahr zu Jahr immer umfangreicher. Er ist nicht nur ein Schriftsteller, er ist ein Phänomen des literarischen Lebens schlechthin.

„Wenn man in Finnland fragt, wer Handke ist, können nur sehr wenige Experten darauf eine Antwort geben.“ Mit dieser Behauptung begann Kalevi Salomaa seinen Beitrag in der Regionalzeitung *Etelä-Suomen Sanomat* am 6.4.1976, nur wenige Tage vor der finnischen Erstaufführung des Stücks *Die Unvernünftigen sterben aus* im Stadttheater von Lahti. Seit Handkes ansehnlichem Debüt waren damals schon zehn Jahre vergangen. Inzwischen hatte er neben Theaterstücken Lyrik, Prosa, Hörspiele, Filmmanuskripte usw. veröffentlicht. Seine Stücke wurden mit großem Erfolg überall im deutschsprachigen Kulturraum aufgeführt und seine Prosawerke wurden nicht nur in deutscher Sprache gelesen, sondern auch in andere Sprachen übersetzt. Nur ins Finnische hatte man bis 1976 kein einziges Buch von Handke übersetzt. Das finnische Publikum hatte also bisher kaum die Möglichkeit gehabt, sich direkt mit Handke oder mit seinem Werk bekannt zu machen. Es handelte sich bei *Die Unvernünftigen*

sterben aus somit um das erste Mal, dass Handkes Werk überhaupt auf Finnisch rezipiert werden konnte. Daher war Salomaas Behauptung sicherlich begründet.

Wenn man heute, drei Jahrzehnte, acht Prosaübersetzungen und drei Dramenübersetzungen später, dieselbe Behauptung erneut vorbringen würde, würde sie wohl fast ebenso zutreffen. Die Anzahl von Handke-Experten hat zwar zugenommen, aber die breite Leserschaft – dieser Meinung sind zumindest finnische Rezensenten – kennt weder Handke noch sein Œuvre. Innerhalb des finnischen literarischen Lebens, unter Verlegern, Literatur- und Theaterkritikern, Literaturwissenschaftlern usw., gilt Handke aber schon seit den frühen 1970er Jahren als einer der wichtigsten Schriftsteller unserer Zeit, als moderner Klassiker, ohne den die Welt kaum zu verstehen ist (vgl. Forsblom 1979). Warum werden seine Werke dann in Finnland so wenig rezipiert? Warum sind seine Bücher nicht in Buchhandlungen zu bekommen, sondern bestenfalls in den untersten Ramschkästen oder in den hintersten Ecken von Antiquariaten zu finden? Auf diese offensichtliche Diskrepanz zwischen der hohen Wertschätzung des Schriftstellers unter den Literaturexperten und der geringen Verbreitung seiner Werke unter der finnischen Leserschaft soll auch der leicht provozierende Obertitel der Arbeit hinweisen.

1.1 Die Fragestellungen der Arbeit

Eine der meist untersuchten Fragen der Literatursoziologie ist die Frage, warum einige Werke populär werden, andere dagegen nicht (vgl. Niemi 1991: 89). Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit ist die Behauptung, dass der eher bescheidene Erfolg Handkes in Finnland mit dem Bild bzw. mit den Bildern zusammenhängt, die in der finnischen Öffentlichkeit von Handke vermittelt werden bzw. wurden: Es handelt sich dabei um Vorstellungen bzw. Auffassungen davon, wer und wie der Schriftsteller Peter Handke ist und wie seine Werke sind. Um auf die Spur dieser Schriftstellerbilder zu kommen, wird in der Arbeit die öffentliche finnische Handke-Rezeption vom Beginn der 1970er Jahre bis 2008 untersucht.

Ein allgemeines Bild, das man von Handke in Finnland hat, lässt sich kaum untersuchen, denn ein solches würde die Analyse von umfangreichen Befragungen und Interviews voraussetzen und das Ergebnis wäre vermutlich weder besonders interessant noch besonders bedeutend. Dahingegen ist es möglich und auch viel aufschlussreicher, die Bilder zu untersuchen, die z. B. die Medien bezüglich des Schriftstellers schaffen und einem breiteren Publikum weitervermitteln. Gemeint sind hier öffentliche Schriftstellerbilder, die man mit Hilfe der öffentlich vorgebrachten Stellungnahmen über einen Schriftsteller untersuchen kann. Diese Bilder werden von den einflussreichsten Teilnehmern am literarischen Leben, von den sog. Gatekeepern und Literaturvermittlern geschaffen und vermittelt. Es handelt sich dabei um Verlage,

Kulturredakteure, Literatur- und Theaterkritiker, Literaturwissenschaftler, Literaturunterrichtende usw. Diese haben alle ein Forum bzw. einen Kanal zur Verfügung, durch den sie ihre eigenen Schriftstellerbilder vermitteln und so die Vorstellungen der breiten Öffentlichkeit prägen. Die vermittelten Bilder manifestieren sich im Allgemeinen im Quellenmaterial, u. a. in den Klappentexten, Zeitungsanzeigen, Buch- und Theaterkritiken, Artikeln, Literaturgeschichten, Lehrbüchern usw. (vgl. Hypén 1999: 13).

Konzentriert wird sich in dieser Arbeit hauptsächlich auf zwei Gruppen, die Schriftstellerbilder schaffen und vermitteln: auf Verlage und auf Kulturredaktionen von Zeitungen, im letzteren Fall besonders auf Literatur- und Theaterkritiker. Die Auswahl dieser beiden Gruppen erfolgt nicht beliebig: Die Verlage bringen das Material an die Öffentlichkeit, über das auf den Feuilletonseiten geschrieben wird und das die Literaturkritik behandelt, d. h. sie veröffentlichen Literatur, in Handkes Fall Übersetzungsliteratur, auf der die Vorstellungen der Rezipienten vom Schriftsteller zumindest teilweise beruhen. Die Literaturkritik ihrerseits ist eine einflussreiche produktive Rezeptionsform, die Schriftstellerbilder schafft und vermittelt: Bereits die Tatsache, dass ein Buch zum Objekt einer Rezension wird, trägt zu dem Bild bei, dass der Schriftsteller „eine Rezension wert“ ist. Die Kritik ist ein Teil des sog. öffentlichen Lesens und so auch ein öffentliches Forum. Auch die potenzielle Anzahl ihrer Rezipienten ist beträchtlich höher als die der Literaturwissenschaft und ihr Einfluss ist somit zumindest grundsätzlich größer.

Die von Buch- und Theaterkritiken vermittelten Schriftstellerbilder sind jedoch nicht unbedingt von den Rezensenten selbst geschaffene Bilder. Zumindest sieht es bei der Rezeption Handkes so aus, dass die Behauptungen der Rezensenten häufig direkt dem Werbematerial der Verlage und der Theater entstammen, wie z. B. den Buchankündigungen, Klappentexten, Nachworten und Programmheften, die wiederum oft auf der Rezeption des Schriftstellers in anderen Ländern, besonders in den deutschsprachigen Ländern, beruhen. Es scheint für die öffentliche finnische Rezeption der Werke Handkes, und sicher noch mehr für die private Rezeption seiner Werke, von besonderer Bedeutung zu sein, wie die finnischen Verlage Handke und seine Werke vermarktet haben und was für Bilder sie mit den finnischen Übersetzungen von ihm vermittelt haben. Diese Bilder werden in der vorliegenden Arbeit mit Hilfe der Paratexte zu den finnischen Übersetzungen untersucht, die „als Schwellen zum eigentlichen Text und als dessen Umgebung“ (Hosiaislouma 2003: 684) dienen und die ihrerseits das Verstehen des Textes regeln.¹

¹ Unter Paratext versteht Gérard Genette (1989: 10) „jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt.“ Der Paratext besteht aus einer „vielgestaltigen Menge von Praktiken und Diskursen“: zu Paratexten gehören u. a. die äußere Aufmachung des Buches (Format, Umschlag, Titelseite, Reihe, Auflagen), der Name des Autors, der Titel und der Zwischentitel, der Waschkettel, das Motto, die Widmung, das Vor-

Schriftstellerbilder müssen nicht unbedingt rein literarischer Natur sein, d. h. sie müssen sich nicht nur auf die literarische Produktion des Schriftstellers beziehen. Die Vorstellungen von einem Schriftsteller im Bewusstsein der breiten Öffentlichkeit können auch nur auf von anderen Quellen (z. B. Zeitungs- und Fernsehnachrichten, Unterhaltungsprogrammen, Boulevardpresse usw.) vermittelten Bildern beruhen. Dann geht es gar nicht mehr unbedingt um Literatur, sondern der Schriftsteller wird in erster Linie als eine prominente Persönlichkeit² behandelt, weshalb die Untersuchung dieser Bilder genau genommen nicht mehr in den Rahmen einer literaturwissenschaftlichen Arbeit fallen sollte (vgl. Sepänmaa 1987: 11). Da solche öffentlichen Bilder wahrscheinlich dennoch die Rezeption der Werke beeinflussen, eventuell extrem positiv oder negativ (vgl. Hypén 1999: 12–13), ist ihre Behandlung in dieser Arbeit begründet.

Dass Handke überhaupt ein Diskussionsthema in Finnland ist, ist der Rezeption des Schriftstellers in anderen, vor allem in den deutschsprachigen Ländern zu danken. Der Erfolg seiner Werke auf dem deutschsprachigen Buchmarkt hat finnische Verleger ermutigt, seine Werke in Form von Übersetzungen auch der finnischen Leserschaft anzubieten. Dasselbe gilt sicherlich auch für Theater in Finnland, die – vom weltweiten Erfolg seiner Stücke aufgemuntert – gewagt haben, seine Stücke in eigene Spielpläne aufzunehmen. Obwohl die Kenntnis vom Erfolg der Werke Handkes außerhalb Finnlands das Bild positiv beeinflussen kann, das sich das finnische Publikum von Handke macht, bedeutet das nicht, dass seine Werke in Finnland ebenfalls positiv aufgenommen werden müssen, denn: „Das Echo bei Leserschaft und Kritik, welches ein Werk in fremder Umgebung hervorruft, ist oft ganz unterschiedlich vom Echo in seiner heimischen Umgebung, weil auch die Norm eine andere ist“ (Vodička 1988: 82).

In gleichem Sinne „Importartikel“ wie die Paratexte zu den Übersetzungen sind auch die im Feuilleton der finnischen Tages- und Wochenzeitungen veröffentlichten Nachrichten, in denen über die deutschsprachige Handke-Diskussion berichtet wurde. Die Bilder von Handke in der deutschsprachigen Öffentlichkeit unterscheiden sich schon von vornherein von den finnischen: Außer durch seine literarische Produktion ist Handke vom Anfang an in den deutschen Medien durch sein öffentliches Auftreten präsent gewesen. In Finnland fehlt dieser Aspekt auch nicht ganz, aber nach Finnland ist er eher auf indirektem Weg gekommen. Deshalb ist es angebracht, die öffentliche finnische Rezeption und die dadurch vermittelten Schriftstellerbilder von Handke mit seiner Rezeption in den deutschsprachigen Ländern und den dort vermittelten Bildern

und Nachwort, die Anmerkung sowie eine ganze Reihe von öffentlichen und privaten Epitexten (z. B. Interviews, Briefwechsel, Tagebücher). Zu Paratexten s. Kap. 4.1.1.

² Unter „prominente Persönlichkeit“ soll hier eine Person verstanden werden, die durch ihre wiederholte Medienpräsenz (u. a. wegen öffentlicher Auftritte, Skandale oder andere Ereignisse) eine hohe Bekanntheit in der Öffentlichkeit erworben hat (vgl. *DUW* 2007).

zu vergleichen. Für die Untersuchung ist die Frage von Bedeutung, inwieweit die Behauptung von Yrjö Varpio (1989) im Fall Handkes zutrifft, dass ein ausländisches Werk, wenn nicht ganz frei von dieser Art von Autorerwartungen (vgl. Kap. 2.4.4), dann wenigstens freier als einheimische Literatur rezipiert werden kann.

Dargestellt wird in dieser Arbeit die öffentliche Rezeptionsgeschichte Peter Handkes in Finnland. Der hier betrachtete Zeitraum umfasst fast vier Jahrzehnte und reicht bis zu dem finnischen Debüt Handkes zurück. Besonderes Interesse wird auf den Prozess gerichtet, in dem das öffentliche Bild oder besser gesagt: *die* öffentlichen Bilder von Handke entstanden sind und sich geformt haben: Wie und auf welchen Wege ist Handke dem finnischen Publikum bekannt geworden? Welche Werke sind in den letzten Jahrzehnten von ihm auf Finnisch veröffentlicht und auf finnischen Bühnen aufgeführt worden? In welchen anderen Weisen ist er in den finnischen Medien präsent gewesen? Wie sind seine Werke aufgenommen und bewertet worden? Welche Merkmale bzw. Eigenschaften werden ihm und seinen Werken in Finnland zugeschrieben und mit welchen Attributen werden sie beschrieben? Haben sich die in der finnischen Öffentlichkeit vermittelten Bilder von Handke in den letzten Jahrzehnten geändert? Was für Änderungen hat es gegeben und worauf beruhen diese? U. a. mit diesen Fragen beschäftigt sich diese Arbeit.

1.2 Der Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Arbeit hat zwei Teile, einen einleitenden, theoretischen Teil (Kapitel 1–3) und einen empirischen Teil (Kapitel 4–7). In Kap. 1 werden das Thema, die Fragestellungen und der Aufbau der Arbeit vorgestellt. Das Kap. 2 behandelt die theoretischen Prämissen, die die Perspektivierung der Arbeit bestimmen. Es sind einerseits theoretische Ansätze aus dem Umfeld der Image-Forschung, andererseits literatursoziologische und rezeptionstheoretische Ansätze. Gegenstand des Kap. 2.1 ist die Definition der dieser Arbeit zugrunde liegenden zentralen Begriffe ‚Schriftstellerbild‘, ‚Vorstellung‘ und ‚Image‘. Hauptsächlich basiert die Arbeit auf den theoretischen Ansätzen von Erkki Karvonen (1999) und Christine Rothe (2001), die sich eingehend mit Vorstellungen und Images befasst haben. Obwohl diese imagologischen Termini den Fachgebieten Kognitionswissenschaft, Semiotik, Kulturwissenschaft, Werbepsychologie, Marketing und Öffentlichkeitsarbeit entstammen, geht diese Forschung doch von einer literaturwissenschaftlichen Grundlage aus. Im literaturwissenschaftlichen Kontext verbindet man normalerweise den Begriff ‚Imagologie‘ mit der Komparatistik, womit ein von der französischen Komparatistenschule hervorgebrachtes Spezialgebiet der vergleichenden Literaturwissenschaft gemeint wird, „das sich mit der Erforschung literarischer ‚Bilder‘ (d. h. Vorstellungen bzw. ‚Stereotypen‘) vom ‚anderen Land‘ befaßt“ (Dyserinck 1988: 13). Im Falle der öffentlichen finnischen Handke-Rezeption erweist sich, wie im weiteren Verlauf dieser

Arbeit deutlich wird, dass die „nationenbezogenen Fremdbilder“ der komparatistischen Imagologie und die damit verbundenen Fragestellungen nur eine Randposition haben; deshalb wird im Analyseteil dieser Arbeit auf die stereotypen Vorstellungen der Finnen bezüglich der deutschen bzw. österreichischen Literatur kurz hingewiesen, aber es wird nicht näher darauf eingegangen.

In den Kap. 2.2 bis 2.4 werden Schriftstellerbilder aus der Perspektive des literarischen Lebens oder der literarischen Institutionen (Verlagswesen, Literaturkritik) untersucht. So wird in dieser Arbeit auf die zentralen Fragestellungen der Literatursoziologie eingegangen. Es wird von dem Gedanken ausgegangen, dass die Schriftstellerbilder in einem Prozess entstehen, der mit literatursoziologischen Begriffen beschrieben werden kann. Die Literatursoziologie ist eine literaturwissenschaftliche Richtung, die den gesellschaftlichen Charakter der Literatur betont und die gesellschaftlichen Aspekte des literarischen Lebens und Handelns sowie die literarischen Institutionen berücksichtigt. Es handelt sich vorwiegend um die „empirische Erforschung der Rahmenbedingungen von Literatur“ (Baasner 2005: 206). Untersucht werden u. a. die Struktur der Autoren- und Leserschaft, Fragen bezüglich der Veröffentlichung und Verbreitung von Literatur, Lektüregewohnheiten usw. (vgl. Dörner/Vogt 1994: 123, Baasner 2005: 201–203). Die Fragen nach der Veröffentlichung, Verbreitung und Rezeption von übersetzter Literatur werden in dieser Arbeit ebenfalls behandelt.

Mit Peter Landerl wird in dieser Arbeit davon ausgegangen,

dass ein literarisches Werk nicht nur das Produkt des Autors selbst (des schöpferischen Genies), sondern auch ein Produkt der literarischen Instanzen (Lektoren, Verleger, Rezensenten, Literaturwissenschaftler etc.) ist, die darüber entscheiden, ob ein Manuskript überhaupt erscheint und es in weiterer Folge verbessern, verkaufen, kritisieren, einordnen und bewerten und damit den Rezeptionsprozeß steuern. Text und Kontext (auf individueller und gesellschaftlicher Ebene) stehen in einem wechselseitigen Dialog: Die Produktionsbedingungen wirken auf die Texte, umgekehrt wirken die Texte auf die Produktionsbedingungen zurück. Darum ist es notwendig, sich mit den Verhältnissen, die die Autoren täglich umgeben und unter denen Literatur entsteht, zu beschäftigen. (Landerl 2005: 8–9.)

Die Arbeit versucht jedoch nicht, eine umfassende Dokumentation des finnischen literarischen Lebens³ bzw. literarischen Feldes (vgl. Kap. 2.1.4) der letzten drei Jahrzehnte in allen seinen Strukturen und Veränderungen vorzulegen, sondern sie soll nur auf diejenigen Besonderheiten des finnischen Verlagswesens und der Kritikerinstitu-

³ In dieser Arbeit wird statt vom Literaturbetrieb vom literarischen Leben gesprochen. Das literarische Leben wird hier als ein Phänomen betrachtet, das unterschiedliche kommunikative Handlungen umfasst, die sich auf Literatur und auf ihr Entstehen, Verbreitung und Aufnahme beziehen. Es umfasst auch das Phänomen Literaturbetrieb, das sich wiederum insbesondere auf die Aktivitäten des Buchmarkts ausgerichtet ist (vgl. Plachta 2008: 13). Zum Begriff Literaturbetrieb siehe z. B. Plachta (2008: 9–13).

tion aufmerksam machen, die für die Fragestellungen dieser Arbeit relevant sind.⁴ Dabei bilden die literatursoziologischen Ansätze von Juhani Niemi (1991, 2000) sowie die Überlegungen zum literarischen Feld von Pierre Bourdieu (2005) die zentralen theoretischen Ausgangspunkte.

Danach werden in Kap. 2.4 Schriftstellerbilder aus der Perspektive der Literaturrezeption betrachtet. Dabei befinden sich die theoretischen Ausgangspunkte in der Rezeptionsforschung, besonders in Ansätzen von Hans Robert Jauss, Jan Mukařovský und Felix Vodička zur literarischen Rezeption. Nach der kurzen Einführung in die Hauptbegriffe der Rezeptionsästhetik sollen die Aspekte dargestellt werden, die bezüglich des Schriftstellerbildes übernommen werden können. Das Interesse an den theoretischen Voraussetzungen ist daran orientiert, inwieweit sie für die Fragestellung der Arbeit nützlich und verwendbar sind. Es geht hier somit vor allem um eine empirische Untersuchung.

Das Kap. 3 stellt den Schriftsteller Peter Handke und sein Werk kurz vor. In Kap. 3.1 wird die Biographie Handkes erläutert. Wie es sich später bei der Analyse der Rezeption zeigen wird, spielt die Berichterstattung über das Privat- oder Gesellschaftsleben Handkes auch in der öffentlichen Rezeption seiner Werke eine wichtige Rolle (vgl. auch Pfister 2000: 51). In Kap. 3.2 und 3.3 soll eine grobe Übersicht über sein bisheriges Werk und seine Rezeption im deutschsprachigen Raum dargestellt werden. Es soll dem Leser dieser Arbeit helfen, die für die finnische Rezeption zu Grunde liegenden Werke in ihrem Umfeld zu situieren. Es ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, die einzelnen Werke und ihre Rezeption außerhalb Finnlands besonders ausführlich zu behandeln. Zum Thema gibt es genug Sekundärliteratur, gute Überblicke über die Tendenzen der deutschsprachigen Handke-Rezeption bieten etwa Terhorst (1990) und Pfister (2000).

Der empirische Teil der Arbeit beginnt in Kap. 4 mit der Vorstellung des Untersuchungsmaterials (Kap. 4.1) und der Methoden bzw. Vorgehensweisen (Kap. 4.2). Den Hauptteil der Arbeit bilden die Kapitel 5 und 6. Das Kap. 5 beschäftigt sich mit der öffentlichen Rezeption Handkes in Finnland von 1971 bis 1991. Die frühe Rezeption Handkes in der finnischen Presse, die auf einer Podiumsdiskussion und auf Aufführungen seiner Stücke (*Das Mündel will Vormund sein*, *Die Unvernünftigen sterben aus*) beruhte, wird in Kap. 5.1 genauer betrachtet. In Kap. 5.2 bis 5.6 wird dann die Rezeption der ersten fünf ins Finnische übersetzten Prosawerke Handkes (*Die Stunde der wahren Empfindung*, *Die linkshändige Frau*, *Der Chinese des Schmerzes*, *Die Wiederholung*, *Die Abwesenheit*) sowie der in Åbo Svenska Teater auf Schwedisch aufgeführten Sprechstücke untersucht (Kap. 5.7). Die Handke-Rezeption in der

⁴ Zur Entstehung und Entwicklung der finnischen Literaturinstitution siehe z. B. Niemi (2000: 29–40.)

schwedischsprachigen Presse Finnlands in den 1980er Jahren wird in einem eigenen Unterkapitel (Kap. 5.8) behandelt.

Das Kap. 6 untersucht die Rezeption seit 1992. Die Einteilung der Rezeptionsanalyse in zwei Kapitel ist damit begründet, dass die 1990er Jahre eine Art Scheidelinie in der finnischen Handke-Rezeption darstellen: In den 1990er Jahren beschränkte sich die öffentliche Rezeption in Finnland allein auf Theaterstücke und auf Texte, die nicht ins Finnische übersetzt worden sind. Dagegen wurde Handke immer mehr aufgrund seiner außerliterarischen Aktivität wahrgenommen, was vorher kaum der Fall gewesen war. Der Grund dafür war der im Jahr 1996 erschienene Reisebericht *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*, der vor allem in deutschsprachigen Medien u. a. wegen angeblicher Verharmlosung serbischer Massaker im Balkankrieg heftig kritisiert wurde. Auch in der finnischen Presse wurden Artikel veröffentlicht, die sich mit dem Thema „Handke und Serbien“ beschäftigten. Diese Rezeption wird in Kap. 6.2 erläutert. Danach wird in Kap. 6.3 die öffentliche Rezeption von drei finnischsprachigen Inszenierungen von Handkes Stücken behandelt. Dabei handelt es sich um *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, *Die Unvernünftigen sterben aus* und *Kaspar*. Nach einer längeren Pause erschienen zu Beginn des neuen Jahrtausends wieder drei finnische Prosaübersetzungen von ihm: *Wunschloses Unglück*, *Versuch über die Jukebox* und *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*. Die öffentliche Rezeption dieser Werke ist das Thema der Kap. 6.4, 6.5 und 6.7. Das Kap. 6.6 ist der Polemik gewidmet, die anlässlich der (beabsichtigten) Verleihung des Heinrich-Heine-Preises geführt wurde. Das Hauptkapitel endet mit dem Besuch Handkes in Finnland im Februar 2008.

Bei den Rezeptionsanalysen zu den einzelnen Werken wird folgendermaßen vorgegangen: Es wird immer zuerst das jeweilige Werk kurz vorgestellt. Bei den Prosawerken werden danach die wichtigsten Punkte der öffentlichen deutschsprachigen Rezeption des Werks in einem Unterkapitel zusammengefasst; die Vorstellung der deutschsprachigen Rezeption fehlt bei den Stücken. Diesem folgt die Analyse der Paratexte: Untersucht wird, wie die finnischen Verlage und Theater Handke und seine Werke präsentiert und vermarktet haben und was für Bilder sie mit den Paratexten (u. a. Klappentexten, Ankündigungen, Programmheften) von Handke vermittelt haben. Nachdem diese Hintergründe der finnischen Rezeption behandelt worden sind, wird die eigentliche öffentliche Rezeption des jeweiligen Werks in Finnland untersucht. Dabei konzentriere ich mich auf Fragen, wie das jeweilige Werk und sein Autor dem finnischen Publikum vorgestellt wurden, wie das besprochene Werk konkretisiert und interpretiert wurde, welche Aspekte bzw. Themen für wichtig gehalten wurden, mit welchen Werken und Autoren das besprochene Werk und sein Autor in Verbindung gesetzt wurden und schließlich wie und nach welchen Kriterien das Werk bewertet wurde. Eine Zusammenfassung dieser Ergebnisse erfolgt in Kap. 8. Vor der Zusammenfassung wird noch die Frage zu klären sein, was für eine Position

Handke auf dem finnischen Buchmarkt hat. Dabei ist wichtig, Handke im Kontext der in Finnland publizierten Literatur zu betrachten. Untersucht wird daher auch, was für eine Stellung die Übersetzungsliteratur im Allgemeinen und die deutschsprachige Literatur im Besonderen in Finnland haben.

2 SCHRIFTSTELLER UND BILD

Das Schriftstellerbild ist kein etablierter literaturwissenschaftlicher Begriff. In dieser Arbeit wird er als Oberbegriff für zwei weitere Begriffe, für ‚Vorstellung‘ und ‚Image‘, betrachtet. Das Schriftstellerbild wird hier als ein zweiseitiges Phänomen aufgefasst: Einerseits handelt es sich dabei um eine Vorstellung auf Seiten des Rezipienten, die sich dieser von einem Schriftsteller macht und die auf Erfahrungen, Wissen, Einstellungen, Überzeugungen und Empfindungen des Rezipienten basiert (vgl. Rope/Mether 2001: 18). Andererseits wird das Schriftstellerbild als ein angestrebtes Bild oder Image betrachtet, das von einem „Produzenten“ – das können verschiedene Instanzen sein (vgl. Kap. 2.1.2, 2.1.3) – für einen bestimmten Zweck aufgebaut und mit einem bestimmten Ziel zu verbreiten versucht wird.

2.1 Zu den Begriffen ‚Vorstellung‘ und ‚Image‘

2.1.1 *Zum Begriff ‚Vorstellung‘*

Im alltäglichen Sprachgebrauch ist ‚Vorstellung‘ ein „Bild, das sich jemand in seinen Gedanken von etwas macht, das er gewinnt, indem er sich eine Sache in bestimmter Weise vorstellt“ (DUW 2007). In dieser Arbeit ist unter Vorstellung in Anlehnung an Kenneth E. Boulding, der mit seinem Werk *The Image. Knowledge in Life and Society* (1956) als Pionier der Image-Forschung gilt, ein kognitives Schema oder Konzept zu verstehen, eine Art Erwartungsstruktur oder Theorie darüber, wie ein Objekt (ein Sachverhalt, ein Gegenstand, eine Person usw.) typischerweise und aller Wahrscheinlichkeit nach beschaffen ist (vgl. Karvonen 1999: 61, 162–163).⁵ Auf die kognitive Wissenstheorie, auf der die Auffassung Bouldings von Vorstellung als subjektiver „knowledge structure“ basiert (vgl. Karvonen 1999: 158), kann im Rahmen dieser Arbeit nicht besonders ausführlich eingegangen werden. Wichtig ist festzuhalten, dass im Mittelpunkt seiner Überlegungen ein wahrnehmendes und interpretierendes Individuum steht und dass eine Vorstellung nach dieser Ansicht eine subjektive Konstruktion ist. Im Folgenden wird kurz die Frage diskutiert, wie diese Konstruktionen im Allgemeinen entstehen können.

⁵ Für Boulding bedeutet der englische Begriff ‚image‘ Auffassung, Bild, Vorstellung von einer Sache oder subjektive Wissensstruktur einer Sache. So wie er den Begriff benutzt, hat dieser eine weite Bedeutung. Boulding unterscheidet jedoch zwischen den Vorstellungen, die sich die Öffentlichkeit in ihren Gedanken macht, und der Kommunikationsabsicht des Senders. So kann sein Begriff ‚image‘ mit Vorstellung oder Bild übersetzt werden, keinesfalls jedoch mit Image. (Vgl. Karvonen 1999: 154.)

Vorstellungen von Objekten, auf die sich das Wahrnehmen und Erkennen richten, entstehen in einer Interaktion zwischen Objekt und Empfänger (siehe Abbildung 1). Das zu rezipierende Objekt ist in diesem Zusammenhang derjenige, von dem man sich eine Vorstellung oder ein „Bild“ macht; es wird im Folgenden Meinungsgegenstand genannt (vgl. Rothe 2001: 107). Der Empfänger oder der Wahrnehmende, d. h. die rezipierende Seite, ist wiederum derjenige, der sich das Bild macht. Während der Rezipient immer eine Person ist, kann der Meinungsgegenstand auch ein materieller Gegenstand, z. B. ein Produkt wie ein Buch, oder ein Unternehmen, eine Organisation o. Ä. sein. (Vgl. Karvonen 1999: 40, 51–52.) Falls Meinungsgegenstände, von denen man sich ein Bild machen soll, menschliche Handelnde wie Politiker, Popartisten usw. sind, die selbst die Bildung von Vorstellungen beim Rezipienten beeinflussen können, kann man hier auch von Sender sprechen (s. u.).

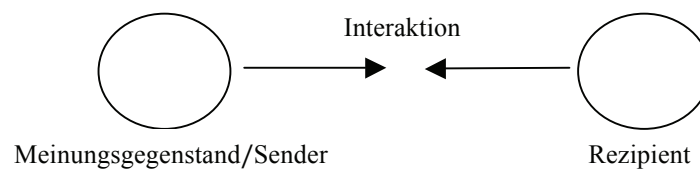


Abbildung 1. Einfaches Modell zur Bildung einer Vorstellung (Karvonen 1999: 51–52).

Vorstellungen von einem Meinungsgegenstand entstehen einerseits durch Signale, die von diesem ausgehen, und andererseits durch Interpretationen und Schlussfolgerungen dieser Signale durch den Rezipienten. Signale sind Zeichen oder Botschaften im weiten Sinne: Es kann sich dabei um sehr unterschiedliches, sowohl sprachliches (sprachliche Äußerungen wie einzelne Aussagen, Texte usw.) als auch nicht-sprachliches Material (z. B. Aussehen, Gestik, Mimik, Verhalten, Stimme usw.) handeln. Zum Teil können diese Signale vom (menschlichen) Meinungsgegenstand selbst kontrolliert werden, aber zum Teil sind sie unbewusst und daher nicht kontrollierbar. Z. B. ist nach der existentialistischen Phänomenologie des französischen Philosophen Maurice Merleau-Ponty allein das Dasein des Menschen schon eine Botschaft (vgl. Karvonen 1998: 52). Wie die Signale dann von dem Rezipienten wahrgenommen und interpretiert werden, beruht auf seinen Erfahrungen und seinem früheren Wissen, auf Erwartungen, Eindrücken, Haltungen, Glaubensvorstellungen, Gefühlen usw. Interpretationen werden auch stark vom jeweiligen situativen, gesellschaftlichen und kulturellen Kontext gesteuert. (Vgl. Karvonen 1999: 39–42.)

Weil die Vorstellungen auf Interpretationen beruhen, sind sie immer subjektiv und deshalb persönlich; sie existieren nur in den Gedanken eines einzelnen Menschen/ Individuums. Sie stellen keine objektiv wahrnehmbare Wirklichkeit dar, sondern beruhen immer auf Wertvorstellungen und Einstellungen des Rezipienten. In diesem

Sinne ähneln sie Meinungen, aber im Unterschied zu Meinungen müssen Vorstellungen keine Werturteile enthalten. Es ist allerdings möglich, dass mehrere Personen eine ähnliche Vorstellung oder Auffassung von einem Objekt haben. Wenn das Bild, das sich ein Individuum in seinen Gedanken gemacht hat, übertragen wird und unter mehreren Menschen Verbreitung findet, wird es insofern öffentlich, als es von einer Gruppe von Menschen geteilt wird. Die allgemeine Vorstellung, die im Bewusstsein der Allgemeinheit hinsichtlich eines bestimmten Sachverhalts oder einer Person vorherrscht, ist wie die allgemeine Meinung eine Summe von Einzelvorstellungen. (Vgl. Karvonen 1999: 159, 162; Rope/Mether 2001: 13–14.) Dass es sich hier um eine grobe Vereinfachung handelt, liegt auf der Hand: Es werden beim Prozess der Bildung allgemeiner öffentlicher Meinungen einige Einzelmeinungen stärker mitberücksichtigt und hervorgehoben, andere dagegen unterdrückt. Während die allgemeine öffentliche Meinung ziemlich homogen ist, duldet die allgemeine Vorstellung auch Kontroversen. Deshalb sollte man nicht von einer Summe, sondern von einem Cluster von Einzelvorstellungen sprechen.

Erinnern wir uns noch an die Abbildung 1. Wenn man von Handke und von Vorstellungen von ihm spricht, könnte man sich der Abbildung 1 zufolge Handke als den Meinungsgegenstand und eventuell einen Finnen als Rezipienten vorstellen. Da Handke als Mensch keine passive Instanz ist, sondern selbst auch die von ihm gemachten Bilder bzw. Vorstellungen beeinflussen kann, kann er auch als Sender angesehen werden. Eine direkte Verbindung zwischen dem Meinungsgegenstand/ Sender und dem Rezipienten ist jedoch selten; meistens werden Vorstellungen von Meinungsgegenständen über eine dritte Instanz, z. B. über Medien vermittelt. (Vgl. Karvonen 1999: 78.) Dieses soll mit der Abbildung 2 veranschaulicht werden.

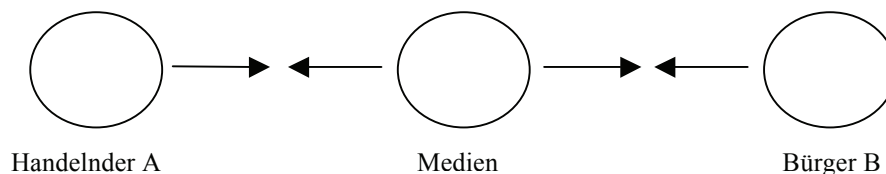


Abbildung 2. Bildung der von Medien vermittelten Vorstellungen (frei nach Karvonen 1999: 78).

Wie aus der Abbildung 2 ersichtlich ist, geht es bei den medienvermittelten Vorstellungen um einen Prozess, in dem es mehrere Sender- und Rezipienteninstanzen gibt. Der Meinungsgegenstand, von dem man sich eine Vorstellung bzw. ein Bild machen soll, ist auf der linken Seite abgebildet. Karvonen nennt ihn hier nicht mehr Sender, sondern „Handelnder A“, womit auf die eigene Aktivität dieser Instanz aufmerksam gemacht werden soll; Karvonens Abbildung schließt hier also nur noch menschliche Handelnde (Personen, Unternehmen, Organisationen) ein, obwohl mit derselben Abbildung m. E. auch Vorstellungen von Produkten (wie z. B. von literarischen Texten)

usw. behandelt werden können. Was dieser Handelnde A von sich selbst signalisiert, beruht teilweise auf Selektion, die wiederum auf der Interpretation basiert: Er hat ein bestimmtes Bild von sich selbst, in dem ihm bestimmte Eigenschaften wünschenswerter erscheinen, während andere vielleicht lieber verschwiegen werden sollten. Wie aber früher schon festgestellt wurde, kann der Handelnde A nur zum Teil die von ihm gesandten Signale kontrollieren. Diese Signale werden dann von einem „Medienhandelnden“ (in der Abbildung Karvonens einfach „Medien“ genannt) wahrgenommen und interpretiert. In diesem Sinne geht es hier um eine erste Phase der Rezeption und um die Entstehung von Vorstellungen. Aus diesen Vorstellungen, die anhand der Interpretation der vom Handelnden A gesandten Signale entstanden sind, sucht der Medienhandelnde diejenigen Vorstellungen heraus, die für seine Zwecke besonders geeignet sind und die er dann weiter an die Öffentlichkeit vermitteln will. Der Medienhandelnde wird hier also zur zweiten Senderinstanz. Auf der rechten Seite der Abbildung ist schließlich der Rezipient B (Karvonen nennt ihn „Bürger B“), nicht also der Empfänger des Handelnden A, sondern des Medienhandelnden; er kann z. B. ein Zeitungsleser oder Radiohörer sein. Er muss ebenfalls als eine aktive Instanz angesehen werden: Er kann seine Vorstellungen an seine Bekanntschaft oder über Medien (z. B. in der Form eines Leserbriefes an eine Zeitung) an die Öffentlichkeit weiterverbreiten. (Vgl. Karvonen 1999: 78–79.)

Wie die entgegengesetzten Pfeile in den Abbildungen 1 und 2 veranschaulichen sollen, verläuft die Kommunikation zwischen dem Meinungsgegenstand/Sender und dem Rezipienten nicht als linear gerichteter Prozess, sondern es geht dabei um einen komplexen, wechselseitigen Prozess, in dem alle Kommunikationspartner als aktive Instanzen zu betrachten sind. Die Medien sind hier keine passiven Vermittlungskanäle, sondern sie spielen bei der Entstehung von Vorstellungen eine bedeutende Rolle. Die Vorstellungen der Rezipienten, wie sie über Medien vermittelt werden, können die Verhaltensstrategien des Senders (bzw. Meinungsgegenstands) beeinflussen und ändern, was wiederum veränderte Signale und veränderte Vorstellungen zur Folge hat.

Bisher wurde in diesem Kapitel nur über Vorstellungen und über ihre Entstehung gesprochen. Im Folgenden soll mit ‚Image‘ ein weiterer zentraler Begriff dieser Arbeit erörtert werden, der mit den Vorstellungen viel zu tun hat und deshalb oft (in dieser Arbeit jedoch nicht) synonym mit Vorstellung und Bild verwendet wird.

2.1.2 Zum Begriff ‚Image‘

Das Image ist in den letzten Jahren und Jahrzehnten zu einem vieldiskutierten Thema geworden, besonders im Bereich des Marketing, der Werbepsychologie und der Public Relations, von denen der Begriff in seinem heutigen alltäglichen Sprachgebrauch stammt (vgl. Kleinstüber 1991: 64). Wenn der Begriff auch in der Kommunikati-

onspraxis häufig verwendet wird, ist er im wissenschaftlichen Kontext nebulös geblieben, denn er verfügt über kein kohärentes Deutungskonzept.⁶ Er gilt nach Rothe (2001: 102) „als ‚multidisziplinärer Omnibusbegriff‘, für den bislang weder konsistente Theorieansätze noch überzeugende Operationalisierungsverfahren gefunden werden konnten.“ Im Folgenden wird der Versuch unternommen, aus den bislang erarbeiteten Ansätzen mehrerer Wissenschaftsdisziplinen, vor allem der Marketingforschung und der Kommunikationswissenschaft, einen neuen Ansatz zu formulieren, der für den späteren Analyseteil verwendbar ist. Dabei spielt besonders die Differenzierung der Begriffe ‚Vorstellung‘ und ‚Image‘ eine zentrale Rolle.

Wenn darüber gesprochen wird, wie eine Person, ein Unternehmen, eine Organisation usw. *absichtlich* und *zielgerichtet* ein bestimmtes Bild von sich selbst geben will, spricht man von Images. Diese Definition des Begriffs ‚Image‘, die auf der Definition von Daniel J. Boorstin beruht⁷, unterscheidet sich von den landläufigen deutschsprachigen Lexikondefinitionen⁸, auf denen manche frühere Arbeiten zu Images, besonders im literaturwissenschaftlichen Kontext, beruhen (vgl. z. B. Hotz 1990, Lorenz 1998). Diese Definitionen fassen den Begriff jedoch nicht präzise genug, um ihn operationalisieren und Images in einem konkreten Fall untersuchen zu können. Dieses liegt vor allem darin begründet, dass sie die Image-Konstruktion zwar als einen zweiseitigen Prozess verstehen, aber keinen Unterschied zwischen der Senderseite (Image-Making) und der Rezeptionsseite machen. Eine weitere Schwierigkeit entsteht dadurch, dass Images einerseits „auf der individualpsychologischen Ebene“ als individuelle Ergebnisse von Informationsprozessen und andererseits „auf der soziologischen Ebene“ als Ergebnisse kollektiver Bedingungen und Prozesse erklärt werden. (Vgl. Rothe 2001: 184, 186.) In einer Untersuchung wie dieser ist es jedoch wichtig, beide Seiten von ihrem eigenen Ausgangspunkt aus untersuchen zu können.

Nach Boorstin ist Image „ein als gewerbliche Tätigkeit zweckgerichtet bearbeitetes Persönlichkeitsprofil für eine Person, eine Institution, ein Produkt oder eine Dienstleistung“ (Karvonen 1999: 174, vgl. Kleinstreuber 1991: 64). Auf die Konstruiertheit von Images weisen auch Dan Nimmo und Robert L. Savage in ihrem Buch *Candidates and Their Images. Concepts, Methods, and Findings* (1976) hin: Image ist ihrer Ansicht nach eine menschliche Konstruktion, die sich aus einer bestimmten Reihe bzw. Vielzahl von Eigenschaften oder Faktoren zusammensetzt, die ein Objekt, ein Ereignis

⁶ Eine ausführliche begriffsgeschichtliche Darlegung findet man u. a. in Uwe Johannsens Buch *Das Marken- und Firmen-Image* (1971). Vgl. auch Rothe (2001: 104–108).

⁷ Diese Definition von Image bezieht sich auf das Werk *The Image: Or What Happened to the American Dream* von Boorstin; zitiert hier nach Karvonen (1999: 174).

⁸ Nach der Duden-Definition (DUDEN 2007) ist das Image „Vorstellung, Bild, das ein Einzelner od. eine Gruppe von einer anderen Einzelperson, Gruppe od. Sache hat, [idealisiertes] Bild von jmdm., etw. in der öffentlichen Meinung.“ Die Definition des Begriffs ‚Image‘ in dem finnischen Wörterbuch *Suomen kielen perussanakirja* (2001) ist meiner Definition ähnlich: „Bild, das eine Person, ein Unternehmen o. Ä. oft bewusst von sich selbst vermittelt“.

nis oder eine Person von sich selbst vermittelt (vgl. Karvonen 1999: 40). Das Image ist also in diesem Sinne eine angestrebte Vorstellung, ein angestrebtes Bild. Während bei der Entstehung von Vorstellungen der Schwerpunkt auf der Rezipientenseite lag, wird hier von der Senderseite ausgegangen. Somit lässt sich die für diese Arbeit festgelegte Definition von Image auch mit der von James E. Grunig (1993)⁹ vorgeschlagenen Einteilung in ein kommunikatives Image (das er „artistic image“ nennt) und ein psychologisches Image (d. i. Vorstellung) verbinden (vgl. Karvonen 1999: 41, 43). In Anlehnung an Grunig unterscheide ich die Begriffe ‚Image‘ und ‚Vorstellung‘ und weise mit dem Image nur auf das kommunikative Handeln des Senders und mit der Vorstellung auf das interpretative Handeln des Rezipienten hin (vgl. auch Karvonen 1998: 40–41).

Das Image kann also strategisch geplant werden. Dazu muss berücksichtigt werden, dass es hier mehrere Senderinstanzen geben kann, die von demselben Meinungsgegenstand sprechen: Außer dem Meinungsgegenstand selbst können auch andere Instanzen Botschaften aussenden und bewusst dem Meinungsgegenstand ein Image aufbauen; gerade dies ist die Aufgabe von z. B. PR-Beratern, Werbeagenturen usw. Für unterschiedliche Zwecke können für dasselbe Objekt unterschiedliche Images aufgebaut werden. So kann man von Imagepluralität sprechen.

Mit der Unterscheidung zwischen Image und Vorstellung soll hier unterstrichen werden, dass zielgerichtet entworfene Images nicht unbedingt mit den Vorstellungen übereinstimmen, die die Rezipienten vom Meinungsgegenstand haben. Entworfene Images lassen sich nicht direkt nach den Wünschen des Senders in die Gedanken der Rezipienten übertragen, sondern der Sender kann höchstens darauf Einfluss nehmen, welche Konstruktionsmittel er dem Rezipienten gibt. (Vgl. Karvonen 1998: 41, 48; Karvonen 1999: 43–44, 51.)¹⁰ Die Vorstellungen der Rezipienten, z. B. von einem Politiker oder Schriftsteller, sind das Produkt eines komplexen Prozesses, bei dem viele verschiedene Faktoren eine Rolle spielen. Im Hinblick auf den Schriftsteller wird dieser Prozess in den Kap. 2.3 und 2.5 genauer untersucht.

Diesem Unterschied zwischen der angestrebten Vorstellung, die hier als Image bezeichnet wird, und der Vorstellung, die der Rezipient tatsächlich von einem Meinungsgegenstand hat, wurde im literaturwissenschaftlichen Kontext bisher nur wenig oder keine Aufmerksamkeit geschenkt. Z. B. verwendet Costance Hotz, die in ihrem

⁹ Grunigs Artikel „Image and Substance: From Symbolic to Behavioral Relationships“ wurde in *Public Relations Review* 19/1993 veröffentlicht (vgl. Karvonen 1999: 321).

¹⁰ Im Gegensatz zu meiner Definition wird im Bereich des Marketing das Image im Allgemeinen als durch Beobachtung beim Rezipienten entstandene Vorstellung definiert; es ist somit eine Eigenschaft im Bewusstsein des Empfängers, nicht etwa des Senders. So kann man genau genommen ein Image nicht schaffen oder aufbauen, sondern man kann lediglich mit kommunikativen Mitteln versuchen, die Auffassungen zu beeinflussen und den Menschen Elemente zu liefern, auf Grund derer sie sich nach ihren eigenen Voraussetzungen Vorstellungen bilden können. (Vgl. Karvonen 1999: 44.)

Buch *Die Bachmann* (1990) das Image der Schriftstellerin Ingeborg Bachmann im journalistischen Diskurs untersucht, für die Analyse des journalistischen Diskurses über die Schriftstellerin den Begriff ‚Image‘, den sie als eine „Autorin-orientierte Formel“ betrachtet, „in welche Thesen des Diskurses über die Autorin und ihr Werk kompakt eingeschrieben sind“ (Hotz 1990: 21, 26). Ihrer Ansicht nach geht es in der ideologiekritischen Analyse des Literaturbetriebes als Marktbetrieb immer um Autoren-Images. Sie weist hier auf Überlegungen Heinz Ludwig Arnolds in seinem Buch *Literaturbetrieb in Deutschland* (1971) zum Thema Image-Making hin, das seiner Ansicht nach „entweder durch Verlagswerbung oder durch geschickte Selbstdarstellung von Autoren, die erfolgreiche Lancierung von Autoren im literarischen Markt zum Ziel habe“ (Hotz 1990: 22). Auch wenn Hotz behauptet, das Image als ein Rezeptionsphänomen zu betrachten, geht sie in ihrer Analyse nur von der Senderseite aus, d. h. sie untersucht die Mittel, mit denen Journalisten und Literaturkritiker das Image der Autorin gemacht haben; auf die Gründe, d. h. die Vorstellungen, auf denen dieses Image beruht, geht sie nicht näher ein. Ihrer Auffassung nach übernimmt die „imagerezipierende Seite“, der Leser und Kritiker, die von anderen vermittelten Images als solche, die dann bei ihm zur ersten Orientierung über ein Werk und dessen Autor, zur Verständigung über den komplizierten Gegenstand Literatur, zur Lektürelenkung und zur Entlastung der eigenen Meinungsbildung beitragen. Denn Images, wie Hotz (1990: 30) meint, „sind auch gänzlich unabhängig von eigener Lektüre verfügbar.“

Ein weiterer Unterschied zwischen Vorstellungen und Images ist, dass Images als dauerhafter, stabiler und inflexibler als Vorstellungen betrachtet werden. U. a. schreibt Uwe Johannsen in seinem Buch *Das Marken- und Firmenimage. Theorie, Methodik, Praxis* (1971): „Ein Image ist ein komplexes, anfänglich mehr dynamisches, im Laufe seiner Entwicklung sich (stereotyp) verfestigendes und mehr und mehr zur Stabilität und Inflexibilität neigendes, aber immer beeinflussbares [...] System“ (Johannsen 1971, zit. Hotz 1990: 237). Gerade wegen der mit dem Begriff ‚Image‘ verbundenen, im Fall der Literatur fast immer negativen Konnotationen von Stereotypisierung, Prägnanz (im Sinne von „schwerwiegend“) und Starrheit stehen laut Hotz (1990: 23–25) manche Schriftsteller und Literaturwissenschaftler dem Begriff skeptisch gegenüber. Das Image wird von diesen als eine „klischeehafte Fixierung durch die Öffentlichkeit“ gesehen, durch die die künstlerische Freiheit des Schriftstellers eingeschränkt wird. Der Schweizer Schriftsteller Herbert Meier z. B. äußert sich zum Thema Image wie folgt:

Um es gleich zu sagen, mir jagt das Wort einen Schrecken ein, und anderen wird es ähnlich gehen. Image: das ist eine feste Vorstellung, ein Signet, ein Stempel, ein Klischee. Image: das ist die Figur, die ich angeblich in den Augen der Öffentlichkeit mache; etwas Unverrückbares, Formelhaftes, schwer Veränderbares. Image: das ist unter Umständen eine öffentliche Reduktion meiner selbst. (Meier 1972, zit. nach Hotz 1990: 25.)

Nach der Auffassung von Meier und auch von Hotz steuert das Image und damit die Orientierung an der übergeordneten Position des Autors sowohl die literarische Rezeption als auch die Distribution. Daraus folgt, dass „eine insgesamt überwiegende Negativwertung der Rezeptions-, Distributions- und Produktionsstrukturierung durch Images“ festzuhalten sei: „Verfälschung, Einschränkung, Festlegung etc. sind die immer wiederkehrenden Stichwörter“ (Hotz 1990: 25). In der vorliegenden Arbeit wird das Image jedoch anders gesehen und deutlich positiver bewertet: Das Image wird vielmehr als Orientierungshilfe verstanden, als ein Angebot, den Meinungsgegenstand auf bestimmte Weise zu sehen. Der Rezipient kann selber entscheiden, ob er dieses Angebot annimmt oder nicht.

Während bisher nur die Unterschiede zwischen den Begriffen ‚Vorstellung‘ und ‚Image‘ diskutiert wurden, so muss hier noch auf eine Gemeinsamkeit hingewiesen werden. Beiden Begriffen gemeinsam ist, dass es einen grundsätzlichen Unterschied zwischen der Vorstellung bzw. dem Image und dem durch den jeweiligen Terminus bezeichneten Meinungsgegenstand gibt: Keiner von den beiden (weder Vorstellung noch Image) ist mit dem bezeichneten Objekt identisch. Das kommt in den oben angeführten und reflektierten Definitionen der Begriffe ‚Vorstellung‘ und ‚Image‘ auch deutlich zum Vorschein: Beide beruhen auf Wahrnehmung, Interpretation und Selektion. „Die grundsätzliche Nicht-Identität zwischen Image und Objekt verweist auf die Gemachtheit und damit auf die Instanz, die ein Image entwirft (vgl. das Idiom Image-Making) und schließlich auf die Gesamtheit der Bedingungen und Interessen einer Imagebildung“, schreibt auch Hotz (1990: 26).

Das Image als angestrebtes Vorstellungsbild ist vor allem ein Phänomen der Werbepsychologie, des Marketing und der PR-Arbeit. Da modernes Marketing, das mit Vorstellungen und Images operiert, darauf abzielt, den Kaufwunsch der Kunden positiv zu beeinflussen, ist es wichtig, dass ein möglichst positives Bild vom Marketingobjekt erzeugt wird. Nach dieser von Rope und Mether (2001: 22–24) geäußerten Sichtweise beruht die Entstehung des Kaufwunsches beim Kunden eindeutig auf Vorstellungen, weshalb das Image- bzw. Vorstellungsmarketing dabei eine zentrale Rolle spielt. Als Vorstellungsmarketing definieren sie „die bewusste Beeinflussung der Vorstellungen einer bestimmten Zielgruppe zur Erreichung eines angestrebten Zieles“ (Rope/Mether 2001: 26). Auch Rothe hebt beim Image-Marketing das Positive hervor:

Eine der wichtigsten Aufgaben von Werbung und Public Relations besteht darin, möglichst unverwechselbare und positive Images von Unternehmen und ihren Produkten aufzubauen beziehungsweise zu pflegen. Dabei wird Image zumeist verstanden als ‚psychologisches Persönlichkeitsprofil‘, das möglichst so beschaffen sein sollte, daß es sich vor allem von den Profilen konkurrierender Meinungsgegenstände positiv abhebt. (Rothe 2001: 102.)

Der Image-Aufbau wird auch häufig als „Illusionsmache“ oder Täuschung angesehen: Dabei wird der Image-Aufbau als mit kommunikativen Mitteln erzielte Beschönigung und als Schaffung einer idealisierten Vorstellung gesehen, mit deren Hilfe man das in Wirklichkeit Schlechte gut aussehen lässt. (Vgl. Karvonen 1999: 21, Rope/Mether 2001: 19.) Vor allem wenn man von Imagepolierung spricht, wird das Image als eine polierte, beschönigte Auffassung, als ein oberflächliches, nachgebessertes und idealisiertes Bild vom Meinungsgegenstand verstanden, das kein realistisches Bild vom Objekt vermittelt (vgl. Uimonen 1992: 21). Dies stellt auch Kleinstreuber fest (1991: 64). Seiner Ansicht nach handelt es sich bei Images um „Bilder, ursprünglich vor allem von Produkten, denen eine besondere Eigenschaft zugeordnet, häufig auch zuphantasiert wird.“

Eine weitere Besonderheit des Image ist, dass es – denken wir nur an Markenartikel – bewusst mit großem Werbeaufwand aufgebaut, gepflegt und schließlich in bare Münze umgesetzt werden kann und soll. Es ist wesentlich Gegenstand und Ergebnis werbe-psychologischer Anstrengungen. Image, das ist vor allem Erscheinungsbild, das Äußere, der Eindruck, dem durchaus eine ganz andere wahre Natur entgegenstehen kann. (Kleinstreuber 1991: 64.)

Auf die Konstruiertheit der Images weisen auch die Wörterbuchdefinitionen dieses Begriffs hin (vgl. z. B. *DUW* 2007).

Wozu sind Images da? Nach der funktionalistischen Betrachtungsweise Reinhold Berglers (*Psychologie des Marken- und Firmenbildes* 1962) „ermöglicht ein Image in einer Situation des Überangebots von Reizen und Informationen die ‚vereinfachte psychologische Bewältigung eines Angebots im weitesten Sinne‘“ (zit. nach Rothe 2001: 107). Seiner Ansicht nach hat das Image den Charakter des Typischen und ist daher dem Begriff ‚Stereotyp‘ der Kognitionspsychologie nahe, „dessen wichtigstes Charakteristikum seine Vereinfachungs- und Verallgemeinerungsfunktion ist“ (Rothe 2001: 119; vgl. Kleinstreuber 1991: 62). Im modernen Marketing wiederum dient das Image zur Differenzierung zwischen verschiedenen Produkten, Dienstleistungen, Unternehmen usw. Insbesondere im Kaufentscheidungsprozess werden Images verschiedene Funktionen wie Steuerungs-, Umweltbewältigungs-, Selbstbestätigungs-, Wertausdrucks- und Anpassungsfunktion zugesprochen. (Vgl. Rothe 2001: 123–126.) Diejenigen wiederum, die eine negative Einstellung zum Image haben, sehen Images als manipulativ und zielgerichtet eingesetzte Mittel „zur Absatzsteigerung von Konsumprodukten, zur Sympathiewerbung von Unternehmen, zur Förderung der Karriere von Popstars oder des Erfolgs von PolitikerInnen und politischen Programmen“ (Hotz 1990: 29).

2.1.3 Zu den Begriffen ‚Vorstellung‘ und ‚Image‘ im Kontext der Literatur

Der Begriff ‚Image‘ ist auch der Literaturwissenschaft nicht ganz fremd: Wie in Kap. 1.2 erwähnt, hat man in der komparatistischen Imagologie Images als nationen- oder völkerbezogene Bilder analysiert. Auch das Thema Schriftstellerimage ist im Bereich der Rezeptionsforschung und der Literatursoziologie behandelt worden; die Arbeiten von Arnold und Hotz wurden schon genannt. Dennoch mangelt es der Literaturwissenschaft an einer systematischen Behandlung und Problematisierung des Images. Im Folgenden wird daher versucht, die oben beschriebenen Überlegungen über Vorstellungen und Images auf die Literatur und insbesondere auf die Literaturrezeption anzuwenden. Aufgrund der angeführten Definitionen scheint es so, als ließen sich die Überlegungen zu den Vorstellungen mit den Begriffen der Rezeptionstheorie verbinden, während sich die Images eher auf die Vermarktung von Literatur beziehen.

Im Kontext der Literatur sieht man häufig den Begriff „Schriftstellerimage“. Doch bemühen sich auch andere Teilnehmer und Instanzen des literarischen Lebens (Verlage, Kritiker, Buchmessen, Literaturpreise, -zeitschriften usw.), sich auf bestimmte Weise zu profilieren, wobei das passende Image wichtig ist. Was für eine Vorstellung man beim Rezipienten hervorrufen kann, beeinflusst dann u. a. die Wahl, welches Buch von welchem Autor vom Verlag angenommen und vom Konsumenten gekauft wird, wie es gelesen, in welchem Umfang es im Feuilleton einer Zeitung behandelt und ob es von Preisrichtern gefördert wird. Ähnlich können Vorstellungen die Einstellung des Zeitungslesers gegenüber den Werturteilen eines Rezensenten beeinflussen.

Ebenso wie die Entstehung und Vermittlung von Vorstellungen wird auch die literarische Kommunikation gewöhnlich mit Hilfe von semiotischen Kommunikationsmodellen untersucht und veranschaulicht.¹¹ Dabei wird als Sender der Schriftsteller und als Rezipient der Leser angenommen, und zwischen diesen befindet sich meistens (zumindest) eine Botschaft, d. h. der literarische Text (Abbildung 3). Man stellt sich ebenfalls vor, dass der Schriftsteller über den Text mit dem Leser kommuniziert und dass Schriftsteller und Leser allein durch den Text miteinander in Berührung stehen und somit die Kommunikation außerhalb des Leseprozesses im Allgemeinen nicht berücksichtigt wird. In der Narratologie hat man versucht, die Kommunikation in der Literatur mit Modellen zu beschreiben, bei denen von der Kommunikation zwischen dem außerhalb des Textes stehenden realen bzw. historisch-empirischen Schriftsteller und dem ebenfalls realen Leser ausgegangen wird, bei denen aber die Welt außerhalb des Textes nicht berücksichtigt wird.¹²

¹¹ Vgl. das graphische Modell eines handlungstheoretisch fundierten Kommunikationsschemas von Literatur bei Müller (1997: 195).

¹² Einen narratologischen Ansatz verfolgt z. B. Rimmon-Kenan (1991: 110). Das Modell von Rimmon-Kenan basiert auf den semiotischen Kommunikationsmodellen von Wayne C. Booth und Seymour Chatmann. Unter dem Aspekt der Rezeption wird literarische Kommunikation u. a. von

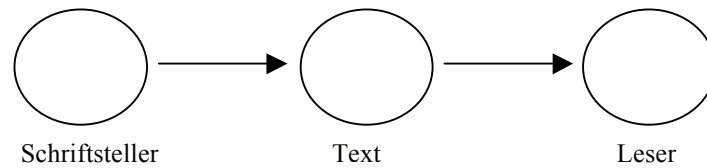


Abbildung 3. Literarische Kommunikation (einfaches Modell).

Der Ausgangspunkt dieser Untersuchung unterscheidet sich in vieler Hinsicht von der oben angeführten Abbildung. Vorstellungen von einem Schriftsteller entstehen nicht allein aufgrund des Werkes; genau genommen ist der Leser durch den Text überhaupt nicht in Kontakt mit dem Schriftsteller, sondern mit dem Autor des Textes (vgl. Kap. 2.2.1). Die Erwartungen des Lesers und seine Vorstellungen vom Schriftsteller werden von vielen anderen Faktoren, wie u. a. von den Erwartungen an Literatur im Allgemeinen, von früheren persönlichen Leseerlebnissen, Buchrezensionen, Werbung usw., beeinflusst. Dies bewirkt, dass die literarische Kommunikation in einen weiteren Kommunikationszusammenhang gestellt werden muss, als Teil des literarischen Lebens, das wiederum untersucht werden muss als „ein offenes, heterogenes Netzwerk mit vielfältigen Relationen und Abhängigkeiten, in denen die unterschiedlichsten gesellschaftlichen Prozesse zum Tragen kommen“ (Ernst 2004: 102; vgl. Niemi 2000: 10). Dabei ist wichtig zu bemerken, dass die Produktion, Verbreitung und Rezeption von Literatur von vielen äußeren Faktoren bestimmt wird. Das literarische Leben ist ein Teil der von den Menschen geschaffenen Kultur, die wiederum im weiteren Sinne als Bedeutung produzierendes Handeln, als eine Gesamtheit von Wert- und Glaubensvorstellungen, Kompetenzen und Lebensweisen definiert werden kann. (Vgl. Niemi 2000: 16–18.)

Die Vorstellungen und Images von einem Schriftsteller entstehen in einem Prozess, der sehr komplex ist und an dem nahezu alle Akteure des literarischen Lebens beteiligt sind.¹³ Daran beteiligt sind sowohl der Schriftsteller selbst als auch die Vermittlungsinstanzen der Literatur (Verleger, Buchhändler, Kritiker, Forscher, Literaturunterrichtende), ganz zu schweigen von den Medien, die mit all der Information, die sie über den Schriftsteller vermitteln, wohl die einflussreichsten Schöpfer von Vorstellungen sind. Einen Teil der in diesem Prozess entstehenden bzw. vermittelten Schriftstellerbilder kann man auch als Image bezeichnen, da sie das Ergebnis einer zielge-

Link (1980: 11–38) und Koskimaa untersucht (1998: 44–48). Dabei spielen neben dem Schriftsteller (oft „realer Autor“ genannt) und dem Leser auch weitere Autor- und Leserinstanzen (u. a. der implizite Autor und der implizite Leser) eine Rolle.

¹³ Literatur kann unter Anwendung der Systemtheorie als Institution und als durch verschiedene Akteure gebildetes System untersucht werden, und man kann den Weg des Buches über verschiedene Akteure vom Schriftsteller zum Leser verfolgen. Dabei wird das literarische System in erster Linie als Gesamtheit verschiedener Akteure gesehen. Literatur ist nach Yrjö Varpio nicht nur Text, sondern auch Aktion (vgl. Niemi 2000: 18–19, 23; vgl. Dörner/Vogt 1994: 120, 125–126).

richteten Tätigkeit sind; es handelt sich um absichtlich von den Verlagen, Kulturjournalisten und Rezensenten vermittelte Bilder.

Siegfried J. Schmidt betrachtet Literatur „als soziales und historisch wandelbares Handlungssystem“, „dessen Struktur und Grenzen durch bereichsspezifische Handlungen bestimmt werden“ (Zens 2005: 217). Er unterscheidet in seiner Empirischen Theorie des literarischen kommunikativen Handelns zwischen vier auf Literatur bezogenen Handlungsrollen. Diese sind die literarische Produktion, Vermittlung, Rezeption und Verarbeitung (durch „reagierende“ Leser). Die von Schmidt vorgenommene Unterteilung in verschiedene literarische Handlungsrollen wird später in dieser Arbeit als Grundlage für die Einteilung in Unterkapitel dienen, in denen es um die Rollen der verschiedenen Akteure bei der Entstehung und Vermittlung der Schriftstellerbilder geht. Sonst wird hier auf seine Theorie nicht näher eingegangen. Stattdessen wird im Folgenden die Theorie des literarischen Feldes des französischen Soziologen und Kulturtheoretikers Pierre Bourdieu etwas näher erläutert, mit der die Funktion und Bedeutung von Vorstellungen und Images im Kontext der Literatur begründet und veranschaulicht werden kann.

2.1.3 *Vorstellungen, Images und das literarische Feld*

Bei der Betrachtung des Zusammenspiels der Akteure des literarischen Lebens von außen scheint es, dass das von Produzenten, Vermittlern und Rezipienten gebildete System lückenlos funktioniert, wenn sich jede Partei auf ihre eigenen Aufgaben konzentriert. Man muss sich jedoch daran erinnern, dass es innerhalb dieses Systems um ständige Machtkämpfe geht (z. B. unter Schriftstellern, Verlegern, Kritikern). Bourdieu spricht daher anstatt vom literarischen Leben oder der literarischen Institution vom literarischen Feld. Durch den Begriff ‚literarisches Feld‘ betont er, dass Literatur in einem sozialen Raum entsteht, der als eigenständiger Handlungsbereich innerhalb des kulturell-intellektuellen Feldes einer Gesellschaft seine eigene Struktur und Organisation sowie seine eigenen Akteure, Regeln und Normen hat. Eine zentrale Rolle spielt die Macht: Das literarische Feld ist der Schauplatz der Konkurrenz und der internen Kämpfe zwischen den Akteuren um das Kapital (s. u.) sowie um die Definition der Grenzen des Feldes und um die Bedingungen zur Teilhabe am Feld; dabei handelt es sich um Fragen, was Literatur ist und wer berechtigt ist, als Schriftsteller genannt zu werden. Ein wichtiger Aspekt des literarischen Feldes ist gerade die Macht der literarischen Legitimation, d. h. der Bestätigung von Produzenten und Produkten. (Vgl. Varpio 1991: 10, Dörner/Vogt 1994: 147, 154–155, Landerl 2005: 11.) Die Fragen, welche bzw. wessen Bilder von Schriftstellern und Werken vermittelt werden und welche sich durchsetzen, haben ebenfalls sehr viel mit der Macht zu tun.

Akteure im literarischen Feld sind „alle an der Produktion und Verbreitung von Literatur Beteiligten: Autoren, Verleger, Lektoren, Kritiker, Zeitschriftenherausgeber,

Veranstalter, Kulturbeamte usw.“ (Landerl 2005: 10). Sie positionieren sich in diesem Feld je nach Höhe und Zusammensetzung ihres angesammelten Kapitals. „Alle, auch vordergründig zweckfreie Handlungen, die die Akteure im Feld setzen, sind auf Nutzenmaximierung ausgerichtet, auf Kapitalakkumulation.“ (Landerl 2005: 11.) Laut Bourdieu (2005: 49) ist Kapital „akkumulierte Arbeit, entweder in Form von Material oder in verinnerlichter, »inkorporierter« Form.“ Es gibt materielles, ökonomisches Kapital (Geld, Aktien, Besitz) und symbolisches Kapital wie soziales Kapital (soziale Beziehungen, Verpflichtungen, Zugehörigkeit zu einer Gruppe, Ansehen, Ehre, Einfluss) und kulturelles Kapital (schulische und akademische Titel, kulturelle Fähigkeiten, Wissen). Kapitalarten sind konvertierbar, d. h., eine Kapitalart lässt sich unter bestimmten Voraussetzungen in eine andere umwandeln, z. B. ökonomisches Kapital in soziales oder in kulturelles Kapital. (Vgl. Bourdieu 2005: 52, 70–75.)

Laut Bourdieu (2005: 56) ist das verinnerlichte oder inkorporierte Kulturkapital¹⁴ „ein Besitztum, das zu einem festen Bestandteil der »Person«, zum Habitus geworden ist; aus »Haben« ist »Sein« geworden.“ Neben dem Kapital-Begriff ist in Bourdieus Theorie der ‚Habitus‘ ein zentraler Begriff, mit dem er gleichzeitig sowohl den Beruf des Intellektuellen als auch die Gesamtheit der damit verbundenen verinnerlichten Einstellungen, Verhaltensweisen und Glaubensvorstellungen meint. Ihm zufolge versuchen Schriftsteller diejenigen Eigenschaften zu verstärken, die die wertvollsten im literarischen Feld sind. (Vgl. Hosiaislouma 2003: 290–291.)

Die Vorstellungen und Images bezüglich des Schriftstellers sind leicht zu verknüpfen mit Bourdieus Gedanken vom Kapital und Habitus: Die positiven Vorstellungen, die sich bezüglich des Schriftstellers in den Gedanken der Öffentlichkeit befinden, der damit verbundene Ruf und die Popularität, bilden gerade das Kapital, aufgrund dessen die Position des Schriftstellers im literarischen Feld festgelegt wird und mit dem er versuchen kann, das Feld zu beherrschen. Aufgrund der Vorstellungen und Images versuchen die Schriftsteller auch, sich voneinander abzuheben. Bourdieu sieht besonders die auf Vorstellungen basierenden Geschmacksfragen als Mittel der sozialen Abgrenzung an (vgl. Karvonen 1999: 28).

Zu den paradoxesten Zügen des literarischen Feldes gehört die es dominierende Forderung nach Originalität. Ein guter Schriftsteller hat anders zu sein als die anderen, und so wimmelt es am Eingang zum literarischen Feld von Kandidaten, die versuchen, anders genug zu sein, um beachtet zu werden, aber andererseits ähnlich genug zu sein, damit sie überhaupt akzeptiert werden können. Eine andere verinnerlichte Forderung

¹⁴ Das inkorporierte kulturelle Kapital ist „auf vielfältige Weise mit der Person in ihrer biologischen Einzigartigkeit verbunden“ und kann im Unterschied zum ökonomischen Kapital „nicht durch Schenkung, Vererbung, Kauf oder Tausch kurzfristig weitergegeben werden“ (Bourdieu 2005: 56–57). Neben dem inkorporierten Kulturkapital gibt es auch objektiviertes Kulturkapital, das materiell übertragbar ist (u. a. Schriften, Gemälde, Denkmäler, Instrumente), und institutionalisiertes Kulturkapital (z. B. der schulische Titel als Zeugnis für kulturelle Kompetenz) (vgl. Bourdieu 2005: 59–63).

im literarischen Feld ist die Forderung nach Selbstlosigkeit. Kunst soll um der Kunst willen gemacht werden und nicht des Geldes oder des persönlichen Erfolges wegen. (Varpio 1991: 10.)

Die Schriftstellerbilder berühren jedoch nicht nur den Schriftsteller und seine Position: Durch ihre Teilhabe am Selektions- und Aufnahmeprozess sowie durch die Schaffung und Vermittlung von Bildern nehmen auch die übrigen Akteure und Machthaber des Feldes, z. B. Verleger, Kulturjournalisten und Kritiker, am Machtkampf innerhalb des Feldes teil und stärken gleichzeitig ihre eigene Position. Vorstellungen und Images werden so zu wichtigen Mitteln der Machtausübung.

In den folgenden Unterkapiteln wird genauer erörtert, welchen Anteil die verschiedenen Akteure des literarischen Feldes an der Entstehung und Bildung von Schriftstellerbildern haben. Da es keine Vorstellungen und Images ohne den Meinungsgegenstand, den Schriftsteller, gibt, wird zuerst sein Anteil in diesem Prozess untersucht. In der gleichen Reihenfolge, wie das literarische Werk vom Schriftsteller über Literaturvermittler an den Leser vermittelt wird, wird anschließend die Rolle des Verlags untersucht. Zwischen dem Verlag und dem Leser schaffen und vermitteln auch die Journalisten, Feuilletonredakteure und Rezensenten Bilder. Bezüglich der Feuilletonseiten, des literarischen, kulturellen und unterhaltenden Teils der Zeitungen, werden in dieser Arbeit insbesondere Buchrezensionen und Theaterkritiken und deren Bedeutung als Vermittler von Schriftstellerbildern berücksichtigt, weil diese für den Analyseteil dieser Arbeit von Bedeutung sind.

2.2 Der Schriftsteller und das Schriftstellerbild

Bevor der Anteil und die Bedeutung des Schriftstellers bei der Bildung von Vorstellungen und Images untersucht wird, muss zuallererst definiert werden, von wem oder wovon die Rede ist, wenn von Schriftsteller und von Autor gesprochen wird. Für die vorliegende Untersuchung ist die Unterscheidung zwischen diesen beiden Begriffen sehr wichtig, denn die Art und Weise, wie die Literaturwissenschaft und die breite Öffentlichkeit („Laien“) über Schriftsteller sprechen und das Problem der Autorschaft behandeln, ist sehr unterschiedlich (vgl. Kurikka/Pynttari 2006: 13). Meine Arbeit über Schriftstellerbilder bezieht sich bewusst auf beide Bereiche.

2.2.1 Zu den Begriffen ‚Schriftsteller‘ und ‚Autor‘

Ein Schriftsteller ist nach einer einfachen Wörterbuchdefinition „jemand, der (beruflich) literarische Werke verfasst“ (DUW 2007, vgl. auch Hosiaislouma 2003: 422-423). Alle, die ein Buch verfasst haben, können jedoch nicht als Schriftsteller bezeichnet werden, aber die Grenze zwischen einem Schriftsteller und einem Nicht-Schriftsteller ist schwer zu ziehen. In einem künstlerischen Beruf wie dem des

Schriftstellers ist es typisch, dass die „verschiedenen Parteien des Kunstsektors sich am Definitionsprozess für den Begriff des Schriftstellers beteiligen“ (Stockmann/Bengtsson/Repo 2000: 18). Darüber, wer ein Schriftsteller ist, d. h. wer berechtigt ist, die Berufsbezeichnung des Schriftstellers zu verwenden, bestimmen in der Praxis die Gatekeeper, Instanzen im literarischen Feld: Herausgeber, Verlagslektoren, Kritiker, Preis- und Stipendienausschüsse, Literaturexperten, Schriftstellerverbände und –interessengemeinschaften (vgl. Stockmann/Bengtsson/Repo 2000: 18).

Während in finnischen Schriftstellerdefinitionen quantitative Kriterien betonen,¹⁵ ist in deutschsprachigen Ländern traditionell der qualitative Aspekt mit der Definition des Schriftstellers verbunden: Noch in den 1970er Jahren bestand in der Bundesrepublik eine Tendenz, nur diejenigen als Schriftsteller oder „Verfasser von Literatur“ zu begreifen, „die in ein qualitativ und gattungsmäßig recht enges Kategorienschema“ passten (Wiesand/Fohrbeck 1976: 10), nicht etwa Schriftsteller, die für Zeitungen und Zeitschriften schrieben. Seitdem zählt man zu den Schriftstellern auch solche, die andere Medien als das traditionelle Buch benutzen. Dies zeigt, dass die Definition des Schriftstellers dem historischen Wandel bzw. zeitbedingten Veränderungen unterliegt; sie hängt sehr stark davon ab, was jeweils unter Literatur verstanden wird. (Vgl. Wiesand/Fohrbeck 1976: 10–11.)

Ein weiterer wichtiger Aspekt für die Schriftstellerdefinition in deutschsprachigen Ländern ist z. B. die von Gero von Wilpert (2001: 738) als Ausgangspunkt für die Schriftstellerdefinition genommene Einteilung in Schriftsteller und Dichter. Von diesen beiden weist der Begriff ‚Schriftsteller‘ ihm zufolge neutral auf den Verfasser eines literarischen Textes hin, und so kann der Begriff ‚Schriftsteller‘ als Oberbegriff gesehen werden, während die Bezeichnung ‚Dichter‘ eine wertende Bedeutung enthält: Während Schriftsteller eine Berufsbezeichnung ist, ist Dichter eine Rangbezeichnung (vgl. Wilpert 2001: 62–63). Obwohl Wilpert (2001: 738) auch meint, dass diese Einteilung heutzutage veraltet sei, hält er selbst in seinen eigenen Definitionen daran fest, u. a. indem er die Begriffe Schriftsteller- und Literaturproduzent nebeneinander stellt und betont, dass für diese das Schreiben (Haupt- oder Nebenerwerb) nur eine Art des Broterwerbs sei, während der Dichter aus Berufung schreibe und durch das Schreiben versuche, einem inneren Bedürfnis Ausdruck zu verleihen. Er sei nicht an seinem Ruf, dem wirtschaftlichen Erfolg oder anderen äußeren Aspekten interes-

¹⁵ Nach einer Untersuchung über Schriftsteller von Merja Heikkinen (1989) basiert die Definition eines finnischen Schriftstellers zumindest auf fünf verschiedenen Kriterien. Auffallend bei diesen Kriterien ist, dass der Großteil quantitativer Art ist. Solche messbaren Kriterien sind u. a. der Anteil der Einnahmen durch die schriftstellerische Tätigkeit an den übrigen Einnahmen der Person, der Zeitaufwand für die schriftstellerische Tätigkeit, die Anzahl der veröffentlichten Werke und der Umfang der Veröffentlichungen. So setzen der 1897 gegründete finnische Schriftstellerverband, der finnlandschwedische Schriftstellerverband, der finnische Verband der Schriftsteller der Jugendliteratur und der finnische Verband der Dramenschriftsteller von ihren Bewerbern „grundsätzlich zwei literarische Werke, die die Qualitätskriterien der Verbände erfüllen“, voraus. (Stockmann/Bengtsson/Repo 2000: 19; vgl. auch Turunen 1999: 188, Hosiaislouma 2003: 422.)

siert. „Dichter unterscheidet sich – bei fließenden Grenzen – vom Schriftsteller durch stärkere Genialität und Intensität der Sprachformung und des Welterlebens, vom Sprachkünstler durch die eigenschöpferische Leistung, hat aber an beiden Oberbegriffen teil“ (Wilpert 2001: 168).

Auf diese Schriftsteller-Dichter-Differenzierung wird hier aus dem Grunde aufmerksam gemacht, weil die Verwendung einer solchen wertenden Bezeichnung wie Dichter für das Schriftstellerbild von Bedeutung ist: Der Dichter kann beim Rezipienten zum Teil ganz andere Vorstellungen hervorrufen als die neutrale Bezeichnung Schriftsteller. Diese Differenzierung kommt auch in der Rezeption Handkes zum Vorschein: In der deutschsprachigen Rezeption Handkes sind alle o. g. Schriftstellerbezeichnungen verwendet worden.¹⁶ Im Finnischen existiert eine solche Einteilung nicht; manchmal kann man jedoch statt des Begriffes Schriftsteller abwertend die Bezeichnung Schreiber („kirjoittaja“) oder „Schreiberling“ („kynäniekka“) verwenden. Dies kann einer der Gründe dafür sein, warum die finnischen Buch- und Theaterkritiken oftmals viel neutraler erscheinen als die deutschsprachigen. Um ein Beispiel aus dem empirischen Teil vorwegzunehmen, scheint es sich in der finnischen Rezeption eingebürgert zu haben, Handke lediglich als Schriftsteller zu beschreiben oder ihn aufgrund seiner Herkunft oder ausgehend von seiner als bedeutsam geltenden Produktion, entweder als „österreichischen Schriftsteller“ („itävaltalaiskirjailija“) oder als „Dramatiker“ („näytelmäkirjailija“) zu definieren.

Schriftsteller ist eine Berufsbezeichnung, wenn man sich auch nicht auf die gleiche Weise zum Schriftsteller ausbilden lassen kann wie z. B. zum Polizisten. Wenn man das Schriftstellerdasein als Beruf ansieht, setzt man implizit voraus, dass sich bei einem Schriftsteller die Berufsausübung, die übrige Tätigkeit und das Privatleben voneinander trennen lassen, was in der Praxis sehr schwierig ist. Das Schriftstellerdasein kann allerdings auch als Rolle angesehen werden, die eine Person ausübt. Damit sind dann bestimmte Vorstellungen darüber verbunden, was ein Schriftsteller ist und welche Aufgaben er in der Gesellschaft und der Welt hat.¹⁷ Da der Titel des Schriftstellers sehr geschätzt und begehrt ist und viele für die Schublade schreibende Amateure sich gerne selbst Schriftsteller nennen würden, kann der Begriff ‚Schriftsteller‘ auch als Ehrentitel aufgefasst werden; ein Beispiel dafür ist, dass Prominente, die ein Buch verfasst haben, im Allgemeinen nicht wirklich als Schriftsteller angesehen werden.

Darüber hinaus kann das Schriftstellerdasein auch als Lebensstil angesehen werden. Als ein Beispiel dafür könnte man Handkes Selbstverständnis als Schriftsteller nen-

¹⁶ Die Differenzierung zwischen den Begriffen ‚Schriftsteller‘ und ‚Dichter‘ wurde z. B. im Zusammenhang mit dem heftig umstrittenen Essay Handkes *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien* von Schütte (1996b) thematisiert.

¹⁷ Siehe dazu z. B. Niemi (1991: 61–62, 76–77), Niemi (2000: 69–74) und Hosiaislouma (2003: 423).

nen: Handke sagt, dass er schon immer Schriftsteller werden wollte, bevor er überhaupt wusste, was er schreiben wollte. Das Wichtigste für ihn war, „nicht Literatur [zu] machen, sondern als Schriftsteller [zu] leben“ (Arnold 1979: 7). Wenn das Schriftstellerdasein somit als Lebensstil angesehen wird, kann man nicht mehr unbedingt die Privatperson und die Rolle bzw. den Beruf und den Lebensstil voneinander unterscheiden. Eine Frage, die sich hier für die Rezeptionsforschung stellt, ist, inwieweit Handkes Schriftstellerverständnis auch von seinen Rezipienten bzw. von Medien geteilt wird.

Wenn der Begriff ‚Schriftsteller‘ als Berufsbezeichnung, Ehrentitel, öffentliche Rolle oder Lebensstil aufgefasst wird, verbirgt sich dahinter der Gedanke, dass man damit auf eine bestimmte empirische und historische Person verweist, die noch am Leben ist oder früher gelebt hat. Dahingegen handelt es sich bei dem anderen Begriff, der sich auch auf die Literatur bezieht, nämlich dem des Autors, nicht um eine Berufsbezeichnung, sondern um eine wertneutrale juristisch feststellende Bezeichnung, die auf die Verfasserschaft und das Urheberrecht bei einem literarischen Werk verweist (vgl. Wilpert 2001: 62–63). So bezieht sich der Begriff ‚Autor‘ immer auf ein Objekt (z. B. auf ein bestimmtes Werk des Autors oder auf das ganze Œuvre) und seinen Verfasser, und er ist somit nur durch das Objekt zu verstehen. Allgemein könnte man sagen, dass sich eine Person schon in der Phase Schriftsteller nennen kann, in der das eigentliche Werk noch nicht geschrieben ist, aber es gibt keinen Autor ohne Werk. Roland Barthes (1993: 114) drückt es folgendermaßen aus: Der Autor geht dem Werk nicht voraus, sondern entsteht mit ihm.

Die Unterscheidung zwischen einer textexternen historischen bzw. empirischen Schriftstellerperson und einem auf einen literarischen Text bezogenen Autor ist für die Fragestellungen der vorliegenden Arbeit von besonderer Bedeutung, weil die Schriftstellerbilder einerseits mit dem Schriftsteller als historischer und prominenter Person und andererseits mit dem Autor eines bestimmten literarischen Textes verbunden sind und anhand verschiedener Erfahrungen und Quellen entstehen können. In der (deutschsprachigen) Literaturwissenschaft ist die Unterscheidung von Schriftsteller und Autor eher selten; man spricht vom textexternen oder realen oder empirischen Autor und meint damit oft den Schriftsteller (vgl. z. B. Jannidis et al. 1999, Wilpert 2001: 62, Plachta 2008). In dieser Hinsicht unterscheidet sich mein Gebrauch beider Begriffe von ihrem landläufigen Gebrauch.¹⁸

¹⁸ Auf das Problem mit der Verwendung des Begriffs Autor weisen auch Jannidis, Lauer, Martinez und Winko (1999: 25) hin. Ihnen zufolge müsste der Begriff im Kontext der literaturwissenschaftlichen Interpretationen differenziert werden. „Es wäre jeweils anzugeben, ob man vom Autor als Urheber oder Schreiber eines Textes spricht oder von der aus dem Text erschlossenen Absicht, den Zielen, dem Anliegen des Autors. Die erste Verwendungsweise kommt, wie dargestellt, in allen Interpretationstypen vor und ist in der Regel unproblematisch, für die Interpretation aber auch nicht sehr ergiebig. Aussagen des zweiten Typs dagegen sind immer Konstruktionen des Lesers beziehungsweise Interpreten und lassen sich nicht im strengen Sinne prüfen, sind aber plausibilisierbar.“ (Jannidis et al. 1999: 25.)

Schriftstellertum und Autorschaft sind im Allgemeinen mit den Fragen nach dem Subjekt, nach der Entstehung und den Definitionen der Autorposition, den Literaturauffassungen und ihren historischen Veränderungen verbunden (vgl. Foucault 1974: 18–20, Kurikka 2006b: 17). In dieser Arbeit ist es nicht möglich und auch nicht besonders relevant, sich eingehender mit der Geschichte der Autorschaft zu befassen.¹⁹ Es soll hier aber noch erwähnt werden, dass die Auffassungen vom Schriftsteller, die in den verschiedenen Epochen vorherrschten – er wurde mal als Mittler der Götter, mal als Handwerker oder als Ausnahmeerscheinung, als individuelles schöpferisches Genie oder als Sprachrohr der Wahrheit angesehen –, heute noch hartnäckig nebeneinander zu existieren scheinen; zumindest gibt es Nachweise für all diese Auffassungen in der deutschsprachigen und finnischen Rezeption Handkes.

2.2.2 *Der Autornamen und das Schriftstellerbild*

Der Autor bzw. Verfasser eines literarischen Textes offenbart sich dem Leser im Allgemeinen durch einen Autornamen, unter dem das Werk publiziert wird (vgl. Sepänmaa 1987: 12–13). Der Autornamen veranschaulicht m. E. gut den Unterschied zwischen Autor und Schriftsteller sowie die Problematik bezüglich der Autorschaft: Anders als der eigentliche, gesetzliche Name des Schriftstellers braucht der Autornamen nicht unbedingt auf eine bestimmte historische Schriftstellerperson zu verweisen. Erstens kann der Autornamen auch ein Pseudonym, also ein erfundener Deckname sein, und die Person mit dem entsprechenden Namen hat in Wirklichkeit nie existiert, oder der Verfasser hat den Namen eines anderen Autoren verwendet; Genette (1989: 50) spricht hier von Apogryphen und Plagiaten. Zweitens können sich hinter dem Autornamen mehrere Personen, ja sogar eine ganze Arbeitsgruppe verbergen (vgl. Sepänmaa 1987: 16).²⁰ Drittens kann ein und derselbe Schriftsteller über mehrere Autornamen verfügen (vgl. Genette 1989: 54).²¹ Viertens können Ghostwriter angeführt werden, die Bücher unter dem Namen des Auftraggebers verfassen, die oft „Personen von öffentlichem Interesse“ (Filmschauspieler, Politiker, Sportler usw.) oder „überbelastete Erfolgsschriftsteller“ sind (Wilpert 2001: 313). Außerdem gibt es anonyme Texte, bei denen die Nennung des Verfassers aus irgendeinem Grund (Informationsmangel bei den älteren Texten, Standesehre oder Bescheidenheit des Ver-

¹⁹ Verschiedene Autorkonzepte stellen u. a. Jannidis et.al (1999: 11–35) und Kurikka (2006b: 18ff.) vor.

²⁰ Z. B. verbirgt sich hinter dem Autornamen Sergeanne Golon für die „Angélique“-Reihe ein Schriftstellerehepaar: die französische Schriftstellerin Anne Golon (eigentlich Simone Changeux) und ihr Ehemann Serge (eigentlich Wsewolod Sergejewitsch Golobinow).

²¹ Z. B. hat die finnische Schriftstellerin Pirkko Saisio Werke unter den Namen Jukka Larsson und Eva Wein veröffentlicht (vgl. Mäkinen 2006) und Algot Untola u. a. unter den Namen Maiju Lassila, Irmari Rantamala und J.I.Vatanen (vgl. Kurikka 2006a: 224–226). Mit den genannten Pseudonymen ist ein Wechsel des Geschlechts verbunden. Deshalb handelt es sich hier um Pseudandronyme (Jukka Larsson) und Pseudogynyme (Maiju Lassila) (vgl. Wilpert 2001: 647).

fassers, Vorsichtsmaßnahmen usw.) gänzlich fehlt. (Vgl. Genette 1989: 45–48, Wilpert 2001: 30.)

Nach Genette (1989: 43), der den Namen des Autors als einen Paratext (vgl. Kap. 4.1.1) betrachtet, ist der häufigste Fall, dass der Verfasser sein Werk mit seinem amtlich verbürgten Namen signiert; Genette hat dafür eine eigene Bezeichnung, ‚Onymität‘. Seiner Ansicht nach signiert man das Werk mit dem eigentlichen Namen besonders in dem Fall,

in dem eine bereits berühmte Person ein Buch hervorbringt, dessen Erfolg auf dieser bestehenden Berühmtheit aufbauen kann. Der Name ist dann nicht ein bloßes Ausweisen der Identität («der Autor heißt Soundso»), sondern stellt seine Identität in den Dienst des Buches – oder eher eine «Persönlichkeit», wie es heute in den Medien heißt: «Dieses Buch ist das Werk des berühmten Soundso.» (Genette 1989: 43.)

Die Ursachen für das Verbergen des eigenen Namens und die Verwendung eines Pseudonyms können sehr unterschiedlich sein (vgl. z. B. Wilpert 2001: 647). Als mögliche Motive werden u. a. „Bescheidenheit, Vorsicht, ödipaler Ekel vor dem Vaternamen oder das Gegenteil“ und „Vermeidung von Homonymien“ genannt (Genette 1989: 52). Der Schriftsteller kann aber auch einige Werke mit seinem gesetzlichen Namen und andere mit einem Pseudonym signieren. Er kann z. B. als Nebenbeschäftigung verfasste und als Unterhaltungsliteratur einzustufende Werke unter einem Decknamen veröffentlichen und andere, ernst zu nehmende und höher geschätzte Werke unter seinem eigenen Namen publizieren. „Die mit Familiennamen signierten Werke wären also eher ‚einbekannt‘ oder ‚anerkannt‘, weil sich der Autor aufgrund seiner persönlichen Vorliebe oder des literarischen Ansehens darin stärker wiedererkennt“, schreibt Genette (1989: 54).

Michel Foucault hat in seinem Essay *Qu`est-ce qu`un auteur?* aus dem Jahre 1969 über die Bedeutung des Autornamens geschrieben (vgl. Foucault 1974: 7, 15). Der Autornamen hat seiner Ansicht nach eine klassifikatorische Funktion: „mit einem solchen Namen kann man eine gewisse Zahl von Texten gruppieren, sie abgrenzen, einige ausschließen, sie anderen gegenüberstellen. Außerdem bewirkt er eine Inbezugsetzung der Texte zueinander.“ (Foucault 1974: 17.) Wenn man eine Reihe von Texten unter einem Autornamen sammelt, entstehen gleichzeitig zwischen den Texten verschiedene feste Verbindungen: die Werke können einander erklären, die Authentizität eines Werkes kann in Zusammenhang mit anderen Werken untersucht werden, Werke können als einheitliche Gruppe verwendet werden usw. (Vgl. Kaarto 2001: 176.)

Schließlich hat der Autornamen die Funktion, eine bestimmte Seinsweise des Diskurses zu kennzeichnen. Hat ein Diskurs einen Autornamen, kann man sagen, »das da ist von dem da geschrieben worden« oder »ein gewisser ist der Autor von...«, so besagt dies, daß dieser Diskurs nicht aus alltäglichen, gleichgültigen Worten besteht, nicht aus Worten, die vergehen, vorbeitreiben, vorüberziehen, nicht aus unmittelbar konsumier-

baren Worten, sondern aus Worten, die in bestimmter Weise rezipiert werden und in einer gegebenen Kultur ein bestimmtes Statut erhalten müssen. (Foucault 1974: 17.)

Hinsichtlich der Äußerungen Foucaults zum Thema Autornamen ist zu bemerken, dass er nur autonome Texte behandelt, d. h. Texte, die unter dem eigenen bzw. richtigen Namen des Verfassers/Schriftstellers veröffentlicht sind (vgl. Wilpert 2001: 62); er lässt anonyme und pseudonyme Werke beiseite. Für die Vorstellung bzw. das Bild, das sich der Leser vom Autor anhand der Werke macht, die unter einem Autornamen stehen, hat Foucaults Ausgrenzung keine großen Folgen. Für das Schriftstellerbild dagegen, das eine umfassendere Vorstellung vom Schriftsteller darstellt, weil es auch andere Aspekte als nur bestimmte literarische Werke in das Bild mit einbezieht, kann die Ausgrenzung eines Teils des Gesamtwerks eine Rolle spielen.

Es kann also festgestellt werden, dass der Autornamen für das Schriftstellerbild von Bedeutung ist, weil mit einem bestimmten Autornamen bestimmte Eigenschaften und Wertungen in Verbindung gebracht werden. Ein Schriftsteller kann mehrere Autornamen verwenden, von denen jeder seine eigene Gesamtheit bildet. Mit anderen Worten können sich die mit verschiedenen Autornamen verbundenen Vorstellungen miteinander sehr stark voneinander unterscheiden, auch wenn sich hinter den verschiedenen Autornamen ein und derselbe Schriftsteller verbirgt. (Vgl. Sepänmaa 1987: 12.) Ein Schriftsteller kann seinerseits die entstehenden Vorstellungen steuern, indem er bewusst verschiedene Autornamen verwendet und seine Manuskripte unter verschiedenen Autornamen veröffentlichen lässt. In dieser Hinsicht kann der Autornamen als Mittel des Image-Making des Schriftstellers betrachtet werden.

An dieser Stelle ist noch zu erwähnen, dass der Autornamen bei Handke insofern kein Problem darstellt, dass es sich bei ihm nicht um einen Künstlernamen handelt und Handke m. W. auch keine Pseudonyme benutzt. Andererseits ist dies durchaus problematisch: Da er als Schriftsteller, Prominenter und Privatperson unter seinem eigenen Namen auftritt, kann es für den Leser schwierig sein zu wissen, wie er sich in welcher Situation ihm gegenüber zu verhalten hat. Auf diese Problematik mit dem Autornamen und dem Schriftstellerbild im Hinblick auf die Rezeption komme ich in Kap. 2.5.1.3 noch zurück.

2.2.3 *Der Schriftsteller, das Image und die Öffentlichkeit*

Ebenso wie ein Unternehmen kann auch ein Schriftsteller ein bestimmtes Bild oder eine Auffassung davon vor Augen haben, welches Bild er von sich selbst vermitteln und welche Vorstellungen er bei den Rezipienten wecken möchte (vgl. z. B. Ikävalko 1996: 184); dieses angestrebte Vorstellungsbild wurde in Kap. 2.1.2 Image genannt. Für ihn ist das Image außer einer Marketing- auch eine Identitätsfrage: wer bin ich, wie will ich sein und was für ein Bild möchte ich von mir vermitteln? In diesem

Sinne handelt es sich bei einem Schriftstellerbild auch um das Selbstverständnis des Schriftstellers. Ausgehend von diesem Bild kann er dann versuchen, sich zu profilieren.²² Das Verhalten im Hinblick auf den planmäßigen Aufbau des öffentlichen Bildes bzw. Images variiert: Der eine Schriftsteller kann bewusst versuchen, das Bild zu begrenzen, indem er sich von der Öffentlichkeit fernhält und die Werke für sich selbst sprechen lässt, während der andere Schriftsteller aktiv die Öffentlichkeit sucht, indem er in den Zeitungen, im Radio und im Fernsehen auftritt und seine Ansichten über die unterschiedlichsten Themen zum Ausdruck bringt. Man spricht in diesem Zusammenhang oft von Selbstinszenierung oder von Selbststilisierung des Schriftstellers, die laut Plachta (2008: 34) „keine Erfindungen des modernen Medienzeitalters“ sind, wenn man auch oft so denkt. Heutzutage nimmt man an, dass sich der Schriftsteller inszeniert; die Frage ist nun eher, „wie er sich inszeniert oder sich inszenieren lässt“ (Plachta 2008: 24).

Wenn man von Schriftstellerbildern und Images spricht, muss man berücksichtigen, dass diese sowohl die Person des Schriftstellers als auch das Werk umfassen (vgl. Hotz 1990: 27–28). Eine Person ohne literarische Werke ist streng genommen kein ernst zu nehmender Schriftsteller. Andererseits bleiben Werke ohne eine Schriftstellerperson als verbindendes Glied ein wenig vereinzelt. Auf das äußerst komplizierte Verhältnis zwischen Autor und Werk aus der produktionsästhetischen Sicht kann hier nur andeutungsweise hingewiesen werden. Dagegen wird auf die Doppelreferenz des Schriftstellerbildes als spezifisches Phänomen literarischer Rezeption in Kap. 2.4 näher eingegangen.

Das literarische Schaffen bietet dem Schriftsteller eine Möglichkeit an, seinen „subjektiven Beitrag“ zu seinem Schriftstellerbild zu liefern (vgl. Dörner/Vogt 1994: 148). Er kann sich als Prosaist, Lyriker, Dramatiker, Krimiautor usw. profilieren. Neben diesem werkbezogenen Aspekt kann aber auch sein Verhalten in der (literarischen) Öffentlichkeit zu einem bedeutenden Faktor seines Schriftstellerbildes werden, wie z. B. bei Handke festzustellen ist. Die Stellung und die Rollen des Schriftstellers haben sich in den letzten Jahrzehnten mit der literarischen Kultur verändert und die Bedeutung des Außerliterarischen hat zugenommen. Um die Jahrtausendwende ist (auch in Finnland) die Situation eingetreten, dass man „die Schriftsteller kaum von ihren Werken unterscheiden kann“ (Ahola 2003: 100). Das literarische Leben hat sich personalisiert, was bedeutet, dass der Schriftsteller als schöpferisches Subjekt vom Begriff des Schriftstellers als interessante Persönlichkeit abgelöst worden ist: Es scheint teilweise also nicht so wichtig zu sein, was der Schriftsteller geschrieben hat, sondern wie er in den Medien auftritt.

²² Laut Ikävalko (1996: 184–185) meint man mit der Profilierung die Strategie, die Methoden und die Maßnahmen, mit denen das Ziel, ein bestimmtes Image, erreicht werden soll.

Die Autoren haben das sog. lesende Publikum immer interessiert. Somit kann es auch irreführend sein, von der Rückkehr des Autors zu sprechen; der Autor ist lediglich in der Mainstream-Literaturwissenschaft verloren gegangen. Es scheint so, dass neuerdings das Interesse am Schriftsteller und seinem Privatleben sogar zugenommen hat. Die Schriftsteller sind immer mehr zu Personen des öffentlichen Lebens geworden, deren Gesichter und Reden man in den Zeitungen und im Fernsehen wiedererkennt. Trotz des Eifers der Forscher, den Schrank der Autorschaft geschlossen zu halten, kennen wir heute sogar den Inhalt des Kleiderschranks der Schriftsteller – sowohl die Printmedien als auch das Fernsehen haben den mit der Autorschaft verbundenen Glanz kommerzialisiert, indem sie ihn in den Alltag eingebunden haben. Aus den Zeitungen erfahren wir nicht nur die Gedanken der Schriftsteller über ihre eigenen Werke, sondern bekommen auch ihre Ansichten sowohl über das Boxen als auch über die Kindererziehung zu hören. Die meisten unserer Schriftsteller sind Medienschriftsteller in zweierlei Hinsicht. Einerseits treten sie in verschiedenen Medien (Massenmedien) auf, aber sie werden auch als Medien (Mittel und Mittler) verwendet, sowohl zu kommerziellen Zwecken als auch um Richtlinien für das Leben vorzugeben. Andererseits sind auch Hinweise darauf erkennbar, was Juhani Niemi mit dem Begriff Orakelschriftsteller bezeichnet hat: Vom Schriftsteller werden wenn nicht konkrete Lebenshilfen, so aber zumindest Meinungen zum Weltgeschehen erwartet. (Kurikka/ Pynttari 2006: 12–13.)

Der Schriftsteller – ob Berufsschriftsteller (vgl. Wilpert 2001: 79) oder eine über ihr eigenes Leben Rechenschaft ablegende Person des öffentlichen Lebens, wie z. B. ein Politiker, Sportler oder Popstar – muss heute Sichtbarkeit anstreben, sich mit seinem Gesicht vermarkten, an Messen oder Veranstaltungen des Verlags und von Buchhandlungen oder an Talkshows o. Ä. teilnehmen. Die Öffentlichkeit wird auch meistens allein deshalb als Nutzen empfunden, weil sie die Bekanntheit steigert, was wiederum das Marketing fördert. Die Öffentlichkeit muss nicht einmal unbedingt positiv sein, sondern auch eine negative Öffentlichkeit kann Interesse wecken. Die Rezensentin von *Helsingin Sanomat* Suvi Ahola (2003: 102–104) sieht auch in einer anderen Beziehung einen Nutzen in der Öffentlichkeit: Ihr zufolge dient die Prominenz der Person nicht nur dem parallelen Marketing von Person und Werk, sondern sie verschafft auch zusätzliche Informationen und verstärkt somit das Leseerlebnis der Leser:

In der literarischen Öffentlichkeit ist das Werk, der Roman, die Gedichtsammlung nur ein Teil der Wirklichkeit. Der Rest wird durch den Schriftsteller gebildet, von dem erwartet wird, dass er bereitwillig in den Zeitungen und Zeitschriften, im Radio und im Fernsehen über die Beziehung seines Werkes zu seinem eigenen Leben berichtet. Für den Kritiker kann es sehr schwer sein, nicht auch diese Seite zu berücksichtigen. (Ahola 2003: 101.)

Der von Ahola erwähnte Zusammenhang zwischen dem Werk und dem Leben des Schriftstellers sowie die damit verbundene Auffassung, dass der Autor für die Erklärung seiner Texte relevant sei, ist in den letzten fast hundert Jahren in der Literaturwissenschaft ein umstrittenes Thema gewesen (vgl. Kap. 2.4.6). Aholas Kommentar veranschaulicht aber treffend die unterschiedliche Behandlung von Schriftstellertum und Autorschaft in der Literaturwissenschaft und in der breiten Öffentlichkeit, unter

Laien: Die Leser tendieren häufig dazu, nicht nur den Autor, sondern auch eine Figur oder den Erzähler (vor allem den Ich-Erzähler) eines Werkes mit dem Schriftsteller gleichzusetzen. Andererseits trägt der Schriftsteller häufig die Verantwortung dafür, wie er diesen Erwartungen entspricht, mit anderen Worten wie er selbst die autobiographischen Züge oder die Authentizität des Werkes in der Öffentlichkeit zum Ausdruck bringt.

Die Entwicklung hin zur Personalisierung des literarischen Lebens hat laut Brunila und Uusitalo (1989: 15–16), die die finnische Verlagswelt untersucht haben, nicht nur die Einstellung des Publikums zu Schriftstellern, sondern auch das Gatekeeper-System des Verlagswesens und die Wahl der zu veröffentlichen Bücher verändert. Wenn die durch die Massenmedien vermittelte, auf einzelne Personen ausgerichtete Öffentlichkeit immer mehr an Bedeutung gewinnt, nimmt die Rolle der Literaturkritik und der Intellektuellen im Auswahlverfahren ab. Laut Brunila und Uusitalo (1989: 15–16) war es Ende der 1980er Jahre leichter, als Schriftsteller zu debütieren, wenn man zuerst auf eine andere Weise eine prominente Medienpersönlichkeit aus sich gemacht hatte; früher musste man im Allgemeinen zunächst seine Fähigkeiten als Schriftsteller unter Beweis stellen. Dieses blieb aber kein besonderes Phänomen der 1980er Jahre, sondern gilt im höchsten Maße auch für die heutige Situation. Bei der Vermarktung der Bücher konzentriert man sich leichter auf das Marketing der Personen, die schon fertig vermarktete Prominente sind, als auf ganz neue Namen.

Die Karnevalisierung des literarischen Lebens, bei der die zunehmende Bedeutung der Images bzw. der öffentlichen Schriftstellerbilder ein Merkmal bildet, zeigt sich auch in der Popularität verschiedener literarischer Veranstaltungen. Für das breite Publikum wird Literatur auf Buchmessen, Literatur- und Schriftstellertagen und mit Hilfe von zu besonderen Medienspektakeln aufgebauchten Literaturpreisen vermarktet. Auch bei diesen erscheinen die Schriftsteller wichtiger als ihre Bücher. (Vgl. Brunila/Uusitalo 1989: 16, Plachta 2008: 24.)

Um das oben Angeführte zusammenzufassen, soll noch darauf hingewiesen werden, dass die vorliegende Arbeit auf der Auffassung beruht, dass der Schriftsteller alles andere als ein im Elfenbeinturm arbeitender einsamer Eremit ist, der ein Buch nach dem anderen schreibt und veröffentlicht. Als Akteur des literarischen Lebens werden an den Schriftsteller viele verschiedene Erwartungen gestellt, die nicht alle unbedingt rein literarischer Art sind. Nach diesen Erwartungen muss er versuchen zu leben und zu handeln – oder aber er muss sie auf sich beruhen lassen und sich auf das Schreiben konzentrieren, was jedoch nur wenigen Schriftstellern gelingt. Die Erwartungen an den Schriftsteller verändern sich mit der Zeit, ebenso verändert sich die Rolle des Schriftstellers. (Vgl. Wiesand/Fohrbeck 1976: 15.) Als Forschungsgegenstand ist Handke ein sehr interessantes und zugleich anschauliches Beispiel dafür, wie die Gepflogenheiten des literarischen Lebens, die Erwartungen, Werte und Einstellungen

der Akteure nicht nur die Schriftstellerbilder der Öffentlichkeit, sondern auch die öffentliche kritische Rezeption beeinflussen. Bei der Untersuchung von Handkes Schriftstellerbildern von den Anfangsjahren seiner Karriere bis heute zeigt sich auch, wie die öffentlichen Bilder des Schriftstellers und die Erwartungen an ihn je nach der Zeit und dem kulturellen Kontext variieren. Auf einer allgemeineren Ebene kann man auch am Beispiel Handkes überlegen, wie sich die Einstellung zu Schriftstellern im Allgemeinen in den letzten Jahrzehnten verändert hat.

2.3 Der Verlag und das Schriftstellerbild

Das Image als ein vom Sender absichtlich aufgebautes Bild vom Meinungsgegenstand und der Imageaufbau als eine absichtliche, planmäßige und berechnende Tätigkeit wie das Marketing und Verkaufsgespräche (vgl. Karvonen 1999: 51), sind im Kontext des literarischen Lebens oft weniger mit dem Schriftsteller als dem Vertreter der sog. zweiten Produktionsstufe der Literatur, mit dem Verlag, verknüpft. Die Aufgabe des Verlags besteht darin, aus den vom Schriftsteller angebotenen Texten diejenigen auszuwählen, die es aus irgendeinem Grunde verdienen, veröffentlicht zu werden, sowie die Endfassungen zu produzieren und zu vermarkten.²³ Da der Verlag im literarischen Feld zwischen dem Produzenten, also dem Schriftsteller, und dem Konsumenten, dem Leser, angesiedelt ist, wird ihm traditionell die Rolle des Gatekeepers oder „Schleusenwärters“ zugeschrieben. Als Gatekeeper entscheidet der Verlag darüber, was sich überhaupt lohnt, dem großen Publikum zur Lektüre anzubieten.²⁴ So kann man dem Verlag in einem umso größeren Maße eine entscheidende Rolle bei der Entstehung von Schriftstellerbildern zuschreiben: Bereits indem die Verlage nur bestimmte Werke des Schriftstellers zur Veröffentlichung auswählen, indem Verlagslektoren Manuskripte bearbeiten und reif für die Veröffentlichung machen, indem die Verlage Werke in bestimmten Reihen oder im Zusammenhang mit einer bestimmten Literatur veröffentlichen, schaffen sie Images und steuern auf diese Weise die Vorstellungen, die bei der Leserschaft über einen Schriftsteller entstehen. Die Verlage bestimmen so auch über die Wirkungsmöglichkeiten der Werke und versehen diese mit einem Qualitätsstempel. „Diese Stempel wirken nach der Veröffentlichung wiederum als symbolisches Kapital, das die Wahrscheinlichkeiten steuert, welcher Kritiker in welchem Medium auf welches Werk eingeht und mit seiner be-

²³ Das Verlagswesen wird gewöhnlich zur Produktion der Literatur gezählt (vgl. z. B. Niemi 1991: 85), obwohl sich in der Rolle des Verlegers Elemente der Produktion und der Literaturvermittlung vereinen.

²⁴ Die Rolle des Verlegers hat u. a. Harri Haanpää, der Verlagsleiter für einheimische Literatur beim Verlag WSOY, beleuchtet: „Das Verlegen besteht in der Fähigkeit zu sehen und zu unterscheiden: Man muss das Bedeutungsvolle sehen und es vom Bedeutungslosen unterscheiden. In dieser Hinsicht hat der Verleger die Rolle des Gatekeepers. Weil Gatekeeper an den früheren Türsteher und die einstimmige, von oben geleitete Einheitskultur erinnert, kann man ihn durch das Wort Torwart ersetzen. Wenn der Torwart einer ist, der den Ball die ganze Zeit durch die Beine hindurch lässt, kann daraus nichts Gutes folgen.“ (Haanpää 2004: 47–48.)

glaubigsten Benennungsmacht dieses symbolische Kapital durch seinen Segen vermehrt oder durch seine Verdammung schmälert.“ (Dörner/Vogt 1994: 149.)

Die Schriftsteller bieten ihre Manuskripte im Allgemeinen solchen Verlagen an, in deren Verlagsprogramm ihre Bücher ihrer Meinung nach passen könnten und die daher an der Veröffentlichung des Werks interessiert sein könnten. Für den Schriftsteller ist es gewiss wünschenswert, dass ein möglichst großer, bekannter und renommierter Verlag seine Werke veröffentlicht; dies ist schon wegen der für das Marketing des Werks aufzubringenden Ressourcen, aber auch im Hinblick auf den Erfolg und die Wertschätzung des Werkes günstig:

Ein Verlag ist für einen Autor deshalb so wichtig, weil er das Sprachrohr nach außen darstellt und weil der Verlag bestimmt (durch Covergestaltung, Buchpräsentationen, Auflage, Werbung, seine Buchhandelsvertreter und seinen Vertrieb), in welchem Rezeptionsumfeld der Autor und sein Werk vorerst einmal wahrgenommen werden (Landerl 2005: 17).

Es ist für die spätere Rezeption und den Erfolg eines Werkes und damit für die Position des Schriftstellers im literarischen Feld entscheidend, in welchem Verlag ein Text erscheint (vgl. u. a. Landerl 2005: 27). Dafür gibt es mehrere Begründungen. Die erste einfache Begründung ist das ökonomische Kapital des Verlags: Die stabilere finanzielle Lage eines Großverlags erlaubt es, auch unsichere Namen in das Verlagsprogramm aufzunehmen und Erfolg versprechende Autoren von kleineren Verlagen abzuwerben. Mit ihren größeren Marketingbudgets können große Verlage auch bestimmte Titel mit einem höheren finanziellen Aufwand bewerben, als es für einen kleinen Verlag möglich wäre. (Behm et al. 1991: 51–52, Landerl 2005: 28.) Zweitens ist das symbolische Kapital des Verlags von Bedeutung, denn es lässt sich auch auf den Schriftsteller übertragen: Ein geschätzter Verlag bringt die Vorstellung von einem geschätzten Schriftsteller hervor:

Jeder Verlag hat seine Position im literarischen Feld, die ihm auf Grund seines angesammelten symbolischen Kapitals zugeschrieben wird (und die sich laufend verändert), verfügt über ein Programm, mit dem er identifiziert wird. Der Erfolg der Neuerscheinung hängt wesentlich davon ab, ob sie im richtigen Verlag mit dem passenden Programm erscheint. Das symbolische Kapital eines Verlags überträgt sich dabei auf das Buch und bestimmt den Kontext, das Umfeld, in dem das Buch wahrgenommen wird. (Landerl 2005: 26–27.)

Auch Dörner und Vogt (1994: 189) weisen auf die Bedeutung des Veröffentlichungskontextes für den Erfolg des Buches hin. Ihrer Ansicht nach sind neben dem Verlag und der Reihe²⁵ auch der Verleger- oder Herausgebername wichtig: „Diese Faktoren entscheiden schon während der Produktion eines Buches mit darüber, welche Kreise

²⁵ Die Reihe ist deshalb so wichtig, weil das Reihensignet dem potenziellen Leser sofort anzeigt, „mit welchem Typ, wenn nicht mit welcher Gattung von Werk er es zu tun hat“ (Genette 1989: 28).

es in welcher Weise rezipieren sollen. Die Bereitschaft, ein Buch positiv einzuschätzen, steigt mit der Berühmtheit und dem Ansehen, das Verlag, Verleger und Herausgeber innerhalb des literarischen Feldes genießen.“ (Dörner/Vogt 1994: 189.)

Um den Schriftsteller und sein neues Buch bekannt zu machen, können Verlage verschiedene PR- und Werbemaßnahmen in Angriff nehmen. Für das Schriftstellerimage spielen besonders die Presse- und Öffentlichkeitsarbeit sowie die Werbung eine besondere Rolle. Diese sollen im Folgenden näher behandelt werden.

2.3.1 *PR und das Schriftstellerimage*

„Die Presse- und Öffentlichkeitsabteilung eines Verlags bildet die professionelle Schnittstelle zwischen Verlag und Öffentlichkeit“ (Kerstan 2006: 83). Sie repräsentiert den Verlag und seine Bücher nach außen. Das klassische Ziel der externen PR ist gerade die Gewinnung von Vertrauen und Verständnis in der Öffentlichkeit für das Unternehmen und seine Ziele. Es geht hier um Imagebildung und Imagepflege des Verlags, also nicht direkt des Schriftstellers: um Schaffung eines Vorstellungsbildes, „bei dem der Leser, Käufer, Buchhändler sofort bestimmte Eigenschaften mit dem Verlag assoziiert, die er (gegebenenfalls) positiv auf das Produkt überträgt“ (Schönstedt 1991: 191). Zu den imagestiftenden PR-Maßnahmen oder Effekten gehören bestimmte Werbemittel, z. B. die Einbeziehung von Verlagssignets oder verlagstypischen Slogans in Buchanzeigen, PR-Broschüren für das Sortiment sowie verschiedene Aktionen. Eine andere Form der externen PR ist dann die „Product-Publicity“, mit der über Medien große Aufmerksamkeit für bestimmte Produkte (Titel und Autoren) angestrebt wird. Dabei spielen Buchrezensionen und Artikel eine besondere Rolle. (Vgl. Schönstedt 1991: 192–193.)

Die PR-Abteilung eines Verlags pflegt einen engen Kontakt zu verschiedenen Medienakteuren (Journalisten und Literaturkritikern) und vermittelt Informationen über die erschienenen Werke und deren Autoren. Sie verschickt Vorabinformationen bzw. Presseinformationen an potenzielle Multiplikatoren (Buchhandel, Redaktionen, Journalisten); es kann sich dabei um Informationen zu den aktuell vor der Auslieferung stehenden Titeln sowie zu Lesereisen, Vorträgen und anderen Aktionen handeln, die im Zusammenhang mit der Buchpublikation stehen. Sie vermittelt auch Pressemeldungen über den Erfolg des Autors bzw. Buches an Redaktionen, z. B. über die Verleihung von Literaturpreisen oder anderen Auszeichnungen. Auch das Verschicken von Rezensionsexemplaren mit dazugehörigen Waschzetteln²⁶ gehört zu Aufgaben der PR-Abteilung. (Vgl. Behm et al. 1992: 101–105, Röhring 1992: 150–155.)

²⁶ Der Waschzettel ist ein vom Verlag einer Neuerscheinung beigegebenes Blatt, das normalerweise bibliographische Angaben zum Buch, biographische Angaben zum Autor, knappe Inhaltsangaben, eventuell auch Deutungsangebote sowie eine Würdigung des Buches enthält. Besonders in kleine-

Die PR-Abteilung arrangiert auch unterschiedliche öffentlichkeitswirksame Aktionen und Veranstaltungen wie z. B. Buchpremierer, Pressekonferenzen zum Buchstart, Lese- und Vortragsreisen, Podiumsdiskussionen, Fernsehauftritte usw., die den Schriftstellern die Möglichkeit bieten sollen, vom Publikum und von den Medien zur Kenntnis genommen zu werden und auch damit ihr öffentliches Bild zu pflegen. (Vgl. Behm et al. 1992: 97–99, 103; Röhring 1992: 153–154.) Außer der Tatsache, dass der Verlag so versucht, den Bekanntheitsgrad des Schriftstellers zu steigern, ist auch wichtig, dass die PR-Abteilungen ein bestimmtes Image für den Schriftsteller zu schaffen versuchen, indem sie aus der Menge der zur Verfügung stehenden Auftrittsmöglichkeiten bestimmte herausuchen, die sie gerade als für einen bestimmten Schriftsteller und seinen Stil geeignet ansehen.

2.3.2 *Werbung für Bücher*

Für das Schriftstellerimage spielt natürlich auch die Werbung für Bücher eine große Rolle. In der Werbung geht es darum, „durch Bekanntmachung von Namen, Eigenschaften und positiven Merkmalen des Produkts“ die Zielperson zu veranlassen, das Produkt zu erwerben:

Werbung ist in diesem Sinne zwar eine ‚zwangsfreie Form der psychischen Beeinflussung‘ – sie kann aber nur Prozesse verstärken, indem sie eine größere Öffentlichkeit herstellt und aus einem vagen Interesse, einem unspezifischen Bedürfnis einen konkreten Bedarf, d. h. einen Kaufwunsch erzeugt (Behm et al. 1992: 91).

Die Verlagswerbung für Bücher richtet sich an zwei Zielgruppen, die mit unterschiedlichen Kommunikationsmitteln angesprochen werden: Die Händlerwerbung richtet sich an die Vermittlung (Buchhandlung, Bibliotheken), die Publikumswerbung an den Endverbraucher, d. h. den Leser (vgl. Schönstedt 1991: 127). In der Händlerwerbung handelt es sich um ‚Sales Promotion‘, um Verkaufsförderung, mit der Maßnahmen gemeint werden, mit denen die Verlage den Abverkauf ihrer Produkte in den Handel unterstützen. Diese Mittel, mit denen Buchhändler auf die Produkte des Verlags aufmerksam gemacht werden sollen, können u. a. Verlagsankündigungen oder Programmvorschauen, in denen Neuerscheinungen und ihre Autoren vorgestellt werden, Buchhändler-Informationspakete mit Informationsheften²⁷ und Leseexemplaren, Anzeigen in der Branchenpresse oder Werbebriefe an den Buchhandel sein, die auf verkaufsfördernde Anlässe aufmerksam machen und kommende Aktionen vorbereiten. In der heutigen Situation, wo die Flut neuer Titel den Wettbewerb in der Buchbranche verschärft hat und Verlage um Präsenz im Ladengeschäft kämpfen

ren Regionalblättern ersetzen diese Texte manchmal die eigentlichen Rezensionen. (Vgl. Pfohlmann 2005: 56–57, Röhring 1992: 152, Genette 1989: 103–104.)

²⁷ Diese Hefte enthalten normalerweise bibliographische Daten des Buches, eine Inhaltsangabe, einen Kurztex, eine Autoren-Vita, eine Abbildung des Schutzumschlages sowie einen Hinweis auf potenzielle Zielgruppen (vgl. Röhring 1992: 151).

müssen, spielen auch persönliche Kontakte wie Vertreterbesuche, Schulungen, Informationsseminare, Gespräche auf Messen, Ausstattungen mit Verkaufshilfen usw. eine immer wichtigere Rolle. Auch beim Wiederverkauf der Produkte können Verlage den Buchhändler unterstützen; diese Maßnahmen werden Merchandising genannt. Verlage können u. a. Werbematerial (Verkaufscontainer oder -kassetten, Displays, Plakate, Deckenhänger, Prospekte, Tragetaschen) zur Verfügung stellen, aber auch finanzielle und organisatorische Unterstützung bei Anzeigenwerbung, bei Lesungen und Vorträgen anbieten. (Vgl. Behm et al. 1992: 76, 91–93; Röhring 1992: 140–143.)

Nach Brunila und Uusitalo (1989: 25) war die Händlerwerbung für finnische Verlage in den 1980er Jahren, als von Handke die ersten vier Prosaübersetzungen auf Finnisch erschienen, viel wichtiger als die Publikumswerbung. Finnische Verlage versuchten vor allem die Vermittlungs- bzw. Verteilungsstufe zu beeinflussen, so z. B. die Auffassung der Buchhändler davon, auf welche Schriftsteller und Bücher es sich lohnt zu setzen, wie viel Verkaufsfläche den verschiedenen Büchern im Geschäft zur Verfügung gestellt wird usw.; in dieser Hinsicht geht es hier (zumindest indirekt) um Image-Making des Schriftstellers. Die finnischen Verlage geben im Allgemeinen frühzeitig Vorabinformationen über ein erscheinendes Buch an die Buchvermittlung der Großhandlung Kirjavälitys weiter. Mit Hilfe der von ihr unterhaltenen Datenbank *FinnBooks*²⁸ werden Informationen über Neuheiten an Buchhandlungen und dadurch an die Kunden vermittelt. Zum Buch kann auch ein gesonderter Vorstellungstext verfasst werden, der sich an die Fachleute der Buchbranche richtet und der an die *FinnBooks*- sowie (manchmal auch zusammen mit dem Buch) an die Rezensenten geschickt wird. (Vgl. Tulisalo 2004: 300–302.)

Das Ziel der Publikumswerbung, die sich an Endverbraucher richtet, ist, ein möglichst breites Interesse und eine möglichst große Nachfrage im Handel zu erzeugen. Marketingexperten sprechen hier vom Pull-Marketing, das mit Vorstellungen und Images arbeitet. Als Werbeträger nutzen Verlage verschiedene Medien, vor allem Printmedien (Anzeigen und Prospektbeilagen in Zeitungen und Zeitschriften), aber auch Rundfunk- und Fernsehwerbung (Werbepots). Eine klassische Form der Publikumswerbung ist Plakatierung an ausgewählten Plätzen und in Verkehrsmitteln. Eine weitere, in finnischen Verhältnissen jedoch seltenere Möglichkeit ist das Direktmarketing, bei dem der Endverbraucher vom Verlag persönlich schriftlich angesprochen wird. (Vgl. Behm et al. 1992: 93–94; Schönstedt 1991: 183–187.)

Eine Schwierigkeit bei der Buchwerbung ist, dass sich Bücher so sehr voneinander unterscheiden und nicht austauschbar sind, dass normalerweise für Einzelprodukte geworben werden muss. In dieser Hinsicht unterscheidet sich die Buchwerbung von der Werbung für Markenartikel (z. B. Kleidung, Getränke, Mobiltelefone), bei denen

²⁸ Die Datenbank *FinnBooks* enthält Informationen über alle in Finnland lieferbaren Bücher. Sie lässt sich über die Homepage von Kirjavälitys (abrufbar unter www.kirjavalitys.fi) finden.

es sich um Waren handelt, die über einen längeren Zeitraum ähnlich bleiben. Da die Werbeetats der Verlage begrenzt sind, kann nicht für jeden einzelnen Titel geworben werden, sondern die Werbung hängt von den erwarteten Verkaufschancen ab; der erwartete Bestseller bekommt oft einen höheren Etat. Die Buchwerbung richtet sich sehr oft an bestimmte Zielgruppen, obwohl diese bei der Belletristik schwieriger zu definieren sind als bei Sachbüchern. Die Zielgruppe beeinflusst dann auch die Auswahl der möglichen Werbeträger. (Vgl. Röhring 1992: 137–139, 145–146; Tulisalo 2004: 296–297.)

Wie bei jeder Kommunikation ist auch bei der Schaffung von Images die Auswahl entscheidend: Von einem Meinungsgegenstand werden einige passende Aspekte gewählt und andere weggelassen; darauf wurde in Kap. 2.1.2 schon hingewiesen. Die Auswahl kann unbewusst oder intentional erfolgen (vgl. Karvonen 1999: 63–64). Wenn das Image-Making dem Zweck der Absatzsteigerung dient, wie im Fall des Verlags, ist es im höchsten Grad zielgerichtet und bewusst:

Die Differenz zwischen Image und Objekt wird gleichermaßen nach einer Minus- und einer Plusseite hin variieren. Einerseits wird die imageentwerfende Instanz selektieren und akzentuieren, d. h. sie wird ein Objekt nicht vollständig und nicht interessenfrei erfassen, andererseits gehen in jeden Imageentwurf Aspekte ein, die eher den Interessen der Entwurfsinstanz als dem faktischen Material des Objekts entsprechen. (Hotz 1990: 26.)

In verschiedenen Werbetexten wie in Verlagsprospekten, Ankündigungstexten, Klappen- bzw. Umschlagtexten usw. wird die Auswahl in einem umso größeren Maße getroffen. Durch die Auswahl bestimmter Aspekte in ihnen wird versucht, die potenziellen Leser zu beeinflussen und in ihnen eine bestimmte Einstellung zum Werk zu aktivieren, z. B. indem der Autor explizit mit bestimmten Worten charakterisiert wird, indem der Autor mit anderen Autoren verglichen wird, indem das Werk einer bestimmten Leserschaft empfohlen wird usw. „Für die rhetorische Erkenntnistheorie gilt das Bestreben, die Vorstellungen der Menschen zu beherrschen, das Bestreben, die Perspektiven zu beherrschen, aus denen die Menschen die Dinge sehen. Die Menschen werden geradezu aufgefordert: sieh die Sache nicht so, sondern betrachte sie so.“ (Karvonen 1999: 76–77.)²⁹

Neben Werbeanzeigen o. Ä. sind Klappen- und Umschlagtexte von Büchern sowie Vor- und Nachworte wichtige Bestandteile der Verlagswerbung für Bücher. Sie werden von den Marketing- bzw. Werbeabteilungen der Verlage produziert und diese

²⁹ In diesem Zusammenhang wird Rhetorik als eine strategische und zielgerichtete, auf einer Auswahl beruhende kommunikative Tätigkeit angesehen: „Rhetorik ist die Kunst der Kommunikation, des Präsentierens und des Redens. Es ist das Bestreben, dem Publikum ein gewünschtes Bild von Dingen zu vermitteln, die Menschen Dinge in einem gewünschten Licht sehen zu lassen und sie gewünschte Dinge tun zu lassen. Rhetorik ist die Kunst des Beeinflussens und des Überredens, aber sie kann auch als Kunst des Argumentierens und Begründens aufgefasst werden.“ (Karvonen 1999: 259.)

wiederum sind Verkaufsfachleute. Die Texte folgen regelmäßig einem bestimmten Muster. Die Vorderseite des Buches mit ihrer Gestaltung weckt das Interesse des Käufers/Lesers, aber entscheidend für den Verkauf und die Kaufentscheidung ist der Text auf der Umschlagseite vier.³⁰ Deswegen sollte dieser kurze Text, der oft nur einige wenige Sätze umfassen kann, möglichst interessant und attraktiv sein und ein möglichst positives Bild vom Werk und dessen Autor vermitteln (vgl. Baijars 2002: 49).

Besonders bei finnischen Büchern stellt der Text auf der U4 im Allgemeinen kurz den Inhalt und möglicherweise auch den Autor vor (vgl. Tulisalo 2004: 302–305). Bei der deutschen Belletristik entsprechen diesen Texten die Klappentexte, die knappen Charakterisierungen des Inhalts auf den eingefalteten Schutzumschlagklappen des Buchs, die zur Information der Leser und Kritiker dienen (vgl. Pfohlmann 2005: 28). In finnischen Büchern wird an dieser Stelle oft der Autor des entsprechenden Buches vorgestellt oder es wird für andere Bücher geworben. Auf der U4 werden neben einer kurzen Zusammenfassung der Handlung oft Lesarten und Interpretationsmodelle vorgeschlagen. Der Verlag kann an eine bestimmte Leserschaft appellieren, z. B. indem er das Werk als „intellektuell“ oder „vielschichtig“ beschreibt. Diejenigen, die sich selbst für intellektuell halten, identifizieren sich mit der auf der U4 angesprochenen Leserschaft und sind eventuell bereit, das Buch zu kaufen. Nach der Marketingforschung sind Konsumenten bestrebt, Produkte zu kaufen, die ihre Selbstbilder bestätigen; man spricht entsprechend von der Selbstbestätigungsfunktion des Images. Außerdem integriert sich der Konsument mit dem Kauf eines bestimmten Produktes mit einem bestimmten Image in die Gruppe aller anderen Konsumenten dieses Produktes. (Vgl. Karvonen 1999: 266, Rothe 2001: 126.) Für den Verkauf wäre es natürlich wünschenswert, dass man die Dinge in einem solchen Licht präsentieren könnte, dass sich möglichst viele angesprochen fühlen und das Werk kaufen.

Hieraus ergibt sich, dass Verlage mit verschiedenen Mitteln zielgerichtet Images für Schriftsteller schaffen können, um Bücher zu verkaufen. Obwohl das Image des Schriftstellers im Allgemeinen zu der Produktentwicklung in der Literatur gezählt wird, ist es keine Marke, sondern es ist abstrakter, „ein professionell bearbeitetes Profil“, wie es Boorstin definiert (vgl. Kap. 2.1.2). In der Literatur wird im Allgemeinen eine *warenzeichenartige* Eigenheit als Marke bezeichnet, an der die breite Öffentlichkeit z. B. einen bestimmten Schriftsteller erkennt. Für den Literaturkäufer ist er gleichbedeutend mit Qualität: der Käufer erwartet von dem Werk eine bestimmte „Handkeartigkeit“. In Finnland hat die Diskussion über Marken seit Ende der 1990er Jahre zugenommen, was mit der zunehmenden Produktentwicklung in der Literatur

³⁰ Die Umschlagseite vier (U4) wird manchmal irrtümlich Buchrücken genannt. Unter Rücken verstehe ich jedoch in Anlehnung an Genette (1989: 29) „die sichtbare Seite eines senkrecht im Regal stehenden Buchs“, die normalerweise nur den Autorennamen, den Titel des Werkes und das Verlagssignet enthält (vgl. Genette 1989: 32).

einhergeht; wahre Kunst ist eine Kunstware geworden. (Vgl. Hosiaislouma 2003: 111–112.)

Ebenso wie die künstlichen Images wird auch der Umgang mit Images in der Buchwerbung von Literaturwissenschaftlern kritisiert. Nach Hotz (1990: 23) streben die Verlage mit Werbung danach, Autoren, insbesondere der Unterhaltungsliteratur, einem prägnanten Konkretisationstyp zuzuordnen. In seiner Dissertation *Werbung für deutsche Gegenwartsliteratur* (1982) nennt Florian Tielebier-Langenscheidt diesen starren Konkretisationstypus, der sich zumeist an dem erfolgreichsten und immer wieder neu erwähnten Werk des Autors orientiert, „Autorenimage“ oder „Autorstereotyp“. Seiner Meinung nach bemühen sich Verlage, ihre Produkte, d. h. Autoren, „durch kontinuierliche Imagearbeit zu ‚Persönlichkeiten‘ zu machen, die auch als prägnante Konstanten und Fixpunkte mit bestimmten gleichbleibenden Merkmalen das Bewußtsein der Konsumenten (und Kritiker) prägen“ (Tielebier-Langenscheidt, zit. nach Hotz 1990: 23). Diese Art Markentreue sei damit begründet, dass die Kenntnis früherer Werke eines Autors oft auch den Erwerb des neuen Werks wesentlich beeinflusst.³¹ Es ist hier jedoch zu bemerken, dass der Autorenname als Markenzeichen nur in der Hinsicht fungiert, dass er eine Art Garantie für ein bestimmtes Qualitätsniveau darstellt, aber abgesehen von bestimmten Arten von Unterhaltungsliteratur nicht unbedingt für einen bestimmten Inhalt steht.

Die Konsumenten wählen aus den konkurrierenden Produkten im Allgemeinen das aus, was ihnen aus irgendeinem Grund am besten erscheint (vgl. Karvonen 1999: 18). Die Wahl fällt eher auf das Werk eines renommierten Schriftstellers als auf das Werk eines Schriftstellers, über den man nichts weiß; bei einem fremden Namen stellt man sich leicht die Frage, warum dieser nicht bekannt geworden ist. Eine gewisse Nachfrage und eine breite Unterstützung können sich bei einem Schriftsteller nur einstellen, wenn man die Aufmerksamkeit vermehrt auf ihn lenkt. Dies gelingt heute in der Praxis nur mit Hilfe der Medien, entweder mit Kosten verursachender Anzeigenwerbung oder mit Nachrichtenöffentlichkeit. Durch Werbung steigt nicht unbedingt die Nachfrage, aber die Hervorhebung des Buches unterstützt im Allgemeinen die bereits anderweitig erlangte Öffentlichkeit und die entstandenen Vorstellungen (vgl. Tulisalo 2004: 305–306).

Man darf jedoch nicht vergessen, dass Vorstellungen und Images in jeder Situation, in der Wissen vermittelt wird, entstehen, sich festigen, verzerrt werden und verloren

³¹ Vgl. Dörner/Vogt (1994: 41–43). Nach ihnen wissen Schriftsteller und Verleger „schon sehr genau, für welches Publikum sie welche Art von Werken zu produzieren haben, wenn sie sich am Markt durchsetzen wollen“[...] „Dieser hohe Grad an publikumsorientierter Differenzierung, den der Markt aufweist, wird von Boost schließlich sogar treffend auf das Image einzelner Autoren bezogen“ (Dörner/Vogt 1994: 42). „Autoren müssen sich ein ausgeklügeltes ‚corporate design‘, eine Art Firmenimage mit klaren Markenzeichen zulegen und ihren je eigenen Ort im literarischen Feld durch Marketingstrategien erkämpfen“ (Dörner/Vogt 1994: 43).

gehen. Ein Image kann als Resultat zielgerichteter Tätigkeit, aber auch ungewollt entstehen. (Vgl. Ikävalko 1996: 190–191.) An Letzterem haben besonders die Medien ihren eigenen Anteil. Und die von den Medien aufgebauten Bilder sind nicht unbedingt immer positiv.

2.3.3 *Das Aussehen und das Image*

Als Werbeträger für den Inhalt eines Buchs steht auch das Aussehen des Produkts. Äußerlichkeiten wie die Buchbindung, die Qualität des Drucks und des Papiers, das Coverbild usw. können für das Image und den Erfolg des Buches und damit des Autors eine große Rolle spielen (vgl. Behm et al. 1992: 71). Sogar eine so unwesentlich erscheinende Sache wie das Aussehen des Schriftstellers kann die Kaufentscheidung beeinflussen.³² Eine Vorstellung, wie ein typischer Schriftsteller ist und wie er aussehen könnte bzw. sollte, haben wohl alle. Dabei handelt es sich häufig um festgefügte, stereotype Bilder.

Die Präsenz der Schriftsteller in den Medien schließt neben Images und Vorstellungsbildern auch ikonische Bilder (Fernsehbilder, Fotos, Karikaturen³³ usw.) ein. Im deutschsprachigen Raum begann Anfang der 1970er Jahre eine (noch fortlaufende) Tendenz, für Schriftsteller mit ihrem Porträt zu werben. Heute begleiten Porträtfotos von Schriftstellern Werbungen, Programmvorschauen, Lesungsplakate, Rezensionen und Berichte aller Art und sind deshalb ein wichtiger Imagefaktor und ein Element der Marketingstrategie geworden (vgl. Hotz 1990: 20, Pedon 2004: 104). Das gilt natürlich auch für Finnland. Auf den Buchumschlägen wird auch hier vor allem das Gesicht des Schriftstellers hervorgehoben. Von Porträts wird eine bestimmte Funktionalität erwartet: „der Ausdruck, die Gestik und die Haltung müssen Informationen über die Persönlichkeit und Charakter des Schriftstellers mitbringen – aber sie müssen auch fotogen sein“ (Pedon 2004: 103–104).

Wenn Schriftsteller zu medienpräsenten Personen der Öffentlichkeit geworden sind, ist außer der Redegabe also ein attraktives Aussehen von Vorteil. Die finnischen Verlage geben zwar nicht gern zu, dass das Aussehen von Interesse ist, aber z. B. in den USA ist die Vermarktungsfähigkeit eines Schriftstellers ein wichtiges Verkaufsargument, womit Gesellschaftsfähigkeit, Aussehen und Auftreten gemeint werden: Als Schriftsteller wünscht man sich Personen mit gutem Auftreten. Wenn man auch

³² Anfangs war das Image auch eine visuelle Metapher, das Bild im Geiste des Menschen von der äußeren Wirklichkeit, was in vieler Hinsicht eine begrenzte Auffassung von der Sache ist, weil die Entstehung der Vorstellung von jeder Information über das Objekt beeinflusst wird, wie z. B. von Gerüchten. (Vgl. Karvonen 1999: 37, 39.)

³³ Ein Beispiel für eine Handke-Karikatur findet man in der Rezension von Lassila (1985). Diese Karikatur stammt von D. Levine. Dort wird – wie für diese Art von Zeichnungen typisch – das Markenzeichen Handkes, seine große Brille, in übertriebener Größe abgebildet und hervorgehoben.

glauben könnte, dass sich ein witziger und lächelnder Schriftsteller besser verkaufen ließe, darf ein Schriftsteller zumindest in Finnland „wortkarg, missgestimmt und brummelnd“ (Rapo-Puustinen 2005) auftreten. Von Schriftstellern wird in Finnland nicht unbedingt das gleiche Auftreten erwartet wie von anderen Personen der Öffentlichkeit, sondern das Publikum gesteht dem Schriftsteller große Freiheiten zu.

Die Frage nach der Bedeutung des Schriftsteller-Porträts für den Leser wurde im Feuilleton der *Zeit* vom 18.1.2007 anlässlich einer Ausstellung im Literaturarchiv Marbach diskutiert. Sowohl die *Zeit*-Redakteurin Ursula März als auch die interviewte Kulturwissenschaftlerin und Expertin für Physiognomik Claudia Schmölders waren sich darüber einig, dass das breite Publikum sich für das Aussehen der Schriftsteller interessiert und dass Dichterporträts bestimmte Erwartungen wecken und damit das Leseverhalten steuern können. Nach März schaffe der Leser nicht nur unwillkürlich eine Verbindung zwischen dem Gesicht des Schriftstellers und seinen Büchern, sondern erwarte auch vom Dichterporträt etwas Literarisches: „Melancholie, Genialität, eine Tendenz zum Leid, ein bisschen Wahn, Entrücktheit, ästhetische Pose und diese Dinge“ (März 2007). Außerdem werde vom Schriftstellerfoto ihrer Ansicht nach ein Geheimnis erwartet. Als ein gutes Beispiel dafür, wie ein „richtiger“ Schriftsteller aussehen sollte, nannte März Peter Handke und wies auf das Bild im aktuellen Suhrkamp-Prospekt hin, mit dem das zu dem Zeitpunkt neue Buch Handkes *Kali. Eine Vorwintergeschichte* angekündigt wurde. Auf diesem Bild weise Handke, der im Profil im Stil des deutschen Lyrikers Stefan George fotografiert ist, die stereotypen Merkmale eines Schriftstellers auf: den „genialischen Aufblick“, die erhabene Pose der Herrschaft, die „unbürgerlichen“ langen Haare sowie den unbürgerlichen Pullover und eine ebenso unbürgerliche Beinhaltung. Nach Schmölders passe das Foto Handkes perfekt mit dem Titel des angekündigten Werkes zusammen: Die Botschaft des Bildes sei ihrer Meinung nach Besinnlichkeit, Introvertiertheit und Geistigkeit – deswegen sei es wahrscheinlich auch vom Verlag gewählt worden. (Vgl. März 2007.)

Das Dichterfoto stellt aber keine ganze Wahrheit dar. Wenn es früher noch einem Schriftsteller gelang, sich hinter seinem Foto zu verstecken, ist es heute nicht mehr möglich. Er muss sich auf Fotos realistisch zeigen, um nicht die Erwartungen des Publikums zu enttäuschen, wenn er dann auf Lesereisen und im Fernsehen live auftritt. (Vgl. März 2007.) Besondere Probleme entstehen, wenn ein Schriftsteller, der pseudonym schreibt, zu öffentlichen Auftritten aufgefordert wird. Aus Angst vor Demaskierung lehnt der Schriftsteller im Allgemeinen öffentliche Auftritte ab, was wiederum Zweifel hinsichtlich der Identität des Schriftstellers weckt. (Vgl. Mäkinen 2006.)

2.3.4 *Das Schriftstellerimage und der Verlag*

Wenn wir überlegen, warum die Verlage in die Images der Schriftsteller investieren und welche Bedeutung bzw. welchen Nutzen das Schriftstellerimage für den Verlag hat, kommen wir wahrscheinlich zu dem Ergebnis, dass die Schriftstellerimages eine große Bedeutung für das eigene Image des Verlags und seinen Erfolg haben (vgl. z. B. Behm et al. 1992: 51). Die Ambivalenz des Verlagswesens verbindet zwei entgegengesetzte Werte; Niemi (1991: 91–92) spricht von der Börse und der Kathedrale.³⁴ Die Verlagsbranche kann nicht bestehen ohne rentable Investitionen, aber andererseits genügen kurzfristige Investitionen in die zu verkaufende Literatur allein auch nicht, sondern von der veröffentlichten Literatur wird schon allein zur Aufrechterhaltung der Glaubwürdigkeit des Verlags eine gewisse Qualität gefordert.

Verlage konkurrieren untereinander nicht nur um Käufer, sondern auch um gute Schriftsteller. Die Güte wird häufig in Form von wirtschaftlichem Erfolg gemessen, aber genauso konkurrieren sie um renommierte Schriftsteller, die mit dem Symbol des Verlages das ‚Kulturkapital‘ vermehren. (Brunila/Uusitalo 1989: 27.)

Der Gedanke von der Vermehrung des Kulturkapitals stammt aus Bourdieus Feldtheorie, die in Kap. 2.1.4 behandelt wurde. Wenn man von Schriftstellerimages spricht, scheint es so, als ob man mit deren Hilfe nicht nur symbolisches Kapital und einen Habitus für den Schriftsteller, sondern auch (oder vor allem?) für den Verlag erlangen würde. Die Marketing-Kommunikation hat dafür einen eigenen Begriff: ‚Image-Transfer‘. Er bezeichnet die Übertragung von denotativen und konnotativen Assoziationen und Attributen, die einem bestimmten Meinungsgegenstand, in diesem Fall dem Schriftsteller, zugeordnet sind, auf einen anderen Meinungsgegenstand, z. B. auf ein Unternehmen wie den Verlag. (Vgl. Rothe 2001: 140–141, 182.)

Ein guter und geschätzter Schriftsteller vermehrt nicht nur das Prestige des Verlags (vgl. Haanpää 2004: 48), sondern er ist für diesen auch wirtschaftlich gesehen rentabel. Bei einem neuen übersetzten Schriftsteller zeigt sich dies insbesondere, denn er festigt im Allgemeinen nicht sofort beim ersten Werk seinen Platz auf dem Markt und bei der Leserschaft, sondern es müssen zwei bis drei Übersetzungen veröffentlicht werden. Für den Verlag ist es günstiger, mehrere Werke von dem gleichen Schriftsteller zu publizieren, denn wenn er einmal eine Übersetzung eines ausländischen Schriftstellers veröffentlicht hat, ist er der Optionsverleger des betreffenden Schriftstellers (so ist es zumindest in Finnland), was bedeutet, dass die neuen Werke des Schriftstellers auch in Zukunft immer zuerst ihm angeboten werden, womit man den teuren Angebotswettbewerb umgeht.³⁵ Andererseits verpflichtet die Tatsache, der

³⁴ Vgl. auch Brunila/Uusitalo (1989: 5), Makkonen (2004: 13).

³⁵ Eine Option ist eine Art zeitlich befristetes Vorkaufsrecht; innerhalb der gegebenen Frist (normalerweise von sechs Wochen bis zu drei Monaten) ist das Buch für eventuelle andere Interessierte blockiert (vgl. Behm et al. 1992: 58–59).

Optionsverleger zu sein, so sehr, dass man gezwungen ist, auch Zwischenwerke zu veröffentlichen oder zumindest zu übersetzen, um nicht die Rechte zu verlieren. (Vgl. Brunila/Uusitalo 1989: 14, Orlov 2004: 143–144.)

Bourdieu hat die französischen Verlage in drei Gruppen eingeteilt (in Avantgarde-Verlage, in alteingesessene große Verlage und „alteingesessene feine“ Verlage), und zwar danach, ob sie bei ihren Veröffentlichungsentscheidungen unsichere Investitionsobjekte bevorzugen, aus denen Klassiker ihrer Branche werden können und die langfristig symbolisches Kapital bringen können (in der Einteilung Bourdieus gehören dazu die ziemlich kleinen Avantgarde-Verlage) oder ob sie eher schnelllebigen, kurzfristigen Gewinnen und ökonomisches Kapital bringenden Bestsellern den Vorzug geben (Bourdieu zufolge sind es die alteingesessenen großen Verlage, die auf sichere Erfolgsschriftsteller setzen, von denen gewiss nichts Neues zu erwarten ist). Wenn auch Bourdieus Einteilung der Verlage nicht direkt auf die finnischen Verhältnisse übertragen werden kann³⁶, kommt seine Denkweise ziemlich nahe an die Publikationsgeschichte Handkes in Finnland heran: Die Übersetzung und Veröffentlichung von Handkes Werken auf Finnisch scheint von Anfang an eher mit der Vermehrung des symbolischen als mit der des ökonomischen Kapitals verbunden zu sein.

2.4 Die Literaturrezeption und das Schriftstellerbild

Während in diesem Kapitel Schriftstellerbilder bisher in erster Linie aus der Perspektive der Literatursoziologie untersucht wurden, und zwar dahingehend, wie die verschiedenen Produzenten und Vermittler des literarischen Feldes an der Bildung von Vorstellungen und Images beteiligt sind, werden im Folgenden Schriftstellerbilder aus der Perspektive der Literaturrezeption untersucht. Bevor in Kap. 2.5 auf die Rolle der Medien und besonders der Kulturredakteure und -journalisten sowie der Literatur- und Theaterkritiker bei der Bildung und Vermittlung von Schriftstellerbildern eingegangen wird, sollen zunächst allgemeine Grundsätze der Literaturrezeption behandelt werden. Diese Grundsätze gelten genauso für die gewöhnlichen Leser wie für die Kritiker, denen in dieser Arbeit eine Doppelfunktion zukommt: Einerseits repräsentieren die publizierten Kritiken die Leseerlebnisse und Vorstellungen einer Lesergruppe und der einzelnen Kritiker, aber andererseits vermitteln sie auch Lesarten und Vorstellungen weiter an die Leser der Zeitungen.

³⁶ Brunila und Uusitalo (1989: 28) haben als Gedankenspielerei eine Einteilung vorgeschlagen, der zufolge als kleine avantgardistische Verlage Pohjoinen und Odessa zu nennen wären; als große kommerzielle könnten WSOY, Otava, Tammi, Weilin+Göös, Kirjayhtymä, Gummerus, Karisto und Valitut Palat gelten, und als klassische alteingesessene Verlage könnte man bereits zuvor genannte wie Otava, Tammi und WSOY anführen, wenn sie auch eher auf Nummer sicher gehen. In den 1980er Jahren schlugen WSOY und Otava eine auf Expansion ausgelegte und auf populäre Massensliteratur konzentrierte Linie ein. Die Veränderungen in der finnischen Verlagswelt im 21. Jahrhundert haben dann zu einer Neueinteilung geführt.

Auch für die Forschung zur Literaturrezeption haben Vorstellungen eine zentrale Bedeutung. Die Vorstellungen davon, was Literatur ist, was man tun muss, um ein Schriftsteller zu werden, wie gute Literatur ist, wie sich literarische Gattungen voneinander unterscheiden, was und wie die Menschen lesen usw., steuern sowohl die Literaturproduktion als auch die Literaturrezeption. In Untersuchungen zur literarischen Rezeption wird jedoch im Allgemeinen nicht von Vorstellung gesprochen, sondern von Erwartung, Erwartungshorizont und Konkretisation (vgl. Hotz 1990: 21–22). Diese Begriffe und die Rezeptionstheorie im weiteren Sinne werden eingehender im Folgenden behandelt.

2.4.1 *Die Literaturrezeption und ihre Richtungen*

Literarische Texte werden nicht nur geschrieben und publiziert, sie werden auch gelesen bzw. gehört, was heißt: Sie werden rezipiert. Unter Rezeption wird hier in Anlehnung an Bernhard Zimmermann³⁷ „die aktive, bedeutungsproduzierende Aneignung literarischer Texte durch eine Gruppe von Individuen verstanden, die sich unter den Rahmenbedingungen eines jeweils spezifischen kulturellen Systems vollzieht.“ Die Rezeption literarischer Texte wurde seit Ende der 1960er Jahre zum Gegenstand theoretischer literaturwissenschaftlicher Überlegungen und methodisch reflektierter Untersuchungen. Seitdem sind eine Fülle rezeptionstheoretischer Beiträge, literaturwissenschaftlicher Einführungen, historischer Studien und Dokumentationen zur Rezeption literarischer Werke erschienen. (Vgl. Schöttker 1996: 537.) Im Folgenden werden deshalb nur jene rezeptionstheoretischen Ausgangspunkte bzw. Prämissen und Begriffe erläutert, die für die Fragestellungen dieser Arbeit relevant sind; z. B. wird hier auf die Psychologie des Lesens, auf die Lesetheorien der Psycholinguistik und der Kognitionspsychologie verzichtet. Die Grundlagen dieser Arbeit befinden sich vor allem in der Rezeptionsgeschichte von Hans Robert Jauß und in den Auffassungen der Prager Strukturalisten Jan Mukařovský und Felix Vodička über die Rezeption und Wertung literarischer Texte. Mukařovský und Vodička fungieren in dieser Arbeit auch als Vermittler von Auffassungen und Begriffen anderer Rezeptionstheoretiker, u. a. Roman Ingarden und Wolfgang Iser.

Das Feld der Theorien der literarischen Rezeption ist geteilt in die am impliziten Leser interessierte Rezeptionsästhetik, die sich auf die Analyse der Leserinstanz auf werkimmanenter Ebene beschränkt, und in die am realen Leser interessierte Rezeptionsgeschichte (vgl. Link 1980: 43; Ihonen 1990: 105; Schöttker 1996: 540). Die Rezeptionsgeschichte untersucht die Rezeption eines bestimmten Werkes oder einer Gattung in verschiedenen historischen und soziokulturellen Kontexten (vgl. z. B. Vodička 1976: 70–71, 90–92, Jauß 1988: 126–162). Eine rezeptionsgeschichtliche Un-

³⁷ Bernhard Zimmermann (1977). *Literaturrezeption im historischen Prozess. Zur Theorie einer Rezeptionsgeschichte der Literatur*; zitiert nach Varpio (1980: 62).

tersuchung setzt voraus, dass die Rezeption eines literarischen Werks eine gewisse Dauer umfasst und dass man Rezeptionsdokumente aus einem längeren Zeitraum sammelt und die verschiedenen zeittypischen Konkretisationen eines und desselben Werks diachronisch aneinanderreihet und miteinander vergleicht (vgl. Varpio 1980: 63). Diese Arbeit ist aus diesem Grund nur insofern als rezeptionsgeschichtlich anzusehen, als sie die Rezeptionsgeschichte eines Autors über vier Jahrzehnte untersucht. Es geht hier deshalb eher um eine empirische Rezeptionsforschung, die anhand des empirischen Materials die Aufnahme mehrerer Kunstwerke eines Autors bei einer sozial und historisch definierten Lesergruppe (Kritiker) untersucht. Das Ziel der Rezeptionsforschung und der Rezeptionsgeschichte ist nicht, Texte neu zu interpretieren. Sie versucht vielmehr, die Aufnahme eines literarischen Textes und die Änderungen in der Interpretation und Wertung herauszufinden und sie zu verstehen. (Vgl. Ihonen 1990: 105, 107.) Obwohl es manchmal so aussieht, als würde der eigentliche literarische Text in der empirischen Rezeptionsforschung wenig beachtet, steuert er die Analyse und Interpretation der einzelnen Rezeptionsdokumente (vgl. Ehrnrooth 1990: 228).

2.4.2 *Das Artefakt und die Konkretisation*

Als Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen gilt ein Literaturbegriff, der das literarische Werk in einen kommunikativen Kontext stellt und es als Interaktionsprozess zwischen der Textvorlage und dem Leser begreift. Das Werk wird nicht als abgeschlossen betrachtet, sondern vielmehr als Ausgangspunkt für eine aktive Aneignung und Eigentextgestaltung des Lesers. Es wird insofern als offen betrachtet, als ihm die Bedeutung erst während des Leseprozesses zugeschrieben wird. Mukařovský schreibt in seinem Buch *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936):

Vor allem ist zu betonen, daß das Kunstwerk keineswegs eine unveränderliche Größe darstellt: durch jede Verschiebung in der Zeit, im Raum oder in der sozialen Umwelt verändert sich die aktuelle künstlerische Tradition, durch deren Prisma das Werk wahrgenommen wird, und unter dem Eindruck dieser Verschiebungen verändert sich auch das ästhetische Objekt, das im Bewußtsein der Mitglieder des jeweiligen Kollektivs dem materiellen Artefakt, der Schöpfung des Künstlers entspricht. Ein bestimmtes Werk, mag es auch in zwei voneinander entfernten Perioden gleichermaßen positiv gewertet worden sein, ist dennoch jedes Mal ein anderes ästhetisches Objekt, also in bestimmtem Sinne ein anderes Werk. Es ist natürlich, daß sich bei diesen Verschiebungen des ästhetischen Objekts oftmals auch der ästhetische Wert verändert. (Zit. nach Vodička 1976: 92.)

Sowohl der oben zitierte Mukařovský als auch Vodička (1976: 93) betonen die Wandelbarkeit des ästhetischen Verständnisses eines Werks. Die Ursachen dieser Wandelbarkeit sind laut Vodička sowohl im Leser als auch im besonderen Charakter des Kunstwerks als ästhetischem Zeichen zu suchen. Er weist hier auf Mukařovskýs The-

sen von der Unterscheidung des Artefakts und des ästhetischen Objekts sowie auf die Forderung des polnischen Philosophen und Phänomenologen Roman Ingarden hin, das Leben literarischer Werke in ihren Konkretisationen zu erforschen, die er in seinem Buch *Literarisches Kunstwerk* (1957) ausgesprochen hat. Diese Auffassungen werden im Folgenden diskutiert.

Nach der Literaturtheorie von Mukařovský ist ein literarisches Werk ein ästhetisches Zeichen, „das für die Öffentlichkeit bestimmt ist“ (Vodička 1976: 60). So besteht jedes Werk – in Analogie zu der Unterscheidung de Saussures von signifiant und signifié (vgl. Pfister 2000: 26) – aus zwei Komponenten: dem Artefakt, mit dem die in Laut oder Schrift materialisierte Ebene des Werkes gemeint wird, und dem ästhetischen Objekt. Das ästhetische Objekt wird von Mukařovský definiert als „Reflex und Korrelat des materiellen Kunstgegenstands im Bewußtsein des Betrachters“ (Warning 1988: 13). Das ästhetische Objekt konstituiert sich erst in der konkreten Interaktion (d. i. Lesen) zwischen dem Text und einem realen Leser, „der den Zeichen mit Hilfe seiner Sprachkompetenz und seiner eigenen Erfahrungswelt Bedeutungen zuordnen kann“ (Arnold/Detering 1996: 642). „Erst dadurch, daß ein Werk gelesen wird, kommt es zu seiner ästhetischen Realisierung, erst damit wird es im Bewusstsein des Lesers zum ästhetischen Objekt“ (Vodička 1976: 60). Es existiert also nur im Bewusstsein des jeweiligen Lesers (vgl. Vodička 1976: 94).

Ingarden unterscheidet wie auch Mukařovský zwischen dem Aufbau des literarischen Kunstwerkes, das er als mehrschichtiges, schematisches Gebilde³⁸ versteht, und seinen Konkretisationen³⁹ in der Lektüre (vgl. Warning 1988: 10–11):

Das literarische Kunstwerk (wie auch jedes literarische Werk überhaupt) ist seinen Konkretisationen gegenüberzustellen, welche bei den einzelnen Lesungen des Werkes (eventuell bei der Aufführung des Werkes im Theater und deren Erfassen durch den Betrachter) entstehen (Ingarden 1988: 43).

Wenn sich die Auffassungen von Ingarden und Mukařovský auch in manchen Punkten ähneln, unterscheiden sie sich doch im Wesentlichen: Während bei Mukařovský das ganze literarische Werk als *ein* ästhetisches Zeichen konkretisiert wird, geht es bei Ingarden bei der Konkretisation des Werks um die Ausfüllung der Unbestimmt-

³⁸ Ein literarisches Kunstwerk enthält „die Schicht der Wortlaute und der sprachlautlichen Gebilde und Charaktere höherer Ordnung“, „die Schicht der Bedeutungseinheiten: der Satzsinne und der Sinne ganzer Satzzusammenhänge“, „die Schicht der schematisierten Ansichten, in welchen die im Werk dargestellten Gegenstände verschiedener Art zur Erscheinung gelangen“ und „die Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten, welche in den durch die Sätze entworfenen intentionalen Sachverhalten dargestellt werden“ (Ingarden 1988: 42).

³⁹ Der Begriff ‚Konkretisation‘ darf laut Ihonen (1990: 108) nicht mit dem Begriff ‚Interpretation‘ verwechselt werden. Ihm zufolge ist eine Konkretisation spontan und geht der Interpretation voraus, während das Interpretieren im Gegensatz zur Konkretisation das bewusste Erklären eines Textes oder bestimmter Textstellen bedeutet, das Textstrategien, kontextuelle Beziehungen usw. zu berücksichtigen versucht.

heitsstellen, die er als Bezeichnung für diejenigen Stellen in der gegenständlichen Schicht eines literarischen Werkes eingeführt hat, „wo man auf Grund der im Werk auftretenden Sätze von einem bestimmten Gegenstand (oder von einer gegenständlichen Situation) nicht sagen kann, ob er eine bestimmte Eigenschaft besitzt oder nicht“ (Ingarden 1988: 44). Dass ein literarisches Kunstwerk nach Ingarden ein schematisches Gebilde ist, bedeutet, dass manche seiner Schichten, insbesondere die Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten (Dinge, Personen, Vorgänge usw.) und die Schicht der Ansichten Unbestimmtheitsstellen in sich enthalten. Das Vorhandensein der Unbestimmtheitsstellen ist nach Ingarden (1988: 45) für jedes literarische Werk notwendig und beruht darauf, dass der Autor unmöglich „mit Hilfe einer endlichen Zahl Wörter, bzw. Sätze, auf eindeutige und erschöpfende Weise die unendliche Mannigfaltigkeit der Bestimmtheiten“ der dargestellten Gegenstände festlegen kann. Die Unbestimmtheitsstellen werden in den Konkretisationen zum Teil beseitigt, indem „an ihre Stelle eine nähere oder weitere Bestimmung des betreffenden Gegenstandes tritt und sie sozusagen ‚ausfüllt‘“ (Ingarden 1988: 43). Es gibt aber auch Unbestimmtheitsstellen, die in den Konkretisationen unbeseitigt bleiben sollen, weil sonst ihre künstlerische Funktion zerstört würde, z. B. in der „echten reflexiven Lyrik“ (Ingarden 1988: 43, 58, 61). Weiterhin ist zu bemerken, dass es auch Schichten gibt, die keine Unbestimmtheitsstellen enthalten, die ausgefüllt werden könnten (wie z. B. die Schicht der Wortlaute), und die daher unverändert bleiben (vgl. Varpio 1978: 98).

Mit Ingarden geht Wolfgang Iser davon aus, „daß die Bedeutung literarischer Texte erst im Lesevorgang generiert wird“ (Müller 1997: 188). Wenn auch in dieser Arbeit weitgehend auf die Theorie des Lesens von Iser verzichtet wird, ist sein Begriff ‚Leerstelle‘ für den Analyseteil der vorliegenden Arbeit von Bedeutung. Iser unterscheidet zwischen Unbestimmtheitsstellen im Sinne Ingardens, Leerstellen und Negationen. Er versteht die Unbestimmtheitsstelle als einen Sammelbegriff für verschiedene Phänomene semantischer Unbestimmtheit des Textes, die dem Leser überhaupt erst „einen Anteil am Mitvollzug und an der Sinnkonstitution des Geschehens“ gewähren. (Iser 1988: 236.) Die Leerstelle ist nach Iser die Bezeichnung für eine Stelle in einem Text, die semantisch unbestimmt ist und dem Leser so die Möglichkeit bietet, sich am Text zu beteiligen, ihn mitzuvollziehen und aktiv einen Sinn zu erzeugen. Seiner Ansicht nach sind Textelemente aufeinander beziehbar, ohne dass ihre Beziehung offensichtlich oder im Text selbst formuliert wäre. (Vgl. Arnold/ Detering 1996: 674, 681.) Eine Leerstelle entsteht z. B. da, wo ein Wort oder ein Satz dazu provoziert, scheinbar auseinander liegende, nicht ausdrücklich einander zugeordnete Textelemente aufeinander zu beziehen. Im Gegensatz zu Ingarden, der die Unbestimmtheiten primär in der Schicht dargestellter Gegenständlichkeiten verortet, setzt Iser die Leerstellen an den Schnittstellen verschiedener schematischer Ansichten (vgl. Müller 1997: 188). Eine Negation dagegen bedeutet nach Iser eine Aussparung im Text: Eine Norm oder ein Interpretations- oder Sinnsystem wird entgegen der Leser-

erwartung nicht verwendet oder in seiner Geltung nicht bestätigt (z. B. das Weglassen bestimmter zu einer Gattung gehörender Merkmale, etwa der Verzicht auf den Vers im Epos) (vgl. Gfrereis 1999: 109).

Während bei Ingarden die Unbestimmtheitsstellen und bei Iser die Leerstellen ausgefüllt werden und ein Teil des Werkes, also die nicht-schematischen Stellen, nicht konkretisiert wird, sondern von Lektüre zu Lektüre eine Identität behält, d. h. unverändert bleibt, betonen Mukařovský und Vodička, dass in der ästhetischen Rezeption eines Werks nicht nur die schematischen Stellen konkretisiert werden, sondern das ganze Werk. Sie stellen somit der Vorstellung einer statischen Struktur mit genau zu verortenden Unbestimmtheitsstellen einen dynamischen Rezeptionsakt entgegen (vgl. Dörner/Vogt 1994: 116). Um diesen Akt zu bezeichnen, übernimmt Vodička den Begriff ‚Konkretisation‘ von Ingarden, benutzt ihn aber in abgewandelter Bedeutung: Er bezeichnet damit „die Widerspiegelung des Werks im Bewußtsein derjenigen [...], für die das Werk ein ästhetisches Objekt darstellt“ (Vodička 1976: 95). Diese Definition des Konkretisation-Begriffs liegt auch dieser Arbeit zugrunde.

Im Unterschied zu Ingarden erhält der Akt der Konkretisation bei Vodička mehr Bedeutung als das Artefakt selber (vgl. Pfister 2000: 26). Die Konkretisation, die der Leser unternimmt, muss nicht den Vorstellungen und Intentionen des Autors entsprechen, sondern sie kann diesen grundlegend widersprechen (vgl. Vodička 1976: 101–102). Da das Werk selbst keine einzig gültige Konkretisation festlegt, kann es auf vielfältige Weisen konkretisiert werden. Wie es dann tatsächlich konkretisiert wird, hängt von sehr unterschiedlichen Faktoren ab. Vodička weist sowohl auf psychische Momente auf der Seite des Lesers als auch auf äußere Umstände der Rezeption, zeitliche, örtliche, gesellschaftliche „Begleitumstände“ usw. hin. Für wichtiger als Leserkonkretisationen, die auf subjektiven Eindrücken o. Ä. beruhen, hält Vodička die Konkretisationen, die zeitgebundene Literaturnormen aufzeigen. Er richtet hier seine Aufmerksamkeit auf den Rezeptionskontext, mit dessen Wandlung er die unterschiedlichen Konkretisationen und Wertungen verbindet. (Vgl. Vodička 1976: 103, 105–107, 110–111.)

Die Konkretisation und die damit eng verbundenen Begriffe der Unbestimmtheits- und Leerstellen wurden oben so ausführlich behandelt, um auf die Rolle des Lesers als Schöpfer der Bedeutung des literarischen Werkes aufmerksam zu machen. Aufgrund des zuvor Behandelten könnte man etwas zugespitzt fragen, wer eigentlich das Werk macht, der Schriftsteller oder der Leser. Wie im weiteren Verlauf dieser Arbeit deutlich wird, ist es für die von Literatur- oder Theaterkritik vermittelten Schriftstellerbilder von Bedeutung, wie der Kritiker als Leser das Werk konkretisiert. Obwohl sich die Konkretisationen ebenso auf die Begegnung zwischen Werk und Leser beziehen wie die Vorstellungen, kann man Konkretisationen und Vorstellungen nicht direkt gleichsetzen. Eher könnte man sagen, dass die Vorstellungen des Lesers von

einem Werk davon abhängen, wie er das Werk konkretisiert. Zugleich darf man nicht vergessen, dass man eine Vorstellung vom Werk schon vor der Lektüre haben kann, die auf etwas anderem beruhen kann als auf dem eigenen Leseerlebnis und den dadurch entstandenen Konkretisationen, z. B. auf dem Coverbild oder dem Klappentext, auf den über das Werk veröffentlichten Rezensionen, der Werbung, Gerüchten usw. Diese Art Vorstellung bzw. Vorwissen über das Werk kann dann durch die Konkretisation des Werkes revidiert werden. Den Vorstellungen am nächsten sind dagegen die Erwartungen, die im Folgenden eingehender behandelt werden.

2.4.3 *Die Erwartung und der Erwartungshorizont*

Von der im vorigen Kapitel erwähnten Beziehung zwischen Kontext und Konkretisation nach Vodička kommt man zur Auffassung der Rezeptionstheorie, die auch den Ausgangspunkt dieser Arbeit bildet. Ihr zufolge ist die den Lesern angebotene Bedeutung eines Werkes immer mit dem literarischen, kulturellen und gesellschaftlichen Kontext verbunden, in dem das Werk gelesen wird. Das Lesen, die Interpretation und die Wertung von Literatur geschehen immer irgendwo und in Beziehung zu etwas. Literatur wird nicht in einem Vakuum gelesen, sondern die Interpretationen und Wertungen des Lesers werden von vielen verschiedenen Faktoren beeinflusst, von denen sich ein Teil auf den Leser als Individuum (Alter, Bildung, Erfahrung) und ein Teil auf den weiteren Kontext bezieht, der den Leser umgibt, wie z. B. die Epoche, die Kultur, die allgemeinen Wertvorstellungen usw. Hans Robert Jauß spricht hier vom Erwartungshorizont.

Nach Jauß (1988: 149–151) setzt Lesen, wie jede Wahrnehmung, immer Erwartungen voraus. Der Leser nähert sich einem literarischen Werk mit bestimmten Erwartungen, Annahmen, wie das zu lesende Werk sein könnte. Auch für Jauß (1988: 129) ist das literarische Kunstwerk „kein für sich bestehendes Objekt, das jedem Betrachter zu jeder Zeit den gleichen Anblick darbietet.“ Die Rezeption des Werkes wird entscheidend dadurch beeinflusst, was der Leser über das jeweilige Werk, seinen Autor, die Gattung oder die Epoche weiß, aus der das Werk stammt (vgl. Kirstinä/Lörincz 1991: 3). Nach Karl Robert Mandelkow lässt sich deshalb zwischen drei verschiedenen Typen von Erwartungen unterscheiden: Epochenerwartung, Werkerwartung und Autorenerwartung. Jauß fügt noch einen vierten Typ hinzu, den er gattungsbedingte Erwartungen nennt. So entsprechen diese den Komponenten eines „objektivierbaren Bezugssystems der Erwartungen“, das sich nach Jauß „aus dem Vorverständnis der Gattungen, aus der Form und Thematik zuvor bekannter Werke und aus dem Gegensatz von poetischer und praktischer Sprache“ zusammensetzt. (Jauß 1988: 130; vgl. Gfrereis 1999: 54.) Bei übersetzter Literatur könnte man als weiteren Aspekt die kulturellen Erwartungen hinzufügen (s. u.).

Den Begriff ‚Erwartungshorizont‘ hat Jauß aus der Wissenssoziologie Karl Mannheims übernommen und 1967 in seiner Konstanzer Antrittsvorlesung in die Literaturwissenschaft eingeführt. Der Begriff wird sehr unterschiedlich, d. h. mit unterschiedlichen Bedeutungen verwendet. Im ersten Entwurf der Rezeptionsästhetik forderte Jauß die Rekonstruktion des Erwartungshorizontes aus dem Text selbst, was implizierte, dass in jedem Text bestimmte Erwartungen über seine Aneignung enthalten sind. (vgl. Jauß 1988: 131–133.) Später änderte Jauß diese Auffassung und unterschied zwischen dem literarischen Erwartungshorizont und dem lebensweltlichen Erwartungshorizont des Lesers: „Der Leser (kann) ein neues Werk sowohl im engeren Horizont seiner literarischen Erwartung als auch im weiteren Horizont seiner Lebenserfahrung wahrnehmen“ (Jauß 1988: 132–133; vgl. Müller 1997: 184.)

Heute wird der Begriff ‚Erwartungshorizont‘ vor allem im erweiterten, auf das lesende Publikum übertragenen Sinn verwendet, wobei er die Gesamtheit der Erwartungen bezeichnet, die nicht nur aus den bisherigen Leseerfahrungen eines realen Lesers abgeleitet, sondern auch von außerliterarischen Einflüssen wie Lesefertigkeit, Zensur, Bibliotheks- und Verlagswesen usw. geprägt sind (vgl. Tiirakari 1997: 60–81). In dieser Hinsicht sind Erwartungen sozusagen Voraussetzungen, mit denen der Leser an die Lektüre eines neuen Werkes herangeht und mit denen das Werk rezipiert wird.⁴⁰ Der Erwartungshorizont besteht z. B. laut Heinz Antor (2004: 46) „aus der Gesamtheit kultureller Annahmen und Erwartungen, Normen und Erfahrungen, die das Verstehen und die Interpretation eines literarischen Textes durch einen Leser in einem bestimmten Moment leiten“. Er „ist abhängig von zeitlichen und kulturräumlichen Faktoren einerseits und von individuellen Gegebenheiten in Bezug auf den einzelnen Rezipienten andererseits. Horizonte unterliegen also historischen Veränderungen und sind damit auch mitverantwortlich für die Neubewertung literarischer Werke im Laufe der Zeit.“ (Antor 2004: 46.) In diesem Zusammenhang spricht man oft von einem soziokulturellen Erwartungshorizont, der neben Sprachkompetenz emotionale, soziale, kulturelle und kommunikationspsychologische Erfahrungen beinhaltet (vgl. Tiirakari 1997: 24).

Bei Jauß ist der Erwartungshorizont auch ein zentraler Begriff, wenn es um die Wertung eines literarischen Werkes geht. In Anlehnung an die Verfremdungstheorie der russischen Formalisten ist seiner Ansicht nach die ästhetische Distanz zwischen dem Erwartungshorizont des Lesers und dem zu lesenden Werk ein Indikator des literarischen Wertes (vgl. Antor 2004: 47).

Die Distanz zwischen Erwartungshorizont und Werk, zwischen dem schon Vertrauten der bisherigen ästhetischen Erfahrung und dem mit der Aufnahme des neuen Werken geforderten ‚Horizontwandel‘ bestimmt rezeptionsästhetisch den Kunstcharakter eines literarischen Werks: in dem Maße, wie sich diese Distanz verringert, dem rezipieren-

⁴⁰ Vgl. z. B. Link (1980: 45), Dörner/Vogt (1994: 91), Arnold/Detering (1996: 657), Gfrereis (1999: 54).

den Bewußtsein keine Umwendung auf den noch unbekannter Erfahrung abverlangt wird, nähert sich das Werk dem Bereich der ‚kulinarischen‘ oder Unterhaltungskunst. (Jauß 1988: 133.)

Eine geringe ästhetische Distanz impliziert laut Jauß eher genießende Haltung des Rezipienten, während eine große Distanz vom Rezipienten stärkere Aktivität und Mit-Wirkung fordert. Das oben Angeführte könnte auch so ausgedrückt werden: Wenn der Leser aufgrund des Werkes seinen Erwartungshorizont ändern muss, ist das Werk von besonderer Bedeutung. Wenn das Werk dagegen in den Erwartungshorizont des Lesers passt, ohne irgendeine Änderung zu verursachen, ist das Werk belanglos und schlecht. (Vgl. Müller 1997: 184, Hosiaisuoma 2003: 218.)

Vodička (1976: 61–62) betont mit einem Verweis auf Mukařovský, dass die Wechselbeziehung und Spannung zwischen dem neuen Werk und der jeweiligen gültigen Zeitnorm die literarische Entwicklung und die Entwicklung literarischen Geschmacks beeinflusst. Jauß spricht in diesem Zusammenhang vom Horizontwandel (vgl. Müller 1997: 84). Um die Rezeption eines literarischen Kunstwerkes untersuchen zu können, muss man die Entwicklung des ästhetischen Bewusstseins, d. h. der Erwartungshorizonte studieren, „insofern es überindividuelle Eigenschaften hat und einen zeitgebundenen Bezug zur Wortkunst in sich einschließt“ (Vodička 1988: 71). Vodička ist besonders interessiert an ästhetischen Werten, literarischer Wertung und Wertmaßstäben sowie der Rekonstruktion der literarischen Zeitnormen, die statt subjektiver Wertungselemente, die sich aus momentanen psychischen Dispositionen des Lesers oder seinen persönlichen Sympathien oder Antipathien ergeben, den „Charakter historischer Allgemeinheit tragen“ (Vodička 1976: 61).

Der Rekonstruktion der literarischen Normen und Erwartungshorizonte einer bestimmten Zeit und eines bestimmten kulturellen Kontextes stehen verschiedene Quellen zur Verfügung. Erstens sind die Normen in der Literatur selbst enthalten, besonders in den Werken, die zum untersuchten Zeitpunkt gelesen werden und beliebt sind und „an denen neue oder die übrigen literarischen Werke gemessen und bewertet werden“ (Vodička 1988: 75, vgl. Vodička 1976: 64). Zweitens können die Normen als Regel in normativen Poetiken oder in literarischen Theorien der jeweiligen Zeit registriert sein. Die ergiebigsten Quellen sind nach Vodička (1988: 75) jedoch die „Äußerungen der kritischen Wertung“.

Da die von den Literatur- und Theaterkritiken vermittelten Schriftstellerbilder zumindest teilweise auf Konkretisationen der Werke beruhen, die wiederum vom Erwartungshorizont des jeweiligen Kritikers abhängig sind, müssen bei der Untersuchung der Schriftstellerbilder die Erwartungshorizonte mit berücksichtigt werden. Als Quellen für die Rekonstruktion der Erwartungshorizonte dienen in der vorliegenden Arbeit hauptsächlich Literatur- und Theaterkritiken sowie Literaturgeschichten (u. a. Schütz/Vogt 1980; Holtz 1988; Denkler 1988, *Suomen kirjallisuushistoria* 3 1999).

Die Erwartungshorizonte der einzelnen Kritiker könnte man mit Umfragen und Interviews untersuchen, aber im Rahmen dieser Arbeit, in der Rezeptionsdokumente von Dutzenden von Verfassern (Kritiker und Kulturredakteure) analysiert werden, können die persönlichen Voraussetzungen und Erwartungen jedes einzelnen Kritikers nicht berücksichtigt werden; dies wäre für die Fragestellungen der Arbeit auch nicht besonders relevant. Dennoch muss man bei der Analyse des Untersuchungsmaterials berücksichtigen, dass jedes Rezeptionsdokument immer das geschriebene Erzeugnis eines Menschen ist, auf das sich neben persönlicher Sympathie im Moment des Schreibens die verschiedensten Faktoren ausgewirkt haben können, von Platz- und Zeitmangel angefangen bis zu einer schlecht geschlafenen Nacht. Für diese Arbeit ist jedoch ein wesentliches Faktum, dass sich auch hinter einzelnen Meinungen meistens die Werte, Einstellungen und Erwartungen verbergen, die in der Literatur und in der Literaturdiskussion der jeweiligen Zeit und Kultur zum Ausdruck kommen, was z. B. unter der Literatur und ihren Aufgaben jeweils verstanden wird, welche Literatur geschrieben und veröffentlicht wird, welche literarischen Themen jeweils eine zentrale Stellung haben, was als gute Literatur angesehen wird, mit welchen Kriterien Literatur bewertet wird usw. Die Erörterung solcher allgemeiner Erwartungen und Erwartungshorizonte bildet in dieser Arbeit die Grundlage für die Untersuchung der einzelnen Rezeptionsdokumente.

Darüber hinaus muss man bei der Rezeption der Übersetzungsliteratur, die Handkes Werke in Finnland vertreten, die besondere Problematik der Erwartungen im interkulturellen Kontext berücksichtigen: Der Ausgangspunkt hier ist die Behauptung, dass Literatur aus einem anderen Land anders gelesen wird als die eigene Literatur und auch anders als sie im Land ihrer Herkunft gelesen wird (vgl. Parry 2001: 83, Varpio 1989). Die Art und Weise, wie fremde Literatur rezipiert wird, hängt von verschiedenen Faktoren ab. Erstens spielt die eigene Literatur eine Rolle: Welche Art von Literatur sind die Leser gewohnt? Neben der einheimischen Literatur beeinflusst auch die übersetzte Literatur den literarischen Erwartungshorizont der Leser.⁴¹ Zweitens spielt die Qualität der Übersetzung als eine Konkretisation eine wichtige Rolle⁴²: Der Übersetzer versucht in der Regel die kulturellen Spezifika sowohl in der Ausgangssprache und –kultur des literarischen Werkes als auch in der Zielsprache und –kultur zu berücksichtigen, beim Übersetzen eventuelle Verständigungsprobleme zwischen den Kulturen zu beseitigen und dadurch das Werk „anpassungsfähiger“ zu machen. Einerseits kann die Fremdheit der Literatur aus einer anderen Land und Kultur den Verstehensprozess beeinträchtigen, andererseits kann gerade die Fremdheit der Grund

⁴¹ Statt einer gesonderten Darstellung der Entwicklung der finnischen Literatur seit den 1970er Jahren wird in den Analysen zur finnischen Handke-Rezeption auf die den Konkretisationen zugrunde liegenden Erwartungshorizonte der Kritiker aufmerksam gemacht. Das Feld der finnischen Übersetzungsliteratur und die Position Handkes auf diesem Feld werden in Kap. 7.2 diskutiert.

⁴² Vgl. Parry (2001: 84), Varpio (1989). Yrjö Varpio (1979: 30–57) z. B. hat in seiner Untersuchung über die internationale Rezeption des finnischen Schriftstellers Väinö Linna untersucht, wie die Übersetzungen und insbesondere die Übersetzungsfehler die Lesarten beeinflusst haben.

für die Lektüre sein: Man kann fremde Literatur lesen, um sich Kenntnis über das Land ihrer Herkunft zu verschaffen. Die Rezeption der Literatur aus einem fremden Land wird somit durch die Erwartungen gesteuert, die sich auf das Land bzw. auf die Kultur beziehen. Varpio (1989) spricht in diesem Zusammenhang vom „nationalen Erwartungshorizont“: Das Vorwissen über das Land, aus dem das Werk stammt – Gadamer spricht von Vorurteilen, womit die neutrale Vormeinung des Rezipienten gemeint wird –, kann die Konkretisationen des Lesers beeinflussen. Im schlimmsten Fall können sie aber auch das Interesse an Literatur aus diesem Land vermindern und sogar die Rezeption verhindern. (Vgl. Varpio 1989, Parry 2001: 84–85.)

2.4.4 *Die Autorerwartung und die Autorkonkretisation*

Im Folgenden sollen zwei weitere rezeptionstheoretische Begriffe erläutert werden, die für die Analyse des Schriftstellerbildes von besonderer Bedeutung sind: Es handelt sich hier um ‚Autorerwartung‘ und ‚Autorkonkretisation‘. Diese stehen wiederum in enger Beziehung zu einigen solchen strukturalistischen und poststrukturalistischen Auffassungen und Begriffen, die die traditionellen Konzepte von Autor und Autorschaft problematisiert haben. Diese sind u. a. der Begriff ‚Autornamen‘ von Michel Foucault, ‚the implied author‘ von Wayne C. Booth sowie die These Roland Barthes‘ vom Tod des Autors. Mit der Problematik der Autorschaft beschäftigen sich auch die Theorien der Autobiographie. Diese Aspekte werden in Kap. 2.4.5–2.4.7 näher erläutert.

Auf die Autorerwartung wurde in vorigen Abschnitten schon kurz hingewiesen. Karl Robert Mandelkow, der die Differenzierung zwischen den Horizonten der Epochen-, Werk- und Autorerwartung eingeführt hat, weist mit diesem Begriff darauf hin, dass der Leser bestimmte Vorstellungen und Erwartungen über den Autor des zu lesenden Werkes haben kann, die auf früheren Leseerfahrungen oder auch auf anderen Quellen beruhen können. Schon der Autornamen auf dem Buchdeckel ruft bestimmte Erwartungen hervor (vgl. Kap. 2.2.2). Er kann einen Hinweis auf die Identität des Autors geben, z. B. sein Geschlecht, seine Staatsbürgerschaft, soziale Zugehörigkeit oder Verwandtschaft mit einer bekannten Person (vgl. Genette 1989: 44). Außerdem setzt der Autornamen das Werk mit den anderen Werken des Autors in Verbindung und schafft somit einen Erwartungshorizont, vor dem das Werk gelesen und bewertet wird (vgl. Foucault 1974: 17). Nach Mandelkow kann ein bestimmtes Werk des Autors (z. B. der Erstlingsroman oder der Bestseller des Autors) die Autorerwartung dominieren und die Rezeption der anderen Werke und des Gesamtwerks wesentlich beeinflussen und auch verfälschen (vgl. Hotz 1990: 22). In dieser Hinsicht könnte man die Autorerwartung mit dem Schriftstellerbild (als einer vom Leser gemachten Vorstellung vom Schriftsteller) gleichsetzen. Wenn man den Autornamen aus der Perspektive der Semiotik betrachtet, könnte man denken, dass der Autornamen ein

Zeichen ist, das nicht nur auf einen bestimmten Autor verweist, sondern mit der Zeit angefangen hat, auf auch bestimmte Eigenschaften zu verweisen: Z. B. erwecken die Autornamen Alfred Hitchcock und Agatha Christie Spannung, der Name Handke wiederum lässt sprachliche Erwägungen und Theaterexperimente erwarten. Für denjenigen, der den Namen Handke kennt, aktiviert das Lesen oder Hören dieses Namens bestimmte Wissensstrukturen und ruft bestimmte Vorstellungen, Erfahrungen, Erinnerungen und Gefühle ins Gedächtnis zurück. (Vgl. Karvonen 1999: 65–66.)

Neben dem allgemeinen literarischen Wissen (z. B. Gattungskonventionen, Motivtraditionen) und dem Wissen über das jeweilige Werk, sei es aus dem Klappentext des Buches, der Verlagswerbung, Rezensionen usw., greift der Leser bei der Konkretisation des Werkes auch auf sein Wissen über den Autor zurück; dies wurde oben Autorerwartung genannt (vgl. Dörner/Vogt 1994: 117). Methodisch besonders ergiebig für die Fragestellungen dieser Arbeit und für praktische Analysen überhaupt erweist sich die Auffassung Vodičkas, dass bei der Lektüre eines literarischen Werkes nicht nur das Werk, sondern auch sein Autor konkretisiert wird. Er spricht von einer Autorkonkretisation, die von einem zu lesenden Werk ausgeht, aber außerhalb des Werks existiert (vgl. Vodička 1976: 81, 114):

Die Neigung, das Werk eines einzelnen Autors als Gesamtheit zu betrachten, entspricht einer schlichten Leserfahrung. Wenn wir ein neues Werk eines Autors lesen, der uns bereits aus manchen seiner früheren Werke bekannt ist, so nehmen wir ganz instinktiv übereinstimmende oder auch von früherer Erfahrung abweichende Zeichen wahr, und alle erfassten Eigenschaften – positive oder negative Werte im Hinblick auf unser ästhetisches Empfinden – bilden eine verallgemeinerte, aus dem Werk hervorgehende, jedoch außerhalb des Werks existierende Autor-Konkretisation. Den Autor als literarisches Faktum erfassen wir auch dann als Gesamtheit, wenn diese nur auf einem einzigen Werk beruht, auch dann, wenn der Autor nicht alle seine Pläne verwirklichen konnte. (Vodička 1976: 114.)

Vodička versteht unter Autorkonkretisation „nicht etwas, das primär mit dem ‚wirklichen‘ Autor zu tun hat, sondern ‚in metonymischer Bedeutung‘ die Einheit, die die Werke eines bestimmten Autors in ihrer Gesamtheit bilden“ (Pfister 2000: 78).⁴³ In dieser Hinsicht erinnert die Autorkonkretisation Vodičkas an den Autornamen bei Foucault (vgl. Kap. 2.2.2).

Wie von einem literarischen Werk zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Kontexten unterschiedliche Konkretisationen existieren, sind auch beim Autor verschiedene Konkretisationen möglich (vgl. Vodička 1976: 114–115). Der Leser kann den Autor anhand nur eines einzigen literarischen Textes oder des Gesamtwerkes

⁴³ Zu diesem Zitat von Pfister ist zu bemerken, dass Vodička mit dem „wirklichen Autor“ eigentlich den Schriftsteller als eine historische Person meint, während der im Nebensatz genannte Autor auf den Verfasser des Gesamtwerkes verweist, der – wie in Kap. 2.2.1 festgestellt wurde – nicht unbedingt eine historische Person sein muss; eigentlich ist hier der Autor mehr als Synonym für einen bestimmten Autornamen zu verstehen.

konkretisieren. Wie das Werk führt auch der Autor sein eigenes Leben in der Literatur, er wird unterschiedlich konkretisiert und gewertet, so dass im Laufe der Zeit immer andere seiner Werke als ästhetisch wirksam empfunden werden (vgl. Vodička 1976: 81). Unterschiedliche Autorkonkretisierungen beruhen sowohl auf den Literaturauffassungen und Autorkonzepten, den literarischen Normen und Erwartungshorizonten der jeweiligen Zeit und des jeweiligen Lesers als auch darauf, welches Werk oder welcher Teil des Gesamtwerkes (z. B. alle Werke einer bestimmten Gattung) als für den Autor typisch oder wichtig angesehen wird. (vgl. Vodička 1976: 115, 120–121.) Frühere Autorkonkretisierungen beeinflussen die neuen. Neue Informationen über den Autor, neue Werke, veränderter Kontext und veränderte Bedingungen können Konkretisierungen verändern, müssen es aber nicht, denn neue Informationen, die nicht ins Bild passen, können auch abgelehnt und ausgegrenzt werden (vgl. Hotz 1990: 33, Karvonen 1999: 156). Autorkonkretisierungen können außerdem je nach den Zielen und Zwecken (wissenschaftlich, kritisch, popularisierend usw.) des Lesers variieren (vgl. Vodička 1976: 115). Wie der Autor konkretisiert wird, kann sowohl die Konkretisierung bzw. Interpretation des Werkes als auch das Urteil über das Werk beeinflussen.

Der Leser kann eine bestimmte Vorstellung vom Autor haben, bevor er ein einziges Werk von diesem gelesen hat. Ein solches Vorabbild und eine allgemeine Vorstellung entstehen auf vielerlei Weisen: durch das vom Schriftsteller selbst geschaffene bzw. hervorgebrachte Bild von sich selbst, durch das vom Verlag geschaffene Image, durch die öffentliche Rezeption des Schriftstellers und seiner Werke, d. h. die in der Öffentlichkeit hervorgebrachten Behauptungen über ihn, Untersuchungen usw. Auf diese Möglichkeit verweist auch Pfister, der die Rezeption von vier ausgewählten Werken Handkes untersucht hat:

Im weiteren muss Vodičkas Begriff der Autorkonkretisierung ausgeweitet werden: im Literaturbetrieb spielen ‚literaturfremde‘ Instanzen und Medien eine immer wichtigere Rolle, die Autorkonkretisierung kommt nicht mehr ausschließlich durch Werke (wenn das jemals überhaupt der Fall war), sondern vor allem auch durch Faktoren wie öffentliches Auftreten, Interviews, sogar das Aussehen des Autors zum Ausdruck. Gerade bei Handke muss man dies sicher berücksichtigen (Pfister 2000: 78).

Laut Pfister (2000: 48, 51, 74, 78) kann die Autorkonkretisierung neben schriftlichen Dokumenten auch anhand außerliterarischer Geschehnisse, Auftritte, Interviews usw. entstehen. Er setzt die Autorkonkretisierung sowohl mit der Vorstellung des Lesers vom Autor, mit dem Image des Schriftstellers als auch mit seiner Person, zu der auch das Aussehen gehört, gleich (vgl. Pfister 2000: 78–79.), was m. E. bei der konkreten Rezeptionsanalyse zu Problemen führt. Meiner Meinung nach sollte der Begriff ‚Autorkonkretisierung‘ nur für solche Fälle verwendet werden, in denen sich der Leser anhand eines literarischen Textes ein Bild des Autors macht. Wenn das Bild anhand anderer Quellen gemacht wird, sollte man lieber über Vorstellungen oder Bilder spre-

chen. In dieser Arbeit werden mit dem Begriff ‚Autorkonkretisation‘ somit nur die Vorstellungen über den Autor gemeint, die anhand des literarischen Werks beim Leser entstehen.

2.4.5 *Zum Problem der Autobiographie*

Durch das literarische Werk kommt der Leser nicht direkt in Kontakt mit dem Schriftsteller, sondern mit dem Autor des Werkes (vgl. Kap. 2.2.1). Es stimmt natürlich, dass sich hinter einem literarischen Werk ein Schriftsteller (oder eine Gruppe von Schriftstellern) verbirgt, der das Werk schafft und produziert, und dass das Werk Elemente enthalten kann, die der Erfahrungswelt des Schriftstellers entstammen (vgl. Vodička 1976: 47–48). Dennoch gilt: „Zwischen Leben und Werk des Dichters besteht kein direkter Zusammenhang, sondern eine dialektische Spannung“ (Vodička 1976: 49). Eine Ausnahme macht die autobiographische Literatur. Es ist jedoch zu unterscheiden zwischen einer nicht-fiktionalen Autobiographie, in der der Autor sein eigenes Leben literarisch, aber nicht-fiktional darstellt, und einem autobiographischen Roman oder Autofiktion, in der biographische Erlebnisse des Autors als stoffliches Material fiktional gestaltet werden (vgl. Wilpert 2001: 60–62).

Für die Autobiographie ist die **Namensidentität zwischen Autor, Erzähler und Protagonist** vorausgesetzt, d. h. das Pronomen >ich< im Text verweist immer auf den Namen des Autors, der auf der Titelseite des Buches angegeben ist. Und hier kommt der autobiographische Pakt ins Spiel. Lejeune definiert »Der autobiographische Pakt ist die Behauptung dieser Identität im Text, die letztlich auf den Namen des Autors auf dem Umschlag verweist« (Lejeune, zit. nach Wagner-Egelhaaf 2000: 67, Hervorhebungen im Original.)

Der autobiographische Pakt kann im Text implizit, z. B. durch den Titel bzw. Untertitel („Autobiographie“), oder explizit durch die Namensidentität zwischen Autor, Erzähler und Protagonist geschlossen werden. Ähnlich gibt es einen Romanpakt, der durch Namensverschiedenheit und expliziten Untertitel (Roman, Erzählung, Märchen) vereinbart wird. (Vgl. Wagner-Egelhaaf 2000: 67–68.)

Jeder Text kann als autobiographischer Text gelesen werden, auch wenn er offenkundig keiner ist. Selbst wenn kein autobiographisches Paktangebot vorliegt, neigen die Leser dazu, auch fiktionale Texte als autobiographische Texte zu lesen. Das gilt besonders für literarische Texte, die einen Ich-Erzähler haben, ohne jedoch Autobiographien zu sein, aber auch Texte mit einem auktorialen Er-Erzähler. Wolfgang Kayser zufolge, dem in den 1950er Jahren die Durchsetzung der systematischen Unterscheidung zwischen dem Autor und dem Erzähler gelang, muss in fiktionalen Texten als Sprecherinstanz grundsätzlich die Figur eines fiktiven, von einem Autor erfundenen Erzählers vorausgesetzt werden, die nicht mit dem Autor identisch ist. Daraus folgt, dass die Behauptungen des Erzählers in fiktionaler Rede nicht als direkter Aus-

druck der Autormeinung verstanden werden können. (Vgl. Jannidis et al. 1999: 12–13.) Dies wird beim Lesen gerne vergessen. Es ist nicht selten, wenn in einer fiktionalen Erzählung z. B. die psychische Krise der Hauptfigur oder die Kindheitstraumata des Ich-Erzählers geschildert werden, dass diese als Erfahrungen des Autors und darüber hinaus als die des Schriftstellers interpretiert werden. Ein biographisch orientierter Leser, der eine mimetisch-referentielle Lektüreabsicht⁴⁴ verfolgt, sucht u. a. Entsprechungen für fiktive Figuren und Geschehnisse in der Biographie des Schriftstellers und stellt Vermutungen an, welche persönlichen Traumata der Schriftsteller in seinen Text eingearbeitet hat. Aufgrund des Textes werden dann Rückschlüsse auf die Persönlichkeit des Schriftstellers gezogen. Der literarische Text dient in dieser Lesart als Informationsquelle über den Schriftsteller und er kann ihr zufolge umgekehrt ohne eine Kenntnis der Schriftstellerbiographie nicht verstanden werden. (Vgl. Koskela/Rojola 1997: 18, 21, Metzelaers 1998: 50–51.) Diese Lesart, in der der Leser eine Identität zwischen einer fiktiven Figur und dem Autor des Textes annimmt und anhand des Textes Annahmen über die Person und das Leben des Autors bildet, nenne ich autobiographische Lesart.

Die autobiographische Lesart wird oft als ein Merkmal des nicht literaturgeübten, naiven Lesers abgetan. Doch lassen sich autobiographische Lesarten auch in den wissenschaftlichen Arbeiten und Literaturkritiken finden (s. u.). Viele gute Beispiele dafür findet man auch in der Analyse der deutschsprachigen Handke-Rezeption (vgl. z. B. Kap. 5.2.2, 5.5.2). In Bezug auf die Fragestellungen dieser Arbeit ist die Frage interessant, was für eine Rolle die autobiographische Lesart bei der Vermittlung eines Schriftstellerbildes hat: Sollen damit etwa die Konkretisationen des besprochenen Werkes belegt werden oder dienen die durch diese Lesart gewonnenen Informationen eventuell zur Wertung des Werkes und darüber hinaus des Schriftstellers Peter Handke? In dieser Hinsicht könnte man die autobiographische Lesart als ein Mittel der Image-Arbeit betrachtet werden.

2.4.6 *Der Tod und die Rückkehr des Autors*

Der Biographismus und der Intentionalismus sind Beispiele für literaturwissenschaftliche Konzepte bzw. Methoden, in denen die Bedeutung eines literarischen, fiktionalen Textes über die Biographie des Verfassers erschlossen wird. In diesen spielen biographische Fakten aus dem Leben des Schriftstellers, seine Persönlichkeit, sein psychischer Zustand und seine vermutete Absicht eine große Rolle bei der Interpretation. (Vgl. z. B. Tuhkanen 2006: 75.) Mit dem Rekurs auf textexterne Daten wie die Schriftstellervita oder Autorintention werden z. B. die Geltung von Interpretationshypothesen geprüft oder die Adäquatheit bzw. Inadäquatheit der Konkretisation be-

⁴⁴ Ein Leser mit einer mimetisch-referentiellen Lesart liest literarische Texte als wahrheitsgetreue Abbilder der realen Wirklichkeit (vgl. Kirstinä/Lörincz 1991: 4–5).

urteilt. In der Theorie werden die autorzentrierten Konzepte⁴⁵ und Methoden oft kritisiert, aber in der literaturwissenschaftlichen Praxis noch oft verwendet (vgl. Winko 1999: 39, 41). Zu Verteidigern der autorintentionalistischen Methoden gehört u. a. Bühler (1999: 71–73), dessen Ansicht nach es für die Reaktion des Lesers auf einen Text von großer Bedeutung ist, dass er weiß, ob ein Text mit fiktionaler Absicht geschrieben worden ist oder nicht. Der Rekurs auf den Autor bzw. die Autorintention kann dieser Auffassung zufolge auch einige strukturelle Eigenschaften des Textes erklären. Darauf weisen auch Jannidis et al. (1999: 25) hin:

Interpreten literarischer Texte beziehen sich auf den Autor, um die oder eine Textbedeutung zu ermitteln und/oder Texte gesellschaftlich, geistesgeschichtlich, medial etc. zu kontextualisieren. Dabei kann der Autorbegriff die empirische Person bezeichnen, eine intentionsfähige und intentionale Instanz oder die Funktion eines Sprechers, einer ‚Ich-Origo‘ im Text. Die Bezugnahme auf die Äußerungen des empirischen Autors – seien es Aussagen oder Handlungen – dient dann dazu, Interpretationshypothesen zu belegen beziehungsweise zu plausibilisieren und die Vielzahl potenziell einbeziehbarer Kontexte zu begrenzen.

In der Literaturwissenschaft haben sich gegen eine autorbasierte biographische und autorintentionale Interpretation der russische Formalismus (ab 1910), der New Criticism (1930er bis 1950er Jahre), der Strukturalismus und der Poststrukturalismus (seit Ende der 1960er Jahre) ausgesprochen. Sie streben nach einer Untersuchung literarischer Werke ausgehend vom Text, unabhängig vom Autor und seinen Intentionen und unabhängig vom Entstehungskontext. (Vgl. Jannidis et al. 1999: 11–15; Kurikka 2006b: 26–30.) Die rezeptionsästhetischen Ansätze wiederum betonen die aktive Rolle des Lesers bei der Textdeutung (vgl. Kap. 2.4.2). Obwohl die Textbedeutung in den rezeptionsästhetischen Ansätzen in erster Linie durch Textmerkmale, den Erwartungshorizont und andere leserbezogene Faktoren bestimmt wird, wird auch hier manchmal auf den Autor hingewiesen. Im Gegensatz zu autorintentionalistischen Konzepten besagt der Autorbezug hier jedoch nicht, dass die adäquate oder richtige Bedeutung des Textes die von seinem Autor beabsichtigte sei. Vielmehr dient der Rekurs auf den Autor mindestens zur Ausgrenzung historisch nicht adäquater Konkretisationen. (Vgl. Jannidis et al. 1999: 20.)

Von den Poststrukturalisten haben besonders Roland Barthes, Jacques Derrida und Michel Foucault in ihren Arbeiten die Problematik der Autorschaft behandelt. Derrida hat die von der Anwesenheit einzelner Sender, Empfänger und Referenten unabhängige Natur der sprachlichen Zeichen betont. Die Zeichen sind auch nicht abhängig von einem bestimmten Kontext. Jedes Mal, wenn ein Zeichen wiederholt wird, erscheint es immer auf eine etwas andere Weise und in einem anderen Kontext. Das

⁴⁵ Neben den traditionellen autorzentrierten Ansätzen des Biographismus, Intentionalismus und der Literaturpsychologie gibt es auch neuere literaturwissenschaftliche Konzepte, wie z. B. Gender Studies und Cultural Studies, die ebenfalls ein Wissen über den Autor (Geschlecht, Herkunft) voraussetzen (vgl. Jannidis et al. 1999: 10–11).

Wiederholen ist immer ein Wiederholen auf eine andere Weise, sagt Derrida (vgl. Kaarto 2001: 167–169). Nach Barthes wiederum bewirkt die Natur der Sprache als von einer Sprachgemeinschaft verwendetes intersubjektives Mittel, dass die Identität des Schreibers als Subjekt in seinem geschriebenen Erzeugnis untergeht (vgl. Barthes 1993: 111). „Die im Buch verwendete Sprache ist die Sprache der ganzen Gemeinschaft, in deren Sprache der Schreiber schreibt, und somit ist das Buch nicht das Produkt eines einzelnen Individuums.“ (Kaarto 2001: 165–169, 173.) Aus diesem Grund hat der Leser auch keinen unmittelbaren Kontakt zum Schreiber und Verfasser eines Textes. Barthes weist in seinem Essay über den Tod des Autors (*La mort de l'auteur* 1968) entsprechend nicht auf den physischen Schriftsteller, sondern auf den „Mord“ an der Autorität des Autors bei der Bedeutungsbildung hin (vgl. Barthes 1993: 109).

Ein weiterer Versuch, den Autor historisch zu relativieren, wurde wenig später auch von Foucault in seinem Aufsatz *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969) unternommen. Für ihn ist der Begriff ‚Autor‘ nur eine Funktion, mit deren Hilfe „bestimmte Texte als ‚Werke‘ klassifiziert und mit besonderen Eigenschaften versehen werden können. Er reguliert und diszipliniert den Umgang mit Literatur.“ (Jannidis et al. 1999: 14.) Nach Foucault verweisen die Hinweise auf den Sprecher nicht auf den Schriftsteller,

sondern auf ein *alter ego*, dessen Distanz zum Schriftsteller verschieden groß sein und im selben Werk auch variieren kann. Es wäre also ebenso falsch, wollte man den Autor beim wirklichen Schriftsteller oder auch beim fiktionalen Sprecher suchen; die Funktion Autor vollzieht sich gerade in diesem Bruch – in dieser Trennung und dieser Distanz. (Foucault 1974: 22.)

Wenn der Autor also nicht mit dem Schriftsteller identisch ist, bleibt die Frage offen, wie der Leser dann auf die Information reagieren soll, die er möglicherweise durch den Klappentext oder ein anderes Erscheinen in der Öffentlichkeit über den Schriftsteller und sein Leben bekommen hat. Lässt er sie beiseite oder nimmt er sie eventuell selektiv zur Kenntnis? Die Anhänger des wahren Intentionalismus bemerken, dass die Leser unausweichlich in ihren Interpretationen auf die Intentionen des Autors und damit auf den Hintergrund des Autors verweisen, und dieser Aspekt fehlt ihrer Meinung nach auch nicht bei der Wertung der Literatur. Die Ansicht, dass die Kenntnis von den Intentionen wesentlich ist, begründen sie u. a. damit, dass ohne deren Kenntnis z. B. die in einem Werk vorkommende Ironie und die Satire vollkommen un bemerkt bleiben könnten. (Vgl. Eibl 1999: 58–60; Tuhkanen 2006: 64–79.)

Obwohl die Erwähnung der Intentionen des Autors, ebenso wie die autobiographische Lesart, heute leicht mit der sog. naiven Lesart des Lesers in Verbindung gebracht wird (vgl. Koskimaa 1998: 63; Jannidis et al. 1999: 3), werden selbst in Literaturkritiken häufig literarische Texte unter Berücksichtigung der Vita des Schriftstellers gelesen und ebenfalls wird oft auf die Intentionen des Autors hingewiesen. Dies nennt z. B. die finnische Schriftstellerin, Schauspielerin und Regisseurin Pirkko

Saisio, die unter verschiedenen Pseudonymen (Jukka Larsson, Eva Wein) geschrieben hat, als einen der Gründe für die Verwendung verschiedener Autornamen. Ihr zufolge gab ihr das Schreiben unter einem Pseudonym die Freiheit und die Möglichkeit, außerhalb eines für sie in der Öffentlichkeit aufgebauten Autorimages zu schreiben und sich loszulösen von einer bestimmten, ihr angepassten Autorschaft, mit der im Allgemeinen u. a. die Identität als Arbeiter- und Lesbenschriftstellerin verbunden ist. (Vgl. Koivisto 2006: 282–295, 299.)

2.4.7 *Ein Bild des impliziten Autors?*

Wenn der Leser sich allein aufgrund der Werke ein Bild vom Schriftsteller macht, wie es der Begriff ‚Autorkonkretisation‘ zumindest in seiner ursprünglichen Bedeutung voraussetzt, darf man nicht vergessen, dass die Schriftsteller nicht als sie selbst schreiben:

Der Schriftsteller hat die Macht, in seinem Buch ein so idealisiertes Bild vom Autor aufzubauen, wie es ihm sein schriftstellerisches Können nur erlaubt. Die Literatur lädt uns dazu ein, uns mit diesen in den Büchern enthaltenen „internen Autoren“ oder „impliziten Autoren“ anzufreunden, behauptet Booth. (Korhonen 2002: 21.)

Im Zitat von Korhonen ist die Rede von einem impliziten Autor. Den Begriff ‚implied author‘ hat Wayne C. Booth in seinem Werk *The Rhetoric of Fiction* (1961) eingeführt. Der ‚implied author‘ ist nach Booth eine dritte Instanz zwischen dem fiktiven Erzähler und dem realen, „physischen Autor“, d. i. dem Schriftsteller. (Vgl. Jannidis et al. 1999: 13.) Mit Hilfe dieses Begriffs hat die strukturalistische Richtung, die im Übrigen bestrebt ist, das Werk möglichst unabhängig vom Kontext zu interpretieren, aus dem Autor eine Eigenschaft des Textes, ein den Text kontrollierendes und strukturierendes Figurenprinzip, gemacht. Nach der enthaltenen Auffassung wählt nämlich der ‚implied author‘ und nicht der Schriftsteller, was der Leser dem Text entnehmen kann und wie, wenn auch der implizite Autor die Summe der getroffenen Entscheidungen des Schriftstellers ist.

Laut Booth ist der implizite Autor das „zweite Ich“ des Schriftstellers und als solches ein intentionales Mittel, das der Schriftsteller in seinen Text platziert. Er ist somit ein vermittelnder Begriff zwischen „Welt“ und „Text“ und darin sieht man auch „die kontrollierende Hand des Autors“ und seine „manipulatorische Präsenz“ (Kurikka 2006b: 31–32). Booth will den Autor nicht ganz vom Werk loslösen, sondern er dezentralisiert ihn innerhalb seines Werks und lässt ihn als eine Vielzahl von Stimmen auftreten, die andererseits als Verbindungsglied zum „realen“ oder „physischen“ Autor (Schriftsteller) dienen, aber ihn gleichzeitig vom Werk lösen. Laut Booth kann sich der Autor in gewissem Maße im Text verstecken, aber er kann nie untertauchen.

Das Problem mit dem Begriff ‚implied author‘ ist, dass Booth ihn nicht einheitlich bestimmt. Daraus folgt, dass er auf sehr unterschiedliche Weisen verwendet wird. Zum einen wird darunter „der Zusammenhang der Werte und Normen der Textwelt“ verstanden, zum anderen bezeichnet der Begriff die Strategie, „die der Auswahl und Anordnung der Elemente narrativer Texte zugrunde liegt“ (Kindt/Müller 1999: 282). Noch verwirrender wird der Begriff und seine Verwendung, wenn er aus der Sicht des empirischen Lesers als „ein von Lesern auf Grundlage von Textmerkmalen konstruiertes Konzept“ betrachtet wird, wie es z. B. Shlomith Rimmon-Kenan und Seymour Chatman tun (vgl. Kindt/Müller 1999: 282). „Einerseits spricht er [Booth] davon, dass der implizite Autor ein vom Autor beim Schreiben entworfenes Selbstbildnis ist, andererseits zählt für ihn auch das lesergenerierte Bild vom Autor ebenfalls dazu.“ Der narratologische Begriff des impliziten Autors ist gerade eine vom Leser mit Hilfe des Textes aufgebaute Abstraktion, die nicht das gleiche ist wie der Autor des Textes; es ist eine bestimmte Figur, die hinter einem Werk angenommen wird und deren Eigenschaften nicht auf den dahinter steckenden Schriftsteller übertragen werden können. (Vgl. Kurikka 2006b: 31.) Diese Auffassung vom impliziten Autor nähert sich m. E. dem Begriff ‚Autorkonkretisation‘ von Vodička an. Betrachtet man den impliziten Autor aber als ein „zweites Ich“ oder ein „idealisiertes Selbstbild“ des Autors (vgl. Korhonens Zitat oben), das dieser intentional in seinen Text platziert, kommt man wiederum dem Begriff ‚Image‘ nahe. Man könnte hier von der beabsichtigten Image-Arbeit von Seiten des Schriftstellers sprechen. Zu bemerken ist hier, dass der implizite Autor immer als eine Konstruktion innerhalb des Textes verstanden werden muss, für die der Schriftsteller als Verfasser des Textes oder der Leser als Rezipient zuständig ist, und dass der implizite Autor aus diesem Grund nie mit dem Schriftsteller gleichzusetzen ist.

Die Einbindung des impliziten Autors in die Diskussion über das Schriftstellerbild kann damit begründet werden, dass Yrjö Sepänmaa, der in Finnland viel über Schriftstellerbilder geschrieben hat, seine Auffassung weitgehend auf den strukturalistischen Begriff des impliziten Autors stützt (vgl. z. B. Sepänmaa 1987: 14). Sepänmaa unterscheidet in seinen Veröffentlichungen den Autor, die Autorrolle, die Autorperson und den werkbezogenen Autor. Ihm zufolge schafft der „physische Autor“ (Schriftsteller) für jedes Werk einen werkbezogenen, textinternen, d. h. impliziten Autor. Die „Autorperson“ entsteht wiederum als Summe der unter dem gleichen Autornamen veröffentlichten einzelnen werkbezogenen Autoren, die zwischen den Werken und der physischen Welt angesiedelt sind; es ist eine aufgrund des Gesamtwerkes konkretisierte oder vorgestellte Person, die für die Produktion verantwortlich ist. Sepänmaa betont die Unabhängigkeit sowohl des werkbezogenen, impliziten Autors als auch der Autorperson vom „physischen Autor“: um sich diese beiden vorzustellen, brauche der Leser keine Information über den Schriftsteller und auch nicht über den Entstehungskontext des Werkes. Die Eigenschaften des Bildes von der Autorperson können auch

nicht auf den physischen Schriftsteller übertragen werden. (Vgl. auch Kurikka 2006b: 32–33.)

Nach Sepänmaa entsteht das Schriftstellerbild also ausdrücklich im Dialog zwischen dem Schriftsteller und dem Leser. „Der Leser gestaltet nicht nur das Werk; er gestaltet den Schriftsteller, das Schriftstellerbild.“ (Sepänmaa 2001: 220.) Ihm zufolge „charakterisiert das Schriftstellerbild Werke, es wird durch sie aufgebaut“. In dieser Hinsicht entspricht sein Begriff ‚Schriftstellerbild‘ weitgehend dem Begriff ‚Autor-konkretisation‘ bei Vodička, auch wenn Sepänmaa nicht explizit darauf hinweist. In Sepänmaas Ausführungen schwingt auch eine Verbindung zu Foucaults Auffassung von Autornamen und Autorfunktion mit, aber auch Foucault wird in den Artikeln nicht erwähnt (vgl. Kurikka 2006b: 34–35).

Laut Sepänmaa (1987: 17) „ist die Voraussetzung für das Skizzieren des Schriftstellerbildes die sorgfältige und detaillierte Lektüre und Interpretation der Werke und das Sehen der Unterschiede und Gemeinsamkeiten.“ „Es kann sich wiederholende Themen und Leitgedanken, Thesen, bemerkenswerte Details (Motive und Symbole), erzähltechnische Lösungen, Handlungsmuster und Strukturmodelle sowie auch Verweise und Zitate zwischen den Werken geben“ (Sepänmaa 1987: 13). Das Schaffen des Schriftstellerbildes beruht in vielem auf der Interpretation, und das Maß für seine Korrektheit ist, inwiefern es sich auf erklärbare Interpretationen stützt. Außerhalb der literarischen Produktion bleiben seiner Meinung nach das Privatleben des Schriftstellers und andere, abseits des Literarischen liegende Tätigkeiten:

In Bezug auf den Schriftsteller sind wir an seiner Produktion interessiert und daran, wie er als schreibende Person ist. Der Schriftsteller besitzt eine öffentliche Person, die sich aus all seinen Veröffentlichungen, sowohl aus Belletristik als auch aus Fachprosa, aber darüber hinaus auch aus seinen Vorträgen, Stellungnahmen, seiner Redaktionsarbeit, Lehraufträgen und gegebenen Interviews zusammensetzt. Anderes hat er zwar auch gemacht, aber nicht als Schriftsteller, sondern als Bürger, Privatperson usw. Rollen hat jeder viele. Bis zu einer Grenze können sie selbst von der Person kontrolliert werden, aber jede öffentlich auftretende Person besitzt auch ein sich der eigenen Kontrolle entziehendes, von der Gemeinschaft gebildetes Bild, eine öffentliche Person. (Sepänmaa 1987: 9–10.)

Anfangs war Sepänmaa nicht bereit, beim Schriftstellerbild etwas anderes als die literarische Produktion und davon nur die veröffentlichten Werke zu berücksichtigen, aber später hat sich das bei der Bildung des Bildes zu berücksichtigende Material erweitert. In seinen späteren Artikeln hat er nicht mehr so sehr an seinem früher hervorgebrachten Gedanken festgehalten, dass das Schriftstellerbild eine allein vom Leser gebildete Konstruktion sein soll, sondern hier (z. B. Sepänmaa 2001: 221–222) weist er darauf hin, dass der Schriftsteller selbst und seine „Verstärkungsgruppe“ (Verlag, Verlagsredakteur, Kritiker) die Gestaltung des Bildes beeinflussen können.

Sepänmaas Begriff ‚Schriftstellerbild‘ weicht von dem in dieser Arbeit verwendeten Schriftstellerbild-Begriff insofern ab, dass es bei ihm ein eher auf bestimmten Texttypen als auf Vorstellungen beruhender Begriff ist. Seine Auffassungen davon, was zum Schriftstellerbild gehört und wie ein solches entsteht, können z. B. als Grundlage für Schriftstellerpräsentationen in Literaturgeschichten dienen: Laut Sepänmaa (1987: 10) ist das Bild „ein mit wenigen Sätzen entworfener knapper Text für ein Nachschlagewerk oder eine detaillierte Leben und Werk-artige Biographie.“ In dieser Arbeit ist das Schriftstellerbild allerdings ein Begriff, der neben der bewussten Image-Arbeit (als solche kann auch eine Vorstellung bzw. Präsentation des Schriftsteller in einem Nachschlagewerk angesehen werden) die Rezeption beschreibt.

2.5 Die Medien und das öffentliche Bild vom Schriftsteller

Die Medien sind in vielerlei Hinsicht die stärksten Imagemacher. Erstens haben die Rezipienten (Zeitungsleser, Fernsehzuschauer, Radiohörer, Internetbenutzer) nicht unbedingt selbst Informationen aus erster Hand über den Meinungsgegenstand, sondern die von den Medien aufgebauten Bilder können in einigen Fällen die einzigen sein, die die große Öffentlichkeit vom Meinungsgegenstand besitzt. Zweitens wird die Bedeutung der Medien durch ihre Stellung, ihren Einfluss und die Anzahl ihrer Konsumenten betont; aus kleinen von den Medien vermittelten Nachrichten werden große, wenn eine bestimmte Auffassung sich plötzlich bei Millionen von Menschen festsetzt. (Vgl. Ikävalko 1996: 170, Karvonen 1999: 22.)

Auf von Medien vermittelte und durch sie entstehende Vorstellungen wurde in Kap. 2.1 schon kurz eingegangen. Die durch die Medien entstehenden Schriftstellerbilder sind hinsichtlich des Prozesses komplizierter als die zuvor beschriebenen Bilder, die vom Schriftsteller selbst und vom Verlag vermittelt werden. Dies rührt daher, dass mehr Sender bzw. „Imagemacher“ sowie Vermittler beteiligt sind. Die von dem Schriftsteller selbst und den Verlagen gesandten Botschaften (im weiteren Sinne) müssen, damit sie von den Rezipienten entgegengenommen werden können, oft erst durch ein Sieb von Medienvertretern, Redakteuren usw. gelangen, wo die eigenen Auffassungen der betreffenden Personen und die eigenen Werte und Bewertungen des Kommunikationsmittels Einfluss nehmen und sich einmischen (vgl. Ikävalko 1996: 190). Obwohl sich die Redakteure selbst gerne als Spiegel sehen würden, die reflektieren, was in der Außenwelt vor sich geht, produzieren sie ihrerseits eine soziale Wirklichkeit, indem sie Images aufbauen: Jede Story entsteht unausweichlich, indem bestimmte Elemente ausgewählt und andere weggelassen werden. Bei Literatur vermitteln die Redakteure also nicht direkt vom Schriftsteller oder Verlag stammende Information, wenn es nicht um bezahlte Werbung geht, sondern sie beschaffen sich oder bekommen Information über den Schriftsteller auch aus anderen Quellen,

wie z. B. internationalen Nachrichtenbüros, Archiven, Personenquellen usw. Diese interpretieren sie dann, wählen die aufgrund der eigenen Wissensstrukturen für sie relevanten Punkte aus und bearbeiten sie ihrerseits für ihre eigenen Zwecke, um sie weiterzuvermitteln, damit sie weiter interpretiert werden können. Die Medien haben ihren eigenen Brauch und ihre eigene Sprechweise: Sie wählen das aus, was in bestimmtem Licht präsentiert wird, was betont wird und wovon kein Aufheben gemacht wird und versuchen so, in den Gedanken der Leser bestimmte Vorstellungen zu aktivieren. (Vgl. Karvonen 1999: 7, 79, Ikävalko 1996: 214–222.)

Die Massenkommunikationsforschung erklärt die Selektionsmechanismen der Medien mit zwei etablierten Ansätzen: dem Gatekeeper-Ansatz und der Nachrichtenwerttheorie. Der erstgenannte Ansatz betont die Rolle des Journalisten im Nachrichtenfluss: Als Gatekeeper kann der Journalist Kraft seiner Position darüber entscheiden, welche Nachrichten in seinem Medium erscheinen. Dabei spielt wiederum der Nachrichtenwert eine Rolle: Er entscheidet darüber, welche Nachricht berichtenswert ist, um in den Medien zu erscheinen, und in welchem Umfang, welcher Platzierung und Aufmachung sie dann erscheint. (Vgl. Ikävalko 1996: 214–218, Pfohlmann 2005: 19, Kerstan 2006: 14–15.)

Verschiedene Medien haben ihre eigenen Formen und Sprechweisen über Literatur entwickelt (vgl. Hotz 1990: 20). Es gibt sowohl medienspezifische als auch medienübergreifende Formen. Im Folgenden konzentriere ich mich hauptsächlich auf Printmedien und lasse Fernsehen, Hörfunk und Internet weitgehend beiseite, aus dem Grund, dass mein Korpus hauptsächlich nur schriftlich verfasste Dokumente enthält.

2.5.1 *Der Kulturjournalist und das Schriftstellerbild*

Im Allgemeinen wird Literatur auf den Feuilletonseiten behandelt, die zumindest in der überregionalen Presse regelmäßig erscheinen und die im Allgemeinen in den Zeitungen einen festen Platz haben, der mit einer eigenen Vignette versehen ist. Auf ihnen muss die Literatur mit der übrigen Kultur und Kunst um einen Platz kämpfen; die Kultursparte könnte man daher im Lichte von Bourdieus Feldtheorie (vgl. Kap. 2.1.4) als Arena für symbolische Kämpfe zwischen vielen einzelnen Kulturagenten (Kulturredakteuren, Kritikern, Künstlern), Institutionen (Kunsteinrichtungen wie Theater, Orchester, Kulturverwaltung) und ganzen Kulturfeldern (Literatur, bildende Kunst, Musik, Theater) sehen. (Vgl. Hurri 1993: 47.)

Die Kultursparten in den finnischen Zeitungen sind traditionell von vier Kunstformen beherrscht worden: Musik, Theater, Literatur und bildende Kunst; neu hinzugekommen sind die Bewertungen von Videospiele (vgl. Hurri 1993: 13, 17, Itonen 2000: 11). Von dem Material auf den Feuilletonseiten beziehen sich vor allem Literatur- und Theaterkritiken auf die Schriftsteller und überhaupt auf die Literatur. Darüber

hinaus werden Artikel aller Art veröffentlicht, z. B. Berichte zu diversen literarischen und biographischen Anlässen wie Kurzberichte über Preisverleihungen, Preise, Lesungen, Geburtstage, Todesmeldungen, Reportagen zu aktuellen Geschehnissen mit Interviews und Kommentaren, Bestseller- und Verkaufslisten, Umfragen usw. Diese alle vermitteln ihrerseits Informationen über den Schriftsteller und wenn sie sich auch nicht unbedingt direkt auf literarische Werke, sondern eher auf außerliterarische Aspekte beziehen, können sie dennoch Einfluss darauf nehmen, welches Bild vom Schriftsteller beim Leser entsteht. In den im Feuilleton veröffentlichten Interviews bietet sich dem Schriftsteller zumindest manchmal die Möglichkeit, auch eigene Ansichten auszudrücken und eventuell zu versuchen, die in der Öffentlichkeit falsch präsentierten Interpretationen und Vorstellungen zu korrigieren. Zudem können Schriftsteller auf anderen Seiten als den Literatur- und Kulturseiten in Zeitungen und Zeitschriften auftreten. Z. B. ist Handkes Name in den finnischen Zeitungen auch auf den Seiten über Nachrichten aus dem Ausland aufgetaucht (vgl. Kap. 6.2), in den deutschsprachigen Zeitungen ist wiederum auf den Meinungsseiten über ihn intensiv berichtet worden.

In der Illustrierten- und Boulevardpresse gibt es auch Beiträge zur Literatur, wie z. B. Interviews mit Schriftstellern, Berichte, Rezensionen neuer Texte, Empfehlungen usw. Hier liegt der Schwerpunkt oft auf der Unterhaltung, wobei das Sensationelle, oft auch das Biographische, hervorgehoben wird. (Vgl. Hotz 1990: 20.) Boulevardzeitungen verkaufen sich besonders durch mit Skandalnachrichten und Paparazzibildern gewürzten Klatsch über Prominente (vgl. Kuutti/Puro 1998: 18). Im Fall Handkes haben sich Frauenzeitschriften wie z. B. *Freundin* oder *Bunte* besonders für seine Freundinnen und für seine Rolle als Alleinerziehender interessiert (vgl. Kap.3.1).

Obwohl sich die Sensationsgier in erster Linie auf die Sensationspresse bezieht, die an verschiedenartigem human-interest-Material, Gewaltthemen usw. interessiert ist (vgl. Kuutti/Puro 1998: 18), so sind doch auch die Kultursparten der Tageszeitungen – zumindest in Finnland – in den letzten zwei Jahrzehnten wegen übertriebenem Journalismus kritisiert worden. Damit wird gemeint, dass die Zeitungen versucht haben, die Leser mit Interesse weckenden aktuellen Nachrichten zu gewinnen, die mit Blick auf die breite Öffentlichkeit schlagkräftig und klar geschrieben sind. Hurri (1993: 11, 53–54) zufolge ist diese journalistische Entwicklung, als deren Ursachen die Beschleunigung des Informationsflusses, die Kommerzialisierung und der Wettbewerb zwischen den Zeitungen anzuführen sind, in den Kulturabteilungen der finnischen Zeitungen schon seit den 1950er Jahren sichtbar.

Die Schriftsteller treten heute außer in den Zeitungen auch in Radio und Fernsehen auf, und zwar in den unterschiedlichsten Zusammenhängen und Rollen (als Interviewpartner in den Nachrichten, als Mitwirkende bei Diskussions- und Quizpro-

grammen usw.). Dieses Auftreten kann einerseits als Mittel der eigenen bewussten Öffentlichkeitsarbeit des Schriftstellers angesehen werden, aber andererseits kann es auch dem Eigeninteresse der Medien dienen: Je interessantere Personen der Öffentlichkeit, zu der Schriftsteller in umso größerem Maße zählen, desto höhere Zuschauer- bzw. Zuhörerzahlen. Nach Bartens (1997: 29), die die internationale Rezeption Elfriede Jelineks untersucht hat, geht es in den Sendungen im Fernsehen und im Rundfunk zu Person und Werk des Schriftstellers weniger um inhaltliche Aussagen als um Durchsetzung eines Namens im Bewusstsein einer breiteren Öffentlichkeit, was wiederum zu einer verstärkten Beachtung in der printmedialen Rezeption (d. h. in Zeitungen und Zeitschriften) führt:

Den höchsten Bekanntheitsgrad erreicht ein Autor, wenn er etwa durch extreme Äußerungen in Interviews oder durch oppositionelle, ästhetisch radikal vertretene politische Haltungen die öffentliche Meinung polarisiert, wenn sein Name aus dem Ghetto des Feuilletons in das Rampenlicht der Cover-Story gerät. Dann bestimmen Reizwörter und Reizthemen, abgelöst vom ästhetischen Kontext ihres Auftretens, die mediale Diskussion. [...] Die meist damit einhergehende Skandalisierung verknüpft nun endgültig Autorennamen und Reizthema zu einem Bild, auf das fortan in der Rezeption Bezug genommen wird. (Bartens 1997: 36.)

Bei Handke haben seine umstrittenen Stellungnahmen für Serbien, die sowohl in den deutschsprachigen als auch in den finnischen Medien behandelt worden sind, dafür gesorgt, dass der Schriftsteller seit Mitte der 1990er Jahre im Fokus steht (vgl. Kap. 6.2 und 6.6).

2.5.2 *Der Kritiker und das Schriftstellerbild*

In Kap. 2.4 wurden allgemeine Aspekte und zentrale theoretische Begriffe der Literaturrezeption diskutiert sowie die Rolle des Lesers bei der Entstehung von Vorstellungen über Autor und Schriftsteller erörtert. Als Nächstes gilt es, eine Sonderform der Literaturrezeption, die Literaturkritik, in den Blick zu kehren. Der Grund dafür, dass die Kritik im Folgenden gesondert betrachtet wird, liegt darin, dass in dieser Untersuchung die Rezeptionsseite von einem Kritiker und nicht vom normalen Leser repräsentiert wird und der Großteil des Untersuchungsmaterials aus Literatur- und Theaterkritiken besteht.

Für das Bild des Schriftstellers hat die Literaturkritik eine zentrale Bedeutung; bei einem Dramen schreibenden Schriftsteller wie Handke haben auch die Theaterkritiken ihren Anteil. Beide sind ein Teil der öffentlichen zeitgenössischen Rezeption der Werke, die Werte und Einstellungen schafft und weiter vermittelt (vgl. Linko 1990: 17–18, 20). Die Kritiker beschreiben und bewerten außer einzelnen Werken auch mehr oder weniger ihre Autoren. Bei der Vorstellung (im Sinne von Präsentation), Interpretation und Bewertung, beim Vergleich und der Empfehlung des zu kritisie-

renden Werkes schafft und vermittelt der Kritiker gleichzeitig bestimmte Vorstellungen bzw. Bilder vom Schriftsteller. Die Bedeutung des Kritikers wird auch durch seine Stellung zwischen dem Produzenten und dem Konsumenten betont: Die von den Kritikern vermittelten Bilder können darauf Einfluss nehmen, ob die Leser überhaupt zu dem rezensierten Werk oder anderen Werken desselben Autors greifen und wie sie diese lesen und interpretieren. Vodička z. B. weist den Kritikern eine besondere Rolle zu:

Es ist gerade die Funktion des Kritikers, die Konkretisationen literarischer Werke zu fixieren, sie in das System literarischer Werte einzugliedern. Nicht nur, dass der Kritiker die Leserkonkretisationen beschreibt, vielmehr wird er bereits durch seine Funktion zu einer Wertung geführt, die die Konfrontation der Eigenschaften des Werks mit den literarischen Forderungen der Zeit notwendig macht. Es ist daher verständlich, dass besonders bei der Untersuchung der literarischen Rezeption Urteile der Kritiker die Aufmerksamkeit auf sich lenken. (Vodička 1976: 97; vgl. auch Vodička 1976: 64.)

Darüber hinaus spricht für die Wahl des Kritikers, dass die von Kritikern vermittelten Bilder mit Hilfe ihrer schriftlich verfassten und veröffentlichten Rezeptionsdokumente erforscht werden können; bedeutend schwieriger wäre es, die Vorstellungen einzelner Leser von Handke zu untersuchen.

In dieser Arbeit vertritt also der Kritiker zum einen den Leser, der sich durch das Gelesene und das andere ihm zur Verfügung stehende Material eine eigene Vorstellung vom Schriftsteller bildet; insofern gelten die in Kap. 2.4 behandelten allgemeinen Grundsätze zur Literaturrezeption auch für den Kritiker. Andererseits unterscheidet sich der Kritiker vom normalen Leser vor allem dadurch, dass er eine institutionalisierte Form „reproduzierender Rezeption“ (Link 1980: 89) vertritt, weil hier die Vermittlung eines primären Rezeptionsgegenstandes (des besprochenen Werkes) an das Publikum durch die Herstellung eines sekundären Rezeptionsgegenstandes (z. B. Rezension) geschieht: Einer Kritik geht eine Begegnung des Kritikersubjekts mit einem Buchobjekt voraus. Nach einer gründlichen Lektüre wird der Leser, d. h. der Kritiker, aber selbst zum Autor, der die durch die Lektüre geweckten Eindrücke und Gedanken sorgfältig und begründet ausformulieren muss. (Vgl. Albrecht 2001: 9.)⁴⁶

Wenn untersucht wird, welche Bilder die Buch- oder Theaterkritiken als Rezeptionsdokumente vom Schriftsteller vermitteln, darf man nicht vergessen, dass die Konkretisationen vom Werk und vom Autor, die der Kritiker als Leser vornimmt, und die in der Kritik vorkommenden Repräsentationen von Konkretisationen nicht unbedingt kongruent sind. Der Kritiker kann bestimmte Vorstellungen, Meinungen oder Vorur-

⁴⁶ Wunberg (1975: 119–120) unterscheidet zwischen vier Möglichkeiten oder Modi der Rezeption. Diese sind eine rein rezeptive Möglichkeit, die für die Textproduktion folgenlos bleibt (der normale Leser), eine produktive Möglichkeit (der Autor, der durch Lektüre inspiriert wird, eigene Texte zu produzieren), eine analytische Möglichkeit (der Literaturwissenschaftler) und eine analytisch-produktive Möglichkeit (der Kritiker).

teile von Handke haben, ohne dass diese in der schriftlich verfassten Kritik zum Ausdruck kommen müssen. In erster Linie kommt dies daher, dass ein Kritiker, wenn er beginnt seine Erfahrungen als Leser oder Zuschauer in einem Rezensionstext zu beschreiben, seine Konkretisierungen versprachlichen, d. h. in Worte kleiden und wählen muss, wie und mit welchen Worten er die Sachverhalte ausdrückt. So sind die im Kritiktext erscheinenden Aspekte das Ergebnis vieler bewusster und unbewusster Entscheidungen und nicht unmittelbarer Ausdruck der ursprünglichen Konkretisierung. Andererseits ist der Vorteil bei professionellen Kritikern, dass sie im Allgemeinen über eine bessere sprachliche Kompetenz verfügen, ihren Gedanken Ausdruck zu verleihen, als die normalen Leser (vgl. Linko 1990: 18).⁴⁷ Zweitens ermöglichen die Stellung und der Einfluss der Kritiker als Vermittler von Literatur, dass sie, ähnlich wie die Verlage, bewusst versuchen, bestimmte Bilder vom Schriftsteller zu schaffen und zu vermitteln; dann kann man von intentionalem Image-Making sprechen. Drittens muss man berücksichtigen, dass die Kritiker in der Schreibsituation von gefestigten Praktiken der Literatur- und Theaterkritik und von ungeschriebenen Regeln geleitet werden: literaturkritische Beiträge haben bestimmte Formen, Funktionen und manchmal sogar ihre eigenen gefestigten Ausdrucksweisen, die weitgehend bestimmen, was und wie in den Kritiken geschrieben wird. Diese Aspekte werden im Folgenden etwas genauer betrachtet.

2.5.2.1 *Zur Definition der Literaturkritik*

Bevor die verschiedenen Formen und Funktionen der Literaturkritik behandelt werden, muss noch grundsätzlich definiert werden, was überhaupt unter Literaturkritik zu verstehen ist. Literaturkritik wird in ganz unterschiedlicher Weise definiert, je nachdem, um welchen kulturellen oder zeitlichen Kontext es sich handelt (vgl. Seibt 1996: 623). Nach einer weiten Auffassung von Literaturkritik, die z. B. Barthes vertritt, kann jede Auseinandersetzung mit Literatur als eine Form von Kritik verstanden werden (vgl. Schmidt-Dengler 1999: 14).⁴⁸ Ein historischer Vergleich verschiedener Auffassungen von Literaturkritik und ihrer Bewertung würde über das Thema dieser Arbeit hinausgehen. So beziehe ich mich im Folgenden auf die Definition von Albrecht (2001: 1–2) und verstehe unter Literaturkritik

primär eine medial verbreitete öffentliche Auseinandersetzung mit vorwiegend aktueller Literaturproduktion, mit einzelnen Neuerscheinungen (einschließlich neuer Einzel- und Werkausgaben älterer Autoren) aus der Sparte ‚schöne Literatur‘ oder ‚Belletristik‘ (auch der Kinder- und Jugendliteratur), teilweise bis hin zur angrenzenden Publizistik und Sachbuchliteratur [...].

⁴⁷ Vgl. auch Fetz (1999: 53–54), Albrecht (2001: 15), Anz (2004a: 220–222).

⁴⁸ Vgl. auch Jaumann (2000: 463): „jede Art kommentierende, urteilende, denunzierende, werbende, auch klassifizierend-orientierende Äußerung über Literatur, d.h. was jeweils als Literatur gilt.“

Im 20. Jahrhundert hat sich im deutschsprachigen Raum ein reduziertes Verständnis von Literaturkritik immer stärker durchgesetzt, demzufolge die Literaturkritik eine Institution des literarischen Lebens ist, die sich mit jeweils zeitgenössischer Literatur, Autoren, aktuellen literarischen Tendenzen, Strömungen und anderen Phänomenen der Literatur auseinandersetzt (vgl. Jaumann 2000: 463; Albrecht 2001: 1–2, Anz 2004b: 194). Während z. B. im angelsächsischen Sprachraum „Literary Criticism“ und in der romanischen Welt „Critique littéraire“ in den Bereich der Literaturwissenschaft und Literaturgeschichte hinein reichen, bilden im deutschsprachigen Raum germanistische Literaturwissenschaft (kritisch wertende Interpretation, Analyse, Geschichtsschreibung im universitären Bereich) und (journalistische) Literaturkritik nach wie vor ziemlich scharf getrennte Bereiche.⁴⁹ Schmidt-Dengler (1999: 11, 13) z. B. trennt Literaturkritik und Literaturwissenschaft wegen ihrer unterschiedlichen diskursiven Bereiche; das Objekt des Interesses und oft auch die am Werk teilnehmenden Personen seien dieselben.⁵⁰ Auch in dieser Arbeit wird nach dem deutschen Sprachgebrauch unter dem Terminus Literaturkritik tatsächlich nur die journalistische Literaturkritik in den Printmedien, vor allem in Tages- und Wochenzeitungen verstanden (vgl. Papenfuß 1998: 23). Auf die fachwissenschaftliche Wertung oder akademische Literaturkritik innerhalb literaturwissenschaftlicher Schriften zu Handkes Werk wird hier nicht näher eingegangen.

2.5.2.2 *Medien und Formen der Literaturkritik*

Literaturkritische Beiträge finden sich in allen Medien. Neben den Printmedien (Zeitungen, Zeitschriften) gibt es Literaturkritik auch im Hörfunk, Fernsehen und Internet.⁵¹ Im Folgenden konzentriere ich mich auf Printmedien, weil es sich bei der Analyse der Rezeption Handkes in Finnland hauptsächlich um schriftlich verfasste und in Zeitungen und Zeitschriften veröffentlichte Literaturkritiken handelt. Auf andere Medien wird hier nur kurz hingewiesen.

Die in den Tages- und Wochenzeitungen publizierten literaturkritischen Beiträge sind wahrscheinlich die bekannteste Form journalistischer Kritik. Wie die deutschsprachigen Zeitungen veröffentlichen auch finnische Zeitungen literaturkritische Beiträge wie z. B. Rezensionen im Feuilleton-Teil der Tagespresse. Diese werden sowohl in großen überregionalen, regionalen als auch in kleinen Lokalzeitungen veröffentlicht.

⁴⁹ Vgl. auch Seibt (1996: 623–624), Albrecht (2001: IX), Anz (2004b: 199–204).

⁵⁰ Vgl. Neuhaus (2004: 25): „Da viele Literaturwissenschaftler auch als Kritiker arbeiten und diese Kritiken in allen möglichen periodischen Publikationsorganen veröffentlichen (Peter von Matt, Wulf Segebrecht, Thomas Anz...), wie Schmidt-Dengler selbst zwei Seiten weiter thematisiert, bleibt als einzige klare Unterscheidung der Publikationsort – Zeitung und Zeitschrift, Rundfunk und Fernsehen auf der einen, wissenschaftliches Periodikum auf der anderen Seite. Vielleicht ließe sich die Gruppe der Kritiker stattdessen einteilen nach jenen, die verständlich argumentieren, und denen, die kryptisch schreiben [...]“

⁵¹ Vgl. z. B. Albrecht (2001: 20, 24–27), Neuhaus (2004: 68, 132), Kerstan (2006: 40–60).

Die Anzahl, der Umfang, die Form sowie die Qualität der Literaturkritiken im Feuilleton hängen stark von der Größe und der Marktstellung der Zeitung ab und sie können je nach ihren Möglichkeiten variieren. Regionale Zeitungen können aus ökonomischen oder personellen Gründen bzw. Ausstattung nicht so umfassend und regelmäßig kritische Beiträge abdrucken wie die überregionalen, meinungsbildenden Zeitungen. (Vgl. Albrecht 2001: 22.) In regionalen Zeitungen konzentriert man sich auch oft auf Schriftsteller, die aus der Region kommen, und Themen, die von lokalem Interesse sind, während in den großen überregionalen Zeitungen allerlei Literatur, auch ausländische und übersetzte Literatur behandelt und besprochen wird. Eigene Literaturbeilagen, die größere deutschsprachige Zeitungen mehr oder weniger regelmäßig veröffentlichen, sind in Finnland selten. In *Helsingin Sanomat* erscheinen sie zu Buchmessen und zur (vorweihnachtlichen) Buchsaison.

Literaturkritische Beiträge gibt es auch in Zeitschriften. Journalistische Literaturkritik findet sich sowohl in Publikums- als auch in Fachzeitschriften. In Publikumszeitschriften wie z. B. in Nachrichten-, Lifestyle- und Frauenmagazinen, Kunden-, Betriebs- und Verbandszeitschriften (vgl. Kuutti/Puro 1998: 10) sind die Formen der literaturkritischen Beiträge sehr unterschiedlich. Fachzeitschriften, insbesondere auf Literatur, Kultur und/oder Wissenschaft spezialisierte Special-Interest-Zeitschriften, können unter Umständen umfassendere und eingehendere Einzel- und Sammelbesprechungen veröffentlichen als Tageszeitungen. In diesen nähern sich die literaturkritischen Beiträge wegen der in ihnen verwendeten Sprechweisen oder Diskursen der literaturwissenschaftlichen, akademischen Literaturkritik.

Zur Bedeutung des Mediums ist zu bemerken, dass das Vermittlungsorgan sowohl die Form, den Inhalt als auch die Sprach- und Darstellungsformen der literaturkritischen Beiträge beeinflussen kann (vgl. Anz 2004a: 223, Neuhaus 2004: 131). Die Kritiken folgen oft bestimmten, von der Tradition oder von der Zeitung und deren politischer Linie bedingten Regeln (vgl. Ihonen 1999b). Die Frage, warum ein Kritiker so schreibt, ob aus eigener Überzeugung oder aus Anpassung an die politische Linie der Zeitung, ist im Rahmen dieser Arbeit jedoch kaum zu beantworten. Im Folgenden sollen einige literaturkritische Textsorten etwas näher behandelt werden; es handelt sich dabei vor allem um solche, die auch im Korpus dieser Arbeit zu finden sind. Aus Platzgründen kann hier nicht im Detail auf die einzelnen Charakteristika der verschiedenen Beitragsformen und Textsorten eingegangen werden.⁵²

Die Textsorte Rezension

Die verbreitetste, traditionsreichste und dem breiten Publikum bekannteste Textsorte journalistischer Literaturkritik ist die Rezension, die zum Grundbestand der literatur-

⁵² Verschiedene Formen und Textsorten werden genauer z. B. von Albrecht (2001) und Pfohlmann (2005) beschrieben.

kritischen Darstellung in allen Medien, nicht nur in der Zeitung, gehört. Eine Rezension ist eine im Feuilleton der Tageszeitungen, in Zeitschriften oder in anderen Medien wie z. B. im Internet erscheinende kritische Besprechung einer literarischen Neuerscheinung. Oft wird in einer Rezension nur eine einzelne Neuerscheinung besprochen, aber es gibt auch Sammelrezensionen, in denen gleichzeitig mehrere Werke desselben Autors oder gleichzeitig erschienene und/oder thematisch verwandte Werke von unterschiedlichen Autoren besprochen werden. (Vgl. Pfohlmann 2005: 46, 48.)

Nach Albrecht (2001: 51–52) bilden informierende, berichtende, referierende, erörternde, bewertende und urteilsbegründende Passagen die Struktur einer Rezension. Jeder Kritiker kann für sich entscheiden, was er an inhaltlichen, formalen, sprachlichen und sonstigen Textelementen in seiner Rezension beschreiben, interpretieren bzw. erörtern und bewerten will (vgl. Albrecht 2001: 64). Typische Bestandteile der Rezension sind u. a. Informationen über den Autor des besprochenen Werkes, über sein Gesamtwerk und über die vorangegangenen Werke, „Information über bisherige Einschätzungen des Autors, Vergleich des Werkes mit Werken anderer Autoren, Information über Inhalt und Thema des Buches, Zitate aus dem besprochenen Buch bzw. des Autors, Bewertung des Textes“ (Pfohlmann 2005: 46). Wenn auch der Kritiker nach Anz (2004a: 230) die Bestandteile der Rezension nicht in einer bestimmten Reihenfolge aneinanderreihen, sondern lieber den „schulmäßigen Schematismus“ vermeiden sollte, merkt man bald, dass besonders finnische Zeitungsrezensenten einem besonderen Schema folgen: Zuerst werden kurz der Autor und seine früheren Werke vorgestellt, danach folgen eine Beschreibung des Inhalts, eine Interpretation und schließlich die Bewertung des zu besprechenden Textes und der finnischen Übersetzung.⁵³ Es gibt also Regeln – wenn auch nur unausgesprochene Regeln – dafür, wie man Literaturkritiken schreiben sollte (vgl. auch Anz 2004b: 218).

Nach Anz (2004a: 226) sind biographische Informationen über den Autor vor allem dann sinnvoll, „wenn dieser relativ unbekannt ist oder wenn sie dazu beitragen, bestimmte Aspekte des rezensierten Werkes zu erhellen.“

Einen dominanten Stellenwert können sie in solchen Artikeln bekommen, in denen der Kritiker das neue Buch eines Autors zum Anlaß nimmt, diesen zu porträtieren. Die Möglichkeit, aus der Rezension ein Autorenporträt zu machen, bietet sich z. B. dann, wenn es gilt, einen bedeutenden Autor anlässlich eines runden Geburtstages zu würdigen, oder wenn ein Autor ein wichtiges Buch vorgelegt hat, bisher jedoch von der literarischen Öffentlichkeit wenig beachtet oder unterschätzt wurde. Überflüssig ist es hingegen, bei der Rezension jedes neuen Buches etwa von Martin Walser oder Peter Handke erneut biographische Daten mitzuliefern. (Anz 2004a: 226.)

⁵³ Dieses Schema wurde auch von Markku Ihonen in einem Seminar zum Verfassen von Kritiken an der Universität Tampere/Vaasa vorgestellt (vgl. auch Ihonen 2000: 16).

Oft wird in den Rezensionen auf bisherige Einschätzungen des Autors in der literarischen Öffentlichkeit hingewiesen. Besonders in der deutschsprachigen Handke-Rezeption sind die Hinweise auf seine Erfolge oder Misserfolge, auf Kontroversen, auf seine Verehrer und Gegner sehr häufig. Nach Anz (2004a: 226) eignen sich diese Informationen u. a. dazu, „mit der eigenen Beurteilung des neuen Werkes solche Einschätzungen zu korrigieren oder zu bestätigen.“ Diese Informationen können aber auch als Mittel des Image-Making betrachtet werden; indem bestimmte Aspekte wiederholt werden, tradieren die öffentlichen Bilder.

Die Vorstellung des Inhalts (Handlungsverlauf, Figuren usw.) und des Themas des besprochenen Buches ist ein wichtiger Bestandteil der Rezension, aber auf detaillierte Inhaltswiedergaben und Nacherzählungen wird meist verzichtet. Stattdessen informieren Rezensionen über Konstruktion, Sprache und Stil des Werkes und veranschaulichen diese mit ausgewählten Zitaten. (Vgl. Anz 2004a: 227.) Rezensionen bieten zudem Interpretationsvorschläge. Obwohl die Wertung ein essentieller Bestandteil literaturkritischer Rezensionen ist, überlassen manche Kritiker die Bewertung des Werkes seinem Leser. (Zur Wertungsfunktion vgl. Kap. 2.5.2.3.)

Neben dem „eigentlichen“ Primärtext, der jeweils zu besprechen ist, werden in Rezensionen häufig auch andere literarische Werke erwähnt. Diese Bezugnahme auf andere literarische Texte kann man literarische Kontextualisierung nennen (vgl. Löffler 1999: 30). Das zu besprechende Werk wird oft in das frühere Schaffen des Autors eingeordnet: Welche Texte sind vom Autor bis dahin erschienen, wovon handelten diese und wie ist das neue Werk im Vergleich zu den früheren, z. B. führt es ihre Thematik fort oder ist es in dieser Hinsicht etwas ganz Neues? (Vgl. Anz 2004a: 226.) Man kann das Werk auch mit Werken anderer Autoren vergleichen: „Dazu gehören Hinweise auf Vorbilder, auf literarische Gegner, auf Anspielungen auf die Anknüpfung an literarische Traditionen, mit Mißachtung poetischer Konventionen oder die Anpassung an jüngste literarische Trends“ (Anz 2004a: 227). Dieses Verfahren, andere Werke mit einzubeziehen, kann man mit einem Verweis auf Vodička (1988: 75) begründen, nach dem literarische Normen in der Literatur selbst enthalten sind, „d. h. in den Werken, die gelesen werden, populär sind und an denen neue oder die übrigen literarischen Werke gemessen und gewertet werden.“ Darüber hinaus kann die Intertextualität⁵⁴ des besprochenen Werkes die in der Rezension genannten Ver-

⁵⁴ Unter Intertextualität wird hier das parallele Dabeisein von zwei oder mehreren Texten im Rahmen eines Textes verstanden. Die Bedingung der auf dieser Weise verstandenen Intertextualität ist, dass die Kopräsenz der verschiedenen Texte klar erkennbar ist, d. h. dass die Spuren anderer Texte im Text irgendwie kodiert bzw. markiert sein müssen; eine Vermutung bzw. eine Assoziation des Lesers, dass hinter dem Text ein anderer Text stecken könnte, reicht nicht aus (Michael Riffaterre spricht in diesem Fall von aleatorischer Intertextualität). Der Bezug zwischen den Texten muss nicht unbedingt eine lokale, auf bestimmte Segmente eingeschränkte Beziehung sein, wie es im Zitat (offen oder kryptisch) oder in der Anspielung der Fall ist, sondern kann ein ganzes Gewebe von Beziehungen beinhalten (z. B. in Parodie, Pastiche, Travestie). (Vgl. Wilpert 2001: 379, Hosiaislouma 2003: 357.)

gleichpunkte beeinflussen; so ist oft der Fall bei der Rezeption von Werken Handkes (vgl. Kap. 5.1.3).

Nach Anz sind die Vergleiche mit großen und bekannten Autoren wie etwa Kleist, Büchner, Kafka und Bernhard in den deutschsprachigen Rezensionen sehr beliebt, aber oft deplatziert. Andererseits sagen die Vergleiche mit unbekanntem Autoren den Lesern wieder nichts. „Oft nehmen literarische Vergleiche, Hinweise auf Anspielungen usw. den penetranten und peinlichen Beigeschmack von Demonstrationen eigener Belesenheit an“ (Anz 2004a: 227). Ein gutes Beispiel dafür ist die von Kai Ruohola geschriebene Rezension zu *Die Abwesenheit* (vgl. Ruohola 1991).

Weitere literaturkritische Textsorten

Nicht alle literaturkritischen Beiträge, die in Zeitungen und Zeitschriften publiziert werden, sind Rezensionen. Weitere Textsorten der Literaturkritik, darunter einige, die von Albrecht (2001: 51, 58) als „literaturkritische Zweck- oder Gebrauchsformen“ bezeichnet werden, sind Anzeige, Aufsatz, Autorenporträt, Essay, Glosse, Interview, offener Brief, Referat, Reportage, Literaturstreit, Bestsellerlisten, Veranstaltungskalender, persönliche Empfehlungen usw. Auch die Berichterstattung über die Vergabe von Preisen und Stipendien kann als eine Form literaturkritischer Wertung verstanden werden (z. B. Neuhaus 2004: 143). Nach Neuhaus (2004: 133–134) ist eine Unterscheidung von literaturkritischen Textsorten schwierig, da diese oft ineinander übergehen. Er kritisiert deshalb die Unterscheidung von Albrecht, stellt selbst aber keinen besseren Vorschlag vor.

Albrecht (2001: 51–53) zählt die Anzeige und das Referat zu Nebenformen der Rezension. Eine Anzeige ist eine Art Kurzrezension, in der ein Buch mit einem Urteil vorgestellt wird. Ein Referat dagegen ist eine Zusammenfassung des Inhalts ohne Wertung (vgl. Pfohlmann 2005: 46).⁵⁵ Neuhaus (2004: 135) möchte die Bedeutung der Buchanzeigen besonders für kleinere Tageszeitungen betonen. Seiner Auffassung nach stellt die Buchanzeige die Vorstufe zur Rezension dar und der Übergang zur Rezension sei oft fließend:

Zeitungen bedienen sich, das ist der Stein des Anstoßes, gern bei den Verlagen, die ihnen neben Büchern auch begleitende Werbematerialien zuschicken, vorformulierte kurze Texte, die ein Buch charakterisieren und dem geplagten Redakteur, dessen Aufgabe es ist, viele Seiten auf möglichst interessante Weise mit dem ihm zur Verfügung stehenden Material zu füllen, die Arbeit abnehmen. Werbetexte von Verlagen – sofern sie nicht zu selbstweihräuchernd geschrieben sind – eignen sich hervorragend als bunte Spaltenfüller, oder man kann einige von ihnen gekürzt hintereinander in eine Spalte oder einen Artikel packen, der schlaglichtartig Neuerscheinungen beleuchtet. Natürlich kann es auch vorkommen, dass ein Redakteur selbst die wenigen Zeilen verfasst, mit

⁵⁵ Da die Wertung ein wesentlicher Teil der Literaturkritik ist, gehört das Referat m. E. deshalb nicht zu den Formen der Literaturkritik.

denen er seinen Lesern die Erscheinung eines neuen Buches anzeigt [...]; doch ist in dem Fall der Klappen- oder Rückseitentext eine dankbar genutzte Quelle. Die wenigsten auf solche Art vorgestellten Bücher dürften von den Kollegen gelesen worden sein. (Neuhaus 2004: 135.)

Artikel und Aufsatz sind im Unterschied zur medienübergreifenden Rezension medien-spezifische Textsorten der Literaturkritik, weil sie als so genannte „publizistische Gattungen“ stark mit Zeitungen und Zeitschriften verbunden sind. Sie dienen dem Kritiker dazu, „bestimmte allgemein interessierende, aktuelle Sachverhalte der Literatur mehr oder weniger ausgreifend und popularisierend zu erörtern.“ (Albrecht 2001: 59.) Nach Pfohlmann (2005: 5–6) ist Artikel ein „journalistischer Fachterminus, der als Überbegriff sämtliche, eine gewisse Länge überschreitende Textbeiträge in einem publizistischen Medium bezeichnet.“ Nach dieser Auffassung ist eine Rezension auch ein Artikel. Neuhaus (2004: 138) dagegen versteht den Artikel anders, „als Oberbegriff für nachrichtliche, also nicht meinungsbetonte Darstellungsformen“ (vgl. auch Kuutti/Puro 1998: 13). In der vorliegenden Arbeit soll die Definition von Neuhaus Verwendung finden. Ein Aufsatz ist wiederum eine „relativ umfangreiche Behandlung eines Themas“ und wird „gelegentlich als Synonym für Essay verwendet“ (Pfohlmann 2005: 6). Ein Essay erlaubt eine tiefere kritische Analyse eines literarischen Themas als eine Rezension und ist oft auch länger. Er erscheint häufig in Zeitschriften. Für literaturkritische Essays typische Merkmale sind nach Albrecht (2001: 53–54) eine „skeptisch-souveräne und offene Denkhaltung“ und eine „dialektische Betrachtungs- und Schreibweise“. Ein Essay „zeichnet sich durch bewusste Subjektivität, eine eher assoziative Sprunghaftigkeit und Willkür in der Betrachtung und einen halb wissenschaftlichen, halb literarischen Stil“ (Pfohlmann 2005: 14) aus.

Ein Autorenporträt hat die Person und das Werk eines Schriftstellers zum Thema und ist deshalb für das Bild des Schriftstellers von besonderer Bedeutung. Autorenporträts werden oft zu verschiedenen Jubiläen der Schriftsteller veröffentlicht; z. B. wurden von Handke mehrere Porträts zu seinem 60. Geburtstag publiziert. Ein Interview als Teil literaturkritischer Berichterstattung und als eine literaturkritische Textsorte („wenn ein Gespräch tatsächlich in Dialogform in einer Zeitung oder Zeitschrift abgedruckt wird“ Neuhaus 2004: 138) ist eine Befragung des Schriftstellers durch einen Kulturjournalisten oder Kritiker, in der es um die Erfragung von Informationen, z. B. zur Entstehung des Werkes, oder von Meinungen geht. Oft werden Interviews – zumindest in Finnland – statt in Dialogform in indirekter Rede wiedergegeben und erinnern deshalb in Form an normale Zeitungsartikel.

Die kürzesten Formen des literaturkritischen Schreibens sind Buchtipps, persönliche Empfehlungen und unterschiedliche Besten- und Kritikerlisten. Der Buchtipp ist eine „Kurzrezension von wenigen Zeilen Umfang“ (Pfohlmann 2005: 9). Ebenso kurz kann die persönliche Empfehlung eines bekannten Kritikers oder Prominenten sein, die hauptsächlich der Werbung dient (vgl. Pfohlmann 2005: 14). Bei den Besten- und

Kritikerlisten „dominiert die Orientierungsfunktion, für interessierte Leser werden – aus empirischer Erhebung oder aus Sicht eines Kritikergremiums – Neuerscheinungen ausgesucht“ (Neuhaus 2004: 142). Der Unterschied zwischen der Bestenliste und der Kritikerliste liegt darin, dass die erstgenannte auf Erhebungen bei Buchhandlungen basiert und die meistverkauften Titel zusammenstellt, während die letztere Empfehlungen der Kritiker beinhaltet und sich als Korrektiv zum Mainstream versteht (vgl. Neuhaus 2004: 142.)

Ein Literaturstreit wird durch unterschiedliche kritische Ansätze über Bücher, Verlautbarungen von Schriftstellern, Literaturauffassungen oder -strömungen oder einzelne Kritiken ausgelöst. Es ist „zu unterscheiden zwischen dem Streit von Staatsorganen mit Schriftstellern und dem Streit zwischen Literaturinteressierten“ (Neuhaus 2004: 107). Neuere Beispiele für Streitigkeiten im Feuilleton sind der Streit um Martin Walsers Roman *Tod eines Kritikers* (2002) oder um Günter Grass' autobiographischen Roman *Beim Häuten der Zwiebel* (2006).⁵⁶ Ein weiteres Beispiel ist die Rezeption von Handkes Serbien-Texten in der deutschsprachigen Presse 1996, in der es letztlich gar nicht mehr um Literatur ging (vgl. Albrecht 2001: 56–57). Diese Debatte wird in Kap. 6.2 behandelt.

Zu den Formen der Literaturkritik ist zu bemerken, dass sie eine ganze Spannweite von unterschiedlichen Beiträgen von individuellen Texten (Rezensionen, Essay) bis zu diskursiven Netzen wie z. B. dem Literaturstreit, an dem sich gleichzeitig mehrere Personen mit sehr unterschiedlichen Beiträgen (Leserbrief, Interview) beteiligen können, umfassen. Obwohl die o. g. Formen schriftlich verfasste Kritiken sind, kann Kritik auch mündlich erfolgen (z. B. Sofortkritik bei Lesungen und Preisveranstaltungen, das Feature im Rundfunk und Fernsehen, Talkshows im Fernsehen). Dieselbe Einschränkung, die das Referat von der Sparte Literaturkritik ausschließt, sollte auch hier gelten: Ein Beitrag ist nur dann als Literaturkritik zu bezeichnen, wenn er die drei Bausteine der Kritik (Vorstellung, Interpretation und Wertung) beinhaltet.

2.5.2.3 *Funktionen und Ziele der Literaturkritik*

„Kritik ist kein Selbstzweck, sondern erfüllt eine Aufgabe, die zu benennen durchaus einfach ist: Kritik soll zu Lesern über Literatur sprechen.“⁵⁷ Nach Gustav Seibt (1996: 626–627) macht man es sich jedoch zu leicht, wenn man wie Irro feststellt, dass das Wesen der Literaturkritik die Vermittlung sei. Literaturkritik hat mehrere Funktionen: kommunikativ vermittelnde, informative, selektive, Erörterungs- und

⁵⁶ Vgl. z. B. Papenfuß (1998), Neuhaus (2004: 108–129), Plachta (2008: 50).

⁵⁷ Werner Irro: *Kritik und Literatur. Zur Praxis gegenwärtiger Literaturkritik* (1986: 274); zitiert nach Albrecht (2001: 27).

Wertungsfunktion, gesellschaftliche, PR- und Werbefunktionen, Unterhaltungsfunktion usw. Diese sollen im Folgenden näher erörtert werden.

Die kommunikativ vermittelnde, informative und selektive Funktion

Die grundlegende Funktion der Literaturkritik ist ungeachtet der Einwände Seibts die Vermittlungsfunktion. Literaturkritik ist „an der Linie angesiedelt, an der die Naht zwischen Öffentlichkeit und Literaturproduktion verläuft“ (Schmidt-Dengler 1999: 12). Sie ist die Vermittlungsinstanz zwischen dem Autor/dem Verlag und dem Lesepublikum. Die journalistische Literaturkritik hat eigentlich eine zweifache Vermittlerposition inne: Erstens ist sie Vermittler zwischen Autor und Leser/ Massenpublikum, das aus Zeitungslesern, Radiohörern, Fernsehzuschauern und Internetbenutzern besteht. Zweitens ist sie Vermittler innerhalb des Beziehungssystems literarischer Distribution und Vermittlung (Verlag, Buchhandel, Buchgemeinschaften, Bibliothek, Schule). Literaturkritik bietet schließlich Orientierungshilfe z. B. für Büchereien, die aus Raum- und Kostengründen nicht alle Neuerscheinungen anschaffen können. (Vgl. Albrecht 2001: 9, 14.)

In erster Linie geht es in der Literaturkritik um Informationsvermittlung (informative Funktion bzw. informierende Orientierungsfunktion) (vgl. Anz 2004b: 195, Jokinen 1988: 68). Die Kritik kann jedoch nicht über die Existenz aller Neuerscheinungen informieren und daraus folgt ihre selektive Funktion: Sie informiert das Publikum nur über diejenigen Neuerscheinungen, die ihre Vorselektion bestanden haben. Laut Monika Dimpfl hat die selektive Funktion der Kritik sogar primären Charakter im Vergleich zu der inhaltlichen Seite der Kritik (vgl. Zimmermann 1985: 319). Das Zitat des Schriftstellers Wolfgang Koeppen beschreibt treffend die Bedeutung der Literaturkritik für den Schriftsteller: „Er schreibt über mich, also bin ich.“ (zit. nach Schirmmacher 1994: 409.) Die Macht der Literaturkritik liegt also darin, dass sie entscheidet, „was ist und was nicht ist“. Wegen dieser Schlüsselrolle als Entscheidungsträger bei der Selektion wird die Literaturkritik auch wie das Verlagswesen und die Medien im Allgemeinen nach der Idee von Bourdieu als Gatekeeper bezeichnet (vgl. Albrecht 2001: 11).⁵⁸

Da der Umfang der Literaturproduktion stetig wächst und nicht alle Neuerscheinungen besprochen werden können, wird die selektive Funktion der Kritik immer wichtiger und die Auswahl, was letztlich besprochen werden kann, immer schwieriger, ggf. auch willkürlicher. Die Verlage schicken ihre Vorankündigungen und Neuerscheinungen an Zeitungs- und Zeitschriftenredaktionen oder direkt an Kritiker in der Hoffnung, dass gerade ihre Werke in der Öffentlichkeit behandelt werden. Der Kritiker ist in der Regel der erste öffentliche Leser von Vorabexemplaren bzw. von ausgedruckten, aber oft gar nicht ausgelieferten Texten (vgl. Juntunen 1982: 90–91,

⁵⁸ Vgl. auch Jokinen (1988: 67), Niemi (1991: 144, 147), Schirmmacher (1994: 408).

Albrecht 2001: 9–10). Die erste Auswahl der zu besprechenden Werke treffen die Feuilletonredakteure der Zeitungen. Dabei spielen die Interessen des Hauses eine Rolle, z. B. in großen Medien die kulturpolitischen Aspekte, in privatwirtschaftlichen Medien ökonomische Gesichtspunkte. Darüber hinaus können weitere Auswahlkriterien wie regionale und persönliche Neigungen, Schriftsteller- und Verlagsimage, Aktualitäts- und womöglich Sensationswert sowie vermutete Publikumserwartungen existieren. Namhafte, etablierte Autoren und Neuerscheinungen eines großen, bekannten Verlags haben oft eine bessere Chance besprochen zu werden, als unbekannte Autoren und Bücher von Kleinverlagen. Die Selektion kann auch durch die Öffentlichkeitsarbeit des Verlags, durch Werbetexte (Programmorschauen, Vorankündigungen, Informationshefte, Klappentexte) oder auch durch Rezensionen in anderen Medien beeinflusst werden. Außerdem spielt der Zufall eine große Rolle. Allgemeingültige Kriterien für die Auswahl, was einer Rezension würdig ist, gibt es also nicht. (Vgl. Albrecht 2001: 10, 34, Kerstan 2006: 98–101, 105.)

Die Erörterungsfunktion und die Urteils- und Wertungsfunktion

Das Wesen der Literaturkritik macht nicht nur das Informieren über Neuerscheinungen aus. Mindestens ebenso wichtig – m. E. sogar viel wichtiger – sind die Erörterungsfunktion sowie die Urteils- und Wertungsfunktion (vgl. Jokinen 1988: 67–68, Löffler 1999: 30). Nach Ihonen (1998: 4–6) handelt es sich bei der Literaturkritik um „die ans Publikum gerichtete Analyse, Interpretation und Wertung der Kunst – überhaupt um erwogene Rede von Kunst.“ Im Vordergrund sollten demnach Interpretation, Vergleich, Reflexion und Wertung des jeweiligen Werkes stehen. Die Erörterungs-, Urteils- und Wertungsfunktion geht schon aus der Definition der Begriffe „Kritik“ und „kritisch“ hervor (vgl. *DUW* 2007, s. v). Nach Vodička (1988: 75) ist es die Pflicht des Kritikers,

sich über ein Werk als ästhetisches Objekt auszusprechen, die Konkretisation des Werks, d. h. seine Gestalt vom Standpunkt des ästhetischen und literarischen Empfindens seiner Zeit festzuhalten und sich über dessen Wert im System der gültigen literarischen Werte zu äußern, wobei er durch sein kritisches Urteil bestimmt, in welchem Maße das Werk die Forderungen der literarischen Entwicklung erfüllt.

Unter dem Begriff ‚Wertung‘ ist eine Handlung zu verstehen, in der ein Subjekt in einer konkreten Situation aufgrund bestimmter Wertmaßstäbe einem Objekt die Eigenschaft zuschreibt, positiv oder negativ zu sein (vgl. Arnold/Detering 1996: 703). „Ein Text ist demnach nicht an sich wertvoll oder auch wertlos, sondern wird es erst, wenn man ihn auf einen Wertmaßstab bezieht und fragt, ob und in welchem Umfang er diesem Maßstab entspricht“ (Winko 1996: 586). Der Wert ist zumeist keine objektive Eigenschaft, sondern er wird als Konstrukt in einem bestimmten Bezugssystem, z. B. in einer Gesellschaft oder in einer Kritikergruppe als gültig anerkannt (vgl. Mecklenburg 1994: 537, Arnold/Detering 1996: 703).

Die Wertung als Zuschreibung positiver bzw. negativer Eigenschaften kann in sprachlicher Form als explizite oder implizite Äußerungen, als sprachliche Wertung, oder in nicht-sprachlicher Form, als Handlungen wie Selektions- oder Wahlakte, d. h. als so genannte motivationale Wertung vollzogen werden (vgl. Arnold/Detering 1996: 703). Die motivationale Wertung wie Selektion findet in der Literaturvermittlung auf mehreren Ebenen statt: Schon die Entscheidung des Verlags, welche Manuskripte veröffentlicht oder welche Bücher übersetzt werden, wird durch Werte beeinflusst; genauso geht es auch bei der Wahl der im Feuilleton besprochenen Werke. Die Maßstäbe hinter diesen Wertungen bleiben meist implizit.

Welche Aspekte in einer Literaturkritik besprochen und wie sie bewertet werden sollten, fordert Kriterien, die noch umstrittener sind als im Selektionsvorgang (vgl. Albrecht 2001: 35). Die Wertung kann sehr unterschiedlich ausfallen. Sie kann sowohl objektbezogen als auch subjektbezogen sein. Eine objektbezogene Wertung gründet sich auf beschreibende und interpretierende Hinweise auf Textmerkmale, während die subjektbezogene Wertung sich auf die individuellen Leseerlebnisse und den individuellen literarischen Geschmack des Kritikers bezieht, weshalb sie auch als wirkungsbezogene Wertung bezeichnet wird. (Vgl. Pfohlmann 2005: 59.) Die Bewertungssysteme, mit denen Literaturkritiker hantieren, sind unscharf und unsicher. Wenn auch der Kritiker seine Urteile zu objektivieren versucht, bleibt er immer angewiesen auf seine subjektiven Vorstellungen von Literatur und Kunst überhaupt. Laut Albrecht (2001: 69) ergeben sich Divergenzen und Pluralität der Urteilskriterien und Wertungsmaßstäbe „nicht bloß aus verschiedenen Literaturauffassungen und Richtungen der Kritik, sondern genauso aus einem Spannungsverhältnis von Subjektivität und Objektivität beim Wertungsvorgang.“

Als Leitprinzip der literaturkritischen Tätigkeit galt anfangs, dass der Kritiker den Text möglichst konkret werkbezogen analysieren sollte und begründet objektivierbare und gerechte Urteile „mit dem Ziel der Wahrhaftigkeit bzw. Wahrheitserkenntnis“ (Albrecht 2001: 68) fällen sollte. Ein Kritiker, der ein literarisches Werk als in sich geschlossenes Gefüge begreift, das über eine vollkommene Struktur verfügt, die analysierbar und objektiv bestimmbar ist, beurteilt nach Kategorien wie Zusammenhang, Struktur, Funktion, Stil usw. Bei dieser Art Bewertung, deren Grundlage in der werkimmanenten Interpretation gesehen werden kann, konzentriert man sich auf den literarischen Text selbst. Kontexte außerhalb des Werkes (die Biographie des Autors, Literatur-, Kultur- und Geistesgeschichte) werden außer Acht gelassen. Wer dagegen Dichtung als Ort menschlicher Selbstreflexion versteht, richtet seine Aufmerksamkeit auf Authentizität, Natürlichkeit und Lebensgehalt. Auch die Wirkung des Textes auf den Leser kann das wichtigste Kriterium sein. (Vgl. Papenfuß 1998: 17.) Subjektive Kriterien ergeben sich aus der momentanen psychischen Disposition des Lesers und seinen persönlichen Sympathien und Antipathien und müssen von der literarischen Zeitnorm unterschieden werden (vgl. Vodička 1988: 71–72). Daher ist die Richtigkeit

der Bewertungen nicht beweisbar und messbar. Sie muss Zustimmung durch plausible Begründungen oder rhetorische Tricks erlangen. (Vgl. Gfrereis 1999: 112.)

Früher wurden Unterschiede und Unstimmigkeiten in der Wertung als „Fehler und Mängel des literarischen Geschmacks interpretiert auf Grund der Voraussetzung, dass eine einzige ‚richtige‘ ästhetische Norm existiert“ (Vodička 1988: 80). Heutzutage gibt es keine allgemeingültigen Normen zur Beurteilung eines Kunstwerkes, sondern jeder Kritiker kann selbst entscheiden, nach welchen Kriterien er das Werk bewertet. Als Norm wird heute oft das Neue, die Innovation, angesehen. (Vgl. Löffler 1999: 30.) Hans-Dieter Gelfert listet in seinem Buch *Was ist gute Literatur? Wie man gute Bücher von schlechten unterscheidet* (2004: 53–77) einige Kriterien der ästhetischen Wertung auf. Diese sind Vollkommenheit, Stimmigkeit, Expressivität, Welthaltigkeit, Allgemeingültigkeit, Interessantheit, Originalität, Komplexität, Ambiguität, Authentizität, Widerständigkeit, Grenzüberschreitung und das „Gewisse Etwas“. Merkmale wie Spannung, emotionale Ergriffenheit, Erbauung und Aktualität sind seiner Meinung nach keine echten Kriterien (vgl. Gelfert 2004: 53–54). Im Rahmen dieser Arbeit ist es leider nicht möglich, auf diese Kriterien näher einzugehen. Bei der Analyse der öffentlichen Handke-Rezeption wird aber deutlich, dass einige der o. g. Kriterien eine viel wichtigere Rolle bei der Wertung seiner Werke haben als andere.

In den Literaturkritiken werden nicht nur Texte und (literarische oder nicht-literarische) Sachverhalte bewertet, sondern auch ihre Autoren vorgestellt und – direkt oder indirekt – auch bewertet. Diese Wertung hat oft auch direkt mit dem von dem Kritiker vermittelten Schriftstellerbild bzw. -image zu tun:

Namentlich wird gerade die journalistische Literaturkritik biographisch-private Daten für ihre Berichterstattung, für ihr Image-Making heranziehen. Ein Rezeptionsinteresse, das Werk und Person in eins setzt, wird auch die kategoriale Differenz zwischen der empirischen Person und der Redeinstanz im Text außer Acht lassen. Historisch-soziologische Aspekte, etwa die Zuschreibung einer bestimmten AutorIn-Rolle oder die Einschreibung in einen literarischen Gruppenkontext sind ebenfalls zu berücksichtigen. Gerade das komplizierte Zusammenspiel verschiedener Personen- und Werkfaktoren wird ein (bestimmtes) Image prägen. (Hotz 1990: 29.)

Kritiker brauchen aber nicht immer explizit ein bestimmtes Bild zu vermitteln versuchen. Wie Hotz (1990: 32) auch feststellt, sind „die kritischen Thesen zu einem rezipierten Werk immer zugleich metonymisch verschobene Aussagen zum Autor/ Autorin.“

Was an Thesen zum Werk formuliert wird, gilt simultan auch für die übergeordnete AutorIn-Position; zudem werden auch explizite Aussagen zum Autor/zur Autorin gemacht, d. h. diese Stelle ist gleichsam doppelt besetzt, metonymisch und explizit. Je ausdrücklicher die Kritik ihre Rezeptionsstatements auf der AutorIn-Ebene schreibt, desto verbindlicher und instruktiver werden sie für die Folgerezeption. Und über diese Stelle hinaus läuft die antizipative Strukturierung der weiteren Rezeption: jede Folgerezeption wird die – explizit oder metonymisch formulierten – Statements zum Au-

tor/zur Autorin in entsprechender Rückverschiebung auf das je aktuelle Werk anwenden. (Hotz 1990: 32.)

Ein negatives Urteil über das Werk ist also zugleich ein negatives Urteil über den Schriftsteller, der für das Geschriebene zuständig ist (wenn es dann nicht um Übersetzungsfehler oder unordentliches Lektorieren geht). Die Kritik kann manchmal sehr persönlich werden, d. h. auf die Person des Schriftstellers zielende unsachliche Anspielungen machen und damit seine Karriere oder sogar sein Leben negativ beeinträchtigen. (vgl. Ihonen 2000: 15.) Dieser Aspekt kommt auch in der deutschsprachigen Rezeption der Werke Handkes zum Vorschein (vgl. z. B. Kap. 5.2.2).

Die sprachliche Wertung kommt in den Kritiken auf verschiedene Weisen vor. Neben eindeutig explizit wertenden Äußerungen (,gut', ,schlecht', ,geschickt', ,langweilig') können scheinbar neutrale deskriptive Ausdrücke (,vielschichtig', ,philosophisch', ,einfach') in einer Kritik eine wertende Bedeutung bekommen; diese hängt dann davon ab, was für Kriterien der Kritiker und der Rezipient des Kritiktextes für gute Literatur haben:

Ob ein bestimmter Satz in einer Rezension nicht nur deskriptiv, sondern auch wertend gemeint ist, also auch eine literarische Wertungshandlung darstellt und ob diese positiv oder negativ gemeint ist, ist letztlich nur aus dem Kontext zu ersehen. So kann der Satz ,Dieser Roman ist spannend' je nach Kontext 1) nur deskriptiv, 2) positiv wertend und 3) negativ wertend gemeint sein. (Pfohlmann 2005: 59.)

Ob ein Satz wertend ist oder nicht, geht jedoch nicht immer aus dem Kontext hervor. Außerdem können Kritiker und Leser einen Satz ganz unterschiedlich interpretieren: Der Kritiker kann z. B. mit dem Satz ,Das Buch ist keine Strandlektüre' (vgl. Kap. 5.5.4.6) eine starke positive Wertung ausdrücken, während der Satz für den Leser eher eine negative Wertung bedeutet. Was für eine Vorstellung der Leser anhand des Werturteils des Kritikers vom Buch bekommt, hängt schließlich davon ab, wie der Leser den Kritiktext interpretiert. Neben dem Gebrauch wertender Ausdrücke kann der Kritiker rhetorische und literarische Mittel der polemischen Übertreibung, der Ironie, Parodie oder Satire verwenden, die vom Leser des Kritiktextes dann erkannt und angemessen interpretiert werden sollen (vgl. Anz 2004a: 229).

Die reflexions- und kommunikationsstimulierende und die didaktisch-sanktionierende Funktion

Die Literaturkritik vermittelt nicht nur Information über die jeweilige Neuerscheinung und ihren Autor. Eine wesentliche Aufgabe der Literaturkritik besteht auch darin, Vorstellungen von der Literatur im Allgemeinen und deren Wert und Funktionen zu produzieren, zu vermitteln und aufrechtzuerhalten (vgl. Ihonen 1999a). In diesem Zusammenhang spricht Anz (2004b: 195) von der reflexions- und kommunikationsstimulierenden Funktion der Kritik. Damit hängt die didaktisch-sanktionie-

rende Funktion der Kritik eng zusammen, die sich besonders an Literaturproduzenten (Verlage, Schriftsteller) richtet. Die Kritik definiert – implizit oder explizit – die Merkmale der für lesenswert gehaltenen, „guten“ Literatur. Sie weist auf die qualitativen Schwächen und Stärken des besprochenen Werkes hin, „um damit die Qualität zukünftiger Buchproduktion zu fördern“ (Thomas Anz 1993; zitiert nach Albrecht 2001: 36). In dieser Weise trägt die Literaturkritik zur Entwicklung von Kunst bei, was schon nach Friedrich Schlegel als eine der wichtigsten Aufgaben der Literaturkritik anzusehen war (vgl. Fetz 1999: 53). Literaturkritik existiert nicht ohne ihr Objekt Literatur, auf das ihr Interesse und ihr Handeln gerichtet sind. Andererseits ist Kritik eine Voraussetzung für die Existenz von Kunst: Sie definiert, was Kunst ist und trägt ausschlaggebend zu der Entscheidung bei, ob ein Werk (ein Text, ein Gemälde usw.) als Kunstwerk definiert wird oder nicht (vgl. z. B. Ihonen 1998: 4). „Ohne Kritik wird Literatur als Kunst nicht ernst genommen“, meint auch Norbert Mecklenburg (1994: 539).

Unter den gesellschaftlichen Funktionen der Literaturkritik versteht Albrecht (2001: 30–31) die Einflussnahme auf Leser, Autor und Literaturprozess insgesamt, um sie politisch-ideologisch sowie ästhetisch zu orientieren. In der DDR war Literaturkritik ein Instrument der gesamten kulturellen Entwicklung, die vom Staat und der Partei geleitet wurde. Dort sollte die Kritik dazu beitragen, die ästhetische (es geht hier um die Ästhetik des Marxismus-Leninismus) Urteils-, Genuss- und Erlebnisfähigkeit des Lesers zu verbessern und somit auch zur sozialistischen Persönlichkeitsbildung beisteuern. (Vgl. Albrecht 2001: 38.) In der Bundesrepublik gab es um 1970 Forderungen seitens der Neuen Linken, dass Literaturkritik „im Anschluss an Konzeptionen Benjamins und Brechts, bewusstseins-schärfende Gesellschaftskritik“ sein sollte, aber diese Forderung fand nach Albrecht (2001: 32) keine größere Resonanz.

Die didaktisch-vermittelnde Funktion

Die Literaturkritik hat auch eine didaktisch-vermittelnde Funktion⁵⁹ für das Publikum, denn sie vermittelt „Wissen und Fähigkeiten, die zur Lektüre solcher literarischen Texte notwendig sind, die, oft auch aufgrund ihres innovatorischen Abstands zu eingespielten Leseerwartungen, Verständnisschwierigkeiten bereiten“ (Anz 2004b: 195). Der Erziehungsgedanke der Literaturkritik stammt aus der Aufklärungszeit (Papenfuß 1998: 17–18). Einige finnische Rezensenten betrachten heute noch, wie der Berliner Aufklärer Christoph Friedrich Nicolai (1733–1811), die Kritik als Mittel zur Verbesserung des Geschmacks des Publikums (vgl. Jokinen 1988: 68–69). In einer Umfrage, die Jokinen unter finnischen Rezensenten Ende der 1980er Jahre durchführte, wurde u. a. nach den Aufgaben der Kritik gefragt. Als Antworten bekam er z. B. „Kasvattaa yleisöä kriittisyyteen, houkutella tekemään omia arvioita. Pois

⁵⁹ Nach Albrecht (2001: 36–38) sind die ästhetische Erziehung des Publikums und die Geschmacksbildung als ästhetisch-didaktische Funktionen der Literaturkritik zu bezeichnen.

tahdottomuus. Terveen reagoimiskyvyn ylläpitäminen.[...] Ei pidä orjailla guruja.” (Jokinen 1988: 69.) Dem Publikum sollte demnach eine kritische Betrachtungsweise zur Literatur beigebracht werden, so dass es einige Urteile fällen könnte und nicht von den Urteilen der Experten abhängig wäre. Der Erziehungsgedanke ist der deutschsprachigen Literaturkritik auch nicht ganz fremd. Seit Lessing, dem eigentlichen Urheber der deutschen Kritik (vgl. Löffler 1999: 29), ist das Ziel der Literaturkritik ein Leser, der selbst zu denken beginnt und Kritiken sowie Literatur selbständig verarbeiten kann (vgl. Albrecht 2001: 35). Ein neueres Beispiel für eine Vertreterin dieser Idee ist Sigrid Löffler (1999: 38), nach der die Literaturkritik, während sie Bücher vorstellt, zugleich das Urteilsvermögen des Lesers schärfen sollte. Auch nach dem als Literaturpapst bezeichneten Marcel Reich-Ranicki ist der Kritiker ein Moralist und Erzieher, dessen Ziele bessere Bücher und bessere Leser sind (vgl. Albrecht 2001: 38).

In diesem Zusammenhang soll darauf hingewiesen werden, dass Rezensenten oft für eine bestimmte Leserschaft schreiben, was sowohl die Inhalte als auch die Ausdrucksweisen der Kritik beeinflussen kann. Nach Albrecht (2001: 12, 79) schreibt kein Kritiker ohne Wirkungsabsicht, sondern er möchte mit seiner Kritik bestimmte Leser erreichen. Albrecht zufolge wissen Kritiker in der Regel, welche sozialen Gruppen und Minderheiten sie wahrscheinlich erreichen. Wer Rezensionen liest, gehört einerseits einer sozial begrenzten und relativ kleinen Gruppe an, die sich für das literarische Leben interessiert. Andererseits gehören zu Lesern der Literaturkritik auch solche, die selbst am literarischen Leben teilnehmen, wie Schriftsteller, Verlags- und Sortimentsbuchhändler, Bibliothekare, Redakteure, andere Kritiker. Dazu kommen noch sog. Gelegenheitsrezipienten.

Nach der von Jokinen durchgeführten Umfrage (s. o.) behaupteten 84,2 % der finnischen Kritiker, für das Publikum zu schreiben. Nur 7,7 % schreiben angeblich für den Autor. (Vgl. Jokinen 1988: 66.) Der Kritiker schreibt also nicht um des Autors, sondern um des Publikums willen, nicht umgekehrt, wovon manche Schriftsteller nach Goethes Vorbild irrtümlich noch ausgehen (vgl. Löffler 1999: 31). Es gibt allerdings auch Kritiker, die ihre Rolle darin sehen, „für die Schriftsteller und deren betreuende Verlage in Gestalt des professionellen Lesers stellvertretend für das Publikum und dessen Reaktionen“ aufzutreten (Blatnik 2002: 27).

Die PR- und Werbefunktion

Die heutige Literaturkritik wird etwa von Löffler (1999: 27–39) stark kritisiert, weil die PR- und Werbefunktionen der Literaturkritik zu oft an erster Stelle stünden. Ihrer Meinung nach sollte die Literaturkritik vor allem als Leseanweisung, als Anregung

zum Lesen, nicht als Werbung dienen.⁶⁰ Eigentlich ist die Literaturkritik immer eine Art Werbung, bewusst oder unbewusst: Durch die Vorstellung in der Literaturkritik gewinnt eine Neuerscheinung die für sie lebenswichtige kostenlose Publizität. Die von der Literaturkritik unbeachtet gebliebenen Neuerscheinungen müssen auf irgendeine andere Weise beim Publikum bekannt werden.

Die Beziehung zwischen Verlag und Kritiker kann nicht von den aktuellen Marketingstrategien und Marktentwicklungen unberührt bleiben, und so versuchen Verlage und Buchhandlungen oft, die Literaturkritik werbestrategisch zu nutzen (vgl. Hamburg 1989: 45–46, Albrecht 2001: 14, Anz 2004b: 207). Die Buchindustrie möchte erreichen, dass der Kritiker für sie Reklame macht, aber als PR-Agent ist er für sie wertlos, denn nur ein glaubwürdiger, autonomer und in seinen Urteilen unabhängiger Kritiker ist in der Öffentlichkeit eine Instanz, die dem Literaturbetrieb den Wert seiner Ware bescheinigen kann (vgl. Löffler 1999: 36–37). Daraus folgt, dass der Literaturkritiker die Bücher, die er zum Besprechen bekommt, so behandeln darf wie er will. Er braucht nicht daran zu denken, ob sein Urteil dem Verkaufserfolg des Buches nützt oder schadet. Doch will er auch seine Glaubwürdigkeit in der Öffentlichkeit erhalten, sich nicht öffentlich disqualifizieren. Das kritische Urteil zählt nur, wenn es begründet ist.

„Der Kritiker obliegt der selbstgewählten Aufgabe, das Publikum für die Literatur zu gewinnen, die er für lesenswert hält, und ihm von Büchern abzuraten, die er für misslungen, für überflüssig, für schädlich hält“, schreibt Löffler (1999: 32). Niemi versteht die Literaturkritik sogar als Verbraucherschutz: Aufgrund der Sachverständigengutachten der Kritiker könne das lesende Publikum entscheiden, ob es das Buch kauft oder nicht. Ihonen (1999b) kritisiert diese Auffassung von Niemi. Seiner Meinung nach sollte der Kritiker immer die Tatsache berücksichtigen, dass jeder Mensch die Kunst auf seine eigene Weise erlebt und ihr verschiedene Bedeutungen zuschreibt.

Es gibt keinen direkten und unwiderlegbaren Beweis dafür, wie die Kritik den wirtschaftlichen Erfolg eines Kunstwerks beeinflusst (vgl. Ihonen 1999b). Laut Albrecht (2001: 78) wirkt Literaturkritik nur teilweise direkt, „indem sie zur Lektüre oder gar zum Kauf eines bestimmten Buches veranlasst.“ Um die tatsächliche Wirkung der Literaturkritik feststellen zu können, braucht man literatursoziologische Untersuchungen bzw. exakte Marktforschungen. Ein gutes Beispiel dafür ist die Untersuchung von Wendy Kerstan (2006), die den Einfluss von Literaturkritik auf den Ab-

⁶⁰ Zu bemerken ist hier, dass sich Löffler selber einer Art Werbung schuldig macht, indem sie meint, Literaturkritik sollte einen Gegenkanon zu den gängigen Bestsellerlisten aufstellen, indem sie Bücher vor allem von Debütanten und Unbekannten aus kleinen Verlagen vorstellt.

satz von Publikumsbüchern untersucht hat, aber keine klare und befriedigende Antwort geben konnte.⁶¹

Es gibt im Allgemeinen einen Widerspruch, was die Funktionen der Literaturkritik als Bindeglied zwischen Leser und Text und den Verkaufserfolg des Werkes betrifft. Ob ein Werk positiv oder negativ beurteilt wird, muss nicht unbedingt für den Verkauf und den Ruhm des Werkes oder Autors ausschlaggebend sein. (Vgl. Zimmermann 1985: 319; Schirmacher 1994: 409.) Ein Buch, das die Kritik negativ bewertet hat, kann auch ein Verkaufsschlager werden und umgekehrt. Das Qualitätsurteil des lesenden Publikums steht nicht unbedingt – sogar eher selten – in einem direkten Abhängigkeitsverhältnis zu dem der Kritik.⁶² Es stellt sich die Frage, welchen Anteil überhaupt die feuilletonistische Literaturkritik tatsächlich am wirtschaftlichen Erfolg eines Buches hat. Unbestritten aber scheint zu sein, dass sie entscheidend zur Durchsetzung neuer literarischer Trends oder eines neuen unbekanntem Autors und seines offiziellen Images beiträgt.⁶³

Die Unterhaltungsfunktion

Die Literaturkritik kann weiterhin der Unterhaltung dienen. Besonders im Fernsehen wird die Unterhaltungsfunktion der Kritik betont, wenn oberflächliche Informationen von Literatur mit Unterhaltung, Prominenten, Spezialeffekten usw. verbunden werden. Besonders beliebt sind Autorenporträts, die die Person des Autors oder des Kritikers hervorheben und die ihrerseits zur Personifizierung der Kritik und der Literatur beitragen. (Vgl. Vuorinen 1998; Albrecht 2001: 35.) Nach dem SARV-Vorsitzenden⁶⁴ Heikki Jokinen ist auch in Finnland seit den 1990er Jahren ein zunehmender Trend zur Personifizierung der Literaturkritik zu sehen: nicht nur die Schriftsteller sind in der Kritik stärker präsent, sondern auch die Kritiker. Die Grundlage der klassischen finnischen Literaturkritik lag (und liegt) nach Jokinen in der akademischen Forschung und darauf beruhe auch ihre angestrebte Objektivität. Der Grund dafür, dass die persönliche Erfahrung des Kritikers in der heutigen Kritik immer mehr betont wird, ist nach Jokinen das Fernsehen: Der Kritiker sei ein „Star“ geworden, des-

⁶¹ In Finnland hat Katarina Eskola Anfang der 1970er Jahre den Weg von vier ausgewählten Werken von Verlagen über die Vermittlung (Buchhandlung, Kritik) zum Leser verfolgt (vgl. Eskola 1972).

⁶² Leena Becker z. B. weist in ihrem Artikel „Uuden Saksan kirjallinen neiti-ihme“ in der Literaturbeilage von *Helsingin Sanomat* vom 16.12.1999 darauf hin, wie die Werke von Grass sich trotz sehr negativer Kritik äußerst gut verkauft haben. Grass hat trotz der Kritik auch einen Nobelpreis bekommen.

⁶³ Vgl. Zimmermann (1985: 319), Schirmacher (1994: 409), Ithonen (1999a).

⁶⁴ SARV ist die Abkürzung von Suomen arvostelijoiden liitto (Finnischer Kritikerverband). Heikki Jokinen war Vorsitzender von SARV bis Ende des Jahres 2001. Er wurde von Terho Vuorinen in der Zeitung *KS* vom 9./10.12.1998 interviewt.

sen Persönlichkeit wichtiger geworden sei als die Sache selbst, d. h. die Literatur. (Vgl. Vuorinen 1998.)⁶⁵

Die Unterhaltung ist aber nicht nur eine Besonderheit des Fernsehens. Auch im Feuilleton ist die Unterhaltungsfunktion in den letzten Jahren immer wichtiger geworden. In den 1990er Jahren begann man sowohl in Finnland (vgl. Ihonen 1998: 4) als auch im deutschsprachigen Raum wegen des Umbruchs in den Printmedien von der Krise der Literaturkritik zu sprechen. Man begann zu fürchten, dass die werbespotartigen Kurzstatements der Prominenten, Hitparaden, Bestseller-Listen, In- und Out-Tabellen, Aufsteiger- und Absteiger-Rubriken, Gewinner- und Verlierer-Listen, Buchkritiken in Briefmarken-Größe in den „Infotainment“-Zeitschriften, die oberflächliche Informationen mit Unterhaltung verbinden (wie z. B. *Focus* oder *News* usw.), die „richtigen“ traditionellen Buchkritiken ersetzen würden (vgl. Löffler 1999: 27–28). Dass die langen, ausführlichen Literaturkritiken der 1970er und 1980er Jahre heute zu Rubriken oder Werbeslogans verkürzt worden sind, beruht zum Teil auf der Entwicklung des Internet, der auch die Printmedien zu folgen versuchen: Je kürzer die Kritiken, desto besser, und gern sollten sie mit einem Bild versehen sein. Die Literaturkritik hat so ihren Anteil an der Pluralität und Zersplitterung bekommen, die als Kennzeichen der postmodernen Gesellschaft verkündet wurde (vgl. z. B. Welsch 1997).

Neben der Verkürzung haben die Literaturkritiken, zumindest in Finnland, seit den 1960er Jahren eine grundlegende Veränderung ihres Inhalts oder Ausgangspunktes durchlaufen müssen (vgl. Juntunen 1982: 93). Nach Ihonen (2000: 12) sind selbst die Kulturredakteure der Zeitungen, die oft für die Literaturkritiken zuständig sind, der Meinung, dass der Ausgangspunkt der Literaturkritiken statt eines literarischen lieber ein journalistischer sein sollte, d. h. die Literaturkritiken sollten aktuelle und möglichst interessante Themen behandeln, damit das Publikum sich auch dafür interessieren würde. Das bedeutet, dass man heutzutage nicht mehr die Eigenschaften des Werkes ausführlich zu analysieren braucht, wenn man den Text oder einen Teil des Textes mit der aktuellen Diskussion zu verknüpfen weiß. So ist es einfach, den Text für verschiedene Zwecke zu benutzen. Ob diese Zwecke sinnvoll sind oder nicht, entscheidet das kollektive Bewusstsein und nur implizit der Kritiker.

2.5.2.4 *Zur Sprache und dem Stil der Literaturkritik*

Literaturkritische Beiträge, wie z. B. die Rezension, unterscheiden sich von anderen Textsorten durch den Stil und die Stilfiguren, derer sie sich bedienen, z. B. Metapho-

⁶⁵ Vermutlich verweist Jokinen hier statt auf einen finnischen Kritiker auf die Galionsfigur des ehemaligen *Literarischen Quartetts*, Reich-Ranicki, der auch in Finnland bekannt geworden ist. Ähnliche „Starkritiker“ oder „Literaturpäpste“ fehlen (noch) dem finnischen Literaturbetrieb.

rik und rhetorische Figuren (vgl. Schmidt-Dengler 1999: 15).⁶⁶ Sie können sich verschiedener Stile bzw. Stillagen bedienen; die Wahl des Stils kann von dem Medium (Zeitung, Publikums- oder Fachzeitschrift usw.) und der erwarteten Leserschaft, dem Umfang der Kritik (Kurzrezension oder Essay), der Funktion der Kritik (informierend, werbend, unterhaltend) oder auch der Persönlichkeit des Kritikers abhängen. Wie oben schon festgestellt wurde, ist eine Rezension keine literaturwissenschaftliche, sondern eine journalistische Textsorte. Laut Anz (2004a: 224) steht literaturkritisches Schreiben eigentlich zwischen Literaturwissenschaft, Journalismus und Literatur. Daraus folgt, dass anstatt von Fachbegriffen, Fremdwörtern und differenzierenden Details eher popularisierende Vereinfachung verlangt wird. Albrecht (2001: 63) zufolge verwendet der Kritiker in der Rezension „textstrukturierende Stilmittel des Journalismus und meist allgemeinverständliche literaturwissenschaftliche Termini wegen des Publikumsbezugs der Kritik.“ Um die Öffentlichkeit zu erreichen, muss die Kritik verständlich sein, ohne jedoch komplexe Sachverhalte zu vereinfachen (vgl. Schirmacher 1994: 408). Journalistische Kritik steht der Werbung nahe: Wie in einem Werbetext versucht der Kritiker mit einem besonderen Gebrauch der Sprache die Aufmerksamkeit des Lesers zu wecken. Laut Seibt (1996: 633) muss Kritik deshalb gut lesbar, witzig und kurz sein. Vom Kritiker sind außerdem Eigenschaften wie Lebendigkeit, Anschaulichkeit, Begeisterungsfähigkeit, Urteilsfreude, Engagement und Lust auf Provokation gefordert (vgl. Anz 2004a: 224). Die Sprache und der Stil der literaturkritischen Beiträge sind wichtig, weil sie ihre Wirkung auf den Leser beeinflussen können, z. B. den Leser vom Urteil des Kritikers über das besprochene Buch zu überzeugen und/oder zum Kauf des Buches zu verlocken.

Laut Ihonen (2000: 12) hat sich die Sprache der finnischen Kritik in den letzten Jahren verändert: Dadurch, dass die Kritiktexte sich verkürzt haben, sind auch die Sätze und Abschnitte kürzer geworden. Die Satzstrukturen haben sich vereinfacht und der Gebrauch der elliptischen Sprache hat zugenommen. Finnische Kritiker versuchen geschickt, humoristisch und unberechenbar zu schreiben. Dies wirkt zwangsläufig auf das Bild aus, das der Kritiktext von einem Schriftsteller vermittelt.

2.5.3 *Zur Theaterkritik*

Da die Theaterkritik auch für das Schriftstellerbild von Bedeutung sein kann und deshalb Bestandteil meines Korpus ist (vgl. Kap. 4.1.3), muss hier noch auf einige Aspekte bzw. Besonderheiten derselben aufmerksam gemacht werden.

Theaterkritik ist ein Teil der Literaturkritik, „der sich in den Medien kritisch mit Bühnenaufführungen auseinandersetzt“ (Pfohlmann 2005: 53). Als eine Form der

⁶⁶ Es gibt Studien zur Fachsprache der Literaturkritik, z. B. von Rita Klauser (1992), auf die in dieser Arbeit nicht näher eingegangen werden kann.

reproduzierenden Rezeption hat sie viele Gemeinsamkeiten mit der Kritik literarischer Texte: Beide basieren auf Konkretisationen, Interpretationen und Wertungen eines Rezipienten, die als ein schriftlich verfasstes Rezeptionsdokument weitervermittelt werden. Im Unterschied zur Literaturkritik behandelt die Theaterkritik nicht (allein) das der Inszenierung zugrunde liegende Theaterstück, d. h. die Textvorlage oder das Buch, sondern sie bezieht sich auch und vor allem auf die Aufführung des Stücks als „einen abgeschlossenen, nur bedingt wiederholbaren Vorgang auf der Bühne“ (Schulze-Reimpell/Dreßler 2001: 1060; Pfohlmann 2005: 53). So enthält eine Theaterkritik, die in der Zeitung oft in der Form einer Rezension erscheint, neben den für Buchrezensionen typischen Bestandteilen auch die Darstellung, Erläuterung und Bewertung der Umsetzung auf der Bühne, z. B. Regie, Rolleninterpretationen, Szenographie, Kostüme, Beleuchtung usw. Nach Wilpert (2001: 827) unterscheidet sich die Theaterkritik von der Literaturkritik auch insofern,

als sie nicht nur literarische Maßstäbe anzulegen und das Stück auf seinen ästhetischen, dramatischen und dramaturgischen Wert und seine geistige Aussage hin zu prüfen hat, sondern daß sie neben dem Bühnenwerk auch den Wert der Aufführung zu beurteilen hat: Angemessenheit der szenischen Realisierung, der Besetzung, des Bühnenbildes, der Regie und der Leistung der einzelnen Darsteller in Bezug auf den vorgegebenen Text, Harmonie und Einheitlichkeit der Aufführung überhaupt, schließlich ihre Ortung und Wertung am Maßstab des modernen Welttheaters.

Wegen ihres Bezugspunktes, der häufig eine einzelne, einmalig stattgefundene Aufführung ist, bereitet Theaterkritik für die Analyse des Schriftstellerbildes besondere Probleme. Diese sollen in Kap. 4.2.3 im Zusammenhang der Vorstellung des Untersuchungsmaterials und dessen Analysemethoden noch erläutert werden.

2.6 Fazit: Das Publikum und das Schriftstellerbild

Wie aus den vorangegangenen Abschnitten deutlich wurde, kann das Bild von einem bestimmten Schriftsteller in der Öffentlichkeit bzw. beim einzelnen Leser auf sehr unterschiedliche Weise entstehen. Zum einen besteht die Möglichkeit, dass den Rezipienten persönliche Erfahrungen mit dem Schriftsteller verbinden und diese die Grundlage für bestimmte Vorstellungen bezüglich seiner Person bilden (vgl. Kap. 2.1.1). Die Vorstellungen von einem Schriftsteller können aber auch aufgrund dessen literarischer Werke entstehen. So bekommen z. B. die Leser der finnischen Übersetzungen von Handkes Werken lediglich einen Eindruck davon, was für Werke der Schriftsteller Handke schreibt. Dasselbe gilt natürlich für seine Stücke. Anhand des gelesenen bzw. gesehenen Werks konkretisiert der Rezipient, der Leser bzw. der Zuschauer, den Autor und verbindet anhand dieser Autorkonkretisation mit dem Autornamen Handke bestimmte Merkmale und Eigenschaften (lustig, langweilig, schwierig), die dann die Autorerwartung prägen können, mit der der Rezipient der Lektüre des nächsten Handke-Werkes herangeht. Drittens kann der Rezipient eine Vorstel-

lung von Handke unabhängig von der Rezeption dessen literarischen bzw. dramatischen Werkes entwickeln. Dies kann z. B. auf der Grundlage von Werbematerialien des Verlags bzw. des Theaters (z. B. Werbebroschüren, Umschlag- bzw. Klappentexte, Programmhefte), Literatur- und Theaterkritiken oder anderen veröffentlichten Texten (z. B. Nachrichten, Interviews, Autorenporträts) erfolgen. In diesen Fällen prägen bereits vorgefertigte Bilder bzw. Images die Meinungsbildung des Rezipienten. Dies bedeutet jedoch nicht, dass diese von den Verlagen, Kulturredakteuren, Literatur- und Theaterkritikern oder Schriftstellern zielgerichtet entworfene Images sich direkt nach den Wünschen des Senders in die Gedanken der Rezipienten übertragen lassen. Die imageentwerfende Seite kann höchstens darauf Einfluss nehmen, welche Konstruktionsmittel er dem Rezipienten gibt. Der Rezipient hat die Möglichkeit, aus dem vorhandenen Material diejenigen Aspekte herauszugreifen, die er selbst für wichtig hält und die zu seinem bereits bestehenden Bild vom Schriftsteller passen. Deshalb übereinstimmen Images nicht unbedingt mit den Vorstellungen, die die Rezipienten von dem Meinungsgegenstand haben.

Hypén (1999: 12–13) schreibt in ihrer Arbeit zum Schriftstellerbild Juhani Ahos, dass die Literaturrezeption durch eine allgemeine Vorstellung vom betreffenden Schriftsteller gesteuert wird. Hiermit meint sie das Bild, das bei allen Rezipienten eines bestimmten Autors und seines Werkes zu einem bestimmten Zeitpunkt dominiert. Ein derart allgemeines Schriftstellerbild zu vermitteln, das möglichst vielen finnischen Handke-Rezipienten gemeinsam wäre und das als *ein* Bild zusammengefasst werden könnte, soll nicht Ziel dieser Arbeit sein. Hier wird vielmehr die Darstellung einer Pluralität der Bilder angestrebt. In den folgenden Kapiteln, in denen die öffentliche Handke-Rezeption in Finnland behandelt wird, spreche ich aus diesem Grund bewusst von *Bildern*, *Vorstellungen* und *Images*. Sollte für den Leser der Arbeit diesbezüglich ein eindeutiges Bild entstehen, so bleibt zu hoffen, dass sich dieses auf die finnische Handke-Diskussion und nicht auf eine etwaige vorherrschende Meinung über Handke in Finnland bezieht.

3 ZU PETER HANDKE, SEINEM WERK UND SEINER REZEPTION

3.1 Zur Biographie Handkes

Peter Handke wurde am 6. Dezember 1942 in Altenmark/Griffen im südösterreichischen Bundesland Kärnten geboren. Der Geburtsort macht ihn zum Österreicher – und als solcher wird er gewöhnlich angesehen – doch die Wurzeln seiner Familie führen nach Deutschland (sowohl der leibliche Vater Handkes als auch sein Stiefvater waren Deutsche) und nach Slowenien: Sein Großvater mütterlicherseits war slowenischer Abstammung und die Familie lebte im slowenischsprachigen Gebiet in Südkärnten. Die frühe Kindheit und den größten Teil seines Erwachsenenlebens hat Handke jedoch außerhalb seiner österreichischen Heimat verbracht: Die Jahre 1944–1948 z. B. verbrachte er mit seiner Mutter Maria und dem Stiefvater Bruno Handke im Ostsektor Berlins, bis die Familie kurz vor der Blockade der Berliner Westsektoren 1948 zurück zu den Großeltern nach Griffen zog. (Vgl. Haslinger 1992: 5–21.)

Handke wuchs in materiell und sozial bedrängten Verhältnissen auf. Seine Mutter arbeitete vor der Ehe als Abwaschhilfe, Stubenmädchen und Köchin, der Stiefvater arbeitete gelegentlich u. a. als Zimmermann. Handke hat in verschiedenen Zusammenhängen auf die Traumata seiner Kindheit und Jugend hingewiesen, zu denen die allgemeine materielle Not, Probleme innerhalb der Familie und Gefühle des Außenseiterseins unter den Altersgenossen gehörten. Die Jahre 1954–1959 verbrachte er im bischöflich-humanistischen Knabenseminar Marianum in Tanzenberg; die Zeit in der Internatsschule hat er wiederholt in seinen Werken thematisiert und u. a. von „versäumter Jugend“ gesprochen (z. B. in *Die Wiederholung*, S. 47). Er war ein guter Schüler, hatte aber keine Freunde. In der Freizeit las er viel (u. a. Fallada, Hamsun, Dostojewski, Gorki, Faulkner) und schrieb kurze Erzählungen.⁶⁷ Die Bekanntschaft mit dem jungen Deutschlehrer Reinhard Musar, mit dem Handke seine Texte besprechen konnte, hatte eine entscheidende Rolle für die spätere Studien- bzw. Berufswahl: Musar empfahl ihm ein Jurastudium, weil er wegen des besonderen Charakters des Studiums auch genug Zeit zum Schreiben hätte. Im Jahr 1959 verließ Handke das Internat und trat als Schüler in das Klagenfurter Gymnasium ein, wo er zwei Jahre später sein Abitur machte. Während der Zeit im Gymnasium wurden von ihm zwei Texte, „Der Namenlose“ und „In der Zwischenzeit“, in der *Kärntner Volkszeitung* veröffentlicht, als er als 17-jähriger Schüler einen Schreibwettbewerb gewann.⁶⁸

⁶⁷ Laut u. a. Falkenstein (1979: 7–8) schrieb Handke Erzählungen und Rezensionen moderner Schriftsteller in die Internatszeitschrift „Fackel“, Handke selbst bestreitet diese Behauptung (vgl. Haslinger 1992: 35).

⁶⁸ Vgl. Arnold (1979: 79), Haslinger (1992: 18–21, 26–28, 33, 38), Pichler (2002: 26–37, 42).

Im Wintersemester 1961 nahm er an der Universität Graz ein Studium der Rechtswissenschaften auf. Während der Studienzeit machte er alles, was er nie vorher hatte tun können: Er hörte Beatmusik, sah sich im Kino wahllos Filme an, machte Reisen nach Jugoslawien und Rumänien usw. Um das alles zu finanzieren, gab er Nachhilfeunterricht in Griechisch und arbeitete in der Versandabteilung eines Warenhauses. Er schrieb aktiv, u. a. Buchbesprechungen und Feuilletons über Popkultur, Film und Sport für den Rundfunk. 1965 wurden seine ersten Texte in der Literaturzeitschrift *manuskripte* publiziert, seit 1965 schrieb er auch für *protokolle*. Er wurde Mitglied des „Forums Stadtpark“, einer 1958 gegründeten kulturellen Vereinigung in Graz, an deren in- und ausländischen Lesungen er sich beteiligte. Er gehörte auch zum progressiven Literaturkreis „Grazer Gruppe“ unter Führung von Alfred Kolleritsch. (Vgl. z. B. Haslinger 1992: 50–60, Pichler 2002: 48–60.)

Das Jahr 1965 wurde ein entscheidendes Jahr für Handke: Sein Romanmanuskript *Die Hornissen* wurde vom Suhrkamp Verlag angenommen und im Frühjahr 1966 veröffentlicht. Dieses war für Handke, der damals erst 24 Jahre alt war, ein sehr großer Erfolg und Anlass, dass er kurz vor der dritten Staatsprüfung sein Studium abbrach, obwohl er darin sehr erfolgreich gewesen war. Fortan widmete er sich ganz dem Schreiben (vgl. z. B. Haslinger 1992: 104, Pichler 2002: 64).

Im April 1966 wurde Handke zur Tagung der „Gruppe 47“ in Princeton, Massachusetts, USA, eingeladen. Diese war seine erste und letzte Teilnahme: Er warf den Schriftstellern der Gruppe 47 „Beschreibungsliteratur“ vor, die sich um eine realistische Schilderung der Wirklichkeit bemühte, aber dabei die Sprache vernachlässigte:

Es wird nämlich verkannt, daß die Literatur mit der Sprache gemacht wird, und nicht mit den Dingen, die mit der Sprache beschrieben werden. In dieser neu aufkommenden Art von Literatur werden die Dinge beschrieben, ohne daß man über die Sprache nachdenkt, es sei denn, in germanistischen Kategorien der Wortwahl usw. Und die Kritik mißt die Wahrheit der Literatur nicht daran, daß die Worte stimmen, mit denen man die Gegenstände beschreibt, sondern daran, ob die Gegenstände »der Wirklichkeit entsprechen«. So werden die Worte für die Gegenstände als die Gegenstände selber genommen. Man denkt über die Gegenstände nach, die man »Wirklichkeit« nennt, aber nicht über die Worte, die doch eigentlich die Wirklichkeit der Literatur sind. (Handke 1972a: 29–30.)

Handkes „Zwischenruf“ machte ihn schlagartig berühmt und hat, wie im weiteren Verlauf dieser Arbeit deutlich wird, sein Bild in der Öffentlichkeit bis heute nachhaltig geprägt (vgl. auch Kap. 3.3).

Im August 1966 verließ Handke seine österreichische Heimat und zog mit der Schauspielerin Libgart Schwarz, die er 1967 heiratete, von Graz nach Düsseldorf. Danach wechselte er häufig seinen Wohnsitz: Von Düsseldorf (1966–1968) zog er nach Berlin (1968–1969) um, dann nach Paris (1969–1971), Köln (1971–1972), Frankfurt am Main, Kronberg/Taunus (1972–1973), Paris (1973–1979) und schließlich über die

USA (1978) nach Salzburg, wo er von 1979 bis 1988 wohnte. Ende der 1980er Jahre hatte er drei Jahre lang keinen festen Wohnsitz, sondern reiste um die Welt. Seit 1991 lebt er in Chaville, einem Ort südwestlich von Paris. (Vgl. Pichler 2002: 63, 82–83.) Wegen des häufigen Wohnortwechsels ist es schwierig zu sagen, ob Handke überhaupt als ein österreichischer Schriftsteller bezeichnet werden kann. Er selbst hält sich statt für einen Österreicher lieber für einen Europäer (vgl. Jocks 2003).

Obwohl sich Handke vor allem zu Beginn seiner Schriftstellerkarriere wiederholt als Schriftstellerpersönlichkeit in Szene setzte und sich nicht davor zurückscheute, „freimütig Auskünfte über seine Person und seine Hobbys zu erteilen“ (Terhorst 1990: 244), hat er sich später als Privatperson eher verborgen. Da er sich selbst kaum öffentlich zu persönlichen Angelegenheiten geäußert hat – er spricht bekanntlich gern über seine Werke und Arbeitsweisen, aber nicht über seine Lebensumstände – haben zahlreiche Rezensenten aber auch Literaturforscher versucht, seine Werke autobiographisch zu interpretieren und dadurch ein Bild von der Person Peter Handke zu konstruieren. Selbst die bisher in Buchform erschienenen Biographien Handkes (Haslinger 1992, Pichler 2002) „bedienen sich langer Passagen aus Handkes Werk, um den Eindruck der Authentizität zu erzielen“ (Parry 2006: 277).

Als prominente Persönlichkeit ist Handke für Medien, insbesondere für die deutschsprachigen, von großem Interesse. Nicht nur in der Boulevardpresse, die sein Privat- und Gesellschaftsleben mit großem Interesse verfolgt hat⁶⁹, sondern auch in den Rezensionen zu seinen literarischen Werken hat man sich verpflichtet gefühlt, über die Tragödien seines Lebens, u. a. den Selbstmord seiner Mutter, über seine kaputt gegangenen Ehen, über sein Verhältnis zu seinen beiden Töchtern oder aber seinen jeweiligen physischen Zustand zu informieren.⁷⁰ Eine andere Frage ist, ob und inwieweit diese Art von Informationen über sein Privatleben das Bild von Handke als Schriftsteller beeinflusst haben.

3.2 Zum Werk und dessen Rezeption

Wie eingangs festgestellt wurde, ist das literarische Werk Handkes sehr umfangreich und vielseitig: Es umfasst über 70 Werke. Handke hat sich nicht als Autor einer bestimmten Gattung profilieren wollen, sondern hat sich in verschiedenen Gattungen bzw. Genres versucht: Er hat Romane, Erzählungen, kurze Prosatexte, Essays, Notiz-

⁶⁹ Die deutschen Medien haben Handke als einen Frauenheld darzustellen versucht, indem sie über seine Liebschaften mit verschiedenen berühmten Schauspielerinnen berichtet haben. Z. B. zählte Michaelsen in einem Interview mit Handke im *Stern* 25.1.2002 eine lange Liste mit Frauen auf, mit denen er liiert sein soll. Vgl. auch Müller (2007).

⁷⁰ Vgl. z. B. Michaelsen (2002) im Gespräch mit Handke: „Ihr Stiefvater war ein prügelnder Trinker, Ihre Mutter Maria wählte nach einer seelischen Erkrankung 1971 den Freitod.“ Vgl. auch Müller (2007).

bücher, Journale, Gedichte, Theaterstücke, Hörspiele und Filmdrehbücher geschrieben. Darüber hinaus hat er aus dem Französischen, Englischen, Slowenischen und Alt-Griechischen übersetzt und selbst Filme gedreht.

Es gibt mehrere Versuche, Handkes Werk „thematisch oder zeitlich einzuteilen, große Linien des Schaffens und der Rezeption der Werke herauszuarbeiten“ (Pfister 2000: 57). Solche Einteilungen (vgl. Pfister 2000: 59–68) sind nicht ganz unproblematisch, weshalb sie oft stark kritisiert worden sind, nicht zuletzt von Handke selbst. Z. B. ist Parry (2005: 3) der Ansicht, dass das Werk Handkes „das sich über die Jahrzehnte in seiner äußeren Gestalt mehrfach stark gewandelt hat“ [...] „im Kern eine überraschende Beständigkeit in der Grundeinstellung und in seinen Zielen“ aufweist:

Es ist von Erfahrungen und Überlegungen geprägt, die bereits der junge Autor 1966, im Jahr der Veröffentlichung seines ersten Romans, „Die Hornissen“, prägnant artikuliert hat. Es handelt sich um eine epistemologische Grundproblematik, bei der es um die Position des Subjekts im Schreib- und Leseprozess geht. Im Aufsatz „Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms“ schreibt Handke: „(...) ich habe nur ein Thema: Über mich selbst klar, klarer zu werden (...).“ In immer wieder neuen Ansätzen hat Handke in Gedichten, Theaterstücken, Romanen und Filmen versucht, sich diese Klarheit zu verschaffen. (Parry 2005: 3; Weglassungen im Original.)

Im Frühwerk Handkes, zu dem u. a. die Romane *Die Hornissen* (1966) und *Der Hausierer* (1967) sowie eine lange Liste mit Theaterstücken⁷¹, Gedichten und Hörspielen zählen, kommt diese Subjektbezogenheit nur indirekt zum Ausdruck (vgl. Parry 2005: 3). Im Mittelpunkt seines Schreibinteresses steht hier die Auseinandersetzung mit der Sprache und mit dem vorgegebenen literarischen Formenrepertoire. Die frühen Werke sind durchweg experimentell und betont sprachkritisch; sie sind in der Kritik deshalb oft als „formalistisch“ beurteilt worden (vgl. Pfister 2000: 62). Z. B. verzichtete er in den Stücken auf solche grundsätzliche Elemente des Theaters wie das Bühnengeschehen, Dialog, Requisiten oder aber das Stück selbst (vgl. Parry 2005: 5). In der frühen Prosa stellte er sich ausdrücklich in die Tradition der sog. experimentellen Literatur (vgl. Schütz/Vogt 1980: 266). Ein wichtiges Vorbild für ihn war der französische Nouveau Roman, vor allem die Werke von Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute und Michel Butor (vgl. Lappalainen 2008). Ihnen verdanken sich u. a. die beinahe fotografische Detailwiedergabe und die Experimente mit der Erzählperspektive (vgl. Parry 2005: 5).

Zu den Experimenten mit den literarischen Gattungskonventionen, durch die das Frühwerk Handkes ebenfalls geprägt ist, gehörte u. a., dass er seine Arbeiten nach bestimmten vorentworfenen Schemata konstruierte, die die Form und Funktion der

⁷¹ Zu den frühen, zwischen 1966 und 1973 entstandenen Stücken gehören *Publikumsbeschimpfung*, *Selbstbezeichnung*, *Weissagung*, *Hilferufe*, *Kaspar*, *Das Mündel will Vormund sein*, *Quodlibet*, *Der Ritt über den Bodensee* und *Die Unvernünftigen sterben aus*. Diese Stücke und ihre finnische Rezeption werden (abgesehen von *Quodlibet*) später in dieser Arbeit genauer behandelt (vgl. Kap. 5.1.2, 5.1.2, 5.7). Zu *Quodlibet* siehe z. B. Schultz (1974: 73–77, 129).

Sätze im Voraus festlegten. In *Der Hausierer* z. B. spielt er mit dem Schema des Kriminalromans (vgl. Falkenstein 1979: 31–33). Das Experimentieren mit der Sprache und der Form gilt im höchsten Maße auch für seine Gedichte und Hörspiele: Z. B. bestehen die Gedichte im Band *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* (1969) aus Zeilengruppen bzw. Textmontagen und sind laut Falkenstein (1979: 52–53, 56–59) daher der konkreten Poesie, der „seriellen Lyrik“ (Heissenbüttel, Jandl) oder der Pop-Lyrik zuzuordnen. Noch experimenteller sind die „Texte“ im Band *Deutsche Gedichte* (1969), die laut Falkenstein (1979: 60–61) als „Nicht-Gedichte“ zu bezeichnen sind: in einigen von ihnen wird selbst auf die Sprache verzichtet. Ebenfalls sprachlos sind einige seiner Hörspiele im Band *Wind und Meer* (1970), in denen verschiedene Geräusche im Mittelpunkt stehen.

Dass die frühen Werke Handkes – abgesehen von den Sprechstücken, mit denen ihm der eigentliche schriftstellerische Durchbruch gelang (vgl. z. B. Lorenz 1998: 177) – nicht für besonders bedeutend gehalten werden, zeigt die Tatsache, dass sie in der Forschungsliteratur viel seltener behandelt worden sind als die Werke, die nach 1970 erschienen sind. Z. B. fehlt manchen Gesamtdarstellungen seines Werkes völlig die Auseinandersetzung mit dem Debütroman, vielleicht aus dem von Schmidt-Dengler (1995: 198–199) genannten Grunde, dass dieses Buch zu den schwierigsten Werken Handkes zählt. Ebenfalls ist den Lyrik-Publikationen in der kritischen Rezeption und Forschung im Vergleich zu seinen Prosatexten und Stücken viel weniger Aufmerksamkeit zuteil geworden. „Ob das damit zusammenhängt, dass Handke im literarischen Publikum kaum als Autor lyrischer Texte konkretisiert wird, oder ob es generell so ist, dass Lyrik-Publikationen von Autoren in der literarischen Kritik auf weniger Resonanz treffen, sei dahingestellt.“ (Pfister 2000: 51–52).

In den 1970er Jahren trat der analytische Ansatz seines Schreibens zurück, „das akute Misstrauen gegen die manipulierende Macht der Sprache“ (Parry 2005: 6) ließ allmählich etwas nach, aber das Interesse an der Sprache blieb weiterhin bestehen. Die Werke aus den 1970er Jahren, u. a. *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1972), *Wunschloses Unglück* (1972), *Die Stunde der wahren Empfindung* (1975), *Die links-händige Frau* (1976), sind gekennzeichnet durch die Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit, durch die bewusste Haltung zum eigenen Ich sowie durch das Suchen eines ganz neuen, unvermittelten Sehens. Der Tod seiner Mutter und die Trennung von seiner Frau wurden zentrale Motive in Handkes Werken seit 1971 (vgl. Schütz/Vogt 1980: 268). Obwohl die Werke aus dieser Zeit viele autobiographische Elemente enthalten, spielen sie bewusst mit den Grenzen zwischen Realität, Fiktion und Metafiktion, weshalb sie keine eigentlichen Autobiographien im Sinne Lejeunes darstellen (vgl. Parry 2006: 275, 287–288). Nicht nur wegen der Veränderungen in der Thematik, sondern auch wegen der Rückkehr bzw. Wendung zu einer einfacheren, traditionellen bzw. realistischen Erzählweise sprach man von einem „neuen Handke“ (vgl. Kap. 5.2.2, 6.3.2).

Während die Theaterstücke den Großteil seines Frühwerks ausmachten, waren die 1970er Jahre vor allem das Jahrzehnt der Prosa. Zu Beginn der 1970er Jahre entstanden nur noch zwei neue Stücke (*Der Ritt über den Bodensee* 1971, *Die Unvernünftigen sterben aus* 1973). Stattdessen weitete Handke seine Tätigkeiten in Richtung Film aus: 1971 führte er Regie zum Fernsehfilm *Die Chronik der laufenden Ereignisse*, zu dem er selbst das Drehbuch verfasste. Zwei Jahre später entstand der Fernsehfilm *Falsche Bewegung*, der von Wim Wenders verfilmt wurde und 1975 auch als Buch erschien. Bei der Verfilmung von *Die linkshändige Frau* (1977) führte Handke selbst Regie. Ein ganz neues Genre schuf er mit seinem 1977 publizierten Journal *Das Gewicht der Welt*, das aus Tagebuchaufzeichnungen und diversen Notizen besteht, die ursprünglich als Material für einen Prosatext oder ein Theaterstück gedacht waren.

Mit der 1979 erschienenen Erzählung *Langsame Heimkehr* ereignete sich im Werk Handkes erneut eine Wende: „Die Beschreibung dieser Wende ist verschiedenen: manche behaupteten, in Anlehnung an den Titel, Handke sei nun endgültig (zu sich, nach Österreich, zur traditionellen Erzählweise, zur Ruhe, zur christlichen Religion) ‚heimgekehrt‘“ (Pfister 2000: 123). Das Erscheinen dieser Erzählung markiert eine Wende, einen neuen Abschnitt auch in der deutschsprachigen Handke-Rezeption (vgl. Kap. 3.3). Der Erzählung folgten *Die Lehre der Sainte-Victoire* (1980), *Kindergeschichte* (1981) und *Über die Dörfer* (1981), in denen die Frage nach dem „Gewicht der Welt“ in der Seele des Menschen im Mittelpunkt steht (vgl. Holtz 1988: 476) und die zusammen die Tetralogie „Langsame Heimkehr“ bilden. Das dominierende Merkmal der größeren Prosatexte zwischen 1983 und 1987 (*Der Chinese des Schmerzes* 1983, *Die Wiederholung* 1986, *Die Abwesenheit* 1987) ist laut Rötzer (1992: 454) „die Angst vor der Endgültigkeit, die keinen Wandel oder Wechsel mehr zulässt – im Extremfall die existentielle Angst vor dem Tode“. Eine Methode, der „Erstarrung“ zu entgehen, ist das Erzählen, das in allen drei Werken ein zentrales Thema ist. Doch anstatt von Ereignissen zu erzählen, „erzählt“ Handke Orte und Landschaften (vgl. Parry 2005: 14, 18).

Im Jahr 1989 erschien von Handke wieder ein Theaterstück, *Das Spiel vom Fragen*. Ihm folgten in den 1990er Jahren weitere Stücke: *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* (1992), *Zurüstungen für die Unsterblichkeit. Königsdrama* (1997), *Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg* (1999). In der Prosa erschienen sowohl kürzere Prosatexte (u. a. drei „Versuche“ 1989–1991) als auch Werke, die für Handke „überaus umfangreich“ waren (vgl. Pfister 2000: 66): *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten* (1994) und *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus* (1997). Diese Werke fanden in der Kritik kein besonders großes Echo. Eine deutlich größere Resonanz riefen stattdessen die Schriften Handkes, die sich mit den politischen Themen auseinandersetzten. Mit dem Essay *Abschied des Träumers vom Neunten Land* (1991) begann eine Reihe von

Schriften, die sich mit dem Zerfall des Jugoslawiens befassten und einen anderen, politisch aktiven Handke zeigten. Die umstrittenste von diesen Schriften ist der Reisebericht *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien* (1996), der in Kap. 6.2 genauer behandelt wird.

Das ehemalige Jugoslawien ist präsent in den meisten zu Beginn des 21. Jahrhunderts erschienenen Werken Handkes. Explizit mit dem Thema Jugoslawien befassen sich *Unter Tränen fragend* (2000), *Rund um das Große Tribunal* (2003), *Tablas von Daimiel* (2007) und die bis zum Schreibzeitpunkt zuletzt erschienene „Nachschrift“ *Die Kuckucke von Velika Hoča* (2009). In den letzten Jahren ist Handke sehr produktiv gewesen: Zwischen 2000 und 2009 erschienen von ihm insgesamt 15 Werke. Darunter gibt es neben den o. g. Werken Theaterstücke (*Untertagblues. Ein Stationendrama* 2003, *Spuren der Verirrten* 2006), Journale und Essays (*Mündliches und Schriftliches* 2002, *Meine Orttafel. Meine Zeittafel* 2007) sowie Romane und Erzählungen (*Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos* 2002, *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* 2004, *Kali. Eine Vorwintergeschichte* 2007, *Die Morawische Nacht* 2008). Im Analyseteil der Arbeit wird von diesen die zuletzt ins Finnische übersetzte Erzählung *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* genauer behandelt.

3.3 Zum Bild Handkes in der deutschsprachigen Öffentlichkeit

Bei Handke hat das öffentliche Bild des Schriftstellers von Anfang an eine sehr große Rolle gespielt, nicht zuletzt für die Rezeption seiner Werke. Seit seinem legendären Auftritt auf der Tagung der Gruppe 47 in Princeton 1966 ist er eine prominente Persönlichkeit, für die sich die Medien interessieren. Es wird aber wiederholt behauptet, dass das öffentliche Bild Handkes weniger eine Konstruktion der Medien ist als das Ergebnis seiner eigenen geschickten Selbstinszenierung (vgl. Pfister 2000: 60, Schmidt-Dengler 1995: 198). Terhorst (1990: 243) z. B., die in ihrer Arbeit *Peter Handke: Die Entstehung literarischen Ruhms* die Bedeutung der literarischen Tageskritik für die Rezeption des frühen Handke erörtert, macht darauf aufmerksam, wie der Schriftsteller zu Beginn seiner Karriere die Öffentlichkeit als „Plattform“ zur Verbreitung seiner Ansichten und somit zur Selbstdarstellung benutzte: Er lieferte nicht nur mit seinen Werken eine Grundlage für die öffentliche Diskussion, sondern nahm auch aktiv an kulturpolitischen Auseinandersetzungen teil, trat provokativ in Dichterlesungen auf (indem er z. B. Kreuzwörtertsel an die Wand projizierte), gab zahlreiche Interviews, verfasste unterschiedliche Beiträge (u. a. Buch- und Theaterkritiken, Leserbriefe) für Zeitungen usw. Auf diese Weise gelang es ihm, stets im Mittelpunkt des Interesses zu bleiben.

Das Bild, das Handke mit seinen ersten Auftritten und ersten literarischen Werken, vor allem mit den Sprechstücken, von sich selbst gab, war das eines „aufmüpfigen jungen Rebellen“ und provokativen „Publikumsbeschimpfers“. Das Interesse der Medien konzentrierte sich anfänglich mehr auf die Person Handkes als auf den Inhalt seiner Meinungsäußerungen oder auf sein literarisches Werk. Insbesondere auf seine jugendliche Aggressivität und werbewirksame, an die Zeit angepasste äußere Erscheinung wurde in den Medien viel Beachtung geschenkt: Man sprach von einem „zornigen jungen Literatur-Beatle“, einem „Beat-Jüngling“ oder einem „Mädchenjungen“.⁷² Selbst der Suhrkamp Verlag machte Werbung mit seinem Äußeren. (vgl. Terhorst 1990: 2–13, 18–21, 240–242).

Während das Aussehen eines Pop-Idols für Konservative Ende der 1960er Jahre ein Graus war, war es gut dazu geeignet, ihm eine junge Leserschaft zu verschaffen (vgl. Haslinger 1992: 126, auch Reich-Ranicki 1972). Er wurde Ende der 1960er Jahre „mit seiner Vorliebe für ‚schlechte‘ Filme, Kriminalromane und Beat-Musik“ ein „Kultur-Idol der rebellierenden jungen Generation“ (vgl. Bachmann 1972, Schmidt-Dengler 1995: 489).

Gerade diejenigen, die einerseits der Verhältnisse in der Bundesrepublik überdrüssig waren, andererseits aber keine rechte Vorstellung davon hatten, wie sie zu ändern wären, konnten sich leicht mit einem Schriftsteller identifizieren, der auf die Umwelt – wie einst Brigitte Bardot – stets schmollend und zugleich provozierend reagierte: In einem, der scheu und doch frech, schüchtern und dennoch hochmütig, arrogant und gleichwohl charmant war, der seine Unbeholfenheit wie ein Banner trug und seine Unbekümmertheit trotzig akzentuierte, mochten sich viele wiedererkennen. Nonchalance und Protesthaltung, Grazie und Rebellion – das entsprach genau dem Zeitbedürfnis, zumal die ständige Selbstinszenierung mit wirklicher literarischer Begabung und mit authentischer Jugendlichkeit beglaubigt wurde. (Reich-Ranicki 1972.)

Obwohl seine ersten Auftritte und Aktivitäten den Unruhen von 1968 parallel liegen, setzte er sich nachdrücklich von den politischen Aktionen ab und trat bewusst als Außenseiter auf (vgl. Schmidt-Dengler 1995: 490, Lorenz 1998: 166–167). Er übernahm, „zum Einzelgängertum entschlossen“ [...], „die altüberlieferte Rolle des einsamen, seinem innersten Erleben hingeebenen, den schönen Künsten verpflichteten Dichters“ (Denkler 1988: 304, vgl. Lorenz 1998: 223). Er bezeichnete sich selbst als ein „Bewohner des Elfenbeinturms“ und „plädierte für und produzierte Literatur, die *nichts als Literatur* sein sollte“ (Schütz/Vogt 1980: 264). In der Zeit des linken Engagements war sein Desinteresse an allem Gesellschaftlichen sehr gut dazu geeignet, großes Aufsehen zu erregen und die deutschsprachige Kritik in zwei Lager, in Handke-Gegner und Handke-Anhänger, zu teilen.

⁷² Ein gutes Beispiel für die Bedeutung der äußeren Aufmachung in der frühen Handke-Rezeption ist der von Erich Kuby geschriebene Bericht im *Spiegel* (Nr. 19/1966) über die Tagung in Princeton. In diesem Bericht mokierte Kuby sich über den androgynen äußeren Habitus des „Mädchenjungen“ Handke mit dessen „zierlich über die Ohren gekämmten Haaren“, „blauem Schirmmützchen“, „engen Höschen“ und „sanftem Osterei-Gesicht“ (vgl. Lorenz 1998: 169).

Anfang der 1970er Jahre setzte sich ein Wandel nicht nur im Werk, sondern auch in der öffentlichen Rezeption sowie im öffentlichen Bild Handkes ein. Seine Protesthaltung ließ allmählich nach, der „Pop-Rebell“ verwandelte sich zum „einfühlsamen Erzähler“ (vgl. Kap. 5.2.2, 6.4.2). Seine Werke gewannen im Feuilleton zunehmend an Bedeutung und wurden ernsthaft diskutiert (vgl. Terhorst 1990: 3). „Manche sehen in der Verleihung des Büchner-Preises 1973 an Handke das eigentliche Ende des Phase, in der Handke seine Stellung in der literarischen Öffentlichkeit zu festigen wusste“ (Pfister 2000: 60). Dem Büchner-Preis folgten in den 1970er Jahren noch viele andere Preise. Auch unter Lesern war Handke beliebt: Viele seiner Werke wurden Bestseller. Man fing an, vom „Marketing-Genie Handke“ zu sprechen.

Während Handke in den 1970er Jahren noch als Modeschriftsteller galt, verlor er diesen Status zu Beginn der 1980er Jahre. Der „priesterlich-prophetische Ton“ seiner nach 1980 entstandenen Werke, die Suche nach dem Positiven und die Verkündigung des „Schönen, Wahren und Guten“ teilte erneut Kritik (vgl. Lorenz 1998: 225–230). Man sah die Erzählung *Langsame Heimkehr* „als Anlass, Handke in diese ‚neuen‘ Schreibweisen nicht mehr zu folgen, und ihm deshalb die Gefolgschaft zu kündigen“ (Pfister 2000: 123). „Im Gefolge Reich-Ranickis werfen die Kritiker zusehends dem Autor Mystifikation vor oder bemerken, dass ‚neue Wörter für die zeitgenössische Literatur deutscher Sprache‘ auftauchen wie: ‚Religion, Metaphysik, Erlösung‘“ (Pfister 2000: 64–65). Man fing an, Handke als „Priester“, „Mystiker“ oder „Mönch ohne Kloster“ zu bezeichnen (vgl. Kap. 5.4.2, 5.5.2). Seine Werke der 1980er Jahre riefen im Feuilleton weniger Resonanz hervor:

Inzwischen haben die Leser, wenn es denn um solche sich handelte, sich verzogen, die Wissenschaft hat, wenn ich recht sehe, ihre Interessen größtenteils liquidiert, und von den Kritikern, die, naturgemäß, am exponiertesten waren, fühlten sich einige sogar genötigt, in der Öffentlichkeit Handke das Vertrauen aufzukündigen. In den letzten Jahren ist es vollends auf den Punkt gekommen, wo neue von Handke erscheinende Werke wohl zwar noch rezensiert werden, die Rezensionen in der Regel aber bestimmt sind von offener oder verhehlender Feindseligkeit und wo selbst die wenigen positiven Verlautbarungen einer seltsamen Ratlosigkeit und eines durchaus spürbaren Unbehagens nicht entbehren. (Sebald 2003: 163.)

Die öffentlichen Bilder Handkes in den 1990er Jahren sind sehr stark durch seine politischen Ansichten geprägt (vgl. Kap. 6.2). Wegen seiner Stellungnahmen für Serben hat man ihn vorgeworfen, sich in einen „Reaktionär“ und „blinden Parteigänger“ verwandelt zu haben (vgl. Jocks 2003). Seit 1996 ist die Umstrittenheit Handkes ein offenkundigerer Teil seines öffentlichen Bildes denn je. Teilweise beruht dies auf seinen politischen Äußerungen, teilweise auf seinen neueren Werken (vgl. Kap. 6.6, 6.7.3.2).

Obwohl es in den öffentlichen Bildern Handkes im Laufe der Jahrzehnte bestimmte Änderungen gegeben hat, gibt es doch einige Aspekte, die gleichgeblieben sind: Man

nennt ihn immer noch den „Urvater der Popliteraten“ (Spiegel 2002), den „ersten Popstar der deutschen Literatur“ (Bartmann 2002) oder den „Kultautor seiner Generation“ (Jähner 2004). Ebenfalls ist seine Lust auf Provokation bestehengeblieben: Er gilt als schwieriger Interviewpartner und ist bekannt für eine provozierende Rede-weise.

In dieser kurzen Zusammenfassung wurde bewusst auf die Bilder verzichtet, die sich mit der literarischen Tätigkeit Handkes verknüpfen lassen. Diese Bilder werden im Analyseteil der Arbeit thematisiert.

4 UNTERSUCHUNGSMATERIAL UND METHODEN

In der vorliegenden Arbeit handelt es sich um eine empirische Rezeptionsforschung. Rezeptionsforschung kann im Allgemeinen auf viele verschiedene Weisen betrieben werden: durch Befragungen, Tests, Interviews oder fertige Rezeptionsdokumente. Hinsichtlich der öffentlichen Rezeption und der durch sie vermittelten Schriftstellerbilder besteht das zentrale Material aus Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln über den Schriftsteller sowie aus Buchrezensionen und Theaterkritiken zum Werk. Auf diesem Material basiert auch die vorliegende Untersuchung. Im Folgenden werden das Material und die verwendeten Untersuchungsmethoden bzw. Vorgehensweisen genauer vorgestellt.

4.1 Das Untersuchungsmaterial

Das der Arbeit vorliegende Untersuchungsmaterial lässt sich in zwei Gruppen einteilen: in von Verlagen bzw. von Theatern verbreitete Materialien, die hier als Paratexte untersucht werden (vgl. Kap. 4.1.1), und in Dokumente, die Aufschluss über die Rezeption geben. Die letztgenannte Gruppe wiederum besteht aus Rezeptionsdokumenten, die sich auf das Werk des Schriftstellers beziehen (vgl. Kap. 4.1.2, 4.1.3), und aus anderen Rezeptionsdokumenten, die sich eher auf außerliterarische Ereignisse beziehen und nur indirekt das Werk behandeln (vgl. Kap. 4.1.4). Alle Rezeptionsdokumente des Materials gehören nach der Einteilung von Gunter Grimm zur Gruppe der Tertiärquellen: Sie vertreten nicht die individuelle Rezeption durch eine Privatperson, sondern die öffentliche Rezeption der Werke (vgl. Varpio 1980: 67). Zugleich geht die Grundaufgabe aller hier verwendeten Textquellen in die gleiche Richtung, wenn auch ihre Formen, Funktionen und Ausdrucksweisen unterschiedlich sind: Ihre Aufgabe besteht darin, die Information über einen bestimmten Schriftsteller zu vermehren; diese kann den Schriftsteller selbst oder aber allein seine Werke betreffen.

Welches Bild von Handke aufgrund der Rezeptionsdokumente und der Paratexte entsteht, hängt sehr stark von der Auswahl und Begrenzung des Untersuchungsmaterials ab. Das Material wurde nicht durch Selektion gesammelt, sondern Eingang fanden alle über Handke in finnischen Printmedien veröffentlichten Nachrichten, Kurzmeldungen und alle über seine Werke erschienenen Rezensionen, die aufzufinden waren. Einige Begrenzungen gibt es jedoch. Das erste Abgrenzungskriterium betrifft das Medium: Obwohl das Medium Buch neben der Zeitung und Zeitschrift auch zu den

Printmedien gehört (vgl. z. B. *DUW* 2007), wurden weder auf Finnisch verfasste Bücher über Handke noch in Büchern veröffentlichte Artikel über ihn mit berücksichtigt.⁷³ Aus diesem Grund wurden die in Finnland publizierten literaturhistorischen Überblicksdarstellungen, Enzyklopädien o. ä., in denen deutschsprachige Literatur behandelt wird, nicht weiter als Untersuchungsmaterial berücksichtigt.⁷⁴

Da das Internet kein Printmedium ist, wurde bei der Zusammenstellung des Untersuchungsmaterials weitgehend auf das Internetmaterial verzichtet.⁷⁵ Eine Ausnahme gibt es jedoch: Die umfangmäßig sehr bescheiden gebliebene öffentliche Rezeption von *Wunschloses Unglück* (Kap. 6.4.4) und *Versuch über die Jukebox* (Kap. 6.5.4) wurde mit einer Rezension (Lappalainen 2005) und einigen Wortmeldungen ergänzt, die auf der Website der im Internet erscheinenden Zeitschrift für Literaturkritik *Kiiltomato.net* publiziert wurden.⁷⁶ Dass die Analyse hauptsächlich auf schriftlich formulierten und in Printmedien publizierten Texten basiert, kann in der heutigen multimedialen Kultur gewiss als eine Einschränkung angesehen werden. Für eine Untersuchung wie diese, die über einen Zeitraum von mehr als 35 Jahren die zeitgenössische öffentliche Rezeption eines Schriftstellers untersucht, waren die gedruckten Dokumente als Untersuchungsmaterial jedoch die einzige mögliche Grundlage, die ein Mindestmaß an Vergleichbarkeit bietet.

Das zweite Kriterium betrifft die Sprache. Bei der Untersuchung der Rezeption Handkes und seiner Werke in Finnland ist zu beachten, dass Finnland ein zweisprachiges Land ist, so dass eine Konzentration allein auf (Rezeptions-)Dokumente in der finnischsprachigen Presse nur einen Teil der Wahrheit bildet: Handke wird in Finnland auch auf Schwedisch rezipiert. Diejenigen, die Handke auf Schwedisch lesen können, haben eine günstigere Ausgangsposition, denn sie haben viel mehr zu lesen: In schwedischer Übersetzung sind nämlich doppelt so viele Werke erschienen wie in finnischer Übersetzung, bis 2008 insgesamt 19 Werke.⁷⁷ Die erste schwedische

⁷³ Bisher wurden keine finnischsprachigen Monographien über Handke veröffentlicht, aber es gibt zumindest einen Essay namens *Taivaan ja maan väliltä. Pohdintoja Peter Handken kirjailijantyöstä* von der Schriftstellerin und Literaturwissenschaftlerin Anne Fried (1903–1995), der in ihrem Essayband *Kirjailijan kutsu. 14 esseetä kansainvälisestä kirjallisuudesta* (1989) enthalten ist. In diesem Essay behandelt die in Finnland lebende Österreicherin fünf Werke Handkes: *Die Lehre der Sainte-Victoire*, *Langsame Heimkehr*, *Die Wiederholung*, *Die Abwesenheit* und *Der Himmel über Berlin*.

⁷⁴ Im Band 12 der Reihe *Kansojen kirjallisuus* (1979), in der Weltliteratur von 1945 bis 1970 vorgestellt wird, wird knapp die frühe Dramatik Handkes behandelt. Ebenfalls wird Handke in dem von Risto Rantala und Kaarina Turtia herausgegebenen Nachschlagewerk für Literatur *Otavan kirjallisuustieto* (1990) kurz vorgestellt. Kaisa Neimala und Jarno Papinniemi wiederum stellen in ihrem Buch *Lukukirja* (2008) lesenswerte Neuerscheinungen vor. In diesem Zusammenhang wird auch Handkes *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* behandelt.

⁷⁵ Gemeint werden damit z. B. von Privatpersonen geführte Blogs, Websites, Chatrooms usw.

⁷⁶ Vgl. die Homepage von *Kiiltomato.net*, die unter <http://www.kiiltomato.net/?id=2> abrufbar ist [eingesehen am 10.5.2009].

⁷⁷ Die schwedischen Übersetzungen sind mit einer Ausnahme im Verlag Bonnier erschienen. Sowohl die finnischen als auch die schwedischen Übersetzungen werden im Anhang 1 aufgelistet.

Übersetzung von Handke, *Dörrknackaren (Der Hausierer)*, erschien 1969 und somit zehn Jahre vor der ersten Prosaübersetzung ins Finnische. Alle Werke Handkes, die bisher ins Finnische übersetzt wurden, liegen auch in schwedischer Übersetzung vor. Darüber hinaus sind aber auch noch in den 1990er Jahren und zu Beginn des 21. Jahrhunderts neuere Werke Handkes ins Schwedische übersetzt worden; sogar das umfangreiche Werk *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994) ist in schwedischer Sprache erschienen. Hier ist zu beachten, dass die schwedischen Übersetzungen von Handke in Schweden erschienen sind und dass ihre Übersetzungs- und Publikationsgeschichte die schwedische Literaturinstitution widerspiegelt. Dort hat der Staat mit unterschiedlichen Maßnahmen die Übersetzung von Belletristik unterstützt.⁷⁸

Handke wird in Finnland nicht nur in den beiden offiziellen Landessprachen, sondern auch auf anderen Sprachen, u. a. auf Deutsch, rezipiert. Zwei seiner Stücke wurden als deutsche Gastspiele in Finnland aufgeführt (vgl. Kap. 5.1.2). In der überregionalen schwedischsprachigen Tageszeitung *Hufvudstadsbladet* hat man im Laufe der Jahre mehrere Rezensionen veröffentlicht, die sich gezielt auf deutschsprachige Neuerscheinungen von Handke bezogen haben. Diese Rezeptionsdokumente wurden bei der Zusammenstellung des Materials mit berücksichtigt. Deutsch- bzw. englischsprachige Rezeptionsdokumente dagegen wurden nicht beachtet. Dabei hätte es sich vor allem um literaturwissenschaftliche Forschung an den finnischen Universitäten gehandelt: Neben Christoph Parrys Monografie *Peter Handke's Landscape of Discourse* (2003) und einzelnen wissenschaftlichen Artikeln (u. a. Parry 1996a, 1996b, 2003, Kankkonen 2005, 2006) liegen auch einige im Rahmen des Studiums verfasste Arbeiten zu Handke vor: Am Germanistischen Institut der Universität Jyväskylä wurden drei Magisterarbeiten über Handke geschrieben und am Institut für Deutsche Sprache und Literatur der Universität Vaasa wurden zwei Magisterarbeiten und eine Lizentiatenarbeit über Handke verfasst. Da in dieser Arbeit Handkes öffentliche Rezeption in den Printmedien untersucht wird, wurden beim Zusammenstellen des Untersuchungsmaterials weder die oben genannten studienbezogenen Arbeiten noch sonstige Forschungsliteratur berücksichtigt. Sie bleiben nicht nur wegen des Veröffentlichungsforums, sondern auch wegen ihrer Sprache außerhalb des Materials. Wissenschaftliche Forschung über Handke wurde in Finnland außerdem so wenig betrieben, dass es nicht zweckmäßig wäre zu versuchen, ein besonderes finnisches „Forschungsbild“ von Handke zu entwerfen (vgl. Hypén 1999: 13).

Das dritte Kriterium bezieht sich auf die Gattung: Auf die Frage nach der Rezeption von Verfilmungen, die mit Handke im Zusammenhang stehen, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht eingegangen werden. Zum Film *Der Himmel über Berlin* (1987), der auch im finnischen Fernsehen unter dem Titel *Berliinin taivaan alla* ausgestrahlt

⁷⁸ Laut Mannila (2005) unterstützt der Staat in Schweden die Veröffentlichung der übersetzten Belletristik, indem er einen Teil der Auflage kauft und dadurch die Rentabilität der Publikation versichert.

worden ist, findet man z. B. auf verschiedenen Filmseiten im Internet unzählige Kritiken. Dieser Film, zu dem Handke mit Wim Wenders das Manuskript verfasst hat, wird in Finnland jedoch eher für einen Wim-Wenders-Film als für einen Handke-Film gehalten. Für das Bild Handkes ist allerdings von Bedeutung, dass sein Name mit diesem erfolgreichen, als „Kultfilm“ bezeichneten Werk verknüpft wird.

Insgesamt besteht das Untersuchungsmaterial aus 228 Dokumenten aus 73 verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften (s. Anhang 2). Unter den Zeitungen gibt es sowohl landesweit erscheinende, politisch gebundene und ungebundene Zeitungen (u. a. *Helsingin Sanomat*, *Hufvudstadsbladet*, *Iltalehti*, *Kansan Uutiset*, *Uusi Suomi*, *Demari*, *Suomenmaa*) als auch kleinere Regional- und Lokalzeitungen (u. a. *Itä-Häme*, *Keskis-pohjanmaa*, *Lapin Kansa*, *Vasabladet*, *Ylä-Vuoksi*). Bei den Zeitschriften handelt es sich meist um Literatur- und Kulturzeitschriften (*Parnasso*, *Kaltio*, *Nuori Voima*, *Horisont*, *Nya Argus*) und sog. General-Interest-Zeitschriften (u. a. *Apu*, *Gloria*, *Me naiset*, *Kotiliesi*). Eine Konzentration allein auf die großen Tageszeitungen und die in ihnen erschienenen Rezeptionsdokumente wäre zu einseitig gewesen und hätte eventuell das Bild verfälscht. Da es um einen so umstrittenen Schriftsteller wie Handke geht, der von Anfang an die deutschsprachige Rezeption in zwei Lager gespalten hat, wurde versucht, auch möglichst vielen Stimmen in der finnischen Rezeption Ausdruck zu verleihen. Bei den Buch- und Theaterrezensionen ist dies auch gelungen, aber bei den übrigen Dokumenten ist das Material einseitiger, denn es beschränkt sich vor allem auf in *Helsingin Sanomat* und *Hufvudstadsbladet* erschienene Zeitungsartikel (vgl. Kap. 4.1.4). Die Vermutung darf jedoch erlaubt sein, dass sich aufgrund dieser Materialmenge zumindest einige Schlussfolgerungen über die öffentliche Rezeption Handkes in Finnland und die durch sie vermittelten Schriftstellerbilder ziehen lassen.

4.1.1 Paratexte

Die von den finnischen Verlagen vermittelten Schriftstellerbilder über Handke können anhand des Materials zu den Übersetzungen ins Finnische untersucht werden, vor allem anhand der Paratexte zu den Übersetzungen. Gérard Genette, von dem der Begriff ‚Paratext‘ stammt, gliedert die Paratexte in Peritexte und Epitexte.⁷⁹ Für das Schriftstellerbild wesentliche Peritexte, die sich „im Umfeld des Textes, innerhalb ein und desselben Bandes“ (Genette 1989: 12) befinden, sind besonders die Klappen- und Umschlagtexte der Übersetzungen sowie das Nachwort und die Reihe, in der das

⁷⁹ Genette (1989: 13–18) unterscheidet Paratexte auch im Hinblick auf ihre zeitliche Situierung (früh, original, nachträglich, spät, posthum, „anthum“), ihren stofflichen (verbal, bildlich, materiell, z. B. typographisch, oder faktisch, z. B. die Zeit und den Kontext betreffend) und pragmatischen Status (auktorial, verlegerisch, öffentlich, privat, intim, offiziell, offiziös) sowie ihre Funktion (Vermittlung von Information, Absicht, Interpretation, Entscheidung, Verpflichtung, Anweisung usw.).

Werk erscheint. Unter Epitexten sind wiederum „entfernere Texte“ (Hosiaisluoma 2003: 685) zu verstehen, die außerhalb des Artefakts angesiedelt sind, wie z. B. Interviews, Briefe, Tagebucheinträge, Manuskripte und Entwürfe, die sich auf das Werk bzw. seine Übersetzung beziehen, Rezensionen, wissenschaftliche Kommentare zum Text sowie die von den Verlagen an die Presse weitergegebenen Ankündigungs- und Werbetexte (vgl. Genette 1989: 328–331). In dieser Untersuchung werden an verlegerischen Epitexten, die meist werbende und verkaufsfördernde Funktionen haben, Vorankündigungen des Verlags und an anderen öffentlichen Epitexten hauptsächlich Rezensionen untersucht.

Zur Gruppe der untersuchten Epitexte gehören in dieser Arbeit auch im Rahmen einer Theateraufführung veröffentlichte Ankündigungen (30) sowie Programmhefte (2), die wichtige Informationen über die jeweilige Aufführung (Vorstellung des Stücks, des Regisseurs, der Besetzung usw.) und oft auch über den Autor des Stücks enthalten. Unter Ankündigung ist hier eine öffentliche Bekanntgabe von einer Theateraufführung zu verstehen, die heutzutage in Form von Zeitungsinseraten, Plakataushängen und hauseigenen Theaterzeitungen oder Theaterzetteln erfolgt (vgl. Sandhack 2001a: 71). Das Programmheft wiederum ist eine für Theaterbesucher gedachte Broschüre, deren Form und Inhalt je nach dem kulturellen Kontext oder auch je nach Theater variieren kann. Es enthält normalerweise „Einführungen in das Werk mit Textauszügen, Sach- und Assoziationsmaterial, Essays zu Stück und Autor, Proben-skizzen, Bühnenbild- und Kostümentwürfe, Fotos der Mitwirkenden, Theaternachrichten, Spielplanvorschauen; daneben Anzeigen, die zusätzliche Einnahmen garantieren“ (Sandhack: 2001b: 807). Diese Texte scheinen eine wichtige Funktion als Informationsquelle für die geschriebenen Theaterkritiken zu haben, so dass sie bei der Zusammenstellung des Untersuchungsmaterials auch mit berücksichtigt wurden.

Die acht ins Finnische übersetzten Prosawerke von Handke sind als eigenständige Artefakte, Bücher, repräsentative Informationsquellen für die Problemstellung der Untersuchung, denn jedes von ihnen enthält viel mehr als nur den gedruckten Text der jeweiligen Erzählung, nämlich den Einband mit Bildern und sog. Vorstellungstexten auf den Umschlagseiten. Die Umschlagseite vier (U4) ist, wie in Kap. 2.3.2 festgestellt wurde, strategisch von größter Bedeutung, weil sie vielerlei Information enthält und am leichtesten den Blick des potenziellen Lesers auf sich lenkt. Bei sieben finnischen Handke-Übersetzungen geht es um Hardcover-Deckel, die mit einem abnehmbaren Schutzumschlag bedeckt sind, auf dem sich eine Präsentation bzw. Vorstellung des Autors und des Werks befindet. Bei der finnischen Übersetzung von *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* handelt es sich um Paperback, d. h. um ein kartoniertes Taschenbuch ohne Schutzumschlag.⁸⁰ Leider sind in vielen Büchern der

⁸⁰ Normalerweise werden Bücher in Finnland zuerst als Hardcover und erst später als Paperback herausgegeben. Die Erstauflage der finnischen Übersetzung von *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* erschien nur als Paperback.

Bibliotheken die Klappen- und Umschlagtexte verloren gegangen; entweder ist das gesamte Schutzumschlagpapier entfernt worden oder die inneren Schutzumschlagklappen (U2 und U3) sind beim Überziehen mit Plastikfolie unter die Zwischenblätter gelangt, so dass für einen gelegentlichen Ausleiher die Vorstellung des Autors und des Werkes unzugänglich bleibt. Bei allen acht Übersetzungen standen mir jedoch die Klappen- und Umschlagtexte zur Verfügung. Darüber hinaus gab es bei zwei Übersetzungen ins Finnische, bei *Vasenkätinen nainen (Die linkshändige Frau)* und *Riisuttu epäonni (Wunschloses Unglück)* auch ein Nachwort. In der Presse oder anderswo veröffentlichte Werbeanzeigen für die Werke von Handke befinden sich in meinem Material dagegen nicht.

Die o. g. Peritexte zu den Übersetzungen scheinen eine zentrale Rolle für die Vorstellungen über den Schriftsteller zu spielen: Gerade das Buch an sich dient entweder allein oder zusammen mit dem vom Verlag verschickten Werbematerial als Ausgangspunkt für die öffentliche Rezeption, d. h. für die über das Werk verfassten Rezensionen, sowie für die individuelle Rezeption. Es scheint so zu sein, dass die finnischen Kritiker besonders bei den ersten Werken von Handke die Vorstellung bzw. das Bekanntmachen des Autors auf die vorliegenden Übersetzungen und ihre Peritexte gegründet haben. Für den Leser des Buches, der nicht unbedingt im Voraus die Rezensionen zu dem Werk kennt, ist oftmals das Buch an sich die einzige Informationsquelle. Besonders die U4 ist wesentlich für die Wahl des Lesers, denn er gibt im Allgemeinen eine kurze Beschreibung des vorliegenden Werkes und seines Autors, weshalb er manchmal auch „Produktbeschreibung“ genannt wird (vgl. Kap. 2.3.2). Während der Zweck des Textes auf der U4 darin besteht, Leser für das Werk zu interessieren und eine kurze Inhaltsbeschreibung zu geben, richten sich die Nachworte aufgrund ihrer Platzierung eher an die wirklichen als an die potenziellen Leser und sind dazu gedacht, die Leseerfahrung zu vertiefen (vgl. Genette 1989: 229). Darüber hinaus können im Nachwort der Hintergrund des Werkes, die frühere Rezeption oder andere Werke des Schriftstellers vorgestellt werden.

Die äußere Erscheinung des Buches, das Titel- bzw. Coverbild und das Format sowie der Umstand, ob das Buch wertvoll erscheint oder eher billig produziert ist (z. B. Hardcover oder Paperback), sind auch als verlegerische Peritexte zu verstehen (vgl. Genette 1989: 22–40). Wie in Kap. 2.3.3 festgestellt wurde, können auch diese für das Schriftstellerbild von Bedeutung sein. Auf eine Analyse solcher ikonischer Elemente der finnischen Handke-Übersetzungen wird in dieser Arbeit jedoch weitgehend verzichtet, weil sie den gegebenen Rahmen sprengen würde.

Auf den Websites der Verlage findet man häufig Präsentationen von Schriftstellern, aber auf den Websites der finnischen Verlage, die Handkes Werke herausgegeben haben, wird Handke nicht präsentiert bzw. vorgestellt. Otava z. B. begründete dies damit, dass man keine umfassende Datenbank zu allen Schriftstellern unterhalten

kann; präsentiert werden nur solche Autoren, deren Werke erhältlich oder aktuell sind (vgl. Kopra 2006). Auf der Website von Otava⁸¹ ließ sich z. B. im April 2009 von nur einem einzigen deutschsprachigen Schriftsteller eine Vorstellung finden: vorgestellt wurde die Kinderbuchautorin Angela Sommer-Bodenburg. Auf der Website von Lurra Editions befinden sich nur Vorstellungen der finnischen Handke-Übersetzungen; es werden direkt die Texte auf der U4 zitiert.

Für Aussagen z. B. über das Image-Making im Verlag oder die Gründe der Veröffentlichung bestimmter Übersetzungen bräuchte man Informationen und Dokumente, die von Verlagen aus geschäftlichen Gründen ungern zur Verfügung gestellt werden.⁸² In den Interviews der an dem Veröffentlichungsprozess beteiligten Personen (vgl. Kap. 4.2.5) wurden einige mögliche Begründungen genannt. Vom Verlag Otava bekam ich außerdem zwei verlagsinterne Ankündigungen, in denen über das Erscheinen von *Die Wiederholung* und *Die Abwesenheit* informiert wird, sowie ein Gutachten, das sich auf die Publikation von *Der Chinese des Schmerzes* bei Weilin+Göös bezieht. Leider gelang es mir nicht, eine präzise Zahl der ausgelieferten oder verkauften Exemplare der von Handke ins finnische übersetzten Werke zu ermitteln. Diese Informationen standen nur über die von Otava und von Lurra Editions verlegten Handke-Übersetzungen zur Verfügung (vgl. Kap. 7.1).

4.1.2 *Buchrezensionen*

Den Hauptteil des Untersuchungsmaterials über die öffentliche finnische Rezeption Handkes bilden Buchrezensionen. Insgesamt befinden sich in meinem Material 84 finnischsprachige und 14 schwedischsprachige Buchrezensionen. Diese Rezensionen sind in den Jahren 1973–2008 in finnisch- und schwedischsprachigen Zeitungen und Zeitschriften Finnlands erschienen und in ihnen werden insgesamt acht auf Finnisch und elf auf Schwedisch erschienene Prosawerke von Handke rezensiert. Bei den rezensierten finnischen Übersetzungen handelt es sich um *Puhtaan kokemisen hetki* (1979; *Die Stunde der wahren Empfindung* 1975), *Vasenkätinen nainen* (1981; *Die linkshändige Frau* 1976), *Kivun kiinalainen* (1985; *Der Chinese des Schmerzes* 1983), *Toiston pysyvyys* (1989; *Die Wiederholung* 1986), *Poissa* (1991; *Die Abwesenheit* 1987), *Riisuttu epäonni* (2003; *Wunschloses Unglück* 1972), *Jukeboksista* (2005; *Versuch über die Jukebox* 1990) und *Don Juan (hänen itsensä kertomana)* (2008; *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* 2004). Hinsichtlich der finnischsprachigen

⁸¹ Vgl. Otavan kirjailijoita (2009), abrufbar unter http://www.otava.fi/kirjailijat/fi_FI/ [eingesehen am 10.5.2009].

⁸² Nach Lorenz (1998: 5) ist die Auswertung der tatsächlich veröffentlichten, allgemein zugänglichen und von jedermann überprüfbar Zeugnisse wie Klappentexte und Buchrezensionen oft ergiebiger als das Aufspüren von geheimen Belegen verlagsinterner Kommunikation, weil diese zumeist ohne bewusste Steuerung abgelaufen ist. Daher können explizite Aussagen zu möglichen Steuerungsmechanismen nicht unbedingt erwartet werden.

Buchrezensionen verteilt sich das Untersuchungsmaterial wie in Tabelle 1 beschrieben.⁸³

Tabelle 1. Zu den übersetzten Prosawerken von Handke erschienene finnischsprachige Buchrezensionen.

Übersetzung	Rezensionen
Puhtaan kokemisen hetki	7
Vasenkätinen nainen	8
Kivun kiinalainen	14
Toiston pysyvyys	24
Poissa	20
Riisuttu epäonni	4
Jukeboksista	3
Don Juan (hänen itsensä kertomana)	4
insgesamt	84

Die schwedischsprachigen Rezensionen beziehen sich nicht auf finnische Übersetzungen, sondern in ihnen werden entweder schwedische Übersetzungen (*Målvaktens skräck vid straffpark*, *Barnberättelse*, *Smärtans kines*, *Frånvaron*, *Tankar om tröttheten*), oder ausdrücklich deutschsprachige Neuerscheinungen besprochen (*Langsame Heimkehr*, *Über die Dörfer*, *Der Chinese des Schmerzes*, *Versuch über die Müdigkeit*, *Versuch über die Jukebox*, *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*, *Die Morawische Nacht*). Da es sich hier um einzelne Rezensionen zu diesen Werken handelt, werden die schwedischsprachigen Buchrezensionen in der Analyse nicht nach Werken geordnet, sondern als eine Gruppe behandelt (vgl. Kap. 5.1.4, 5.8, 6.1).

Die Rezensionen zu den übersetzten Prosatexten wurden mehreren unterschiedlichen Quellen entnommen. In Finnland gibt es kein Archiv, das umfassend und systematisch Literaturkritiken dokumentiert, wie z. B. das Innsbrucker Zeitungsarchiv, das Literaturhaus in Wien oder das Zeitungsarchiv *Autorendokumentation* der Stadt- und Landesbibliothek Dortmund. Mit der Dokumentation von Buchrezensionen befasste sich in Finnland 30 Jahre lang die von Kirjastopalvelu herausgegebene, monatlich erschienene Serie *Kirjallisuusarvosteluja*, in deren B-Teil *Kaunokirjallisuusarvosteluja* von 1971 bis 2002 Buchrezensionen aus den elf und seit dem Jahr 1988 aus den 13 größten finnischen Zeitungen (*Aamulehti*, *Demari*, *Etelä-Suomen Sanomat*, *Helsingin Sanomat*, *Hufvudstadsbladet*, *Kaleva*, *Kansan Uutiset*, *Suomenmaa*, *Turun Sanomat*, *Uusi Suomi* und *Vasabladet*) veröffentlicht wurden. In die Serie aufgenommen wurden alle der in diesen Zeitungen erschienenen eigentlichen Buchrezensionen;

⁸³ Alle finnisch- und schwedischsprachigen Rezeptionsdokumente sind im Quellenverzeichnis (Kap. 9.2) aufgelistet.

nicht abgedruckt wurden dagegen Essays über Literatur oder Meinungsäußerungen zu einem bestimmten Buch, wenn sie keine Gesamtbewertungen des jeweiligen Werkes darstellten. Rezensionen wurden nur zu neuen, gerade erschienenen Werken und zu einigen wichtigen Neuauflagen gesammelt.

Die Serie *Kaunokirjallisuusarvosteluja* ist die bedeutendste Quelle für Rezeptionsdokumente zu den ersten drei Handke-Übersetzungen: Aus der Serie stammt der Hauptteil der Rezensionen, die zu den ersten drei Übersetzungen (*Die Stunde der wahren Empfindung*, *Die linkshändige Frau* und *Der Chinese des Schmerzes*) erschienen sind. Rezensionen zu diesen Übersetzungen gibt es in meinem Material am allerwenigsten. Der Grund für die geringe Anzahl der Rezensionen liegt darin, dass das Material zu den Übersetzungen nicht durch Archivmaterial des Verlags Weilin+Göös vervollständigt werden konnte. Im Allgemeinen verfügen die großen Verlage über ein eigenes Archiv, in dem sie Rezensionen aufbewahren, die über ihre Werke veröffentlicht worden sind. Das Sammeln der Rezensionen zu den ersten drei Übersetzungen für diese Arbeit wurde jedoch dadurch erschwert, dass der Verlag Weilin+Göös Ende der 1980er Jahre die Rechte für die verlegte Belletristik an die Gummerus Kustannus Oy und die Rechte für die Lehrbücher und einige Sachbücher an WSOY veräußert hat (vgl. Bergman-Laine 2003). Das Archiv des Verlags ist in diesem Zusammenhang nicht mit übertragen worden, aber trotz mehrerer Kontaktaufnahmen konnten die Rezensionen zu diesen Werken aus dem Archiv von Weilin+Göös nicht zur Verfügung gestellt werden.

Bei den von Otava verlegten Übersetzungen gab es solche Probleme nicht. Die Rezensionen zu *Die Wiederholung* und *Die Abwesenheit* stammen hauptsächlich aus der Presseabteilung des Verlags Otava, die die Rezensionen zu den von Otava verlegten Werken umfassender dokumentiert als die Serie *Kirjallisuusarvosteluja*, indem sie auch die in den kleineren Lokalzeitungen erschienenen Rezensionen berücksichtigt. Dies erklärt (teilweise), warum sich im vorliegenden Material dreimal so viele Rezensionen zu diesen beiden Werken im Vergleich zu den zuvor genannten befinden.

Zu den letzten drei Übersetzungen (*Wunschloses Unglück*, *Versuch über die Jukebox* und *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*) gibt es in meinem Material wieder weniger Rezensionen, denn die Serie *Kirjallisuusarvosteluja* war bei deren Erscheinen bereits eingestellt worden und der Verlag Lurra Editions verfügt über kein eigenes Zeitungsarchiv. Bei diesen Übersetzungen musste ich auf Befragungen per E-Mail zurückgreifen, die ich am 11./12.5.2005 an insgesamt 102 finnische Zeitungen schickte, um mein Material zu vervollständigen. Auf meine kurze Anfrage hin, ob in der Zeitung möglicherweise Rezensionen oder Artikel über Handke erschienen seien, reagierten recht viele Zeitungen (28), aber für meine Untersuchung war das Ergebnis nicht von besonderer Bedeutung: Den erhaltenen Antworten zufolge werden in den aller kleinsten Lokalzeitungen keine Literaturkritiken abgedruckt, und wenn dem doch so sein

sollte, dann handelt es sich hauptsächlich um lokale Schriftsteller oder ansonsten um Themen und Werke, die lokal von Bedeutung sind. Außerdem hatten viele Zeitungen auch nicht die Möglichkeit, die gewünschte Materialsuche durchzuführen, da sie nicht über ein elektronisches Archiv, das den gesamten Zeitraum (1979–2005) abdeckt, verfügten. Falls die Zeitung ein elektronisches Archiv besaß, in dem man die Rezensionen schnell suchen konnte, beschränkte es sich auf Material ab Ende der 1990er Jahre. Davor erschiene Rezensionen hätte man durch das Durchsehen aller Jahrgänge suchen müssen, wozu man aufgrund des Ressourcenmangels verständlicherweise nicht bereit war, wenn es auch an Hilfsbereitschaft nicht fehlte.

Abgesehen von den o. g. Quellen habe ich einzelne Rezensionen aus den Artikeldatenbanken (u. a. Referenzdatei ALEKSI) und von verschiedenen Bibliotheken und Zeitungen erhalten. Zudem wurde in elektronischen Archiven der finnischen Zeitungen (*Helsingin Sanomat*, *Turun Sanomat*, *Etelä-Suomen Sanomat*, *Kaleva*, *Keskisuomalainen*, *Keskipojanmaa*) recherchiert.⁸⁴ Literaturzeitschriften, deren Rezensionen der *Kirjallisuusarvosteluja*-Reihe nicht enthalten waren, wurden Jahrgang für Jahrgang (1966–2008) systematisch recherchiert. Darüber hinaus stammen einige Rezensionen aus der privaten Sammlung des Übersetzers Markku Mannila. Was hier an Vollständigkeit eventuell fehlt, wird durch die erheblich größere Auflage des von mir erfassten Materials kompensiert, was bedeutet, dass es sich doch um ein repräsentatives Korpus handelt.

4.1.3 Theaterkritiken

Abgesehen von den übersetzten Prosatexten waren Handkes Werke in den vergangenen Jahrzehnten mehrfach auf finnischen Bühnen zu sehen. Drei seiner Theaterstücke, *Die Unvernünftigen sterben aus* (auf Finnisch *Typerykset sortuvat* und *Järkevät jää henkiin*), *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* (*Hetki jolloin emme tienneet mitään toisistamme*) und *Kaspar* (*Kaspar*) sind auch auf Finnisch aufgeführt worden (vgl. Kap. 5.1.3, 6.3). Die übersetzten Stücke sind nicht in Buchform erhältlich. Außerdem hat das schwedischsprachige Theater von Turku, Åbo Svenska Teater, *Handke, som sagt*, inszeniert, das sich aus den vier frühen Sprechstücken Handkes zusammensetzte (vgl. Kap. 5.7). Zudem wurden *Das Mündel will Vormund sein* und *Der Ritt über den Bodensee* bei Gastspielen deutschsprachiger Theatergruppen in Finnland aufgeführt und das erstgenannte Stück wurde auch in der Presse besprochen (vgl. Kap. 5.1.2). Finnischsprachige Rezeptionsdokumente über die öffentliche Rezeption von Handkes Stücken gibt es in meinem Material insgesamt 37 und schwedischsprachige 11. Sie verteilen sich auf die Stücke wie folgt:

⁸⁴ Obwohl es sich um elektronische Archive oder Datenbanken handelte, wurde in ihnen einzig nach Rezensionen gesucht, die in Printmedien abgedruckt worden waren. Rezensionen, die nur online erschienen waren, wurden nicht einbezogen.

Tabelle 2. Theaterkritiken zu Handkes in Finnland aufgeführten Theaterstücken

Theaterstück	finnischsprachige Kritiken	schwedischsprachige Kritiken
Das Mündel will Vormund sein	4	2
Der Ritt über den Bodensee	-	-
Typerykset sortuvat	4	-
Handke, som sagt	1	8
Hetki, jolloin emme tienneet mitään toisistamme	24	1
Järkevät jää henkiin	2	-
Kaspar	2	-
insgesamt	37	11

Die Theaterkritiken stammen ebenso wie die Buchrezensionen aus verschiedenen Quellen. Die größte einzelne Quelle war das Archiv des Finnischen Nationaltheaters Kansallisteatteri. Aus diesem Archiv stammen 25 Rezensionen zum Stück *Hetki jolloin emme tienneet mitään toisistamme*. Päivi Hirvelä, die Archivarin von Kansallisteatteri, schickte mir auch anderes interessantes Material (ein Programmheft, veröffentlichte Interviews, Kurznachrichten usw.) zu diesem Stück. Die zweitgrößte Quelle war das Archiv von Åbo Svenska Teater, dessen Produktionsleiterin Anna Ehrström mir neun Kritiken zu *Handke, som sagt* geschickt hat. Auch erhielt ich von Stina Saanila, der Theatersekretärin von Lahden kaupunginteatteri (Stadttheater in Lahti) vier Kritiken zum Stück *Typerykset sortuvat* und von der Theatersekretärin von Näty, Pirjo Pennanen, zwei Kritiken zu *Järkevät jää henkiin*. Die Kritiken zu *Kaspar* entstammen Kuvataiteen keskusarkisto, dem Zentralarchiv für darstellende Kunst. Einige Theaterkritiken erhielt ich auf Anfrage bei Zeitungsarchiven (vgl. Kap. 4.1.2) und zwei Kritiken entstammen elektronischen Zeitungsarchiven. Hinsichtlich der Theaterkritiken ist das Untersuchungsmaterial nicht so umfassend wie das zu den Prosaübersetzungen, aber die Theaterkritiken können dennoch ihren eigenen Teil zur Diskussion über das Schriftstellerbild Handkes beitragen.

4.1.4 *Kurznachrichten, Berichte, Interviews usw.*

Neben Buchrezensionen und Theaterkritiken gibt es weitere Dokumente über die öffentliche Rezeption Handkes in Finnland, die für das zu untersuchende Schriftstellerbild von Bedeutung sind und die daher auch in das Material aufgenommen wurden. Dieser Teil des Materials, der 51 Dokumente umfasst, ist der heterogenste von allen: Er besteht aus sehr unterschiedlichen Typen von Texten: aus Kurznachrichten, Berichten, Interviews, Artikeln, Leserbriefen usw., die in den letzten vier Jahrzehnten sporadisch in finnisch- und schwedischsprachigen Zeitungen und Zeitschriften veröffentlicht wurden. Das älteste Dokument in meinem Material, ein Interview, kommt aus dem Jahr 1971, die jüngsten Nachrichten wiederum stammen vom Frühjahr 2008.

Die größte Gruppe machen die Kurznachrichten bzw. Kurzmeldungen aus, die jeweils anlässlich eines im Hinblick auf Handke bedeutenden aktuellen Ereignisses im Feuilleton der finnischen Tageszeitungen erschienen sind. Insgesamt gibt es in meinem Material 27 Kurzmeldungen. In einer Kurzmeldung, die oft über eine Nachrichtenagentur vermittelt und ohne Verfassernamen veröffentlicht wird, ist die Darstellung eines aktuellen Ereignisses auf das Minimum beschränkt. Ihre Struktur ist daher meist sehr einfach: Der relevanteste Inhalt steht gleich zu Beginn des Textes, oft schon im Titel. Ihm folgen ergänzende, informierende und erklärende Einzelheiten, die der Nachricht den Hintergrund geben. (Vgl. Heikkinen/Lehtinen/Lounela 2005: 244–245, 248.)

Etwas ausführlicher bzw. umfangreicher sind die Berichte, in denen u. a. über die Reaktionen der deutschsprachigen Medien zu Handke informiert wird. Berichte gibt es im Material insgesamt 14. Die Berichte sind im Gegensatz zu Kurzmeldungen mit Verfassernamen versehen und sie können auch persönliche Meinungen der Verfasser zum Ausdruck bringen. Der Großteil dieser Berichte ist in den Jahren 1996 und 1999 in *Helsingin Sanomat* und in *Hufvudstadsbladet* erschienen.

Bei den vier Interviews handelt es sich um Interviewartikel, d. h. um Zeitungsartikel, die zwar auf einem Interview mit Handke basieren, aber nicht dem Frage-Antwort-Schema eines Interviews folgen, sondern in der Form eher einem gewöhnlichen Zeitungsartikel ähneln. Sie enthalten direkte Zitate, aber sind zum größten Teil in indirekter Rede geschrieben. Während man in den deutschsprachigen Zeitungen und Zeitschriften Gespräche d. h. Fragen und Antworten direkt wiedergibt, ist diese Darstellungsart in den finnischen Zeitungen eher selten.

Zu diesem Teil des Materials gehören weiterhin drei Leserbriefe, die anlässlich eines von Handke handelnden Artikels bzw. einer Kritik in *HS* und in *Aamulehti* publiziert wurden. Darüber hinaus befinden sich im Material zwei in Literatur- und Kulturzeitschriften erschienene Artikel, die sich mit dem Werk Handkes beschäftigen.

4.1.5 *Deutschsprachiges Material*

Dass man überhaupt Handke in Finnland rezipieren kann, ist der öffentlichen deutschsprachigen Handke-Rezeption zu danken: Die finnischen Verlage z. B. haben ihre Entscheidung, Handkes Werke in finnischer Übersetzung herauszugeben, mit dem Erfolg seiner Werke in deutschsprachigen Ländern begründet (vgl. Pellikka 2006). Auf die deutschsprachige Rezeption wird in den Paratexten und Rezensionen gelegentlich explizit hingewiesen. Aus diesem Grund habe ich ein deutschsprachiges Korpus gesammelt, das sich aus insgesamt 443 Rezeptionsdokumenten zusammensetzt (vgl. Kap. 9.3). Der größte Teil dieses Materials besteht aus Buchrezensionen zu den Werken Handkes, die auf Finnisch erschienen sind: diese gibt es in meinem Ma-

terial insgesamt 326.⁸⁵ Anders als das finnische Material enthält das deutschsprachige Material keine Theaterkritiken. Der Rest dieses Materials (117) besteht aus diversen Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln, Kurzmeldungen usw., die in den deutschsprachigen Medien anlässlich eines im Hinblick auf Handke bedeutenden aktuellen Ereignisses, u. a. anlässlich der Veröffentlichung des Reiseberichtes *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien* 1996, veröffentlicht wurden. Mein Material zur öffentlichen Handke-Rezeption im deutschsprachigen Raum ist keinesfalls vollständig und versucht es auch nicht zu sein. Bei der deutschsprachigen Rezeption stütze ich mich über mein eigenes Material hinaus auch auf über das Thema veröffentlichte Sekundärliteratur (u. a. Schultz 1974, Terhorst 1990, Pfister 2000).

Die deutschsprachigen Rezeptionsdokumente wurden drei Quellen entnommen: dem Archiv *Autorendokumentation* der Dortmunder Bibliotheken, der Sammlung der Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur des Literaturhauses Wien und dem Deutschen Literaturarchiv in Marbach, wobei das Material im jeweiligen Archiv als repräsentativer Querschnitt betrachtet wurde.⁸⁶ Auch beim Ermitteln von deutschsprachigem Material wollte ich mich nicht nur auf die in den großen Zeitungen erschienenen Rezensionen beschränken, sondern auch die in kleinen Lokalzeitungen erschienenen Rezensionen wurden in das Material aufgenommen. Christel Terhorst (1990: 3), die über die Anfänge von Handkes Schriftstellerkarriere promoviert hat, weist in ihrer Dissertation darauf hin, dass in der Handke-Forschung immer auf dieselben wenigen Rezensionen in den großen deutschsprachigen Zeitungen Bezug genommen wurde und dass dies die Legendenbildung über Handke bewirkt oder sie zumindest verstärkt hat. Um ein breiteres Bild zu bekommen, nahm Terhorst entsprechend Rezensionen aus kleineren Lokalzeitungen in ihr Untersuchungsmaterial auf, was auch die Absicht in dieser Arbeit ist.

4.2 Methoden und Vorgehensweisen

Methodische Modelle für eine Untersuchung, die sich mit öffentlichen Schriftstellerbildern befasst, gibt es nicht. In vielen Untersuchungen zur Literaturrezeption, in denen das Untersuchungsmaterial aus verschiedenen Rezeptionsdokumenten bestand, hat man die vorgenommene Analyse des Materials nicht gesondert beschrieben, sondern man hat sich mit einer zusammenfassenden Vorstellung der Ergebnisse begnügt,

⁸⁵ Wenn das Material auch nicht alle in deutschsprachigen Zeitungen veröffentlichten Rezensionen zu den genannten Werken von Handke enthält, dokumentiert es dennoch umfassender die Rezeption dieser Werke als z. B. die 1996 vom Innsbrucker Zeitungsarchiv veröffentlichte Bibliographie *Österreichische Literatur von außen. Personalbibliographie zur Rezeption der österreichischen Literatur in deutschen und schweizerischen Tages- und Wochenzeitungen 1975–1994*, die von Margareth Almberger und Monika Klein verfasst wurde und in der im Durchschnitt zehn Rezensionen zu jedem Werk Erwähnung finden.

⁸⁶ Dem DLA Marbach entstammen nur die Rezensionen zu *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*.

womit im Allgemeinen die im Material am häufigsten hervortretenden inhaltlichen Elemente wie Themen und Bewertungskriterien gemeint sind.⁸⁷ In diesen Fällen wird es dem Leser nicht deutlich, wie der Forscher zu seinen Ergebnissen gekommen ist. Auch für die vorliegende Arbeit konnte kein einheitliches Modell verwendet werden, weil das Material aus sehr unterschiedlichen Dokumenten besteht. Für verschiedene Textsorten wurden jeweils verschiedene Ansätze und Vorgehensweisen angewendet, anhand derer die Dokumente analysiert werden können. Diese werden im Folgenden genauer vorgestellt.

4.2. *Inhaltsanalyse der Paratexte*

Bei der Analyse der Paratexte (sowie der anderen Dokumente) ging ich von den Gedanken aus, dass die Schriftstellerbilder, die die Verlage von Handke zu vermitteln versuchen, sich im untersuchten Material auf verschiedene Weise manifestieren können: u. a. in der Form von expliziten Aussagen über Handke und seine Werke, der Zuschreibung bestimmter Eigenschaften und Merkmale, den Vergleichen oder aber indirekten Andeutungen usw. Es kann sich dabei sowohl um sprachliches als auch um nicht-sprachliches Material handeln (u. a. äußere Gestaltung).

Für die Untersuchung der Paratexte, die aus Umschlagtexten der finnischen Übersetzungen, Nachworten zu zwei Übersetzungen, zwei Programmheften und Ankündigungstexten von Verlagen und Theatern bestanden, verwendete ich als Ansatz eine qualitative Inhaltsanalyse. Ich habe zunächst untersucht, was diese Texte überhaupt beinhalten und ob sich ihr Inhalt thematisch in verschiedene Teile gliedern lässt. Obwohl sich unter den Paratexten verschiedene Texttypen befinden, zeigte es sich, dass ihr Aufbau sehr ähnlich war: In allen wurden gesondert der Schriftsteller und das jeweilige Werk vorgestellt. Zudem ließ sich die Vorstellung des Werks meist in die Vorstellung und Bewertung des zentralen Themas, des Handlungsverlaufs und der Figuren sowie der Form des Werkes und der Sprache untergliedern. Da die Untersuchung des Schriftstellerbildes im Zentrum der Arbeit steht, konzentrierte ich mich auf drei Hauptpunkte: erstens wie der Schriftsteller explizit, zweitens wie er implizit, z. B. durch die hervorgehobenen Hauptpunkte des Werkes vorgestellt wurde. Ganz konkret ging es dabei zu untersuchen, welche Informationen von Handke und dem Werk vermittelt wurden, welche Merkmale bzw. Eigenschaften ihm und dem jeweiligen Werk zugeschrieben wurden und mit welchen Attributen sie beschrieben wurden. Drittens wurde beachtet, ob die Stellung und der Wert des Schriftstellers durch die Zuordnung des Werkes in eine bestimmte Publikationsreihe oder durch die Begrenzung des Zielpublikums festgelegt wurden.

⁸⁷ Vgl. z. B. Gesche (2003), Papenfuß (1998), Pfister (2000), Tiirakari (1997).

4.2.2 *Analyse der Buchrezensionen*

Für die inhaltliche Analyse von Buchrezensionen gibt es besondere Modelle (z. B. Anz 2004b⁸⁸, Huotari 1980, Wunberg 1975⁸⁹). Als Ausgangspunkt für die Analyse der Buchrezensionen habe ich das Modell von Markku Huotari zur inhaltlichen Analyse von Literaturkritiken verwendet. Das auf der Semiotik basierende Modell soll als Grundlage für die quantitative und qualitative Analyse/Gliederung des Inhalts der Buchrezensionen dienen. Für die praktische Analyse hat Huotaris Modell den Vorteil, dass man mit Hilfe der von ihm vorgestellten Gruppierung die Kritiken danach untersuchen kann, von welchen Zeichenbeziehungen (syntaktischen, semantischen oder pragmatischen) sie ausgehen. Als Ausgangspunkt für die Gruppierung greift Huotari auf die von Hugh Daniel Duncan vorgestellte Dreiteilung zurück, der zufolge die drei Teile der Kritik die Beschreibung, die Interpretation und die Bewertung darstellen, die sich alle auf jede der o. g. Zeichenbeziehungen in der Literatur beziehen können. Die Beschreibung, die Interpretation und die Bewertung können sich so auf die syntaktische (Form und Sprache), die semantische (Inhalt) und auf die pragmatische Ebene (Produktion und Rezeption, wie z. B. den Autor, den Leser oder die finnische Übersetzung) beziehen. Da sich die o. g. Klassen noch weiter unterteilen lassen, und zwar je nachdem, ob die Beschreibung, die Interpretation und die Bewertung auf das einzelne Werk bezogen oder durch den Vergleich mit der eigenen Produktion des Schriftstellers oder der anderer Schriftsteller oder noch weiter gefasst durch den Vergleich mit der Literaturtradition erfolgen, ergeben sich insgesamt 18 Inhaltsklassen. (Vgl. Huotari 1980: 24–25, 35–43, 56–59.)

In dieser Arbeit wurde die Einteilung von Huotari in Beschreibung, Interpretation und Bewertung sowie die jeweilige Unterteilung in syntaktische, semantische und pragmatische Ebenen übernommen, weil diese m. E. die größte Bedeutung für die Problemstellung dieser Arbeit haben. Statt die etwas irreführende Terminologie von Huotari zu verwenden – er benutzt linguistische Begriffe in abgewandelter Bedeutung – wird im Folgenden lieber von Beschreibung, Interpretation und Bewertung gesprochen, die sich auf den Inhalt (Thematik, Handlung, Figuren usw.), die Form und Sprache (Gattung, Stil) oder den Kontext (Autor, Leser, Übersetzung) beziehen. Für eine genauere Einteilung nach dem Modell Huotaris bestand in dieser Arbeit kein Bedarf. Allerdings wurden zu jeder Inhaltsklasse der Bewertung noch zwei oder drei neue Unterklassen hinzugefügt. Die die Form und Sprache sowie den Inhalt betref-

⁸⁸ Anz (2004b: 218–219), der über den Mangel an Anleitungen oder elaborierten Vorbildern zur Analyse literaturkritischer Beiträge klagt, stellt ein Raster mit Fragen zur Verfügung. Dieses Raster kann bei der Analyse von literaturkritischen Texttypen behilflich sein, aber für eine Arbeit wie diese, die sich mehr für den Inhalt der Kritik als für ihre Form interessiert, ist es nicht geeignet.

⁸⁹ Der von Wunberg (1975: 123–137) vorgestellte Modellentwurf für ein rezeptionsanalytisches Verfahren und dessen Applikation scheint aufgrund bestimmter kritischer Beispieltex-te entwickelt worden zu sein und eignet sich deshalb nicht ohne weiteres für Analysen anderer Kritiktexte. Außerdem ist sein Modell für eine konkrete Analyse viel zu schematisch.

fenden Inhaltsklassen der Bewertung wurden gemäß des Tenors (positiv, negativ) nochmals unterteilt. Zu der den Kontext betreffenden Inhaltsklasse gibt es drei Unterklassen; die Unterteilung erfolgte danach, ob die Beschreibung, die Interpretation und die Bewertung auf den Autor, die finnische Übersetzung oder auf den Leser d. h. auf eine bestimmte einzelne Lesesituation verwiesen. Die folgende Tabelle illustriert die in dieser Arbeit verwendeten Inhaltsklassen:

Tabelle 3. Die in der Analyse verwendete Einteilung in Inhaltsklassen der Literaturkritik.

	Form und Sprache		Inhalt		Kontext		
Beschreibung	Beschreibung der Form und der Sprache		Beschreibung des Inhalts		Autor	finnische Übersetzung	Leser
Interpretation	Interpretation der Form und der Sprache		Interpretation des Inhalts		Autor	finnische Übersetzung	Leser
Bewertung	+	-	+	-	Autor	finnische Übersetzung	Leser

Zwar ist das Analysemodell von Huotari einfach und anschaulich, doch hat es seine Begrenzungen und Mängel in Hinblick auf die praktische Analyse. Es definiert z. B. nicht erschöpfend, was genau mit Beschreibung, Interpretation und Bewertung gemeint ist und wie sie sich voneinander unterscheiden. Huotari zufolge (1980: 29–30) besteht nämlich die Beschreibung im Feststellen, die Interpretation im Erklären und das Bewerten in der Stellungnahme dazu, „was im Werk gut oder schlecht, positiv oder negativ ist.“ Dafür, wie man definieren kann, ob ein Satz feststellend, ein anderer interpretierend und ein dritter bewertend ist, gibt es in seinem Modell keine Anleitung. Für das Gelingen der praktischen Analyse, besonders wenn es um eine quantitative Analyse geht, in der die einzelnen Sätze des Kritiktextes entsprechenden Inhaltsklassen zugeordnet werden müssen, wäre jedoch eine genauere Definition wichtig, damit die Einteilung nicht völlig der subjektiven Interpretation des Forschers überlassen ist. Ein weiteres Problem liegt darin, dass sich einzelne Sätze nicht unbedingt nur einer Inhaltsklasse zuordnen lassen. In dieser Untersuchung wurde versucht, diese Probleme zu lösen, indem neben explizit wertenden Ausdrücken („nerokas“ (genial), „pitkäveteinen“ (langweilig) auch besonders implizit wertende Ausdrücke berücksichtigt wurden („yksinkertainen“ (einfach), „monikerroksinen“ (vielschichtig). Bei den letztgenannten Beispielen wurde die beschriebene Nuancierung in der Bewertung (positiv, negativ) dadurch bestimmt, was der Kritiker oder Leser von guter Literatur zu erwarten scheint. In diesen Fällen wurde versucht, die vom Kritiker beabsichtigte Nuancierung aufgrund des Kontextes festzustellen. Für eine qualitative

Untersuchung wie diese war eine strenge Einteilung in ablehnende und befürwortende Kritiken nicht unbedingt erforderlich, denn in Zweifelsfällen konnten beide Möglichkeiten (positiv oder negativ) berücksichtigt werden.

Huotaris Modell ist in dieser Arbeit also lediglich der Ausgangspunkt für das Lesen und Analysieren der Buchrezensionen. Mit dessen Hilfe ergaben sich die eigentlichen Fragen für die Untersuchung. Jede Rezension wurde gelesen und ihr wurden folgende Informationen für die Untersuchung entnommen:

1. Informationen zur Rezension: Rezensent, Zeitung/Zeitschrift, Erscheinungsdatum
2. Informationen zum Autor und zum rezensierten Werk
 - a) Vorstellung und Bewertung des Autors
 - b) Vorstellung des Werks
 - c) Interpretation des Werks
 - d) Bewertung des Werks
 - e) Bewertung der finnischen Übersetzung

Die zu Punkt 1 dokumentierten Informationen lassen sich im Quellenverzeichnis (Kap. 9.2) finden, in dem die untersuchten Rezeptionsdokumente alphabetisch geordnet sind. Sie illustrieren die quantitative Seite der Rezeption Handkes in Finnland, d. h. in welchen Zeitungen bzw. Zeitschriften, wann und von wem⁹⁰ die jeweiligen finnischen Übersetzungen rezensiert wurden. Diese Angaben spielen nicht nur bei der Verortung der öffentlichen Rezeption eine Rolle, sondern können auch als Indikatoren für die Bedeutung von Handke angesehen werden. Die Bedeutung einer Neuerscheinung und seines Autors lässt sich neben dem Umfang und der Schnelligkeit der Rezeption auch am Erscheinungsbild in der Presse ablesen: Je schneller und umfangreicher ein Buch besprochen wird, desto wichtiger ist es. (Vgl. Eskola 1972: 32, 52–53.) Es ist in der Regel auch zu berücksichtigen, an welche Stelle in der Zeitung eine Rezension gesetzt wird und wie groß der Artikel ist bzw. ob Bilder zur Illustration hinzugefügt worden sind. Die Platzierung und die Rezensionsgröße sind nicht unbedingt mit einer positiven Bewertung verbunden, sondern oft ist es gerade umgekehrt: Wenn ein bekannter Autor einen Misserfolg hat, wird darüber ausführlich berichtet (vgl. z. B. die Rezension von Henrichs 1986). Allerdings war mir eine Untersuchung aller dieser Faktoren (z. B. Platzierung in der Zeitung oder Zeitschrift) nicht möglich, da ich bei meiner Analyse auf einzelne zum Teil vergrößerte oder verkleinerte Ko-

⁹⁰ In der Analyse wird statt des Vermittlungsorgans, d. h. der Zeitung oder Zeitschrift, immer der Name des Rezensenten genannt, wenn er in der Rezension angegeben wurde. Damit möchte ich betonen, dass es hier vor allem um Menschen geht, die als private Leser und Meinungsträger die Öffentlichkeit vertreten. Wenn es auch um bekannte Persönlichkeiten aus dem literarischen, literaturwissenschaftlichen oder journalistischen Bereich geht, sind sie im vorgegebenen Rahmen vor allem als Rezensenten von Bedeutung. (Vgl. Papenfuß 1998: 13.)

prien von Rezensionen zurückgreifen musste. Stattdessen wurde der Umfang der untersuchten finnischen Rezensionen in Wörtern gemessen.⁹¹

Die Einteilung unter Punkt 2 in die Unterüberschriften a–e basiert auf Huotaris Modell und bildet den eigentlichen Rahmen für die Inhaltsanalyse. Jeder der Punkte lässt sich weiter unterteilen in kleinere Forschungsfragen. Zu Punkt 2a versuche ich, jeder Rezension die Antworten auf folgende Fragen zu entnehmen, die sich allein auf den Autor des Werkes bzw. den Schriftsteller Handke beziehen: Wie wird Handke dem finnischen Publikum vorgestellt? Welche Details werden bei der Vorstellung des Schriftstellers hervorgehoben? Welche biographischen Fakten werden erwähnt? Wie wird über sie berichtet und wozu werden sie verwendet? Welche Aspekte aus Handkes langer Schriftstellerkarriere werden erwähnt? Wie wird Handkes Œuvre vorgestellt? Was hält man für die zentralen Charakteristika von seinem Œuvre? Wird Handke einer bestimmten literarischen Richtung oder Generation zugeordnet? Wie wird dies getan und aus welchen Gründen? Wie werden seine Stellung und sein Wert als Schriftsteller definiert? Welche Merkmale und Eigenschaften verbindet man mit Handke und seinem Werk? Mit welchen Attributen wird er beschrieben? Usw. Im Hinblick auf das Schriftstellerbild sind nicht allein die Inhalte der Kritiken wichtig, sondern auch die Weise, wie von Handke und seinem Werk gesprochen wird. Aus diesem Grunde wurde bei der Analyse besondere Aufmerksamkeit darauf gerichtet, mit welchen Worten Handke und sein jeweiliges Werk in den Kritiken beschrieben und bewertet wurden.

Bei den Punkten 2b–2d konzentriere ich mich darauf, die Rezeption jedes Werkes und die über das Werk an sich vorgebrachten Ansichten zu untersuchen: Wie stellen die Kritiker die Werke vor, welche Konkretisationen (z. B. von Handlung, Figuren, Motiven, Themen, Sprache, Stil) und Interpretationen äußern sie zu diesen und wie bewerten sie diese und wie begründen sie die Urteile? Weiterhin habe ich die Bewertung der finnischen Übersetzung (Punkt 2e) berücksichtigt, denn sie stellt einen zentralen Teil der öffentlichen Rezeption der übersetzten Literatur dar und trägt ihrerseits zu dem Bild bei, das sich die Leser der Rezension von dem Werk machen.

In der Praxis erfolgte die Inhaltsanalyse mit Hilfe eines mit den o. g. Fragen bzw. Punkten betitelten Rasters, in das die der jeweiligen Frage oder Kategorie entsprechenden Sätze aus den analysierten Rezensionen eingeordnet wurden. Eigene Kategorien bildeten u. a. die Information zum Schriftsteller (biographische Fakten), zu seiner Karriere und seinem Œuvre, zum Thema des besprochenen Werks, zu seinem Handlungsverlauf und seinen Figuren sowie zu seiner Form und Sprache. Zudem

⁹¹ Bei der Analyse der schwedisch- und deutschsprachigen Rezeptionsdokumente wurde auf das Zählen der Wörter verzichtet. Ein Vergleich zwischen den finnisch-, schwedisch- und deutschsprachigen Rezeptionsdokumenten wäre wegen der unterschiedlichen Charaktere dieser drei Sprachen wenig sinnvoll gewesen.

bildeten die Vergleichspunkte, mit denen Handke oder das jeweilige Werk verglichen wurde, eine eigene Kategorie. Wichtig war außerdem die Kategorie Gesamtbewertung des Werks, in die die Urteile und ihre Begründungen eingeordnet wurden. Obwohl die Grundform des Rasters grundsätzlich dieselbe blieb, variierte die Betitelung leicht je nach Werk, und jeder Kategorie konnten nach Bedarf Unterkategorien hinzugefügt werden. Z. B. spielte bei der Analyse der Rezeption von *Die Abwesenheit* die Frage nach der Gattung eine besondere Rolle in den Rezensionen, weshalb es in diesem Fall im Raster die Kategorie der Gattung gab, die bei der Analyse der anderen Werke fehlte, weil bei ihrer Rezeption die Gattungsfrage keine große Rolle spielte. Die zu jeder Kategorie gesammelten Beispiele wurden zum Schluss ausgewertet und zusammengefasst.

4.2.3 *Inhaltsanalyse der Theaterkritiken*

Kritiken zu Theateraufführungen stellen unter den Rezeptionsdokumenten ein besonderes Problem dar (vgl. Tiirakari 1997: 32). In Bezug auf die Dokumente zur Rezeption von Handkes Theaterstücken darf man nicht vergessen, dass sich die Kritiken ausdrücklich auf konkrete Theateraufführungen und nicht auf gedruckte Dramentexte beziehen. Zu ihrer Analyse lässt sich das oben vorgestellte Modell von Huotari nur teilweise anwenden: Es kann nur für den Teil der Kritik angewendet werden, in dem der Schriftsteller und der betreffende Dramentext sowie sein Inhalt beschrieben, interpretiert und bewertet werden. Darüber hinaus werden in Theaterkritiken im Allgemeinen die Inszenierung selbst, d. h. die Leistung der Schauspieler, die Regie, das Bühnenbild und die Kostümierung behandelt und bewertet, manchmal sogar mehr als der eigentliche Dramentext. Es ist nicht möglich, diese mit dem Modell von Huotari zu analysieren.

Ebenso wie für die Literaturkritiken sind auch für die Inhaltsanalyse von Theaterkritiken verschiedene Modelle entwickelt worden. Maaria Linko (1990: 26–32) z. B. hat ein thematisches Modell zur systematischen Analyse des Inhalts von Theaterkritiken vorgestellt, das sowohl auf das Modell Markku Huotaris als auch auf dem von Curt Isaksson (1987) entwickelten Modell zur Inhaltsanalyse basiert. In ihrem Modell steht statt der von ihren Vorgängern betonten quantitativen Untersuchung die in den Theaterkritiken beobachtete einheitliche, sich von Kritik zu Kritik wiederholende Struktur im Zentrum. Aufgrund dieser Struktur lassen sich Richtlinien dafür finden, welche Themen oder Inhalte in den Kritiken betont werden. Der eigentliche Klassifizierungsrahmen des Modells basiert auf einer qualitativen Analyse, aufgrund derer 16 Klassen unterschieden werden. Ihre eigenen Klassen bilden u. a. das Genre der Aufführung, der Schriftsteller, der Regisseur, das Bühnenbild, die Beleuchtung, die Kostümierung, die Dramaturgie, die Leistung der Schauspieler, die Botschaft der Aufführung, die Story und der Handlungsverlauf, der Bezug der Aufführung zur Re-

alität, die Reaktionen des Publikums, das Gesamturteil des Kritikers, die Auffassung des Kritikers von der Aufgabe des Theaters, die heutige Stellung des Theaters usw. Linko hat ihr Modell für eine bestimmte Problemstellung entwickelt, weshalb es sich in dieser Arbeit nur teilweise anwenden lässt. So habe ich also von Huotari und Linkos Modellen die Teile miteinander verbunden, die sich in Bezug auf meine Problemstellung, d. h. auf das Schriftstellerbild, für die Analyse der Theaterkritiken anwenden lassen. So habe ich mich bei den Theaterkritiken darauf konzentriert, wie die Kritiker den Autor des Werkes, also Handke, vorstellen und welche Vorstellungen über ihn dem Leser der Kritik aufgrund der Bewertung des Schauspiels vermittelt werden. So sind von den Klassen, die Linko (1990: 30–31) vorgestellt hat, der Schriftsteller, das Genre der Aufführung, die Botschaft der Aufführung, die Story und der Handlungsverlauf, der Bezug der Aufführung zur Realität, die Reaktionen des Publikums, das Gesamturteil des Kritikers und die Auffassung des Kritikers von der Aufgabe des Theaters von Interesse. Wichtiger als die Details des Stücks ist der davon vermittelte Gesamteindruck. Aufgrund dieses Gesamteindrucks entscheidet wohl der Leser der Kritik, ob er jemals das betreffende oder ein anderes Stück von Handke anschauen wird. (vgl. Linko 1990: 5, 7.)

Die eigentliche Analyse der Theaterkritiken erfolgte mit Hilfe ähnlicher Raster wie bei der Analyse der Buchrezensionen; nur die Betitelung der verschiedenen Kategorien unterschied sich von diesen. Z. B. hatte die Kategorie Gesamtbewertung hier zwei Unterkategorien: zum einen wurden die Urteile über das Stück an sich (Thema, Handlung, Form) berücksichtigt, zum anderen die Urteile über die jeweilige Inszenierung. Ansonsten war die Vorgehensweise den Buchrezensionen ähnlich.

4.2.4 *Analyseverfahren für die übrigen Dokumente*

Auf die Analyse der übrigen Dokumente lassen sich die o. g. Modelle von Huotari und Linko nicht anwenden. Z. B. fehlt der interpretierende und bewertende Aspekt in den in den Zeitungen veröffentlichten Kurznachrichten fast völlig⁹². Bei der Inhaltsanalyse der Kurznachrichten, Berichten, Interview- und anderen Artikel habe ich mich auf die Fragen konzentriert, auf welche Ereignisse die veröffentlichten Texte basieren und welche Information sie über Handke vermitteln. Ganz konkret galt es auch hier zu untersuchen, welche Merkmale bzw. Eigenschaften Handke und seinen Werken zugeschrieben und mit welchen Attributen er charakterisiert wurde. Auch hier arbeitete ich mit einem ähnlich einfachen Raster wie bei den Rezensionen, in das die o. g. Informationen eingeordnet wurden.

⁹² Die Objektivität wird im westlichen Journalismus traditionell als Norm angesehen. Doch können auch scheinbar objektiv oder neutrale Nachrichten wertend sein. Obwohl der Verfasser seine eigene Meinung nicht direkt äußert, kann er seine Stellung implizit z. B. durch die (übertriebene) Detailliertheit, durch die Wortwahl oder den humoristischen Stil zum Ausdruck bringen. (Vgl. Heikkinen/Lehtinen/Lounela 2005: 253–254.)

Wie in Kap. 2.5.1 festgestellt wurde, können Kulturredakteure bestimmte Bilder von den Meinungsgegenständen zu vermitteln versuchen, indem sie einige Nachrichten auswählen und andere weglassen. Die Nachrichten im Feuilleton geben im Allgemeinen keinen Aufschluss über die Hintergründe der veröffentlichten Texte und auch nicht darüber, wie bestimmte Nachrichten ausgewählt wurden, was verändert oder weggelassen wurde usw. Dies wurde in der vorliegenden Untersuchung auch nicht systematisch versucht herauszufinden (vgl. Heikkinen/Lehtinen/Lounela 2005: 251). In den meisten Fällen bildet jedoch ein in deutschsprachigen Zeitungen zum Thema veröffentlichter Artikel den Ausgangspunkt für die in den finnischen Zeitungen veröffentlichten Nachrichten über Handke; manchmal wird die Quelle auch genannt. Bei den Kurznachrichten habe ich mich daher auf die Frage konzentriert, wie die finnischen Zeitungen das ursprünglich deutschsprachige Material gefiltert, bearbeitet und vermittelt haben. Als Vergleichsmaterial dienten hier hauptsächlich Online-Artikel der deutschsprachigen Tages- und Wochenzeitungen, die auf ihren Websites zu erhalten waren.

4.2.5 *Interviews und Schriftverkehr zum Thema*

Hintergrundinformationen zur finnischen Übersetzungs- und Publikationsgeschichte Handkes habe ich durch Interviews erhalten, und zwar mit dem Übersetzer Markku Mannila (2005), dem ich interessante Kommentare zur Übersetzung von *Der Chinese des Schmerzes*, *Die Wiederholung*, *Die Abwesenheit* und *Versuch über die Jukebox* zu verdanken habe, und mit Outi Valle (2006), die das Nachwort zu *Die linkshändige Frau* geschrieben hat. Diese Interviews folgten einem zuvor per E-Mail verschickten Fragenkatalog für Themeninterviews. Außerdem hatte ich einen auf den Fragenkatalog für Themeninterviews gestützten Schriftverkehr mit Maija Pellikka (2006), die einmal ein Gutachten für Weilin+Göös zu *Der Chinese des Schmerzes* verfasst hat, mit der Übersetzerin von *Die linkshändige Frau* Outi Nyytäjä (2006) und mit Arja Rinnekangas (2002–2008), die die letzten drei veröffentlichten Handke-Übersetzungen herausgegeben hat. Pellikka, Nyytäjä und Rinnekangas beantworteten meine Fragen schriftlich.

5 DIE ÖFFENTLICHE HANDKE-REZEPTION IN FINNLAND 1971–1991

Mit diesem Hauptkapitel beginnt der empirische Teil der vorliegenden Arbeit. Hier werden die Rezeption und das Bild des Schriftstellers Peter Handke in der finnischen Presse von 1971 bis 1991 untersucht. 1971 war von Handke noch kein einziges Werk ins Finnische übersetzt. Dennoch konnte man damals die finnische Rezeption als bereits begonnen betrachten. Sein Name muss damals zumindest in Theater- und Literaturkreisen bekannt gewesen sein (vgl. z. B. Salomaa 1976a, Into 1979), zudem bei denjenigen, die Handke auf Schwedisch rezipierten.⁹³ Eigentlich begann eine breitere Rezeption in der Öffentlichkeit erst Ende der 1970er Jahre mit der Veröffentlichung der finnischen Übersetzung von *Die Stunde der wahren Empfindung*.

5.1 Die finnische Handke-Rezeption vor 1979

Die im Jahr 1979 erschienene finnische Übersetzung der Erzählung *Die Stunde der wahren Empfindung* stellt nicht den ersten Kontakt des finnischen Publikums mit dem Schriftsteller Handke dar.⁹⁴ Ende April 1971 war er auf einer neuntägigen Lese-reise in Skandinavien und besuchte neben Bergen, Göteborg und Stockholm auch die Goethe-Institute in Helsinki, Tampere und Jyväskylä. In diesem Zusammenhang nahm er am Deutschen Institut in Helsinki an einer Podiumsdiskussion über die aktuelle Lage des westdeutschen Theaters teil. Anlässlich dieser Veranstaltung erschien zumindest ein Zeitungsartikel. Dieser Artikel, der wahrscheinlich Ende April oder Anfang Mai 1971 in *Suomen Sosialidemokraatti* veröffentlicht wurde, ist das früheste Dokument über die Rezeption Handkes in der finnischen Presse, das für diese Untersuchung zur Verfügung steht.⁹⁵ Im Folgenden wird anhand dieses Artikels die Frage behandelt, wie der im deutschsprachigen Raum berühmte junge Schriftsteller dem finnischen Publikum erstmals vorgestellt wurde.

⁹³ Auf Schwedisch waren bis dahin schon sechs Prosawerke erschienen: *Dörrknackaren*, *Målvaktens skräck vid straffspark*, *Berättelse om ett liv*, *Kort brev till långt farväl*, *Den sanna känslans ögonblick* und *Den vänsterhänta kvinnan* (s. Anhang 1).

⁹⁴ Es ist durchaus möglich, dass auch in Finnland über den provozierenden Auftritt Handkes in Princeton 1966 sowie über die Rezeption seiner Sprechstücke berichtet wurde, die im deutschsprachigen Raum großes Aufsehen erregten. Zumindest soll die überregionale Zeitung *Suomen Sosialidemokraatti* (seit 2001 *Uutispäivä Demari*, das Hauptorgan der finnischen sozialdemokratischen Partei SDP) vereinzelte Artikel über Handke veröffentlicht haben. Leider kann diese Rezeption, auf die Poukkula (1971) hinweist, nicht mit Dokumenten belegt werden.

⁹⁵ Trotz sorgfältiger Recherchen konnte das genaue Erscheinungsdatum des Artikels nicht ermittelt werden.

5.1.1 *Handkes Interview anlässlich seines Besuchs in Finnland im Frühjahr 1971*

Der Artikel mit der Überschrift „Länsi-Saksan teatterin rakenteet muuttumassa“ (‚Westdeutsches Theater im Umbruch‘) beruhte auf zwei Interviews mit zwei als „namhaft“ bezeichneten Gästen und war dementsprechend deutlich in zwei Teile unterteilt: In der ersten Hälfte wurde die Dramatik des zu den „Koryphäen des jungen westdeutschen Theaters“ gehörenden Peter Handke vorgestellt, während in der zweiten Hälfte Dr. Henning Rischbieter, der Gründer und damalige Chefredakteur von *Theater heute* und – dem Text zufolge – „einer der bedeutendsten gegenwärtigen Kritiker“, zur damaligen „Krise“ des westdeutschen Theaters interviewt wurde.⁹⁶ Diese Interviews wurden in der Zeitung nicht in Dialogform veröffentlicht, sondern der Text ist weitgehend als Bericht in indirekter Rede geschrieben; es gibt lediglich zwei kurze Zitate. Der Name des Interviewers und/oder Verfassers wird im Artikel nicht angegeben.

In dem Teil, der Handke und sein dramatisches Werk vorstellt, wird von Anfang an deutlich, in welcher Rolle er an der Podiumsdiskussion teilgenommen hatte und warum er nun interviewt wurde: Seine Sprechstücke hatten gerade großen Erfolg und brachten frischen Wind in die traditionelle deutschsprachige Theaterlandschaft. Auch hier begann die Vorstellung des Schriftstellers – ebenso wie in vielen deutschsprachigen Artikeln zum frühen Handke (vgl. Terhorst 1990: 18–21) – mit der offensichtlich unvermeidlichen Beschreibung von dessen Äußerem:

Dieser junge Schriftsteller, der lange schwarze Locken, ein leises, nachdenkliches Wesen und eine noch leisere Stimme hat, hat sich eine eigenständige Theaterform zu eigen gemacht, die in der deutschsprachigen Theaterlandschaft viel Erfolg und große Verbreitung erreichen konnte. Publikumsbeschimpfung (‚Yleisön parjauš‘), das seinen Durchbruch am Theater bedeutete, wurde bisher an fast 30 westdeutschen Bühnen aufgeführt und wurde in dem kleinen Westberliner Forum-Theater fünf Jahre ohne Unterbrechung gespielt. (Länsi-Saksan teatterin rakenteet muuttumassa 1971.)

Im Artikel wurden von Handkes bisherigem Werk nur die Theaterstücke erwähnt, obwohl bis zu diesem Zeitpunkt von ihm auch Prosa, Lyrik und Hörspiele publiziert worden waren. Namentlich wurden neben *Publikumsbeschimpfung* einige seiner Stücke erwähnt: *Kaspar*, das in diesem Zusammenhang fälschlicherweise zu den

⁹⁶ Das Thema der Podiumsdiskussion war die gegenwärtige Lage des Theaters im Allgemeinen. Laut Niemi (1999a: 172) war zu Beginn der 1970er Jahre auch in finnischen Theatern ein Umbruch im Gange, als „dynamische“, fortgeschrittene Regisseure große Theaterhäuser verließen und kleine Theatergruppen entstanden. Offensichtlich war man aus diesem Grund an einem Erfahrungsaustausch mit den westdeutschen Theatermachern interessiert. Im Interview mit Rischbieter wurden u. a. der Bedarf der strukturellen Erneuerung im organisatorischen Bereich und die Möglichkeiten der Demokratisierung der Theaterleitung durch das Theaterkollektiv diskutiert. Als ein Beispiel für das sog. Mitbestimmungstheater wurde im Artikel die Schaubühne am Halleschen Ufer vorgestellt.

Sprechstücken gezählt wurde, *Das Mündel will Vormund sein*, das kurz vor dem Erscheinen des Artikels auch im deutschen Fernsehen gezeigt wurde, sowie *Der Ritt über den Bodensee*, das die von Peter Stein geleitete Schaubühne am Halleschen Ufer vor kurzem in Westberlin uraufgeführt hatte. Diese Stücke wurden im Artikel nur kurz erwähnt, nicht aber näher behandelt. Als Besonderheit der Stücke Handkes wurde dagegen angeführt, dass einige von ihnen „stumm“ seien und die Rede statt im Dialog allein in Gesten und Bewegungen enthalten sei. Stärker als für den Inhalt der Stücke scheint sich der Interviewer und Verfasser des Artikels dafür interessiert zu haben, warum Handke überhaupt angefangen hatte, Stücke zu schreiben und welche Gründe zur Entstehung der Sprechstücke geführt hatten.

Ebenfalls berichtete der Artikel davon, dass Handke sechs Jahre vor der Publikation des Artikels angefangen hatte, Stücke zu schreiben. Dies sei aus finanziellen Gründen geschehen, da man nach Handkes eigener Aussage mit Prosa schlecht verdienen konnte; abgesehen von diesem Hinweis in einem Nebensatz wurden die Prosawerke Handkes im Text nicht behandelt. Die Entstehung der neuen Ausdrucksform sei wiederum dadurch beeinflusst worden, dass der Schriftsteller damals kaum eigene praktische Theatererfahrung hatte. Die Sprechstücke hätten ihm jedoch eine Ausdrucksform angeboten, die er trotz dieser mangelnden Erfahrung selbst gut beherrschen konnte. Zudem seien ihm die traditionellen Ausdrucksformen des Theaters als befremdlich vorgekommen. Henning Rischbieter beschrieb Handkes Einstellung zum Theater in diesem Zusammenhang als „tiefen Widerwillen“.⁹⁷ Handkes eigener Meinung nach wurde die Entwicklung der neuen Ausdrucksform auch von der Tatsache beeinflusst, dass er nur wenig Lebenserfahrung hatte. Aus diesem Grund ließ er sich stärker vom reinen Formalismus, vom Ausdruckswert der Wörter an sich und der Freude an einem logischen und rhythmischen Redefluss begeistern. Mit diesen Mitteln wollte er sein Verhältnis zum traditionellen Theater ausdrücken. Die letztgenannten Punkte rücken das Bild von Handke beim Rezipienten wieder gerade, da ansonsten anhand des Artikels ein Bild von einem profitorientierten jungen Schriftsteller entstanden wäre, der trotz seiner geringen Theatererfahrung Stücke schreibt, um leicht Geld zu verdienen. Den wichtigsten Grund für die eigenständige Ausdrucksform seiner Stücke lieferte jedoch laut Handke die Tatsache, dass bei den großen Dramatikern von William Shakespeare über Anton Tschechow bis zu Ödön von Horváth schon alles Wesentliche über das Wesen des Menschen gesagt worden sei. Deshalb könne seiner Meinung nach das heutige Drama höchstens Randbemerkungen und Ergänzungen zum schon Gesagten liefern, was er als Grund dafür anführte, weshalb er selbst nicht über Menschen und ihre Gefühle schreiben und keine Geschichten erzählen wollte. Er erklärte, dass die einzige Geschichte, die er bis zu diesem Zeitpunkt geschrieben hatte, ein kurz vorher erschienenenes Filmmanuskript sei. In

⁹⁷ Handke hatte schon 1967 an Rischbieter einen Brief geschrieben, in dem er seine „Aversion gegenüber dem Theater“ gestanden hatte. Der Brief wurde im Sonderheft von *Theater heute* 1967 publiziert. (Vgl. Valentin 1985: 52, 72.)

diesem Film, bei dem Handke selbst Regie führte, entstehe gewissermaßen aus Bildern die eigentliche Story; der Film wurde im Artikel nicht namentlich erwähnt, auf Grund des Erscheinungszeitpunktes muss es sich aber um *Chronik der laufenden Ereignisse* handeln.⁹⁸ Dort habe er versucht, die Dinge „versöhnlicher und weniger didaktisch“ anzugehen als in seinen Stücken, deren Formalismus – der eigenen Aussage des Schriftstellers zufolge – „sehr lehrreich“ sei. Einen großen Anteil an diesen Stücken habe das „Lehrstück“. Mit diesem Kommentar, der eigentlich eine Erklärung verlangt hätte, endete der Teil des Artikels, der sich mit Handke beschäftigte.

Aufgrund der Thematik und der Überschrift des Artikels ist es verständlich, dass der Schriftsteller Handke im Text nicht ausführlicher vorgestellt wurde, dass also z. B. keine biographischen Fakten genannt wurden. Die Hauptaussage, nämlich die Bedeutung Handkes für die jüngste Entwicklung des westdeutschen Theaters, wurde in diesem kurzen Text dennoch deutlich. Über die eventuelle Bedeutung Handkes für das öffentliche finnische Theater wurde im Artikel nicht spekuliert. Stattdessen wurde darauf hingewiesen, dass seine Stücke bislang in Finnland nicht aufgeführt wurden, was nach Ansicht des Verfassers des Artikels darauf zurückzuführen war, dass es schwierig sei, die Sprechstücke zu übersetzen. Handke selbst hielt diese Übersetzungsschwierigkeiten zwar für existent, aber für überbewertet und fügte hinzu, dass lediglich ein kompetenter Übersetzer vonnöten sei. Diese Aussage könnte die finnischen Übersetzer und Theatermacher abgeschreckt haben, da der Artikel keine Übersetzungen von Handkes Stücken nach sich zog. Erst fünf Jahre später wurde erstmals ein Stück Handkes in finnischer Sprache aufgeführt. Darauf wird in Kap. 5.1.3 näher eingegangen.

5.1.2 *Die deutschen Gastspiele 1971–1972*

Auf Deutsch wurden Handkes Stücke in Finnland hingegen schon früher aufgeführt und zwar bald nach dem Erscheinen des im vorhergehenden Kapitel behandelten Artikels. Das Berliner Forum Theater führte bei Gastspielen in Helsinki, Kuopio, Jyväskylä, Tampere und Turku im November 1971 das wortlose Stück *Das Mündel will Vormund sein* auf. Die erste Aufführung fand am 22.11.1971 auf der Kleinen Bühne (mit 309 Plätzen) des finnischen Nationaltheaters Kansallisteatteri in Helsinki statt, die anderen Aufführungen folgten noch in derselben Woche (23.–26.11.1971) (vgl. Poukkula 1971).

Da das Forum Theater auf Einladung des Goethe-Instituts nach Finnland kam (vgl. Siikala 1971), wird die Aufführung in der Hauptstadt in der Geschichte des Goethe-

⁹⁸ Die Erstausstrahlung des Films *Chronik der laufenden Ereignisse* lief im WDR am 10.5.1971 (vgl. Fellingner 1985: 474).

Instituts Helsinki erwähnt; dort fehlen jedoch weitere Informationen hierzu.⁹⁹ Auch in den Bibliographien in Anhang des von Michael Scharang herausgegebenen Bandes *Über Peter Handke* sowie des von Raimund Fellingner publizierten Bandes *Peter Handke* (1985: 460–462) werden finnische Rezensionen aufgelistet, die sich auf die Gastspiele des Forum Theaters beziehen. Diese Rezensionen sind offensichtlich die ersten Zeugnisse der breiteren öffentlichen Rezeption von Handkes Werk in Finnland und deshalb von besonderem Interesse. Wie die finnische Rezeption dieses Stücks war und was für ein Bild die ersten Rezeptionsdokumente über Handke vermittelten, wird im Folgenden untersucht. Um die Aussagen der Rezensenten über das Stück auch für diejenige verständlich zu machen, die es nicht kennen, soll zuerst das Stück selbst kurz vorgestellt werden.¹⁰⁰

5.1.2.1 *Zum Stück* Das Mündel will Vormund sein

Das Mündel will Vormund sein ist ein wortloses Stück, d. h. es enthält keine gesprochenen Passagen. Der Text besteht aus einer Beschreibung des Bühnenbilds, der Figuren (es sind nur zwei) und der Handlung auf der Bühne. Es handelt sich hier jedoch um keine gewöhnliche Bühnenanweisung, denn es gibt einen Erzähler, der dem Leser des Stücks aus der Perspektive des Publikums – er tut so, als ob er einer der Rezipienten im Zuschauerraum wäre¹⁰¹ – ganz genau erklärt, wie das Bühnenbild aussieht und was auf der Bühne gerade passiert. Darüber hinaus spricht er eventuelle Erwartungen, Fragen und Reaktionen des Lesers bzw. Zuschauers aus („Was wird jetzt das Mündel tun?“ MV, 23; „Wir erschrecken“ MV, 32). Wegen der offensichtlichen vermittelnden Erzählerinstanz entsteht keine Illusion, dass es sich um etwas anderes handeln würde als ein Theaterstück. Dieses wird noch dadurch verstärkt, dass das Umstellen der Bühne nicht geheim geschieht, sondern zur Handlung gehört (vgl. z. B. MV, 16–17).

Zu Beginn des Stücks ist es ein sonniger Tag. Ein junger Mann, das Mündel, sitzt vor dem Bild eines Bauernhauses auf der Bühne und isst nach und nach zwei Äpfel. Er trägt eine starre Maske, die den oberen Teil seines Gesichts bedeckt. Ein zweiter Mann, der Vormund, ebenfalls mit einer ähnlichen Halbmaske, kommt und sieht das

⁹⁹ Vgl. Goethe-Institut Helsinki Zeittafel 1971: „Veranstaltungen u. a.: Johannes Schaaf über den jungen deutschen Film und entspr. Filmreihe; Franz Josef Degenhardt; P. Handke und Berliner Forum Theater „Das Mündel will Vormund sein“; Walsers „Zimmerschlacht“ (Kieler Jugendtheater); Opern-Seminar im Verbund mit „Carmina Burana“ bei den Helsinki-Festwochen“.

¹⁰⁰ Die Vorstellungen der Stücke in dieser Arbeit beruhen auf den Textvorlagen, also nicht auf den Aufführungen. Zitiert wird hier gemäß der Textvorlage von *Das Mündel will Vormund sein* im Sammelband *Stücke II* (Handke 1973b). Auf das Stück wird in dieser Arbeit mit der Abkürzung MV verwiesen.

¹⁰¹ Vgl. z. B. MV, 10: „Neben dem Hackklotz, auf einem Schemel, haben wir schon auf den ersten Blick jemanden sitzen sehen, eine Figur. Jetzt, nachdem wir die anderen Einzelheiten ringsherum kurz aufgenommen haben, wenden wir uns wieder dieser Gestalt zu, die vor dem Bild des Hauses im Sonnenschein auf einem Schemel sitzt.“

Mündel beim Verzehr des zweiten Apfels an, bis das Essen aufhört. Die erste Szene ist damit zu Ende. Zu Beginn der zweiten Szene stellen das Mündel und der Vormund die Bühne um; sie befinden sich jetzt im Zimmer des Bauernhauses. Sie sitzen und starren sich eine Zeit lang gegenseitig an, sie schauen gegenseitig weg, wechseln abwechselnd Sitzhaltungen, probieren verschiedene Haltungen, ahmen sich gegenseitig nach usw., als ob das ein Spiel wäre.

In der dritten Szene (der Wechsel der Szene ist immer nur durch Wechsel von Helligkeit und Dunkel markiert) schneidet sich der Vormund lange und umständlich die Zehennägel. Das Mündel sammelt die Fußnägel schnipsel des Vormundes sorgsam ein. Dann schneidet der Vormund die Fingernägel; diesmal sammelt das Mündel nichts ein, sondern reißt Blätter aus einem Abreißkalender ab. In der nächsten Szene kocht der Vormund Wasser im Teekessel, das Mündel mahlt Kaffee; keiner kümmert sich um den pfeifenden Teekessel. In der darauffolgenden Szene bewirft das Mündel den Vormund, der mit weißer Kreide „K+M+B“ auf die Tür schreibt, mit Kletten. In der nächsten Szene blutet dem Mündel die Nase. Dann fasst der Vormund das Mündel an den Schultern und dreht es mehrmals herum. Danach wirft er ihm Flaschen, Teller und Gläser zu, aber das Mündel greift immer daneben und lässt alle Gegenstände fallen, bis es einen Gegenstand auffängt. Dann fängt es an, die Bewegungen des Vormundes nachzuahmen. Nach der nächsten Pause wird die Bühne wieder umgestellt, das Innere wird nach außen gekehrt. Jetzt ist es ein regnerischer Tag. Der Vormund zeigt dem Mündel, wie man mit der Rübenschneidemaschine Rüben zerschneidet. Das Mündel hat Schwierigkeiten mit der Arbeit, aber lernt allmählich Rüben abzuhacken. Der Vormund verschwindet bzw. geht weg. Am Ende des Stücks ist das Mündel allein. Es hat einen Sandsack und eine Blechwanne, die es mit Wasser füllt. Es lässt Sand ins Wasser rinnen, bis die Szene zu Ende ist und die Bühne dunkel wird.

Die Uraufführung von *Das Mündel will Vormund sein* fand am Theater am Turm in Frankfurt am Main am 31.1.1969 unter Regie von Claus Peymann statt (vgl. Fellingner 1985: 458). Nach Karasek (1969) bekam die Uraufführung großen Beifall. Für den Erfolg des Stücks spricht auch die Einladung zum alljährlichen Berliner Theatertreffen 1969. Auch die Inszenierung des Stücks durch Hans Peter Fitz und das Forum Theater wurde beim Berliner Theatertreffen im Mai 1971 „mit einer besonderen lobenden Erwähnung“ ausgezeichnet (Poukkula 1971). Das war wahrscheinlich ein Grund, warum das Forum Theater mit dem Stück auch nach Finnland eingeladen wurde.

5.1.2.2 Zur finnischen Rezeption von *Das Mündel will Vormund sein*

Von der finnischen Rezeption von *Das Mündel will Vormund sein* zeugen fünf Kritiken, die unmittelbar nach den Gastspielen des Berliner Forum Theaters Ende November in finnischen Zeitungen erschienen. Unter diesen Zeitungen waren die großen überregionalen Tageszeitungen *Helsingin Sanomat* und das schwedischsprachige *Hufvudstadsbladet*, die politischen Zeitungen *Uusi Suomi*¹⁰² und *Suomen Sosialidemokraatti* sowie die kleine Lokalzeitung *Turkulainen*. Aufgrund der Verbreitung und Auflagenhöhe dieser Zeitungen (vgl. Anhang 2) lässt sich behaupten, dass das Stück die Möglichkeit hatte, einer breiteren finnischen Leserschaft bekannt zu werden als z. B. die Neuinszenierung von *Die Unvernünftigen sterben aus* in Tampere 2000, die nur in einer einzigen regionalen Tageszeitung besprochen wurde (vgl. Kap. 6.3.2). Es ist denkbar, dass es neben diesen Kritiken, die sich auf die Aufführungen von *Das Mündel will Vormund sein* in Helsinki und Turku¹⁰³ bezogen, auch andere Kritiken gab, die in diese Analyse leider nicht einbezogen werden konnten. Ebenfalls fehlen der Analyse Paratexte wie das Programmheft, Werbungen und Ankündigungstexte, die gewöhnlich vor der Premiere eines Theaterstücks in Zeitungen abgedruckt werden, bis auf eine Ausnahme: Vor der ersten Aufführung in Helsinki erschien in *Suomen Sosialidemokraatti* ein von Aila Poukkula geschriebener Artikel, in dem das Gastspiel des Forum Theaters angekündigt wurde. In diesem Artikel, dessen Überschrift „Handken kissa kiertueella“ („Handkes Katze auf Tournee“) lautete, lag der Schwerpunkt eher auf der Vorstellung des Forum Theaters, aber auch das Stück und sein Autor wurden kurz vorgestellt.

Das von Poukkula vermittelte Bild von Handke war dem des in Kap. 5.1.1 behandelten Artikels sehr ähnlich: Der Österreicher sei demzufolge ein junger, vielleicht ein wenig schüchterner Dramatiker mit einer leisen Sprechstimme und mit einem großen Interesse an der Sprache. Auf genauere Angaben zu seiner Person und seinem Leben wurde verzichtet, auch die (fast obligatorische) Bemerkung zu seinem Aussehen wurde hier mit einem Foto ersetzt. Im Mittelpunkt stand dagegen die Vorstellung des Werkes und des Erfolges Handkes. Zuerst wurde das Bild Handkes in der Öffentlichkeit vorgestellt, d. h. über die kontroversen Einstellungen zu Handke berichtet, der mal „literarischer Beatle“, mal „Snob“ oder „Schwindler“ genannt werde, aber schon damals, laut Poukkula, ein Gegenstand vieler Dissertationen und Seminararbeiten war. Dass Poukkula hier die Handke-Rezeption im deutschsprachigen Raum und nicht in Finnland meinte, ist unumstritten. Warum Handke so bezeichnet worden war, wurde nicht erklärt, und Poukkula selbst nahm keine Stellung dazu, ob

¹⁰² Die Zeitung *Uusi Suomi* erschien 1919–1991 und war bis 1976 das Hauptorgan von Kokoomus/Samlingspartiet, der Nationalen Koalitionspartei Finnlands, die die konservative Mitte vertritt. (vgl. die Homepage von Kokoomus, http://www.kokoomus.fi/eu_languages/deutsch/)

¹⁰³ Die Aufführung in Turku fand am schwedischsprachigen Theater Åbo Svenska Teater statt (vgl. Pohjonen 1971).

die genannten Etiketten im Fall Handkes angebracht waren oder nicht. Stattdessen konzentrierte sie sich auf die Vorstellung einiger seiner erfolgreichsten Stücke. In diesen beschäftigte sich Handke mit der Sprache und mit den Schwierigkeiten der menschlichen Kommunikation. Poukkula nannte hier neben *Das Mündel will Vormund sein* das besonders erfolgreiche Stück *Publikumsbeschimpfung*, mit der „die Ära Handkes im Forum Theater“ angefangen habe, und *Kaspar*, das vom Sprechen lernen eines „Naturkindes“ erzähle. Ferner erwähnte sie *Quodlibet*, das ihr zufolge sehr schwierig für Schauspieler und Regisseure sein müsse, sowie *Der Ritt über den Bodensee*, das in der aktuellen Debatte um politisches Theater eine Ausnahme darstelle, weil es nicht als politisch bezeichnet werden könne. Nach Poukkula handle es sich bei Handke um einen Intellektuellen, dessen Stücke, wenn sie auch ungewöhnlich und schwierig seien, auf jeden Fall sehenswert seien.

Alle fünf Rezensenten, die das Gastspiel des Forum Theaters besprachen, waren sich mit Poukkula einig, dass *Das Mündel will Vormund sein* ein sehenswertes Stück war, obwohl die Wertung des Stücks nicht eindeutig positiv ausfiel (s. u.). Die öffentliche finnische Rezeption des Stücks unterschied sich deutlich von den Rezeptionen der späteren Theaterstücke Handkes, denn sie konzentrierte sich auf die Vorstellung des Stücks und nicht der Inszenierung oder des Autors. Vom Autor wurde in den Kritiken nur der Name erwähnt; auf biographische Fakten wie das Geburtsjahr, die Nationalität usw., die sonst oft in Kritiken genannt werden, wurde hier verzichtet. Dabei gab es eine Ausnahme: Pohjonen hielt Handke für einen „Gegenwartsdeutschen“; ein Irrtum, der auf den damaligen Wohnort Handkes oder auf den Heimort des Forum Theaters zurückzuführen sein könnte. Auf das bisherige Werk Handkes wurde ebenso wenig Aufmerksamkeit gerichtet wie auf seine Person. Er wurde als Dramatiker bezeichnet (vgl. Eklund 1971, Pohjonen 1971), aber sein Werk wurde in den Kritiken nicht näher charakterisiert. Nur Veltheim nannte ein anderes Stück als das vom Forum Theater aufgeführte, nämlich das ein halbes Jahr zuvor in Deutschland uraufgeführte Stück *Der Ritt über den Bodensee* und erklärte, dass im Gegensatz zu diesem in *Das Mündel will Vormund sein* gar nicht geredet wird.

Dass der Autor des Stückes in den Kritiken kaum vorgestellt wurde, kann verschiedene Gründe haben. Erstens kann es sich ganz praktisch um Platzmangel handeln: Alle von mir untersuchten Kritiken zu *Das Mündel will Vormund sein* waren relativ kurz: die längste Kritik (Veltheim 1971) enthielt 414, die kürzeste (Pohjonen 1971) 218 Wörter. Zweitens ist es möglich, dass die Rezensenten eine explizite Vorstellung des Autors aus irgendeinem Grund für überflüssig hielten: Vielleicht hatte die eigene Zeitung vor der Premiere eine Werbung oder einen ähnlichen Ankündigungstext wie den Artikel von Poukkula veröffentlicht, in dem Handke gesondert vorgestellt wurde. Dass sie Handke schon für allgemein bekannt gehalten hätten, ist zu bezweifeln, denn es handelte sich ja um die Erstaufführung von Handkes Stücken in Finnland. Schließlich kann der Verzicht auf eine explizite Vorstellung des Autors ein Indikator

für eine damalige Praxis der finnischen Theaterkritik sein: Aufgrund meines Materials scheint es so zu sein, dass im Mittelpunkt der finnischen Kritik die Analyse, Interpretation und Wertung des Stücks und seiner Botschaft stehen sollte. Man bräuchte allerdings ein größeres Korpus, um feststellen zu können, ob sich dieses Ergebnis verallgemeinern lässt, d. h. ob die hier untersuchten Kritiken die allgemeine Praxis widerspiegeln.

Da den Kritiken eine explizite Vorstellung des Autors fehlte, musste der Leser sich mit den Informationen über das Stück begnügen und sich anhand dieser Informationen ein Bild vom Autor machen. Ausschlaggebend für das Bild, das anhand der Kritiktexte entsteht, sind sicherlich das behauptete Thema und die Botschaft des Stücks und wie diese interpretiert und bewertet werden. Auch der Gesamteindruck von der Aufführung, der aufgrund des Kritiktextes entsteht, wenn diese auch nicht direkt mit dem Autor zu tun hat, kann das Bild beeinflussen. (Vgl. Kap. 4.2.3.)

Dass Handkes Stück von Herrschaftsverhältnissen und Machtkämpfen handelt, war unter den Kritiken unumstritten: Das Mündel stelle einen Knecht, der Vormund seinen Herr dar. Es mag an der finnischen Übersetzung des Titels liegen, die sich auf das Zitat aus Shakespeares Drama *Der Sturm* (*The Tempest* 1611) bezieht, das dem Stück vorangestellt ist („Munako kanaa opettaa?“), dass das Knecht-Herr-Verhältnis in den Kritiken mit dem Wortpaar „das Ei“ und „die Henne“ beschrieben wurde. Obwohl das Sprichwort, „das Ei will klüger sein als die Henne“ lautet, wurde der Anspruch des Mündels auf Veränderung oder auf Gleichberechtigung in den Kritiken kaum beachtet. Konkretisiert wurden stattdessen die Unterdrückung, der psychische Terror und die körperliche Gewalt, die das Mündel erleiden muss und die es hindern, sich selbst zu verwirklichen. Es wurde aber auch auf die Möglichkeit hingewiesen, dass das Mündel gegen Ende auch Widerstand leistet: Gröndahl z. B. warf die Frage auf, ob das Zerhacken von Rüben das Enthaupten des Vormunds symbolisieren könnte. Auch Veltheim war der Meinung, dass sich die Positionen der beiden Figuren am Ende leicht verändern würden, aber dass es dennoch zu keiner gewaltsamen Lösung komme. Sie war allerdings mit Gröndahl derselben Meinung, dass das Ende offen und mehrdeutig sei.

Obwohl das Stück Themen aufgreift, die aus gesellschaftlicher bzw. politischer Sicht sehr interessant und ergiebig sind, weckten sie unter den finnischen Kritikern keine besonders heftige Diskussion. Das Wort Engagement, mit dem eine gesellschaftlich aktive und bewusste Literatur der 1960er und der frühen 1970er Jahre nicht nur im deutschsprachigen Raum, sondern auch in Finnland gekennzeichnet werden kann¹⁰⁴, tauchte in den Kritiken gar nicht auf. Gröndahl stellte nur kurz fest, dass Handkes Stück als politisch bezeichnet worden wäre – von wem, das ließ er offen –, aber dass

¹⁰⁴ Siehe dazu z. B. Schütz/Vogt (1980), Holtz (1988), Denkler (1988: 291, 298, 304–305, 334), Tiitta (1997: 14), Niemi (1999b: 159–164), Turunen (1999: 187, 198), Zilliacus (1999: 219).

es keiner bestimmten politischen Ideologie oder Partei verpflichtet sei. Siikala bemerkte zu Beginn ihrer Kritik, dass Handke im Unterschied zu Jean-Paul Sartre Literatur für „unwirklich“, „unrealistisch“ halte; um seine literarische Entfremdung zu bestätigen habe er ein „handlungsloses“(!) Stück geschrieben, in dem es keinen Dialog gibt. Nach Siikala war es Handke und dem Forum Theater auch ohne gesprochenes Wort gut gelungen, die Brutalität des Vormunds und die Beklemmung des Mündels zum Ausdruck zu bringen. Siikala war jedoch nicht mit der Untätigkeit des Mündels einverstanden. Es gäbe im Stück Hinweise auf den Aufstand des Mündels, der aber aus irgendeinem Grund unterdrückt werde. Ihrer Ansicht nach stelle das Stück eher die Situation dar, wie Widerstand funktionelle Anarchie wird, die ihrerseits „die Mauer nicht brechen kann“ (Siikala 1971). Diese führe ihr zufolge dazu, dass der Zuschauer wegen der Untätigkeit des Mündels einen tiefen inneren Konflikt erlebt und seine Erwartungen, wie das Stück enden sollte, enttäuscht werden: Das Mündel hätte gegen den Unterdrücker aufstehen sollen. Zum Schluss warf Siikala die provokative Frage auf, ob die Lösung des Stücks den Pessimismus und die Resignation der unterdrückten Klassen nähre und auch die „deutsche und/oder finnische Wirklichkeit“ schildere.

Nach Eklund, der Rezensentin der politisch linken Zeitung *Suomen Sosialidemokraatti*, war der Grundgedanke von *Das Mündel will Vormund sein* sehr zu begrüßen: Dem Zuschauer sollten die gesellschaftlichen Missstände, das soziale Ungleichgewicht und deren Folgen bewusst gemacht werden.¹⁰⁵ Im Unterschied zu anderen Kritikern war sie der Ansicht, dass Handke hier die traditionellen Denkweisen umgedreht habe und zeige, dass eigentlich der Vormund derjenige sei, der in dem Sinne unter Vormundschaft steht, weil er nicht für sich selbst sorgen kann, sondern das Mündel braucht. Eklund war mit Siikala derselben Meinung darüber, dass es dem Regisseur Hans Peter Fitz und den beiden Schauspielern gut gelungen sei, die bedrückende, erstickende Stimmung auf der Bühne zu schaffen, unter der das Mündel leidet und die es daran hindert, sich zu verwirklichen. Mit der Weise aber, wie das geschah, war sie nicht einverstanden: Ihrer Meinung nach hätte man den o. g. Grundgedanken oder Handkes Botschaft mit einigen Sätzen zusammenfassen können. Von einer Theaterinszenierung hätte sie deshalb erwartet, dass die Botschaft konkretisiert würde: „Und weil wir diese Sätze schon haben, sollte das Theater sie konkretisieren, den Zuschauern einen Beweis und eine Erfahrung geben, damit man die Sätze, die Tatsachen enthalten, nicht vergessen würde, nur weil sie keinen Anhaltspunkt haben.“

¹⁰⁵ Diese Aussage Eklunds ist ein gutes Beispiel für die Erwartungen, die zu Beginn der 1970er Jahre in Finnland an eine Theateraufführung gestellt wurden. Laut Niemi (1999a: 172) waren die Theaterauffassungen der Finnen in den 1960er und 1970er Jahren vom epischen Theater und der von Peter Weiss entwickelten „Ästhetik des Widerstandes“ des dokumentarischen Theaters geprägt. Zu diesen gehörte die Auffassung, dass man durch die Behandlung von aktuellen bzw. authentischen politischen Themen und Ereignisse diese dem Zuschauer bewusst machen sollte und auf diese Weise die (wirklichen) gesellschaftlichen Verhältnisse ändern könnte (vgl. auch Wilpert 2001: 183, 223–224).

Mit der Konkretisation der Botschaft meinte Eklund ganz einfach Wörter, die dem Stück fehlten. Sie zweifelte daran, ob ein Publikum, das von früher gesellschaftliche Verhältnisse und deren Folgen nicht kennt oder das nicht willig ist, sich diese bewusst zu machen, die Botschaft eines stummen Stücks verstehen könnte; mit der Schaffung einer beklemmenden Stimmung sei ihrer Ansicht nach noch nichts erreicht. Im Titel ihrer Kritik formulierte sie entsprechend: „Ein stummes Stück beseitigt nicht die Taubheit“ („Mykkä esitys ei poista kuuroutta“). Einem Publikum wiederum, das sich der Missstände bewusst war, könne das Stück ihrer Ansicht nach nichts Neues bieten.

Dass der eventuelle Gesellschaftsbezug des Stücks in den Kritiken von Veltheim und Pohjonen nicht weiter diskutiert wurde, kann darin liegen, dass sie die ländliche Umgebung, in der das Stück spielt, wegen einiger Requisiten für „typisch süddeutsch“ und für „primitiv“, „konservativ“ und „katholisch“ hielten. Es ist möglich, dass ihnen die geschilderten Vorkommnisse wegen dieses kulturspezifischen Hintergrunds ein wenig fremd blieben. Darauf deuten die Bemerkungen von Veltheim und Gröndahl hin, die das Ende des Stücks für unklar, „dunkel“ (Gröndahl 1971) hielten. Die Frage, ob und inwieweit die im Stück geschilderte Situation der Wirklichkeit bzw. der finnischen Gesellschaft entspricht, wurde in diesen Kritiken gar nicht gestellt.

Die Stummheit des Stücks war in der finnischen Rezeption von *Das Mündel will Vormund sein* kein großes Thema. In allen Kritiken wurde zwar erwähnt, dass es sich hier um ein Stück handle, in dem gar nicht gesprochen werde, aber die Sprachlosigkeit wurde nicht als etwas ganz Neues und Besonderes empfunden, wie es dann in der Rezeption des ebenfalls stummen Stücks *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* über 25 Jahre später der Fall war (vgl. Kap. 6.3.1). Eklund und Veltheim bezeichneten *Das Mündel will Vormund sein* als „wortlos“, Gröndahl und Siikala sprachen von einer Pantomime. Veltheim und Pohjonen wiederum betonten, dass es hier nicht um Pantomime ginge, sondern um sprachlose Sprechbühne. Abgesehen von Eklund waren die Kritiker der Meinung, dass Wörter in diesem Stück überflüssig gewesen wären: Ihrer Ansicht nach zeige das Stück, dass sich Herrschaft auch wortlos ausdrücken lässt, wenn die Schauspieler geschickt genug sind. Besonders Pierre Byland als Mündel wurde für seine außerordentliche Ausdrucksfülle gelobt, aber auch Robert Wolfgang Schnells Interpretation vom Vormund wurde sehr positiv beurteilt. Dagegen wurde dem Regisseur Hans Peter Fitzi vorgeworfen, die Inszenierung zu lang gemacht zu haben. Nach Gröndahl und Siikala stelle sie eine Herausforderung an das Konzentrationsvermögen des Zuschauers, das an Langeweile grenze. Veltheim überlegte, ob dahinter Absicht steckte: Vielleicht versuchte der Regisseur mit der Dauer dem Zuschauer die Möglichkeit anzubieten, die Gefühle des Mündels, z. B. die Bedrängnis des Schweigens, physisch mitzerleben.

Insgesamt war die öffentliche finnische Rezeption von *Das Mündel will Vormund sein* positiv: Von den fünf Kritikern äußerten sich Gröndahl, Pohjonen und Veltheim befürwortend bzw. begeistert zum Stück, während Eklund und Siikala einige Teilaspekte positiv, andere negativ beurteilten. Zu bemerken ist allerdings, dass sich die positiven Urteile vor allem auf die Rolleninterpretationen gründeten, für die den Schauspielern zu danken war, während für die kritisierten Aspekte – das Ende, das Erwartungen des Zuschauers täuscht, oder die Stummheit als gewählte, misslungene Methode, die Botschaft zu vermitteln – der Autor selbst verantwortlich war. Da der Autor in den Kritiken jedoch nicht explizit kritisiert wurde, sondern die Kritik eher auf das Stück gerichtet war, blieb das Bild, das die Kritiker von Handke vermittelten, eher positiv: Der an Sprache interessierte Dramatiker schreibt auch sprachlose Stücke, die gesellschaftliche Themen behandeln, ohne jedoch direkte, parteipolitisch gebundene Gesellschaftskritik zu sein. Die Rezeption des Stückes war allerdings nicht so begeistert, dass die Kritiker den Wunsch geäußert hätten, unverzüglich auch andere Stücke von Handke sehen zu wollen.

5.1.2.3 *Zur finnischen Rezeption von Der Ritt über den Bodensee*

Die nächste Aufführung von Stücken Handkes in Finnland erfolgte bereits ein Jahr später, im Spätsommer 1972, als das Theater am Halleschen Ufer das Stück *Der Ritt über den Bodensee* in Svenska Teatern, dem schwedischen Theater in Helsinki, spielte. Es handelte sich hierbei um eine Veranstaltung des Goethe-Instituts Helsinki im Rahmen des Helsinki-Festivals. Dokumente über die finnische Rezeption dieser Aufführung sind mir weder bekannt noch zugänglich. Die einzigen Hinweise auf dieses Gastspiel sind in der Geschichte des Goethe-Instituts Helsinki¹⁰⁶ sowie in einem Artikel von Aila Poukkula (1985) zu finden. Letztgenannter Artikel erschien erst über zehn Jahre später im Zusammenhang mit der Rezeption von *Der Chinese des Schmerzes*. In diesem Artikel ging Poukkula davon aus, dass das Stück, das sie nicht genauer besprach, zum Zeitpunkt der Aufführung für das finnische Publikum zu schwer verständlich gewesen sei. Ob das Stück wegen der Sprache der Aufführung oder wegen seines Inhalts als zu schwierig angesehen wurde, blieb dahingestellt. Im Gegensatz zu *Das Mündel will Vormund sein* ist *Der Ritt über den Bodensee* kein wortloses Stück: Im Stück geschieht wenig, aber es wird reichlich gesprochen. Allerdings bestehen die Dialoge der Figuren, die kaum motivierte Schauspielernamen haben, aus Sprachfloskeln, die statt einer echten Kommunikation eher Kommunikationsverhinderung betreiben (vgl. Parry 2005: 5).

¹⁰⁶ Vgl. Goethe-Institut Helsinki Zeittafel 1972: „Veranstaltungen GI u. a.: Jazz-Ensembles (Dollinger, Mangelsdorff); Berliner Schaubühne am Halleschen Ufer: „Tasso“, „Ritt über den Bodensee“ beim Helsinki-Festival; Ernst Ludwig Kirchner: Aquarelle und Zeichnungen; Joachim Steffen, Fritz Raddatz u. finn. Teilnehmer „Demokratie und Pressefreiheit“.

Erstaunlich ist, dass auf die deutschen Gastspiele von Handkes Stücken in Finnland außerhalb der o. g. Quellen bisher nirgends verwiesen wurde, weder bei der Rezeption der späteren, auf Finnisch aufgeführten Stücke noch bei der öffentlichen Rezeption der übersetzten Prosawerke. Ein Grund dafür könnte sein, dass die beiden deutschsprachigen Aufführungen im Rahmen vergleichsweise lokaler und aufgrund der Sprache nur einem begrenzten Publikum zugänglicher Veranstaltungen stattfanden. Vielleicht blieben sie, wie Poukkula (1971) in ihrem Artikel befürchtete, eine Art „Highsociety-Events“. Auf der anderen Seite handelt es sich beim Helsinki-Festival um eine etablierte Veranstaltung, die seit 1968 jährlich stattfindet und die unterschiedliche kulturelle Veranstaltungen wie Musik, Theater, Tanz, bildende Kunst, Film etc. verbindet. An diesem Festival nehmen traditionell sowohl einheimische als auch internationale Künstler und Artisten teil. (Vgl. Helsingin juhlaiviikot pähkinänkuoressa 2006.) Insofern war das deutschsprachige Gastspiel kein außergewöhnliches Ereignis, worüber die finnische Presse unbedingt hätte berichten müssen.

Der zweite mögliche Grund ist, dass die Gastspiele beider Stücke einmalig stattgefundene Ereignisse waren, über die unabhängig von den Aufführungen kein veröffentlichtes Material existiert: Keines der beiden Stücke ist ins Finnische übersetzt oder in Buchform auf dem finnischen Markt publiziert worden. Aus diesem Grund beschränkt sich die öffentliche Rezeption ausschließlich auf die Aufführungen als solche. Dies gilt nicht nur für die deutschen Gastspiele von Handkes Stücken, sondern auch für die späteren finnisch- und schwedischsprachigen Inszenierungen.

5.1.3 *Die finnische Erstaufführung von Die Unvernünftigen sterben aus 1976*

Die im Jahr 1979 erschienene Erzählung *Puhtaan kokemisen hetki* (dt. *Die Stunde der wahren Empfindung* 1975) wird für gewöhnlich als das erste ins Finnische übersetzte Werk Handkes betrachtet und von den übersetzten Prosawerken ist sie tatsächlich das erste. In Lahden kaupunginteatteri, dem Stadttheater in Lahti, wurde aber schon drei Jahre zuvor, im Frühjahr 1976, das von Handke 1973 geschriebene Stück *Die Unvernünftigen sterben aus* in finnischer Sprache aufgeführt. Seine Premiere und gleichzeitig die finnische Erstaufführung von einem Werk Handkes überhaupt fand auf der kleinen Bühne „Pikkuteatteri“ am 9. April 1976 statt. Die deutschsprachige Uraufführung dieses Stücks hatte nur zwei Jahre zuvor, am 17.4.1974, am Theater am Neumarkt in Zürich stattgefunden (vgl. Fellingner 1985: 467), so dass es sich hier um ein relativ neues Stück handelte. Die finnische Übersetzung *Typerykset sortuvat* stammt von Esko Elstelä, der auch zahlreiche andere Stücke übersetzt hat. Zur Besetzung des Stückes in Lahti gehörten u. a. Vesa Raiskio, Seppo Vallgren, Pertti Lehtinen, Tuomas Mattila, Inkeri Luoma-Aho, Seppo Karjalainen, Veikko Nousiainen und Marja-Liisa Nisula. Regie führte der Szenograph Paavo Pirttimaa. (Vgl. Salomaa 1976a.)

Ohne einen glücklichen Zufall hätte man leicht noch länger auf die finnische Uraufführung Handkes warten müssen. Es ist nämlich einer Programmänderung zu verdanken, dass sein Stück in den Spielplan des Stadttheaters von Lahti aufgenommen wurde, als die für die letzte Premiere des Frühjahrs 1976 geplante Dramatisierung von Juhani Aho's Klassiker *Kevät ja takatalvi*¹⁰⁷ (1906) verschoben wurde und statt dessen zwei neue, für das finnische Publikum bisher unbekannte ausländische Stücke in den Spielplan aufgenommen wurden: *Die Unvernünftigen sterben aus* von Handke und die neue Komödie *Tanssivat hiiret* (*The Dancing Mice* 1972) des amerikanischen Broadwayautors John Patrick. (Vgl. *ESS* 12.3.1976.) Dass gerade Handke und ausgerechnet dieses Stück gewählt wurden, ist der Initiative von Pirttimaa zu verdanken, der das Stück in Berlin gesehen hatte und sofort davon begeistert war (vgl. Salomaa 1976a).¹⁰⁸

5.1.3.1 *Zum Stück Die Unvernünftigen sterben aus*

Im Unterschied zu seinen früheren Stücken, besonders den experimentellen, handlungslosen Sprechstücken, verwendet Handke in *Die Unvernünftigen sterben aus* Mittel des traditionellen Illusionstheaters (vgl. z. B. Dingemann 1988: 260): Es gibt eine äußere Handlung, handelnde und sprechende Figuren (im Unterschied zu *Das Mündel will Vormund sein*) und eine Raumdarstellung, auch wenn sie nach den Bühnenanweisungen sehr bescheiden ist: Im ersten Teil wird der Hintergrund der sonst leeren Bühne durch eine Leinwand gebildet, durch die vage die Silhouette einer großen Stadt zu sehen ist.

Im Grunde handelt das Stück wie viele andere Werke Handkes von der Selbstsuche eines Mannes. Die Hauptfigur ist der Unternehmer Hermann Quitt, der weder mit der aktuellen Lage der kapitalistischen Marktgesellschaft noch mit sich selbst und seiner persönlichen Situation zufrieden ist. Zu Beginn des zweiteiligen, relativ handlungsarmen Stücks versucht er seinem Diener und Vertrauten Hans von seiner Traurigkeit und Einsamkeit zu erzählen: Er möchte seine Unternehmerrolle sprengen und individuell erleben, kann es aber nicht.¹⁰⁹ Hans befindet den Weltschmerz Quitts als für einen Unternehmer unnützlich, empfindet dessen Rede über Gefühle nur als ein Spiel und

¹⁰⁷ Auf Deutsch hieße das Stück etwa „Der Frühling und der Nachwinter“; es ist bisher nicht ins Deutsche übersetzt worden. Der Datenbank *Suomen kirjallisuuden käänökset* (abrufbar unter <http://dbgw.finlit.fi/kaannokset/index.php?lang=FIN>) zufolge hat man von Aho nur Prosawerke in deutscher Übersetzung veröffentlicht.

¹⁰⁸ Die von Pirttimaa in Berlin gesehene Inszenierung an der Schaubühne am Halleschen Ufer stammte von Peter Stein. Diese Inszenierung wird mit fünf anderen frühen Inszenierungen des Stücks von Jäger (1985: 171–176) und Schultz (1974: 131–134) kurz vorgestellt.

¹⁰⁹ Nach Schultz (1974: 86–87) zeigt dieses, dass Quitt über seine gesellschaftlichen Verhältnisse lebt, weil er sich Gefühle leistet. Dass Quitt im Gegensatz zu den anderen Figuren des Stücks, die auch Unternehmer sind, im Personenregister nicht als Unternehmer bezeichnet wird, soll das auch verdeutlichen.

nimmt deshalb Herrn Quitt kaum ernst. Nach dem Weggehen Quitts gesteht Hans in seinem Monolog, dass er selbst nie über sich reden kann.

Die Einsamkeit und die Isolation sind aber nicht nur Quitts persönliche Probleme, sondern sie betreffen auch andere Unternehmer. Quitt empfängt im Zimmer seiner Villa, in dem das ganze Stück spielt, den Kleinaktionär Franz Kilb und vier befreundete Unternehmer. Für Quitt ist Kilb, der von jeder Aktiengesellschaft im Land eine Aktie besitzt, von seinen Dividenden lebt und sich deshalb als freier Mensch bezeichnet, ein „Vorbild zum freien Leben“ (US, 34)¹¹⁰, während die anderen Unternehmer Kilb verachten und über ihn spöttisch reden. Besonders die Rücksichtslosigkeit Kilbs gefällt Quitt und er versucht, ihn nachzuahmen. Quitt versucht zwischendurch erneut, über seine Identitätsprobleme zu sprechen, aber die anderen sind nicht daran interessiert. „Sie sind hier nicht im Beichtstuhl, Quitt“, meinen sie nur (US, 28).

Mit den Herren von Wullnow, Koerber-Kent, Lutz und mit Frau Tax spricht Quitt über die Probleme mit den heutigen Arbeitskräften, die Nachteile der freien Konkurrenz und das Verhalten der Konsumenten. Sie beschließen, ihre bisherige „Vereinzelung“ (US, 24) und gegenseitige Konkurrenz aufzugeben und ein Kartell zu bilden. Nachdem die Herren weggegangen sind, versucht Quitt noch einmal, mit Paula Tax über seine persönlichen Angelegenheiten zu reden: „Aber ich möchte, daß es sich, wenn auch ein letztes Mal, um mich handelt, und nur um mich.“ (US, 38). Der Versuch scheitert, denn Frau Tax möchte lieber über die Kartellabsprache reden. Ihrer Meinung nach versucht Quitt ihr mit seiner „Bekennerfreude“ (US, 38) nur zu zeigen, dass sie noch „ungeweckt“ (US, 38) ist, weil sie sich der Identitätsprobleme eines Unternehmers noch nicht bewusst geworden ist. Außerdem glaubt sie, er habe sie aus anderen Gründen zu bleiben gebeten. Sie gesteht, dass sie in ihn verliebt ist. Später, wenn auch Frau Tax weggegangen ist, verrät Quitt Hans, dass er sein „altmodisches Ich-Gefühl als Produktivmittel einsetzen“ (US, 55) werde und sich nicht an die Kartellabsprache halten, sondern seine Kollegen und Konkurrenten ruinieren werde.¹¹¹

Zu Beginn des zweiten Teils, der zeitlich nicht unweit vom ersten entfernt spielt, redet Quitt erneut mit Hans, der inzwischen gelernt hat, von sich selbst zu reden. Dieser erklärt, dass sein Selbstvertrauen von Quitt geweckt worden sei und dass er jetzt versuche, ihn nachzuahmen. Quitt erkennt, dass Hans sich nur über ihn lustig macht, wird aber nicht böse, sondern erklärt, dass es ihm sehr gut geht. Er singt trotzdem einen „langsamen traurigen Blues“ (US, 64–65). Danach kommen die ruinierten Konkurrenten zu Besuch. Sie sind verärgert darüber, dass Quitt die vereinbarten

¹¹⁰ Mit der Abkürzung US wird auf die als suhrkamp taschenbuch 168 erschienene Textvorlage von *Die Unvernünftigen sterben aus* verwiesen (vgl. Handke 1973a).

¹¹¹ Laut Dingemann (1988: 260) geht es Quitt beim Ruinieren seiner Konkurrenten weniger um die Macht als um die Erkenntnis, dass „nicht nur die Möglichkeiten eines »anderen« Lebens, sondern auch bereits die Träume davon verlorengegangen sind.“

Preise unterboten und so seine konkurrierenden „Freunde“ vom Markt verdrängt hat. Obwohl sie voller Mordlust sind, versuchen sie zuerst, sich vernünftig zu verhalten und Quitt aus dem Konzept zu bringen, indem sie über ihre eigenen persönlichen Erinnerungen, Ängste und Träume reden. Da diese Methode sich jedoch nicht als erfolgreich erweist – Quitt fällt diesmal nicht aus seiner Kapitalistenrolle heraus –, fangen sie an, ihn offen zu beschuldigen, ihren Ruf ruiniert zu haben. Mit Hinweisen auf den Tod versuchen sie Quitt Todesangst zu machen und gehen dann, einer nach dem anderen, ab. Paula Tax, die später kommt, versucht mit Annäherungsversuchen Quitt eine gemeinsame Abmachung auszureden, aber er zeigt kein Interesse an ihr und sie geht wieder weg. Quitts Frau ahnt, dass ihr zerstreuter Mann etwas im Sinn hat, aber sie will es gar nicht wissen. Kilb stürmt mit einem Messer herein, aber der Mordversuch scheitert daran, dass das vermeintliche Opfer nicht da ist. Hans, der Kilbs Pläne durchschaut, ermuntert ihn, es nochmals zu versuchen. Quitt kommt herein und fängt wieder an, über sich selbst zu reden. Er ist enttäuscht, dass er nicht fähig ist, sich zu verändern. Nach seiner langen Rede erdrosselt er Kilb. Danach rennt Quitt so lange mit dem Kopf gegen einen Felsquader, der mit einem verschrumpelnden Luftballon, einem angestrahlten, schmelzenden Eisblock und einem Klavier die Ausstattung der Bühne im zweiten Teil bildet, bis er umfällt und schließlich leblos liegen bleibt. Das Stück endet mit der Szene, in der sich Schlangen in einer Obstkiste vor dem beleuchteten Felsen und auf dem sich ausrollenden langen grauen Teppich schlängeln.

5.1.3.2 *Zur finnischen Rezeption von Die Unvernünftigen sterben aus*

Die Inszenierung von *Die Unvernünftigen sterben aus* in Lahden kaupunginteatteri wurde (zumindest) in vier finnischen Zeitungen besprochen; zwei davon waren regionale Zeitungen¹¹², zwei überregionale, politisch linke Tages- bzw. Wochenzeitungen.¹¹³ Vor der Premiere wurden zudem in der Regionalzeitung *Etelä-Suomen Sanomat* (12.3.1976) eine Werbung und ein Artikel von Kalevi Salomaa (1976a) veröffentlicht. Die letztgenannte werbende Ankündigung, in der Salomaa über die Hintergründe der Aufführung anhand eines mit dem Regisseur Pirttimaa und seiner Arbeitsgruppe geführten Interviews berichtete, erschien ein paar Tage vor der Premiere und scheint so als Grundlage für die eigentlichen Theaterkritiken gedient und den Erwartungshorizont der Kritiker und dadurch der öffentlichen finnischen Rezeption des Stückes gesteuert zu haben. Deshalb ist es sinnvoll, dass dieser Artikel als ein Paratext des Stückes vor den eigentlichen Theaterkritiken behandelt wird.

¹¹² Die Zeitung *Etelä-Suomen Sanomat* erscheint in der Region Lahti und Päijät-Häme im südlichen Teil Finnlands, *Itä-Häme* in der benachbarten Region Heinola.

¹¹³ Die Zeitung *Kansan Uutiset* ist das Hauptorgan von Vasemmistoliitto/Vänsterförbundet (Left Alliance), *Demari* (seit 2001 *Uutispäivä Demari*) wiederum ist das Hauptorgan der finnischen sozialdemokratischen Partei SDP.

Der Ausgangspunkt des Artikels war die Behauptung, dass die Handke-Kenntnisse der Finnen sehr schlecht seien: Nach Salomaa (1976a) war der Name Handke höchstens unter finnischen Literatur- und Theaterexperten bekannt. Dass das breite finnische Publikum ihn nicht kannte, lag Salomaa zufolge ganz einfach daran, dass seine Stücke bis zu diesem Zeitpunkt an finnischen Theatern noch nicht aufgeführt worden waren. Salomaa beschäftigte sich deswegen mit den Fragen, warum die Stücke Handkes ihren Weg in die finnischen Theater bisher nicht gefunden hätten und warum man in Finnland „Angst vor Handke“ gehabt hätte, bei dem es sich doch um einen „bedeutenden Vertreter der modernen deutschsprachigen Dramatik“ handelte, dessen Stücke „in europäischen Verhältnissen“ große Aufmerksamkeit erregt hätten. Über die Antworten wollte Salomaa selber nicht spekulieren, sondern versuchte sie anhand des Interviews mit dem Regisseur Pirttimaa zu ermitteln.

Pirttimaa war nicht der Ansicht, dass der Grund dafür, dass die finnischen Theaterleute sich mit der Aufführung von Handkes Stücken so lange geögert hatten, mangelnde Kenntnis von Handke wäre. Stattdessen lag es seiner Meinung nach an den kurzen Probezeiten der finnischen Theater: „Handkes Stücke sind so anspruchsvoll, dass man sich in sie in unserer, vom Tarifvertrag vorausgesetzten Minimumprobezeit nicht vertiefen kann“, erklärte Pirttimaa, dessen Meinung nach das Reifen der Handkeschen Stücke wenigstens zwei Monate fordern würde, wofür man in finnischen Theatern normalerweise keine Zeit hätte. In Lahti stand für das Proben dieses Stücks offensichtlich etwas mehr Zeit zur Verfügung, obwohl das im Artikel nicht explizit gesagt wurde. *Die Unvernünftigen sterben aus* sei laut Pirttimaa auch deshalb für die finnischen Theater besser geeignet als manche seiner früheren Stücke, weil es für den Zuschauer nicht so schwerverständlich sei. Dass die früheren Stücke Handkes zu schwierig waren, beruhte seiner Meinung nach darauf, dass sie experimentell waren. Laut Pirttimaa seien die experimentellen, „modernen“ Züge besonders auf sprachlicher Ebene zu finden: Es gäbe völlig wortlose Stücke – Pirttimaa wies hier wahrscheinlich auf das Stück *Das Mündel will Vormund sein* hin, ohne es namentlich zu nennen – sowie Stücke, in denen nur ein einziger Satz wiederholt wurde; der Titel eines solchen Stücks, *Kaspar*, wurde hier auch genannt. *Die Unvernünftigen sterben aus* bedeutete nach Pirttimaa eine Wende oder Veränderung in der Dramatik Handkes: Mit diesem Stück sei „der experimentelle Avantgardist“ realistischer geworden. „Außerdem ist das Stück während des Probenprozesses immer realistischer geworden, je länger wir es geprobt haben“, meinte der Regisseur. Darüber, ob das Stück für das finnische Publikum zu experimentell und zu schwierig war oder nicht, waren die Kritiker, die es einige Tage nach dem Erscheinen des erwähnten Artikels besprachen, ganz anderer Meinung als Pirttimaa (s. u.).

Nach Pirttimaa gab es mehrere Gründe, *Die Unvernünftigen sterben aus* trotz seiner Schwierigkeit in Finnland aufzuführen. Die erste Begründung war sein Autor, Peter Handke, der laut Pirttimaa „ein geschätzter und mutiger Schriftsteller“ sei, dem sich

sowohl die Theatermacher als auch das Publikum mutig und vorurteilsfrei annähern sollten. Zweitens sei *Die Unvernünftigen sterben aus* ein „großes“, „wichtiges“ und „wertvolles“ Stück und sein Aufführen geradezu eine Pflicht. Als Begründung führte er das Thema und die vielen Interpretationsmöglichkeiten an, die das Stück dem Regisseur und den Schauspielern biete: Im Stück würden sich der gesellschaftliche Charakter des Themas, seine Aktualität und Allgemeingültigkeit sowie die autobiographischen Züge verbinden:

Es ist eine im Haus eines Unternehmers spielende Schilderung der harten Geschäftswelt und des in dieser Welt geführten unendlichen Krieges, die als ein umfangreiches gesellschaftliches Zeit- oder Zukunftsbild betrachtet werden könnte. Aber andererseits geht es hier auch um die Klärung der Ich-Probleme des Autors und der Identitätsprobleme der Menschen im Allgemeinen. (Salomaa 1976a.)

Die oben zitierte, ursprünglich vom Regisseur Pirttimaa stammende Charakterisierung des Themas scheint dann später als Interpretationsrahmen der finnischen Kritiker gedient zu haben (s. u.). Es geht aus dem Artikel nicht klar hervor, ob Pirttimaa die deutschsprachige Rezeption des Stückes kannte, aber die autobiographischen Züge, auf die er hier hinwies, wurden in der deutschsprachigen Rezeption ziemlich stark kritisiert (vgl. Jäger 1985: 168). Falls Pirttimaas Charakterisierung sich hier absichtlich an die deutschsprachige Rezeption anlehnte, wurde die öffentliche finnische Rezeption des Stückes auf zweierlei Weise von der deutschsprachigen gesteuert: durch die Hervorhebung und Betonung der großen Bedeutung des Autors und durch das Autobiographische als Erwartungshorizont und Interpretationsrahmen für das Stück.

Den von Salomaa interviewten Schauspielern zufolge habe Handkes Stück Gemeinsamkeiten mit William Shakespeares Tragödie *König Lear* (*King Lear* 1606), mit der es gemeinsame Themen und Lösungen teile, die im Artikel jedoch nicht genauer spezifiziert wurden. Auch Handkes Stück ist ihrer Meinung nach als eine Art Königsdrama zu bezeichnen, weil man Geschäftsmänner als die „Könige von heute“ betrachten könne. Auf die Frage Salomaas, wer die Unvernünftigen dann wären, die aussterben oder untergehen, wie der finnische Titel wörtlich heißt, konnte die Arbeitsgruppe keine eindeutige Antwort geben.¹¹⁴

In den vier Theaterkritiken zu *Die Unvernünftigen sterben aus* waren sich die Rezensenten darüber einig, dass der vom Stadttheater Lahti unternommene Versuch, das anspruchsvolle Stück Handkes aufzuführen, eine wertvolle und sehr mutige Leistung sei. Timo Aaltonen, der Rezensent von *Demari*, war der Meinung, dass *Die Unvernünftigen sterben aus* die ganze Frühjahrsaison des Stadttheaters Lahti gekrönt und

¹¹⁴ Z. B. Valentin (1985: 69) zufolge sei Quitt, „der Unvernunft in ein vernünftiges Universum sät, das einzig vernünftige Wesen.“ Nach der Interpretation von Schultz (1974: 87) seien wiederum solche Unternehmer vernünftig, die ihre Grenzen nicht überschreiten.

seine „äußerst schmal gewordene Linie“ erneuert habe. In den Kritiken wurde betont, dass jetzt zum allerersten Mal Handkes Stücke in Finnland aufgeführt wurden, so dass es sich um ein einzigartiges Ereignis handelte. In keiner Kritik wurden die früheren Gastaufführungen der deutschen Theatergruppen in Finnland erwähnt; entweder waren sie den Kritikern nicht bekannt oder sie wurden als nicht erwähnenswerte, kleine Veranstaltungen für einen begrenzten Personenkreis betrachtet. Als Grund für das späte „Erwachen“ der finnischen Theaterleute, d. h. dafür, dass Handke erst jetzt in Finnland aufgeführt wurde, erklärten die Kritiker – wahrscheinlich in Anlehnung an Salomaa (1976a) – dass die Probezeiten in den finnischen Theatern für die anspruchsvollen Stücke Handkes zu kurz seien.

Die Kritiker gingen also mit Salomaa (1976a) von der Annahme aus, dass Handke dem finnischen Publikum von früher nicht bekannt war. Anscheinend wussten sie selbst auch nicht besonders viel über ihn, denn die für die Vorstellung des Autors reservierten Teile ihrer Kritiken waren sehr kurz und in der Kritik von V:ri fehlte eine explizite Präsentation des Autors völlig. In diesem Fall ist nicht anzunehmen, dass das Fehlen der Vorstellung daran lag, dass der Autor dem Publikum bekannt gewesen wäre, was bei den späteren Kritiken durchaus möglich ist. Von den biographischen Fakten wurden in den Kritiken nur das Geburtsjahr, die damaligen Wohnsitze und die Herkunft Handkes genannt: Er wurde aufgrund seines damaligen Wohnsitzes für einen Westdeutschen gehalten.¹¹⁵ Trotz der mangelnden bzw. bescheidenen früheren Kenntnisse über den Autor wurde er mit sehr positiv belegten Ausdrücken charakterisiert, wie z. B. ein „bedeutender Vertreter der deutschsprachigen Dramatik“ (Aaltonen 1976; vgl. Salomaa 197a) oder ein „in Europa hochgeschätzter Dramatiker“ (ESS 12.3.1976). Das von den Rezensenten vermittelte Handke-Image beruhte, wie auch aus dem letztgenannten Beispiel hervorgeht, ausschließlich auf dem öffentlichen Bild und Erfolg von Handke außerhalb Finnlands und gar nicht auf den eigenen Eindrücken und Vorstellungen der finnischen Rezensenten über ihn.

Auf die Vorstellung des bisherigen literarischen Schaffens des Autors, die zumindest in der späteren finnischen Rezeption Handkes ein wichtiger Bestandteil der Kritik-texte ist, wurde in der Rezeption von *Die Unvernünftigen sterben aus* bis auf eine Ausnahme, die Kritik Salomaas (1976b), verzichtet, was sowohl auf mangelnden Kenntnissen über den Autor als auch auf Platzmangel hat beruhen können. Auch bei Salomaa beschränkte sich die Vorstellung der anderen Werke auf das Erwähnen von Titeln zweier Theaterstücke (*Der Ritt über den Bodensee*, *Kaspar*). Hervorgehoben wurde stattdessen, dass die Stücke Handkes ungewöhnlich seien, weshalb sie großes Aufsehen erregt hätten. Salomaa schrieb beispielsweise:

¹¹⁵ Vgl. z. B. Kippola (1976): „Der westdeutsche Schriftsteller Peter Handke, der eigentlich Österreicher ist und teilweise auch in Frankreich lebt [...] Der im Jahr 1942 geborene Handke [...]“.

Peter Handke, der im Jahre 1942 in Österreich geborene, heutzutage halb in Westdeutschland, halb in Frankreich lebende Schriftsteller, führte das Happening-Denken in Deutschland ein, das natürlich ein vorübergehendes Phänomen seiner Zeit blieb. Als Dramatiker weckte er ständig große Aufmerksamkeit, indem er u. a. wortlose Stücke und auf sprachlichen Experimenten basierende neue Dramatik schrieb. (Salomaa 1976b.)

Auf die oben zitierte Vorstellung des Autors und seines Schaffens bei Salomaa stützten sich dann andere Kritiker; z. B. zitierte Aaltonen mehr oder weniger direkt beide von Salomaa über *Die Unvernünftigen sterben aus* geschriebenen Texte.

Der Vorstellung des Autors folgte, wie es typisch für Theaterkritiken ist, die Vorstellung des besprochenen Stückes und seiner Aufführung, der am Ende des Kritiktextes die Bewertung von beiden folgte. In der Rezeption von *Die Unvernünftigen sterben aus* lag der Schwerpunkt eher auf dem letztgenannten Punkt, d. h. auf der Bewertung der gesehenen Aufführung. Der Inhalt des Stückes wurde in den Kritiken nicht besonders ausführlich vorgestellt oder analysiert: In keiner Kritik wurden der Handlungsverlauf oder die wichtigsten Ereignisse nacherzählt und die Figuren wurden nur beiläufig bei der Bewertung von Rolleninterpretationen erwähnt. Aufgrund der Kritiken und der in ihnen vorkommenden bzw. nicht vorkommenden Einzelheiten entsteht der Eindruck, dass die Inszenierung durch Pirttimaa einigermaßen vom Textoriginal abgewichen sein muss: Z. B. wurden in den Kritiken das Kartellabkommen Quitts und seiner Geschäftspartner, der Untergang der Konkurrenten, das Erdrosseln Kilbs und der Selbstmord Quitts nicht im Einzelnen erwähnt.¹¹⁶ Auf die Möglichkeit, dass zumindest ein Teil dieser Ereignisse in der Inszenierung ausgelassen wurde, gibt die Kritik von Kippola einen Hinweis: Kippola berichtete darüber, wie in der Schlusszene Quitt und seine Frau einander gegenüberstehen, was Kippola als „die Stunde der Wahrheit“ bezeichnete. Nur unter der Voraussetzung, dass die Version von Pirttimaa tatsächlich ein glücklicheres Ende als das Textoriginal hatte, wird der Kommentar von Salomaa (1976b) verständlich, der meinte, dass Quitt am Ende allein als erfolgreicher Geschäftsmann hervorgeht, während alle anderen, die Unvernünftigen, untergehen. Einerseits erscheint es m. E. etwas merkwürdig, dass Pirttimaa solche für den Handlungsverlauf zentralen Ereignisse weggelassen hätte, aber andererseits würde es einige Reaktionen der finnischen Rezensenten erklären, die z. B. die Rolle des Kleinaktionärs Kilb für „etwas unklar“ hielten. Allerdings war Kilb eine der wenigen Figuren, die in den Kritiken etwas genauer behandelt und auch charakterisiert wurde. Kippola z. B. hielt ihn für den „niedrigen Gegenpol des hohen Zusammenspiels“, der im Stück für die Spannungen, die erst die langen Monologe zweckmäßig und verständlich machten, zuständig sei. Salomaa dagegen hielt die Rolle Kilbs für

¹¹⁶ Aufgrund der untersuchten Kritiken wurde deutlich, dass sich keiner der finnischen Rezensenten im Voraus Kenntnis über das Stück geschaffen hatte, indem man den Dramentext gelesen oder eine andere Inszenierung des Stückes gesehen hätte. Deshalb konnten sie nicht auf die möglichen Abweichungen vom Textoriginal aufmerksam machen. Dies gilt ebenfalls für die öffentliche Rezeption der späteren in Finnland aufgeführten Stücke Handkes.

„unnötig absurd“, ohne jedoch seine Meinung zu begründen. Neben dem Kleinaktionär wurde auch der Diener Hans erwähnt, der den Rezensenten zufolge im Änderungsprozess am erfolgreichsten seine Identität und seine Stellung behalte (vgl. Aaltonen 1976, Kippola 1976, Salomaa 1976b). Darüber, ob Hans auch in der Version von Pirttimaa nach dem Untergang Quitts dessen Rolle übernimmt wie im Textoriginal, wurde in den Kritiken jedoch nicht berichtet.

Das Thema des Stücks interessierte die Rezensenten viel mehr als seine Handlung. Allerdings wurden ihre Erwartungen und Interpretationen offensichtlich durch die in *ESS* erschienenen Ankündigungs- bzw. Werbetexte beeinflusst, in denen neben den die Aufführungen betreffenden Informationen auch das Thema des Stücks kurz mitgeteilt wurde. Dort hieß es, dass das Stück von einem erfolgreichen Geschäftsmann handelt, der sein Leben nicht mehr im Griff hat und davon, wie seine Persönlichkeit allmählich zersplittert (vgl. *ESS* 12.3.1976). Diese Charakterisierung des Themas wurde dann von den Rezensenten übernommen und als Ausgangspunkt ihrer eigenen Interpretationen benutzt, freilich mit einer kleinen Akzentverschiebung: Den Rezensenten zufolge finde die Handlung zwar im Geschäftsleben statt, aber die im Stück geschilderte sinnlose und unmenschliche Welt sei auch außerhalb der Geschäftswelt existent. Deshalb behandle das Stück auch umfassender menschliche und gesellschaftliche Probleme, wie z. B. den Widerspruch zwischen der Persönlichkeit eines Individuums und seiner öffentlichen Rolle, die Entstehung und Entwicklung einer Identitätskrise, Probleme in zwischenmenschlichen Machtverhältnissen und Kommunikation sowie den Prozess der Entmenschlichung, der zur Zeit in Gesellschaft und Welt im Gange sei. Nach V:ri z. B. sei der Ausgangspunkt des Stücks zwar der im Geschäftsleben herrschende Krieg, aber der eigentliche Schwerpunkt liege seiner Ansicht nach in der Analyse und Bewertung von Welt- und verschiedenen Lebensauffassungen und deren moralischen und ethischen Grundlagen. (Vgl. auch Aaltonen 1976, Kippola 1976.)

Dass Handke gerade die Welt der Geschäftsmänner zum Gegenstand seiner Schilderung gewählt hatte, beruhte nach der Meinung der Rezensenten darauf, dass sich die o. g. Probleme gut mit dieser Menschengruppe veranschaulichen ließen; Handke hätte aber ebenso gut Ingenieure, Hausverwalter oder Baumeister als Protagonisten wählen können (vgl. Kippola 1976). Den Rezensenten zufolge handelte es sich hier also nicht direkt um eine Kritik an der kapitalistischen Marktgesellschaft und das Stück wurde auch nicht als solche interpretiert. Z. B. bemerkte Salomaa (1976b), dass das Stück kein gesellschaftskritisches Pamphlet sei, obwohl es die ungerechten Spielregeln und Machtverhältnisse des Geschäftslebens schildere.¹¹⁷ Er, sowie auch die

¹¹⁷ Darauf, dass Handke sich auch mit diesem Stück wie mit den früheren Arbeiten verweigert hatte, „sich mit eingängig-modischen Formeln an der politischen Parteinahme zu beteiligen und im künstlerischen Kommentar einen Beitrag zum ‚Klassenkampf‘ zu liefern, d. h. zur ideologischen

anderen finnischen Rezensenten, hielt das Stück eher für ein pessimistisches, aber zutreffendes Zukunftsbild als für ein realistisches Zeitbild: Ihrer Meinung nach schildere Handke im Stück das in Zukunft zu erwartende Ende der Produktion und des Konsums. Die von Handke geschilderte abgebrannte, abgelebte, sinnlose und unmenschliche Welt, in der die Produktion und der Konsum bis auf ihre äußerste Grenze getrieben sind, die Kaufkraft ihren Höhepunkt erreicht hat und der Wettbewerb beendet ist, und die in dieser Welt lebenden Menschen, „die lieblosen Unmenschen“, „Dinge mit seelenlosen Gesichtern“, die Verzweiflung, Hoffnungslosigkeit und Entfremdung dieser Menschen – das alles gebe laut Kippola den Zuschauern sehr zu denken. Ihrer Meinung nach handle das Stück vor allem von Wertvorstellungen der Menschen, davon, „was in dieser Welt und im Leben des Menschen wichtig ist“. In dieser Hinsicht könnte man im Stück auch Gesellschaftskritik und Engagement sehen. Die Frage, wen Handke mit den untergehenden Unvernünftigen meinte, konnten weder Kippola noch die anderen Rezensenten eindeutig beantworten.

Im Unterschied zu den anderen Rezensenten war Aaltonen, der Rezensent der politisch linken *Demari*, der Ansicht, dass das Stück auch eine politische Botschaft habe. Ihm zufolge versuche Handke mit literarischen Mitteln die Zuschauer zu erwecken und „die Nationen wachzurufen“, damit diese die Richtung sehen könnten, in die sie auf dem Weg waren; eine ähnliche Interpretation hatte auch Eklund in ihrer Rezension zu *Das Mündel will Vormund sein* geäußert (vgl. Kap. 5.1.2.2). Dieses Wachrufen, das auf die Aktivierung des eigenen Denkens des Zuschauers ziele, mache Handke aber auf „ziemlich hohem intellektuellen Niveau“, was seinerseits das Stück so schwierig machte:

Es ist schwer verständlich, aber in seinem ‚poetischen Elend‘ vielsagend, indem es dem in der Konsumgesellschaft eingewurzelten Zuschauer umfangreiche philosophische Perspektiven und Schichten öffnet, die dieser leicht verstehen und sich zu eigen machen kann. Handke bietet nichts Fertiges an, sondern lässt rücksichtsvoll dem Zuschauer die Möglichkeit offen, Fragen und Sachverhalte verschiedener Niveaus selbst zu erörtern. (Aaltonen 1976.)

Nach Aaltonen gehörten zu den Verdiensten des Stücks neben der o. g. Aktivierung des Zuschauers auch die Ehrlichkeit des Stücks und die Tatsache, dass es den Zuschauer nicht zu gewinnen suche. Sowohl Aaltonen als auch Kippola hatten also eine recht positive Einstellung zur Thematik und zur zentralen Botschaft des Stücks. Berücksichtigt man die Tatsache, dass die 1970er Jahre in der finnischen Gesellschaft und entsprechend im finnischen Theater die goldene Zeit des linken Engagements waren (vgl. z. B. Lehtonen 1999: 262, Turunen 1999: 191–194) ist es bemerkenswert, dass in Handkes Stück das Fehlen einer eindeutigen, expliziten Gesellschaftskritik die Rezensenten nicht störte.

Abschaffung des ‚Klassenfeindes‘ Unternehmer verbal-aggressiv tätig zu werden“, verweist auch Schultz (1974: 86).

Mehr als für den Inhalt des Stücks (Thema, Handlung, Figuren usw.) interessierten sich die Rezensenten für seine Form. Es wurde betont, dass das Stück experimentell und strukturell vielschichtig sei und dass die sprachlichen Lösungen und die Sprache überhaupt eine zentrale Rolle spielten. Ein sich wiederholendes Thema in den Kritiken war die Frage nach der Gattung. Man war sich nicht darüber einig, ob es sich hier um absurdes Theater handle oder nicht. Nach Salomaa und Aaltonen sei *Die Unvernünftigen sterben aus* ein experimentelles, aber kein absurdes Stück. Ganz anderer Meinung war Mauri V:ri. Seiner Meinung nach sei das Stück, zumindest von seiner Form her, mit dem absurden Theater verwandt, denn es enthalte die typischen Kennzeichen des absurden Theaters: die Öde des Weltbildes, die Allmacht der Vergangenheit und die Bodenlosigkeit der Zukunft.¹¹⁸ Laut V:ri sei es Handke jedoch nicht besonders gut gelungen, seine absurde Welt anschaulich zu machen, sondern er sei dabei in der Mitte stehengeblieben, was V:ri für die ausschlaggebende Schwäche des Stücks hielt. Seiner Meinung nach sehe es so aus, als hätte Handke, als er die Grundlagen für sein Stück festlegte, nicht so sehr die unwirkliche Wirklichkeit studieren wollen, sondern sich vielmehr mit der Frage beschäftigt hätte, „wie er das Wirkliche möglichst unwirklich ausdrücken könnte.“ Was V:ri und seine Kollegen genau genommen mit „experimentell“ oder „absurd“ meinten, ging aus den Kritiken nicht hervor; sie nannten keine Beispiele für absurdes Theater und das Stück Handkes wurde auch nicht mit anderen absurden Stücken verglichen.¹¹⁹

Es waren sich alle vier Rezensenten einig, dass *Die Unvernünftigen sterben aus* ein schwieriges Stück sei. Diese Ansicht wurde sowohl mit der „philosophischen“ Thematik des Stücks als auch mit seinem experimentellen und strukturellen Charakter begründet. Eine wichtige Begründung war auch die Sprache, die nicht nur wegen ihrer Mehrdeutigkeit als schwierig empfunden wurde, sondern auch deshalb, weil das ganze Stück hauptsächlich auf Dialogen und auf Sprache überhaupt basierte.¹²⁰ Kippola z. B. meinte, dass das Stück wahrscheinlich leichter sei, wenn man es liest, als wenn man es von der Bühne gesprochen hört. Auch Salomaa und V:ri kommentierten, dass die Schwerverständlichkeit von Handke angestrebt sein konnte, weil er sich vielleicht gerade dadurch von anderen Dramatikern abzugrenzen versuche. Keiner von beiden Rezensenten sah das besonders positiv: V:ri warf Handke „gekünstelte

¹¹⁸ Diese von V:ri genannten Kennzeichen betreffen m. E. alle eher die Thematik als die Form des Stücks. Kennzeichen, die für die Form d.h. für die dramatische Gestaltung eines absurden Stücks typisch sind, wären u. a. „der Verzicht auf einen logischen Handlungsvorgang“ und „auf einen vorantreibenden Dialog zugunsten eines banalen und ziellosen Redens der Figuren“ (Wilpert 2001: 4). Beide Kennzeichen sind auch in *Die Unvernünftigen sterben aus* zu finden, aber sie wurden von V:ri nicht genannt.

¹¹⁹ In der späteren finnischen Handke-Rezeption haben die Rezensenten Handke und seine Stücke oft mit den führenden Vertretern des absurden Theaters, Samuel Beckett und Eugène Ionesco, verglichen (vgl. Kap. 5.2.1).

¹²⁰ Laut Niemi (1999a: 173) wurde die Einfachheit eine wichtige Erwartung an die Bühnensprache in den 1960er und 1970er Jahren in Finnland. Diese Erwartung hing mit der Durchsetzung der Umgangssprache als eine in der Literatur akzeptable Ausdrucksweise zusammen.

Tiefsinnigkeit“ sowie „literarische und szenische Koketterie“ vor, Salomaa sprach vom Snobismus. Salomaa bemerkte jedoch, dass die Schwierigkeit dieses Stücks kein Selbstzweck sei, wie es bei manchen früheren Stücken Handkes der Fall gewesen sei. Trotz dieser Bemerkung verband man hier mit dem Namen Handke Merkmale, die das von den Rezensenten vermittelte Bild von ihm nicht unbedingt positiver machten: Es handelte sich hier doch um unterstellte Haltungen, die man mit eher negativ angesehenen Eigenschaften wie z. B. Arroganz, Eitelkeit und Vornehmtheit verknüpft (vgl. z. B. DUW).

Neben den Hinweisen auf die schwere Zugänglichkeit des Stücks machten die Rezensenten mit der Begrenzung des potenziellen Zielpublikums deutlich, dass Handke „kein Schriftsteller für das große Publikum“ und *Die Unvernünftigen sterben aus* dementsprechend „kein Stück für Jedermann“ sei (vgl. z. B. Kippola 1976). Gerade darin sahen sie auch den Grund dafür, dass das Stück auf der kleinen Bühne des Stadttheaters von Lahti aufgeführt wurde (vgl. V:ri 1976). Nach Salomaa (1976b) seien Handkes Stücke für die kleinen „Spezialbühnen“ der großen mitteleuropäischen Theaterzentren gerade passend, weil diese ein eigenes geübtes und literarische Herausforderungen erwartendes Publikum hätten. Solche Bühnen gäbe es seiner Ansicht nach in Berlin, aber kaum in Finnland. Am Ende seiner Kritik bemerkte Salomaa zudem, dass *Die Unvernünftigen sterben aus* ein „ungewöhnliches Theatererlebnis“ biete und deshalb nicht für ein Publikum passe, das Unterhaltung und unmittelbaren Realismus für wichtig hält. Dies sollte seiner Meinung nach auch in der weiteren Werbung des Stücks besser berücksichtigt werden.

In den Kritiken wurde ferner darauf hingewiesen, dass das Stück nicht nur für den Zuschauer, sondern auch für die Schauspieler anspruchsvoll sei. Darüber, wie es dem Schauspielensemble von Lahti gelungen war, das Stück szenisch umzusetzen, waren die Rezensenten sich nicht einig. Aaltonen und Kippola zollten der Regie, den Rolleninterpretationen und besonders der Szenographie Anerkennung. Aaltonen z. B. war der Meinung, dass es sich bei *Die Unvernünftigen sterben aus* – trotz seiner Schwerverständlichkeit – um ein konsequentes, sich gut einzuordnendes und vor allem geschickt durchgeführtes Stück handle. Ganz anderer Meinung war V:ri, der meinte, dass es dem Ensemble nicht gelungen war, die Komplexität des Stücks aufzuklären und eine ausreichende Einheitlichkeit für das Ganze zu schaffen. Die schauspielerischen Leistungen fand er ebenfalls nicht besonders lobenswert. Auf das Problem mit der Aufklärung verwies auch Salomaa, dem zufolge es während der Aufführung manchmal so aussah, als hätten die Schauspieler nicht gewusst, was sie gerade zu tun hatten.

Es sei dahingestellt, ob es an der weniger begeisterten öffentlichen Rezeption des Stücks oder an dem darin entstandenen und wiederholten Bild von einem schwierigen Stück lag, dass *Die Unvernünftigen sterben aus* kein Publikumserfolg wurde: Die

15 Vorstellungen in Lahti hatten insgesamt 919 Zuschauer, also etwa 61 Zuschauer pro Vorstellung (vgl. Saanila 2006). Andererseits sind fast 1000 Zuschauer für eine kleine Bühne relativ viel und für ein experimentelles Stück wie dieses hatte man wahrscheinlich auch kein größeres Publikum erwartet; es handelte sich ja – wie auch von den Kritikern festgestellt – um einen mutigen Versuch, erstmals Handke auf Finnisch zu inszenieren.

Obwohl die öffentliche Rezeption von *Die Unvernünftigen sterben aus* gemessen an der Zahl der veröffentlichten Kritiken und des in ihnen vermittelten Gesamteindrucks ziemlich bescheiden blieb, ist sie für das öffentliche Bild Handkes in Finnland von großer Bedeutung, vor allem deshalb, weil sie sicherlich die spätere Rezeption des Autors in Finnland gesteuert hat: Nach der Inszenierung in Lahti musste das finnische Theaterpublikum mehr als vierzehn Jahre auf die nächste Inszenierung eines Handke-Stücks warten. Außerdem verstärkte die öffentliche Rezeption des Stücks das in den finnischen Theaterkreisen schon existierende Bild von einem anspruchsvollen, vielleicht absichtlich zu schwierigen und kokettierenden jungen Dramatiker, dessen experimentelle Stücke ein derart geübtes Publikum gefordert hätten, das es in Finnland nicht – oder zumindest damals noch nicht – gab. Die Inszenierung von *Die Unvernünftigen sterben aus* in Lahti blieb aber nicht der einzige Versuch, dieses Stück in Finnland aufzuführen: Es wurde 24 Jahre später, im Jahr 2000 unter der Regie von Mikko Kanninen aufgeführt. Diese Inszenierung und ihre Rezeption werden in Kap. 6.3.2 genauer behandelt.

5.1.4 Zur Handke-Rezeption in der schwedischsprachigen Presse der 1970er Jahre

Wie in Kap. 4.1 festgestellt wurde, wird Handke in Finnland auch auf Schwedisch rezipiert. Im Gegensatz zur finnischsprachigen wurden in der schwedischsprachigen Presse Finnlands schon zu Beginn der 1970er Jahre Handkes Prosawerke besprochen. Die erste Handke-Rezension in der von Svenska Österbottens Litteraturförening¹²¹ herausgegebenen Literaturzeitschrift *Horisont* erschien in der Nummer 4–5/73, in der Gunars Irbe die zweite schwedische Handke-Übersetzung, *Målvaktens skräck vid straffspark* (1971; *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* 1970) besprach, die im schwedischen Verlag Bonniers veröffentlicht wurde.¹²² Bei Irbes Rezension ging es

¹²¹ Svenska Österbottens Litteraturförening ist die Literaturgesellschaft des schwedischsprachigen Ostbottniens. Die Zeitschrift *Horisont* ist ein gutes Beispiel für die enge Zusammenarbeit zwischen der finnlandschwedischen und schwedischen Literaturszene: Sie erscheint auf beiden Seiten des Bottnischen Meerbusens und Redaktionen gibt es sowohl in Finnland auch als in Schweden.

¹²² Streng genommen ging es bei der Rezension Irbes nicht um ein finnisches Rezeptionsdokument zum Werk Handkes, denn Gunars Andrejs Irbe (1924–2004) war ein in Lettland geborener, in Schweden lebender Schriftsteller. Da die Zeitschrift *Horisont* als eine finnlandschwedische Zeitschrift angesehen werden kann, obwohl sie auch in Schweden veröffentlicht wird, wurde seine

vorwiegend um eine ausführliche Vorstellung des Werkes, insbesondere der Handlung, während die Interpretation und die eigentliche Wertung mit einigen wenigen Sätzen und die Vorstellung des Autors mit einem Hinweis auf die U4 abgetan wurden: Diesem Text zufolge sei Peter Handke „sehr berühmt und umstritten, nicht politisch engagiert und doch gesellschaftskritisch“ (Irbe 1973). Ob Irbe mit der vom Bonniers Verlag stammenden Charakterisierung einverstanden war, wurde aus der Rezension nicht klar; er kommentierte weder die Vorstellung auf der U4 noch ergänzte er sie mit weiteren Angaben zum Autor.

Stattdessen war er nicht bereit, die Deutung des Werkes auf der U4 ohne weiteres zu unterschreiben, wonach die zunehmende Entfremdung der Hauptfigur Josef Bloch von seiner Umwelt von der bürokratischen Gesellschaft herrühre, die dem Menschen die Möglichkeit zum öffentlichen Handeln beraubt habe. Irbe hielt diese Interpretation für ein wenig weit hergeholt oder zumindest nicht offenkundig. Ihm zufolge handle es sich bei *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* um einen „experimentellen individualpsychologischen Roman“ mit einer „relativ einfachen Struktur“. Der Prozess, wie die Welt der Hauptfigur auseinandergeht, sei „konsequent und geschickt“ beschrieben, biete jedoch keine „erfrischenden Überraschungen“: Die Handlung entwickle sich erwartungsgemäß und auch das Ende sei eigentlich von vornherein klar. Interessanter seien dagegen die Schreibweise und die Sprache des Romans: Durch die besondere Schreibweise, in der jeder Satz eine abgeschlossene Beschreibung der Umwelt darstelle, erscheine die Umwelt der Hauptfigur als „zersplittert“ und „zusammenhanglos“, was laut Irbe offensichtlich im Hinblick auf die Thematik des Werkes sehr gut passte und demnach hier als ein positives Urteil zu verstehen war.

Die öffentliche Rezeption der weiteren fünf schwedischen Handke-Übersetzungen, die zwischen 1969 und 1978 erschienen, konnte nicht mit Dokumenten belegt werden.¹²³ Wahrscheinlich wurden diese jedoch in der finnlandschwedischen Presse besprochen; darauf deutet zumindest die Tatsache, dass bei der Rezeption der späteren schwedischen Übersetzungen Handkes kein dem Zeitungsleser bisher unbekannter Schriftsteller vorgestellt werden musste (vgl. Kap. 5.8).

5.2 *Die Stunde der wahren Empfindung* 1979

Das erste Prosawerk von Handke, das ins Finnische übersetzt wurde, war *Die Stunde der wahren Empfindung*, das unter dem Titel *Puhtaan kokemisen hetki* im Jahr 1979 von Weilin+Göös herausgegeben wurde. Weilin+Göös veröffentlichte Ende der

Kritik bei der Zusammenstellung des Materials mit berücksichtigt. Dasselbe Kriterium gilt auch für andere Rezeptionsdokumente: Wichtig sind die Sprache und die Herkunft des Rezeptionsorgans und des Zielpublikums, nicht die des Rezensenten.

¹²³ Die zu diesem Zweck recherchierten Quellen (die Serie *Kirjallisuusarvosteluja*, *Horisont*, *Nya Argus*) enthielten keine in den 1970er Jahren veröffentlichten Rezensionen zu Werken Handkes.

1970er und Anfang der 1980er Jahre innerhalb von wenigen Jahren insgesamt drei Übersetzungen von Handkes Prosawerken, so dass man aus gutem Grund sagen kann, dass der Verlag den Schriftsteller den finnischen Lesern zugänglich gemacht und die Grundlage für eine breitere Handke-Rezeption in Finnland gelegt hat.

Dass die ersten Prosaübersetzungen gerade von Weilin+Göös verlegt wurden, ist für die finnische Handke-Rezeption von Bedeutung gewesen; dieser Ansicht waren auch die Rezensenten, die zehn Jahre später die vierte, vom Verlag Otava verlegte Prosaübersetzung besprachen (vgl. Kap. 5.5). Der 1872 gegründete Verlag Weilin+Göös war in den 1970er Jahren der drittgrößte Verlag in Finnland. Heute ist er besser durch seine Kalender und Almanache bekannt, aber er hat früher auch Bücher herausgegeben. In den 1960er und 1970er Jahren bestand das Ziel des Verlegens von Büchern eher in der Vermehrung des symbolischen Kapitals als der wirtschaftlichen Gewinne. Ein großer Teil der verlegten Bücher bestand aus Standardwerken wie Enzyklopädien, Fachlexika und Kochbuchreihen sowie Lehrbüchern. Der Anteil der Belletristik an der gesamten Produktpalette war wirtschaftlich nicht von Bedeutung, aber für das Ansehen und das Profil von Weilin+Göös hielt man das Verlegen solcher Texte für wichtig. Die Veröffentlichung von Belletristik konzentrierte sich Anfang der 1970er Jahre hauptsächlich auf einheimische Literatur, aber gegen Ende des Jahrzehnts nahm der Anteil der übersetzten Belletristik zu; im Jahre 1979 betrug der Anteil der übersetzten Literatur 43 % aller Titel. (Vgl. Pellikka 2006.) Die bekanntesten ausländischen Schriftsteller von Weilin+Göös waren Thomas Mann, Herman Hesse, D.H. Lawrence, William Golding, Anaïs Nin, Charles Bukowski und Iris Murdoch. Zum Verlagsprogramm gehörte auch das Verlegen der literarischen Übersetzungen aus dem Deutschen. Ende der 1970er und Anfang der 1980er Jahre wurde vermehrt deutschsprachige Literatur ins Finnische übersetzt, und zu dieser Zeit erschienen u. a. Nicolas Borns *Fälschung* (Fi. *Väärennös* 1981), Max Frischs *Stiller* (*Minä en ole Stiller*), Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (*Malte Laurids Briggen muistiinpanot* 1984) sowie drei Prosawerke von Peter Handke (*Die Stunde der wahren Empfindung* 1979, *Die linkshändige Frau* 1981, *Der Chinese des Schmerzes* 1985). (Vgl. Tiitta 1997: 103.)

Die Tatsache, dass Handke endlich auch auf Finnisch gelesen werden konnte, ist dem Leiter der belletristischen Abteilung von Weilin+Göös (bis Herbst 1979) Rauno Ekholm und der Lektorin Mirja Kallioinen (†2000) zu verdanken. Beide waren für die Auswahl des Programms zuständig und hatten einen bedeutenden Einfluss auf die verlegerischen Entscheidungen.¹²⁴ In der belletristischen Abteilung von Weilin+Göös

¹²⁴ Laut Pellikka (2006) arbeitete die belletristische Abteilung als Gruppe, und die Lektorin und der Leiter der belletristischen Abteilung stellten die neuen Bücher zur Übersetzung in den Sitzungen der Gruppe vor, wobei der literarische Leiter die Entscheidungen traf. Die Sekretärin der belletristischen Abteilung, Tuula Kuusi, kümmerte sich in der Praxis um den Briefwechsel und um die Vertragsangelegenheiten mit den Agenten.

war Handke natürlich bekannt und sein Œuvre wurde mit Hilfe von Verlagskatalogen, ausländischen Literaturzeitschriften und Rezensionen genau verfolgt. Die Entscheidung, Handke in finnischer Sprache zu veröffentlichen, wurde sicherlich, wie Pellikka (2006) meint, durch das Aufsehen, das er in den deutschsprachigen Ländern erregte, und durch seinen Ruf als einer der bedeutendsten Vertreter der deutschsprachigen Literatur beeinflusst.

Genauere Informationen zu der Übersetzungs- und Publikationsgeschichte oder zu den Gründen für die Wahl von *Die Stunde der wahren Empfindung* liegen leider nicht vor. Jede verlegerische Entscheidung hat ihre eigene Geschichte und der Verlag hat entsprechend eine Auffassung davon, welchen Platz das zu veröffentlichende Werk auf dem Feld der Literatur einnimmt, ob es eine Nachfrage dafür gibt, für wen es bestimmt ist usw. Laut Baijars (2002: 45) steht im Hintergrund der verlegerischen Entscheidungen „immer ein kompliziertes Netz von wirtschaftlichen Beziehungen, persönlichen Erfahrungen und Sympathien, zwischenmenschlichen Beziehungen und Wertekonstellationen.“ Übersetzungsliteratur ist Literatur, die im Allgemeinen zumindest einmal das dichte Sieb des Verlags passiert hat, denn sie ist schon einmal als veröffentlichungswert angesehen worden. Um in einer anderen Sprache als der Ausgangssprache veröffentlicht zu werden, muss sie auch ein zweites Sieb durchlaufen. Allgemeine Grundsätze, nach denen die zu verlegende Übersetzungsliteratur ausgewählt wird, gibt es kaum. Der Veröffentlichungstakt und die Auswahl der Übersetzungsliteratur werden von den Märkten, den wirtschaftlichen Konjunkturen und den Interessen des Verlags beeinflusst: Das Verlegen ist ein Geschäft und das Übersetzen eines Werkes mit mehreren hundert Seiten ist kostspielig, so dass absehbar sein muss, dass es für eine Übersetzung genügend Leser gibt. Daher müssen der Schriftsteller und das zu übersetzende Werk interessant genug sein und sich verkaufen. (Vgl. Baijars 2002: 45.)

Wahrscheinlich folgte der Publikationsprozess bei Handke der Linie, die in der belletristischen Abteilung von Weilin+Göös üblich war. Im Allgemeinen erreicht ausländische Literatur finnische Verlage durch Scouts, literarische Agenten oder durch direkte Kontakte zwischen den Verlagen, gelegentlich kommen Übersetzungsvorschläge auch von den Übersetzern.¹²⁵ Handkes Werke hat der dänische Literaturagent Albrecht Leonhard nach Finnland vermittelt, der die Werke den nordeuropäischen Verlagen angeboten hat; ein anderer ist der Däne Ole Licht. Sowohl Mannila (2005)

¹²⁵ Die Scouts stehen im Allgemeinen gleichzeitig in den Diensten von Verlagen aus mehreren Ländern. Ihre Aufgabe ist es, ihre Auftraggeber über interessante Manuskripte zu informieren und Vorabinformationen zu den erscheinenden Büchern zu beschaffen (vgl. Orlov 2004: 142–143). Literaturagenten wiederum vertreten bestimmte Schriftsteller oder Verlage und ihre Aufgabe besteht darin, sich in der Praxis um das Marketing der Bücher im Ausland zu kümmern sowie Verlagsverträge zu vermitteln und abzuschließen (vgl. Orlov 2004: 142; vgl. Hosiaisluoma 2003: 25–26). Neben den angebotenen Büchern schicken sie den Verlagen Begleitmaterial wie Artikel, Rezensionen, Interviews und Verkaufsstatistiken. Bei den exotischen Sprachen können die Übersetzungsvorschläge von Übersetzern kommen (vgl. Halttunen 1995: 43; Orlov 2004: 144).

als auch Pellikka (2006) erinnern daran, dass zumindest *Der Chinese des Schmerzes* durch Leonhard zu Weilin+Göös kam.¹²⁶ Zu *Die Stunde der wahren Empfindung* wurde auch ein Gutachten eingeholt, aber dazu stand mir leider kein Material zur Verfügung.¹²⁷

Bei der Übersetzungsliteratur besteht nach dem Erwerb der Veröffentlichungsrechte eine wichtige Aufgabe darin, einen passenden Übersetzer für das Werk zu finden. Für qualitativ hochwertige Literatur, für die Handkes Werke im Allgemeinen gehalten werden, wird normalerweise ein erfahrener Berufsübersetzer herangezogen. (Vgl. Orlov 2004: 146–147.) Als Übersetzer von *Die Stunde der wahren Empfindung* wurde Risto Lehmusoksa gewählt, der mehrere Sprachen beherrscht und der nicht nur Bücher aus dem Deutschen, sondern auch aus dem Russischen und Englischen übersetzt hat. Er war später u. a. als Abteilungsleiter für einheimische Belletristik beim Gummerus Verlag tätig und war sowohl literarischer Leiter als auch später Geschäftsführer von Gummerus (1985–1994). Lehmusoksa hat mit seiner Frau mehrere Bücher zur Esskultur geschrieben sowie Kochbücher verfasst. (Vgl. Gummerus: kirjailijahaku 2005.)

Nach dem Übersetzen werden die Übersetzungen lektoriert. Im Rahmen dieser Arbeit war es nicht möglich, genauer zu erfahren, was mit Handkes Werken in den finnischen Verlagen geschehen ist und welche Rolle z. B. die Übersetzer und Lektoren als sog. „zweite Autoren“ von Handkes Werken gespielt haben (vgl. Niemi 2000: 100). Es war ebenfalls nicht möglich, Übersetzungsvergleiche anzustellen. Für diese Untersuchung wesentlich ist allerdings zu erkennen, dass Handkes Übersetzungen ins Finnische keine Originaltexte sind, sondern dass es zwischen dem originalen Manuskript und dem finnischen Leser jede Menge Mittlerpersonen gibt, deren subjektive Entscheidungen sich darauf auswirken können, welches Bild der finnische Leser vom Werk und vom Autor bekommt. Was für einen ästhetischen Eindruck ein Text schafft, hängt auch eng mit der Qualität der Übersetzung zusammen (vgl. z. B. Varpio 1979: 57). „Schon eine Übersetzung ist in gewissem Sinne eine Konkretisation, die der Übersetzer vornimmt“, schreibt Vodicka (1988: 82). Dem Leser der finnischen Übersetzung von Handkes Erzählung liegt demnach eine vorgefertigte Konkretisation bzw. eine Interpretation vor.

¹²⁶ Laut Plachta (2008: 57) vollzieht sich die Arbeit eines Literaturagenten weitgehend im Hintergrund. Literaturagenten machen im Allgemeinen keine Werbung für ihre Dienstleistungen, sondern handeln diskret. Vielleicht aus diesem Grund konnte zu den beiden dänischen Literaturagenten, die mit Handke in Beziehung stehen, keine genauere Information gefunden werden.

¹²⁷ Die Bedeutung des Gutachtens für die Entscheidung des Verlags, ein ausländisches Werk übersetzen zu lassen, ist unterschiedlich. Vor allem wenn es sich um eine Übersetzung aus einer exotischen, seltenen Sprache handelt, kann das Gutachten entscheidend sein. (Vgl. Orlov 2004: 144, Pellikka 2006.)

5.2.1 *Zum Werk Die Stunde der wahren Empfindung*

Die im Jahr 1974 in Paris geschriebene und ein Jahr später im Suhrkamp Verlag erschienene Erzählung *Die Stunde der wahren Empfindung* handelt von einer schicksalhaften Veränderung im Leben ihrer Hauptfigur Gregor Keuschnig, der seit einigen Monaten mit seiner Frau Stefanie und seiner vierjährigen Tochter Agnes in Paris lebt und als Pressereferent der österreichischen Botschaft arbeitet. In einer Nacht Ende Juli hat Keuschnig einen verhängnisvollen Traum, in dem er eine alte Frau ermordet hat. Als er aufwacht, stellt er zutiefst beunruhigt fest, dass sich etwas grundlegend verändert hat und dass er sein gewohntes Leben nicht fortsetzen kann. Er wird sich nach und nach bewusst, dass sein wahres Ich schon seit langem verlorengegangen ist und dass er eigentlich ein Doppelleben führt und deshalb eine neue „Einstellung zu sich selbst und seiner Umgebung gewinnen muss“ (Frietsch 2006: 106). Mit dieser Erkenntnis setzt bei ihm ein mühsamer Bewusstwerdungs- und Änderungsprozess ein, der zugleich ein Prozess der Selbstkonfrontation, der Selbstentlarvung und Selbstüberführung ist.

Keuschnig versucht jedoch zunächst mit aller Macht, seine innere Veränderung zu verbergen und sich möglichst normal zu verhalten. Er geht wie gewohnt zur Arbeit (er ist für die Propagierung und Korrektur des nationalen Images Österreichs in der französischen Presse zuständig), geht zu seiner Geliebten Beatrice und versucht so zu sein wie zuvor. Doch immer wieder kehrt der beunruhigende Gedanke an den Traum zurück. In seiner Untergangsstimmung hat er panische und angsterfüllte Gefühlszustände und sieht überall Todeszeichen, die ihn immer mehr verfolgen, aber andererseits verleihen diese seinen Erfahrungen eine eigene Ordnung und eine Bedeutung, die ihm vorübergehend helfen weiterzumachen.

Nach dem Traum scheinen nicht nur alle früheren Werte Keuschnigs, sondern auch die Beziehungen zu den ihm früher wichtigen Menschen an Bedeutung verloren zu haben. Er nimmt, allerdings nur in seinen Gedanken, Abschied von seiner Familie und seiner Geliebten und knüpft stattdessen neue Kontakte: Er sieht auf dem Gehsteig eine Telefonnummer, schreibt sie ab und trifft eine Verabredung mit einer unbekanntem Frau: sie wollen sich am nächsten Tag im Café de la Paix treffen. Am selben Nachmittag hat er im Büro ein kurzes sexuelles Abenteuer mit einer jungen Frau. Auf dem Weg von einer Pressekonferenz nach Hause hat er an einem Kinderspielplatz sitzend ein Glückserlebnis, eine Stunde der wahren Empfindung: Er sieht im Sand zu seinen Füßen drei Dinge – ein Kastanienblatt, ein Stück von einem Taschenspiegel und eine Kinderzopfspange –, die für ihn plötzlich einen Zusammenhang konstituieren und so zu „Wunderdingen“ werden. Dieses Erlebnis lässt ihn neuen Lebensmut finden und bestärkt ihn in der Hoffnung, sich doch ändern zu können. Auch in den späteren Stunden der Verzweiflung kann er aus diesem Erlebnis immer wieder Hoffnung schöpfen (vgl. Frietsch 2006: 127–128).

Am Abend kommen ein österreichischer Schriftsteller und dessen Freundin Françoise zu Besuch. Keuschnigs Verwirrung gipfelt in einem Skandal, als er sich beim Abendessen auszieht und Françoise angreift. Er ist erleichtert, „dass er sich nicht mehr verstellen musste, vor Kummer, dass es nun aus mit ihm war“ (SE, 100)¹²⁸. Danach geht er ganz friedlich mit dem Schriftsteller spazieren. In der Nacht träumt er wieder; diesmal ist er der Ermordete und zugleich der Mörder. Am nächsten Morgen verlässt ihn seine Frau und Keuschnig bleibt mit seiner Tochter Agnes allein zurück. Er geht nicht zur Arbeit, sondern verbringt einige Zeit allein mit dem Kind und besucht später mit ihr Beatrice. Später am gleichen Tag kommt ihm Agnes auf einem Spielplatz abhanden. Er sucht nach ihr und dabei kommt ihm der Todeswunsch ins Bewusstsein. Nach flüchtigen Selbstmordgedanken kommt er an einem Felsvorsprung vorbei, stürzt sich aber nicht in die Tiefe. Er trifft dort den österreichischen Schriftsteller und erfährt von diesem den Aufenthaltsort seiner Frau und seiner Tochter: beide seien bei ihm. Keuschnig ist erleichtert, aber kehrt nicht zu seiner Familie zurück, sondern schließt mit seinem alten Leben ab und begibt sich schließlich äußerlich verwandelt in das Café de la Paix, um die getroffene Verabredung einzuhalten und die ihm fremde Frau zu treffen. Der Wechsel der Erzählperspektive am Schluss von innen nach außen macht den Neuanfang deutlich.

5.2.2 Zur deutschsprachigen Rezeption von *Die Stunde der wahren Empfindung*

Die Stunde der wahren Empfindung war im Vergleich zu manchen früheren Werken Handkes, insbesondere der zwei Jahre zuvor erschienenen Erzählung *Wunschloses Unglück*, kein großer Erfolg, zumindest was den Ton der unmittelbaren öffentlichen deutschsprachigen Rezeption dieser Erzählung betrifft. Doch gingen die Meinungen der Rezensenten auch hier, wie es auch bei früheren Werken Handkes der Fall war, stark auseinander: Von den insgesamt 60 Kritiken, die in diese Untersuchung einbezogen werden konnten, können etwa zwei Drittel als positiv und ein Drittel als negativ oder ablehnend eingestuft werden.¹²⁹

Betrachtet man die Rezeption von *Die Stunde der wahren Empfindung* im deutschsprachigen Feuilleton insgesamt, kann man einige Themen erkennen, die quantitativ bzw. das Volumen betreffend am meisten behandelt wurden und deren Darstellung

¹²⁸ Die Zitate aus *Die Stunde der wahren Empfindung* in dieser Arbeit entstammen der beim Suhrkamp Taschenbuch Verlag im Jahre 1999 erschienenen Auflage (st 2989). Auf das Buch wird in der Arbeit mit der Abkürzung SE hingewiesen. Auf die finnische Übersetzung wird mit PKH verwiesen.

¹²⁹ Ein Teil der Rezensionen lässt sich diesbezüglich nicht eindeutig zuordnen. Diese Rezensionen sind in ihrer Position entweder nur informierend, nacherzählend oder beschreibend ohne eigentliche Wertung, oder unentschieden, indem sie einige Teilaspekte positiv und andere negativ beurteilen. Dieselbe Dreiteilung kommt auch bei den anderen Werken zum Vorschein und gilt sowohl für die deutschsprachige als auch für die finnische Rezeption.

am ehesten einen Eindruck vermittelt, wie die Erzählung von den deutschsprachigen Rezensenten konkretisiert und bewertet wurde. Da die Werturteile der deutschsprachigen Rezeption offensichtlich die Entscheidung des finnischen Verlags, die Erzählung ins Finnische übersetzen zu lassen, beeinflusst haben (vgl. Pellikka 2006), sollen im Folgenden die Hauptpunkte der deutschsprachigen Rezeption kurz dargestellt werden.

Die Stunde der wahren Empfindung wurde im deutschsprachigen Feuilleton mit großem Interesse und mit noch größeren Erwartungen aufgenommen. Diese beruhten auf der breiten und hauptsächlich positiven Rezeption der letzten zwei Prosawerke *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1972) und *Wunschloses Unglück* (1972). Insbesondere die letztgenannte Erzählung, in der Handke das Leben seiner eigenen Mutter schildert, hatte in den deutschsprachigen Medien große Resonanz hervorgerufen und war in kürzester Zeit auch an die Spitze der Bestsellerlisten vorgestoßen.¹³⁰ In beiden o. g. Erzählungen hatte Handke, der bis zu diesem Zeitpunkt vor allem als experimenteller Avantgardist, als Sprachvirtuose, gesellschaftlicher Beatle oder aggressiver junger Dramatiker rezipiert worden war, seine persönlichen Probleme wie z. B. die Trennung von seiner Frau und den Selbstmord seiner Mutter behandelt. So wurde *Der kurze Brief zum langen Abschied* als eine Wende im Schaffen Handkes aufgefasst: Während der „alte“ Handke sich für abstrakte Wittgensteinsche Sprachspiele interessiert hatte, schrieb der „neue“ Handke einfacher, logischer. Zudem wagte der neue Handke autobiographische Elemente in seine Werke einzubauen und auch die Form des Entwicklungsromans zu verwenden. Der neue Handke wurde in der literarischen Öffentlichkeit sehr kontrovers aufgenommen. „Boshafte sprachen vom Rückzug in die deutsche Innerlichkeit. Boshaftere sprachen vom Reifen Handkes. Die Boshaftesten sagten, Handke sei brav geworden.“ (Dirnbeck 1975.) Vor diesem Hintergrund wurde auch *Die Stunde der wahren Empfindung* rezipiert.

Da die Erwartungen der Rezensenten so enorm waren, war auch ihre Enttäuschung entsprechend groß: Viele waren der Meinung, dass die neue Erzählung nichts Neues, nichts Unerwartetes anbieten könne.¹³¹ Vielmehr handle es sich hier um eine Wiederholung der Themen, die aus den früheren Werken Handkes¹³² sowie aus den Klassi-

¹³⁰ Die öffentliche Rezeption von *Wunschloses Unglück* im deutschsprachigen Raum und in Finnland wird in Kap. 6.4.2 behandelt. Zur Rezeption von *Der kurze Brief zum langen Abschied* in der deutschsprachigen Presse siehe z. B. Pfister (2000: 73–118).

¹³¹ Vgl. z. B. Bachmann (1975), Baumgart (1975), Beckmann (1975), *Liechtensteiner Volksblatt* (1975).

¹³² Manche Rezensenten setzten das neue Werk in Verbindung mit *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* und *Der kurze Brief zum langen Abschied*. Erklärt wurde die Bezugnahme mit dem Hinweis, dass auch diese Werke vom Mord handeln würden. Vgl. z. B. Bachmann (1975), Baumgart (1975), Bock (1975), Buselmeier (1976), Grack (1975), Greiner (1975), Jansen (1975), Karasek (1975), Schreiber (1975), Sinhuber (1975), *Wetzlarer Neue Zeitung* (1975), Wild (1975).

kern der Weltliteratur¹³³ bekannt seien. Z. B. behauptete Aurel Schmidt, dass sich sogar ganz identische Textstellen finden ließen. Reinhard Baumgart zufolge stellt *Die Stunde der wahren Empfindung* einen „wütenden Akt der Regression“ dar. Diese Aussage begründete er mit einem Hinweis auf die beiden vorigen Werke Handkes, mit denen dieser seiner Ansicht nach gezeigt hätte, dass er sich auch für die „Außenwelt“ interessiere und dass er darin auch mehr entdecken könne „als stets nur Spiegelungen von Innenwelten“ (Baumgart 1975). Dass sich Handke in seinem neuen Buch wieder nicht auf die Schilderung der äußeren Wirklichkeit, sondern nur auf das Innere seiner Hauptfigur konzentriert, hielt Baumgart und viele andere Rezensenten für inakzeptabel, weil dieses ihrer Ansicht nach erneut einen narzisstischen „Rückzug ins Innenleben“ bzw. „in die Innerlichkeit“ bedeutete. Die Innerlichkeit, der Subjektivismus und das mit diesen eng zusammenhängende Autobiographische wurden in vielen Rezensionen zu entscheidenden Gründen, warum die Erzählung abgelehnt wurde.

Die Vorwürfe gegen den Subjektivismus der Erzählung lassen sich zumindest teilweise mit dem Hinweis auf den literarischen Kontext in der Mitte der 1970er Jahre erklären. Der Erwartungshorizont vieler Rezensenten, die die neue Erzählung Handkes besprachen, war offensichtlich durch die aktuelle Tendenzwende bzw. den Paradigmenwechsel der Literatur geprägt (vgl. Denkler 1988, Holtz 1988). So hing die Einstellung der Kritik zum Subjektivismus bzw. zur Innerlichkeit Handkes davon ab, ob der jeweilige Rezensent eine ideologiekritische Literaturbetrachtung bevorzugte, die von einem literarischen Werk einen direkten Gesellschaftsbezug und die Veränderung der gesellschaftlichen Realität beanspruchte, oder ob er ein Anhänger der Neuen Innerlichkeit bzw. der Neuen Subjektivität war, die die Authentizität der Selbsterfahrung und die Innenschau des Individuums betonte und von der Literatur auch ein Identifikationsangebot erwartete. Unter den Rezensenten gab es allerdings nur einige wenige, die explizit die erstgenannte Erwartungshaltung vertraten¹³⁴, und auch bei diesen war die Einstellung zu *Die Stunde der wahren Empfindung* sehr kontrovers: Während ein Teil Handkes Erzählung für politisch völlig nutzlos hielt und sie als „Zimmerschmuck ohne Gebrauchswert“ (Beckmann 1975) bezeichnete, war der andere Teil mit Gregor Laschen der Ansicht, dass Handkes Erzählung sehr treffend die aktuelle gesellschaftliche Situation und die Probleme eines in dieser Gesellschaft lebenden Individuums schildere. Laut Kraus z. B. berichtete Handke „über ein Problem der jüngeren Generation“, der im Wohlstand der zivilisatorischen und technischen

¹³³ Als literarische Vergleichspunkte wurden u. a. die Novelle *Die Verwandlung* von Franz Kafka, zu der es bei Handke mehrere intertextuelle Bezüge gibt, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* von Rainer Maria Rilke, *Schuld und Sühne* (Преступление и наказание 1866) von Fjodor Dostojewski, *Der Fremde* (*L'Étranger* 1942) von Albert Camus und *Der Ekel* (*La Nausée* 1938) von Jean-Paul Sartre genannt. Darüber hinaus wurde Handke mit Franz Grillparzer, Hugo von Hofmannsthal und Arthur Schnitzler verglichen.

¹³⁴ Am deutlichsten kam diese Erwartungshaltung in den Kritiken von Ernst (1975), Fuchs (1975), Kathrein (1975), Laschen (1975), Springer (1975) und Beckman (1975) zum Vorschein.

Welt das Bewusstsein von Wirklichkeit abhanden gekommen sei. Kraus glaubte deshalb fest daran, dass das Buch „zweifellos später einmal als Zeugnis für den heutigen Zeitgeist herangezogen“ werde.

Obwohl sich nicht alle Rezensenten offen zu der o. g. „gesellschaftlichen“ Erwartungshaltung bekannten, kam diese Haltung manchmal auch in der ablehnenden Einstellung zum Subjektivismus indirekt zum Vorschein. Wenn man auch von Handke aufgrund der durch seine früheren Werke entstandenen Autorererwartungen keine direkte Gesellschaftskritik bzw. Engagement antizipierte, war man trotzdem der Ansicht, dass er in der neuen Erzählung mit seinem Subjektivismus zu weit gegangen war. Viele zitierten die Kritik Baumgarts aus der *Zeit* und sprachen von Handkes „Regression“. Die Innerlichkeit bedeutete diesen Rezensenten eine Resignation vor den gesellschaftlichen Erfordernissen der Literatur und eine Verschanzung im Elfenbeinturm (vgl. Heybrock 1975). Scheller z. B. war der Meinung, dass die Tatsache, dass Handke aus dem „verstörten Kopf“ Keuschnigs schrieb, eindeutig zeige, dass er nichts mehr zu sagen habe: „Entstanden ist ein Roman von genau 168 Seiten, auf denen man nachlesen kann, wie schwer es dem nicht mehr ganz jungen Genius Handke heutzutage fällt, überhaupt noch einen guten Einfall zu Papier zu bringen“ (Scheller 1975).

Diejenigen wenigen Rezensenten, die die „radikale Subjektivität“ der Erzählung positiv einschätzten, lobten Handke dafür, dass er mit *Die Stunde der wahren Empfindung* eine willkommene Abwechslung in das sonstige aktuelle deutschsprachige Literaturangebot liefere und dass er nicht auf die Forderungen der progressiven Literatur eingegangen war, sondern die Schilderung von Innenwelten für erzählenswert hielt.¹³⁵ Z. B. war Jansen der Ansicht, dass die von Handke vertretene „Hohe Schule der Empfindsamkeit“ in der Literatur der 1970er Jahre selten sei. Bachmann bemerkte, dass die Beschreibung der Innenwelt auch für Handke neu sei, obwohl er sich in den letzten Jahren zunehmend für die Beschreibung von Gefühlen und für die Psychologisierung interessiert hatte.

Der Grund, warum der Erzählung Subjektivismus und Innerlichkeit vorgeworfen wurden, war – wie aus den obigen Ausführungen auch hervorging – vor allem die Erzählperspektive, also dass der Text sich ausschließlich auf Keuschnigs subjektive Wahrnehmung seiner Umgebung konzentriert: Abgesehen von ein paar Stellen im Text (dem Beginn, dem Ende des vierten Kapitels und dem letzten kurzen Abschnitt der Erzählung) herrscht die innere Perspektive.¹³⁶ Die Welt wird fast ausschließlich

¹³⁵ Vgl. z. B. Améry (1975), Grack (1975), H.D. Schmidt (1975).

¹³⁶ Keuschnig ist aber kein Ich-Erzähler, sondern die Geschichte wird in Er-Form erzählt. Es handelt sich hier jedoch um keinen gewöhnlichen auktorialen Erzähler, wie ihn Franz K. Stanzel in seiner Erzähler-Typologie in *Typische Formen des Romans* (1972) darstellt. Dieser könnte als außerhalb des Geschehens stehende Instanz die Gedanken, die Gefühle und die Vergangenheit aller Figuren

aus dem Standpunkt Keuschnigs, der am Geschehen beteiligt ist, wahrgenommen bzw. beschrieben; in vielen Passagen ist Keuschnig aber auch derjenige, der wahrgenommen oder beobachtet wird. Auf die Wiedergabe von Gedanken und Gefühlen der anderen Figuren wird verzichtet. Auch Dialoge gibt es kaum, sondern im Text herrscht die freie indirekte Rede.

Die Erzählperspektive war in den deutschsprachigen Kritiken eines der meist diskutierten Themen. In vielen Rezensionen wurde darauf hingewiesen, dass sich die Erzählung hauptsächlich auf die Geschehnisse in Keuschnigs Kopf konzentrierte und von seinen Wahrnehmungen, Gefühlen und Selbstreflexionen erzähle, während die äußeren Ereignisse rar seien und es sehr wenig äußere Handlung gäbe.¹³⁷ Die für einfach und spannungslos gehaltene Handlung wurde von einigen Rezensenten offen kritisiert, während andere der Meinung waren, dass die Innenwelt einer Figur manchmal viel komplizierter und daher interessanter sein könne als die Außenwelt (vgl. Nagel 1975). Für direkte Schwächen der Erzählung hielt man das Motiv des geträumten Mords, das keiner als besonders originell ansah, sondern es als weit hergeholt, künstlich und nutzlos beurteilte,¹³⁸ das Fehlen der eigentlichen Charakterisierung der Figuren und die damit verbundene Unmotiviertheit ihrer Reaktionen: Da die Erzählung psychologisch nicht ausreichend motiviert war, hielt man sie für unwahrscheinlich und unglaubhaft. Kritisiert wurden ebenfalls die Ausführlichkeit der Beschreibung und die Trivialität der beschriebenen Einzelheiten (vgl. Amery 1975). Allerdings war gerade die Detailliertheit und die Erzähl- bzw. Ausdrucksweise im Allgemeinen ein wichtiger Grund für ein befürwortendes Urteil, die auch von solchen Rezensenten gelobt wurden, die sonst nicht besonders viel von Handkes Erzählung hielten. Man schätzte die Detailfülle, die Exaktheit und die Treffsicherheit der Beschreibung, die angemessene, fast traditionelle Erzählweise sowie die ökonomische, einfache und intensive Sprache.¹³⁹

Mag es an der Erzählperspektive, den geschilderten Ereignissen oder den Erwartungen der Rezensenten an Handke gelegen haben, dass *Die Stunde der wahren Empfindung*, wie auch die vorigen Prosawerke *Wunschloses Unglück* und *Der kurze Brief zum langen Abschied*, von der deutschsprachigen Kritik vor allem vor einem unterstellten autobiographischen Hintergrund gelesen wurde; die Erzählung wurde sogar als das persönlichste und intimste Buch Handkes proklamiert. In den Vorankündigungen, von denen die ersten schon ein halbes Jahr vor der Veröffentlichung der

kennen und die Geschehnisse aus dieser Position kommentieren. Stattdessen geht es hier um einen personalen Erzähler (vgl. z. B. Krajenbrink 1996: 126).

¹³⁷ Vgl. z. B. Halef (1975), Kahl (1975), Kuhn (1975), M.L. (1975), Nagel (1975), A. Schmidt (1975), C.S. (1975).

¹³⁸ Vgl. z. B. Baumgart (1975), Beckmann (1975), Buselmeier (1976), Greiner (1975), Ignée (1975), Laschen (1975), Wohmann (1975).

¹³⁹ Vgl. z. B. Christoph (1975), Grack (1975), Kraus (1975), Neumann (1975), C.S. (1975), Schreiber (1975).

Erzählung erschienen, machte der Suhrkamp Verlag Werbung damit, dass Handke hier seine Erfahrungen in und mit Paris mitteilen würde.¹⁴⁰ Das steuerte dann die Erwartungen der Rezensenten, die das Buch weitgehend als einen autobiographischen Text rezipierten: Die Verstörung des Pressereferenten Keuschnig wurde mit einer Psychose des Autors gleichgesetzt. Begründet wurde diese Lesart u. a. mit ausgewählten Fakten aus der Biographie Handkes, die mit denen Keuschnigs übereinstimmen würden (u. a. die österreichische Herkunft, die Wohnung, die Frauenfeindlichkeit), oder mit Hinweisen auf den Entstehungskontext der Erzählung. So wurde z. B. die Tatsache, dass Handke zur Zeit der Entstehung allein mit seiner kleinen Tochter in Paris lebte, in einigen Rezensionen ausdrücklich genannt und als Anlass für eine autobiographische Interpretation des Textes genommen.¹⁴¹ Die autobiographische Lesart konnte auch mit einer viel allgemeineren Behauptung begründet werden: Man stellte nur kurz fest, dass Handke seit *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* nur noch über sich selbst schreibe, weshalb es sich hier um eine persönliche Beichte Peter Handkes handle.¹⁴²

Der autobiographische Bezug wurde in vielen Rezensionen zum ausschlaggebenden Bewertungskriterium. Das Urteil der Kritik fiel hier aber deutlich negativer aus, als es bei den vorigen Werken der Fall war (vgl. Kap. 6.4.2). „Handke interessiert nur Handke“, schrieb zur Thematik der Erzählung z. B. Hans Heinz Hahnl und war mit seiner Meinung nicht allein: Viele Rezensenten bewerteten die Erzählung als viel zu privat. Es war ihnen peinlich, von derart privaten, subjektiven Erfahrungen und Erlebnissen lesen zu müssen. Andere meinten, es gehe Handke, dem „Strategen des Literaturbetriebes“, dem „Marketing-Genie“ und „Trendsetter des kulturellen Geschehens“ erneut vor allem um eine werbewirksame „rebellische Selbstpräsentation“ oder gar um eine „narzisstische Selbstkonzentration“, die er als verkaufsförderndes Mittel zur Imagepflege und Leserbeeinflussung benutze. Handkes Buch sei „das drastische Beispiel seines egozentrischen Exhibitionismus“ (Hahnl 1975), ein „Rückfall in eine rigorose narzisstische Innerlichkeit“ und die „Ausgeburt eines hektischen Ich-Beziehungswahns“ (Baumgart 1975). Handke wolle mit dem neuen Buch lediglich um jeden Preis im Gespräch bleiben. Das Autobiographische, das auch in dieser Erzählung wie in *Wunschloses Unglück* eher dem Krisenmanagement diene¹⁴³, wurde von der Kritik als literarisches Showbusiness, als ein ähnlicher Reklame-Gag wie der Auftritt in Princeton oder das Stück *Publikumsbeschimpfung* abgetan. Das

¹⁴⁰ Vgl. *Kärntner Tageszeitung* (7.9.1974), *Kurier* (27.11.1974).

¹⁴¹ In einigen Zeitungen wurde diese Lesart mit den zur Rezension abgedruckten Fotos noch gefördert, in denen Handke mit seiner kleinen Tochter zu sehen war. Vgl. Baumgart (1975), Beckmann (1975), Karasek (1975), Kersten (1975), Matt (1975), *Profil* (26.2.1975), Schneider (1975).

¹⁴² Vgl. z. B. Bock (1975), Kathrein (1975), Schneider (1975), Seybold (1975).

¹⁴³ Handke hat in einem Interview gestanden, dass das Buch ihm „zu einer Art Handbuch zum Weiterleben“ geworden sei. Ein großer Teil der Gefühle, die die Kritiker für Empfindungen eines neurotischen und verstörten Menschen hielten, seien tatsächlich seine eigenen. Handke wollte in diesem Zusammenhang jedoch betonen, dass er die Erzählung absichtlich in der Er- und nicht in der Ich-Form geschrieben hat. (Vgl. Arnold 1979: 22.)

Hervorheben der autobiographischen Elemente schien hier zudem vor allem dazu zu dienen, dem Leser ausschließlich negative Aspekte aus dem Leben des berühmten Schriftstellers zu verraten; in dieser Hinsicht kamen einige Rezensionen mit einer solchen autobiographischen Lesart dem Enthüllungsjournalismus nahe.

Die Stunde der wahren Empfindung ist aber auch eines der Bücher Handkes, das am stärksten eine Identifikation des Lesers mit der Hauptfigur Keuschnig und über diesen mit dem Autor ermöglicht. Handke bekam eine Flut von Leserbriefen, in denen begeisterte Leser erzählten, wie sie sich in tiefster Seele betroffen fühlten: Handke habe genau ihre Gefühle beschrieben, die sie selbst nicht hätten benennen können (vgl. Tunner 1993: 85). Auch einige wenige Rezensenten bewerteten das Buch aufgrund seiner Identifikationsangebote als positiv: „Handke, indem er nur von sich selbst redet, redet von uns allen“, schrieb z. B. Greiner (vgl. auch *Freundin* 1975). Reaktionen wie diese legen nahe, dass Handke sein selbst formuliertes Ziel erreicht hatte: Er hofft nämlich, dass er dem Leser, ausgehend von seiner persönlichen Erfahrung, Identifikationsmöglichkeiten und dadurch auch Orientierungshilfe in den schlechten Zeiten anbieten könnte (vgl. Arnold 1979: 17–18).

Obwohl *Die Stunde der wahren Empfindung* im deutschsprachigen Feuilleton nicht besonders begeistert aufgenommen wurde und viele Rezensenten der Ansicht waren, dass das Buch kein großer Publikumserfolg werden würde,¹⁴⁴ stieß das Buch an die Spitze der deutschen Bestsellerlisten vor. Am 11.5.1975 berichtete das *Deutsche Allgemeine Sonntagsblatt*, dass das neue Handke-Buch im April auch auf der Bestenliste des Süddeutschen Rundfunks zu finden sei, allerdings war es erst am zweiten Platz nach Herbert Achternbuschs Roman *Die Stunde des Todes* (1975) zu finden. Dieses reichte offensichtlich, um auf den finnischen Verlag Weilin+Göös einen ausreichend tiefen Eindruck zu machen. Ob und wie die öffentliche deutschsprachige Rezeption der Erzählung in der Werbung der finnischen Übersetzung verwendet wurde, soll im Folgenden untersucht werden.

5.2.3 Zu den Peritexten der finnischen Übersetzung

Obwohl die öffentliche Rezeption Handkes in Finnland schon vor der Veröffentlichung der finnischen Übersetzung von *Die Stunde der wahren Empfindung* angefangen hatte (vgl. Kap. 5.1), war es nicht ohne weiteres zu erwarten, dass sein Name allgemein bekannt gewesen wäre und ein Finne, der sporadisch die Feuilletonseiten durchblättert, sofort den Namen Handke erkannt hätte. Aus diesem Grund war es notwendig, dass Weilin+Göös nicht nur die neue Übersetzung, sondern auch seinen Autor bekannt machte. Wahrscheinlich schickte der Verlag den Zeitungsredaktionen

¹⁴⁴ Über eventuelle Leserreaktionen spekulierten u. a. *Die Welt Bücherschrift* 2/1975, Sinhuber (1975), Baumgart (1975), Beckmann (1975), Schneider (1975).

Werbungen und Ankündigungstexte, in denen *Die Stunde der wahren Empfindung* und der Autor vorgestellt wurden. Da dieses Material aus den in Kap. 4 erklärten Gründen nicht erhältlich war, basiert die folgende Analyse des vom Verlag vermittelten Schriftstellerbildes auf den Peritexten der finnischen Übersetzung selbst. In diesem Fall sind diese die Umschlagseite 4 (U4) sowie die inneren Schutzumschlagklappen (U2 und U3). Das Buch enthält kein Vor- bzw. Nachwort.

Auf der U4 wird hauptsächlich das Werk vorgestellt, aber auch auf den Autor wird hier kurz hingewiesen: Es handle sich um den ersten ins Finnische übersetzten Roman vom „namhaften, in Österreich geborenen Peter Handke“ (PKH, U4). Diese kurze, aber prächtige Charakterisierung des Autors enthüllt schon zwei Aspekte, die für das Schriftstellerbild Handkes in Finnland von Bedeutung sind. Aufgrund seiner Herkunft wird er nicht nur mit einem bestimmten kulturellen, sondern auch mit einem literarischen Kontext verbunden: Er ist ein Vertreter der deutschsprachigen (Gegenwarts-)Literatur. Das Adjektivattribut „namhaft“ bezieht sich wiederum auf die Rezeption Handkes, auf seinen Erfolg. Aus diesem Beispiel geht deutlich hervor, wie Weilin+Göös den Ruhm Handkes, den er bis zu diesem Zeitpunkt und zwar außerhalb Finnlands erworben hatte, zum Aufbau seines Images benutzte. Allerdings ist die finnische Bezeichnung „namhaft“ („maineikas“) nicht unbedingt mit einer positiven Eigenschaft verbunden: Der Ruf, auf den das Adjektiv hinweist und unter dem eine Meinung bzw. Beurteilung zu verstehen ist, die jemand von der Allgemeinheit erfährt (vgl. *DUW* 2007), kann im Prinzip auch negativ sein, in diesem Fall ist er es jedoch nicht.¹⁴⁵

Eine genauere Vorstellung des Autors ist auf den beiden Schutzumschlagklappen zu finden. Da *Die Stunde der wahren Empfindung* höchstwahrscheinlich für die meisten finnischen Leser den ersten Kontakt mit Handke bedeutete, stellten die inneren Schutzumschlagklappen die Biographie Handkes, die wichtigsten Stationen seiner Schriftstellerkarriere, sein bisheriges Werk und seine Literaturlauffassung vor. Auf der vorderen Klappe (U2) gibt es außerdem ein schwarzweißes Foto von Handke, der hier mit einer dunklen Brille, einem Schnurrbart und ernstem Gesicht zu sehen ist. Dieses Foto wurde dann in einigen finnischen Rezensionen zu *Die Stunde der wahren Empfindung* abgedruckt und dadurch vielen Finnen bekannt, auch denjenigen, die das Buch selbst nie aufgeschlagen haben.

In einer etwas merkwürdigen Reihenfolge stellt U2 die Literaturlauffassung Handkes vor, während U3 für seine Biographie reserviert ist. Andererseits spiegelt diese Reihenfolge das Bild des Schriftstellers in Finnland wider: Als interessanter und nennenswerter gilt hier das literarische Werk Handkes als seine Persönlichkeit.

¹⁴⁵ Z. B. bedeutet das Idiom „besser als sein Ruf sein“ „zu Unrecht kein gutes Ansehen genießen“ (*DUW* 2007)

Bei der Vorstellung seiner Schriftstellerkarriere liegt der Ausgangspunkt in den frühen Äußerungen und Literaturauffassungen Handkes, die er in seinem Essay „Literatur ist romantisch“ (1967) zum Ausdruck gebracht hat. Der U2 zufolge habe Handke sich in diesem Essay von dem Prinzip losgesagt, das viele junge Schriftsteller Ende 1960er Jahre angenommen hatten, nämlich dass Literatur engagiert sein sollte. Betont wird hier aber auch, dass Handke trotzdem kein „Konservativer“ sei; seine „Revolution“ sei nur anders gewesen als bei den anderen Schriftstellern seiner Generation, denn er habe die „ästhetische Demonstration“ als sein Mittel gewählt.¹⁴⁶ Ein gutes Beispiel dafür sei das Stück *Publikumsbeschimpfung*:

Schon in seinem Erstlingswerk, dem Stück ‚Publikumsbeschimpfung‘ (1966), lehnt Handke die gewohnten Formen ab, er treibt seinen Scherz mit der alten Theaterauffassung und lässt Schauspieler gründlich sowohl das Theater als auch das Publikum beschimpfen. Aber nicht nur die ästhetischen und sprachlichen Formen werden angegriffen: In seinem Werk bekämpft er alle jene Vorschriften und Bindungen, die die Individualität des Menschen bedrohen. Ihn beschäftigen besonders die Identität und die Beziehung des Menschen zu sich selbst. (PKH, U2.)

Für das Bild, das anhand der U2 von Handke entsteht, ist das obige Zitat auf viele Weisen interessant. Bemerkenswert ist erstens die Gegenüberstellung Handkes mit den Erwartungen, die in den 1960er Jahren, also schon ein Jahrzehnt zuvor, an die Literatur gestellt wurden: Damals sollte Literatur engagiert d. h. politisch aktiv, gesellschaftsverändernd oder zumindest gesellschaftskritisch sein. Auch in dem o. g. Zitat werden Ausdrücke verwendet, die aus dem Diskurs um die engagierte Literatur bekannt sind: Es ist die Rede von Handkes Revolution und Konservatismus, von Demonstration, Angreifen, Kämpfen, Beschimpfen usw. Mit Hilfe dieses Vokabulars wird dem Leser ein Bild von einem aggressiven Andersdenkenden oder Nonkonformisten vermittelt; man kann hier von einem von Weilin+Göös für Handke aufgebauten Image sprechen. Allerdings war das hier zugrunde liegende Ideal eines politisch und gesellschaftlich engagierten Schriftstellers, der „die Wirklichkeit hinter den Kulissen“ aufzudecken und Tabus zu brechen hatte, um die Gesellschaft zu ändern, Ende der 1970er Jahre in Finnland sowie auch im deutschsprachigen Raum überholt. Es war in den 1960er Jahren am stärksten gewesen, aber prägte noch zum Teil die deutschsprachige Rezeption von *Die Stunde der wahren Empfindung* (vgl. 5.2.2). Zum Zeitpunkt des Erscheinens der finnischen Übersetzung war es in Finnland eigentlich schon längst veraltet. (Vgl. Niemi 1999b: 161, 166–167.) Auf der U2 werden jedoch weder an dieser Stelle noch später der Auftritt Handkes in Princeton 1966 oder andere Geschehnisse erwähnt, die zu Beginn seiner Karriere das Bild Handkes in der Öffentlichkeit beeinflussten und die zum Image eines aggressiven Andersdenkenden gepasst hätten. Die Tatsache, dass er seit dem Anfang seiner Karriere für das

¹⁴⁶ An dieser Stelle erinnert der Klappentext an den Text auf der U4 der schwedischen Übersetzung von *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (*Målvaktens skräck vid straffpark*, 1971): „Peter Handke, född 1942 i Österrike, är en starkt uppmärksam och omstridd författare. Han tillhör inte de politiskt engagerade, men hans språkkritiska metoder utgör en form av samhällskritik.“

Enfant terrible der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur gehalten wurde, wird im Text auch nicht explizit genannt, obwohl das Bild eines Andersdenkenden auch indirekt darauf hinweisen könnte. Stattdessen hält der Text sich an die Worte, die Handke in seinem eigenen Text ausgesprochen hat.

Interessant und für das Bild Handkes in der finnischen Öffentlichkeit sicherlich von Bedeutung ist, dass hier gerade der Essay „Literatur ist romantisch“ und das Sprechstück *Publikumsbeschimpfung* hervorgehoben werden, die beide über zehn Jahre vor der Veröffentlichung der finnischen Übersetzung von *Die Stunde der wahren Empfindung* erschienen waren, während die neueren, in den 1970er Jahren geschriebenen Werke Handkes nicht erwähnt werden. Als einen indirekten Hinweis auf die Thematik dieses neueren Teils seines Œuvres kann die Bemerkung verstanden werden, dass Handke sich für die Individualität und Identität des Menschen interessiere. Ob der Verlag mit den gewählten Beispielen aus Handkes Werk die finnische Handke-Rezeption in eine bestimmte Richtung zu leiten beabsichtigte, bleibt dahingestellt. Auf jeden Fall beeinflusste das Hervorheben der „ästhetischen Demonstration“ Handkes die öffentliche Rezeption der ersten beiden finnischen Übersetzungen.

Ein weiterer Aspekt, der auch im o. g. Zitat aus dem U2-Text zum Vorschein kommt, ist die Tatsache, dass Handke lange Zeit in Finnland – nicht nur in der öffentlichen Rezeption von *Die Stunde der wahren Empfindung*, sondern auch in der Rezeption der späteren Werke – vor allem für einen Dramatiker gehalten wird. Bemerkenswert ist dies aus dem Grund, was in diesem Zusammenhang jedoch nie erwähnt wird, dass einige seiner Theaterstücke auch in Finnland und zwar schon in den 1970er Jahren aufgeführt wurden. Die Betonung des dramatischen Teils seines Œuvres ist natürlich angebracht, obwohl er schon seit dem Beginn der 1970er Jahre viel mehr Prosa als Drama veröffentlicht hat: Z. B. war Handke in der Wintersaison 1971/1972 mit 15 Inszenierungen und 351 Aufführungen der meist aufgeführte junge deutsche Dramatiker (vgl. Bachmann 1973). Zu bemerken ist, dass in der deutschsprachigen Rezeption seiner Prosawerke auf die Dramatik Handkes selten hingewiesen wird. Stattdessen werden der Lyriker, Dramatiker, Prosaist und Essayist Handke dort deutlich voneinander getrennt behandelt.

Ein wenig zugespitzt könnte man behaupten, dass man in Finnland auf die frühe Dramatik Handkes auf Kosten seiner Prosawerke hingewiesen hat. Ein gutes Beispiel dafür ist die U2 von *Die Stunde der wahren Empfindung*, wo behauptet wird, dass das Erstlingswerk Handkes das Stück *Publikumsbeschimpfung* wäre, obwohl es in der Tat erst nach der Veröffentlichung seines ersten Romans *Die Hornissen* uraufgeführt wurde. Auf der U3 wird diese Behauptung mit anderen Worten wiederholt und in diesem Fall stimmt sie: „Handkes Schriftstellerkarriere, von der er geträumt hatte, seitdem er 11 Jahre alt war, begann mit einem Stück im Jahr 1966 [...]“. Wenn *Publikumsbeschimpfung* auch nicht das Erstlingswerk Handkes war, kann das Stück zu-

sammen mit seinem Auftritt in Princeton als das eigentliche Sprungbrett in die erfolgreiche Schriftstellerkarriere angesehen werden. Zur U3 ist noch zu bemerken, dass dort keine weiteren Werke von Handke namentlich genannt werden.

Die finnischen Verlage haben sich alle nicht verpflichtet gefühlt, die finnische Leserschaft besonders ausführlich über die Biographie Handkes zu informieren. Die bis heute längste Zusammenfassung der biographischen Fakten lässt sich auf der U3 von *Die Stunde der wahren Empfindung* finden. Hier werden Geburtsdatum und -ort Handkes genannt und seine Familienbeziehungen beleuchtet:

Sein Vater war ein deutscher Soldat, mit dem sich die Mutter nie verheiratete, sondern noch vor seiner Geburt bekam Peter einen Stiefvater, der ebenfalls ein deutscher Soldat, ein Straßenbahnfahrer aus Berlin, war. Mitte der 1940er Jahre lebte die Familie fünf Jahre in der Heimatstadt des Stiefvaters, 1948 zog sie in das Heimatdorf der Mutter um. (PKH, U3.)

Danach wird kurz auf seine Ausbildung hingewiesen, indem über das unterbrochene Jurastudium berichtet wird. Zum Schluss werden die häufig wechselnden Wohnorte aufgelistet.

Den letzteren Teil des U3-Textes macht die Vorstellung des bisherigen Werkes Handkes aus. Dem Text zufolge habe die Schriftstellerkarriere Handkes sehr früh angefangen, als er Geschichten für eine Internatszeitschrift schrieb; „richtig“ habe sie doch erst mit dem Stück *Publikumsbeschimpfung* begonnen. In einem Jahrzehnt seien von ihm über 30 Werke erschienen, darunter Theaterstücke, Hörspiele, Essays, Lyrik und Romane. Anstatt die Werke Handkes genauer vorzustellen, werden hier Namen und Begriffe aufgelistet, die Handke selbst als seine Vorbilder genannt habe. Auf dieser Liste sind sowohl Schriftsteller, literarische Richtungen, Regisseure und kulturelle Phänomene zu finden: „Sallust, Goethe, Kleist, Raimund, Nestroy, Gottfried Keller, Karl May, Franz Kafka, Strukturalismus, der nouveau roman, Ingmar Bergman, Federico Fellini, Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub, François Truffaut, John Ford, Pop- und Rock-Musik der 60er Jahre“ (PKH, U3).¹⁴⁷ Die Liste wird im Text ohne Kommentar abgedruckt.

Das aufgrund der Klappentexte entstehende Bild von Handke ist das eines sehr produktiven und vielseitigen Schriftstellers. Wenn man noch zum Schluss bemerkt, dass dieser auch mehrere Literatur- und Filmpreise bekommen hat – auf der U3 werden der Gerhard-Hauptmann-Preis 1967, der Mannheimer Schillerpreis 1973, der Deutsche Filmpreis 1975, der Büchnerpreis 1975, der Filmförderpreis 1976, der Prix Georges-Sadoul-Filmpreis 1978 genannt – und dass er auch außerhalb Europas, sogar

¹⁴⁷ Laut Plachta (2008: 26) gehörte es in der Frühen Neuzeit zum Standard, „dass ein Autor sein Schreiben durch Vorbilder, Traditionen und Regeln legitimierte, indem er ausdrücklich auf sie verwies. Innovation spielte kaum eine Rolle [...]“ Interessant ist so eine Liste mit Vorbildern gerade im Fall Handkes, der sich explizit von Vorbildern losgesagt hat.

in den USA, hochgeschätzt wird, fragt sich der Leser der Klappentexte sicherlich, warum erst mit *Die Stunde der wahren Empfindung* das erste Prosawerk von Handke dem finnischen Publikum zugänglich gemacht wird. Um die Bedeutung Handkes noch zu unterstreichen und ihm ein positives Image aufzubauen, ist die Behauptung sehr gut geeignet, dass Handke für „einen der bedeutendsten Vertreter der neueren deutschsprachigen Literatur“ gehalten und dass er „sogar als junges Genie der deutschsprachigen Literatur“ bezeichnet werde; diese Charakterisierungen ließen sich dann auch in der öffentlichen Rezeption von *Die Stunde der wahren Empfindung* und mancher späterer Werke Handkes finden. So haben die finnischen Rezensenten, indem sie die Charakterisierungen der Marketingabteilung des Verlags übernommen haben, das von Weilin+Göös verbreitete Image eines hochgeschätzten Schriftstellers weiter vermittelt.

Im Folgenden soll noch kurz auf die Vorstellung des Werks auf der U4 eingegangen werden. Diese Vorstellung des Inhalts enthält eine Interpretation des Werks, die den Erwartungshorizont des Lesers sehr stark in eine bestimmte Richtung lenkt. Behauptet wird hier nämlich, dass die von Keuschnig im Traum ermordete alte Frau seine eigene Mutter sei:

Eine Nacht Ende Juli träumt Gregor Keuschnig, Pressereferent der österreichischen Botschaft in Paris, dass er seine eigene Mutter tötet. Nach dem Aufwachen ist Keuschnig ein veränderter Mann. Sein Zuhause, seine Ehefrau, die kleine Tochter, das ganze Leben und die Werte sehen in seinen Augen ganz anders aus als noch gestern. Keuschnig versucht verzweifelt, seine Veränderung nicht zu verraten, versucht sich so zu verhalten, als ob nichts passiert wäre. Aber sein Seiltanz missglückt. (PKH, U4.)

Diese Konkretisierung, die auf eine autobiographische Lesart bzw. auf die Gleichsetzung einer fiktiven mit einer realen, historischen Person beruhen kann – Handkes Mutter war einige Jahre zuvor gestorben –, legt eine tiefenpsychologische Deutung der Geschichte nahe, die dann in den finnischen Rezensionen der Erzählung zu finden war. In der deutschsprachigen Rezeption von *Die Stunde der wahren Empfindung* spielte die Frage nach der Identität des Ermordeten keine große Rolle: Z. B. vertraten Jenny (1975) und Kraus (1975) die Meinung, dass die Ermordete die Mutter Keuschnigs sei, während Scheller (1975) und Grack (1975) vermuteten, dass sie eher die verhasste Ehefrau sein könnte.¹⁴⁸ Man sprach auch vom „Lustmord“, ohne über die Identität des Ermordeten zu spekulieren (vgl. von Matt 1975, Neumann 1975, Sinhuber 1975). Heybrock (1975) dagegen war der Ansicht, dass es hier nicht unbedingt um eine konkrete Person ging: Ermordet werden ihr zufolge vielmehr der Egoismus, die Wohlfahrt und die rückratlose Anpassung.

¹⁴⁸ Vgl. auch Ignée (1975): „Die kriminalistische Exposition des kleinen Romans darf der Leser rasch vergessen. Weder wird eine Fahndung nach dem Mörder der alten Frau angestrengt noch die ziemlich bedeutungslose Identität des Ermordeten selbst aufgedeckt. Es fahndet – Gregor Keuschnig nach sich selbst.“

Auf der U4 steht auch, dass *Die Stunde der wahren Empfindung* „von vielen“ mit Kafkas *Die Verwandlung* verglichen worden sei. Mit dem Wort „viele“ meint man hier offensichtlich die öffentliche deutschsprachige Rezeption der Erzählung: Die deutschsprachigen Rezensenten erkannten die intertextuellen Bezüge der Erzählung auf Kafkas Novelle und Vergleiche mit *Die Verwandlung* waren häufig.¹⁴⁹ Abgesehen von diesem einen Verweis wird die deutschsprachige Rezeption auf der U4 nicht behandelt. Stattdessen enthält der Text – wie es zum Charakter eines solchen Werbetextes gehört – eine sehr positive Charakterisierung des Werkes, in der sowohl der Inhalt als auch die Form bzw. der Stil der Erzählung berücksichtigt werden: Es handle sich bei *Die Stunde der wahren Empfindung* um eine „intensive, stilistisch reine und nichts Unnötiges erklärende Schilderung von einem frustrierten Beamten, dem sein tiefer seelischer Bruch zu einer Versöhnung mit sich selbst und seiner Umgebung hilft.“ Auch dieser Hinweis auf das glückliche Ende der Erzählung hat dann die Konkretisationen der finnischen Rezensenten (und bestimmt auch der Leser) gesteuert: Man hat darauf hingewiesen, wie sich Keuschnig am Ende von den vorgegebenen Schemata befreie, sein Sinn sich für das Aufnehmen von neuen Erlebnissen öffne und wie er lerne die Welt wahrzunehmen, „wie einst als Kind“ (PKH, U4).

Das Bild auf dem Buchdeckel (U1) stammt von Kosti Antikainen, einem berühmten finnischen Illustrator. Auf dem Bild ist ein großer Baum, wahrscheinlich eine Platane, zu sehen, die in der Erzählung mehrmals genannt wird. Unter dem Baum steht ein Mensch, der vom Leser des Werkes wahrscheinlich als Keuschnig konkretisiert wird.

5.2.4 Zur finnischen Rezeption von *Die Stunde der wahren Empfindung*

Von der öffentlichen finnischen Rezeption von *Die Stunde der wahren Empfindung* zeugen sieben Rezensionen. Fünf davon wurden in großen überregionalen oder mittelgroßen regionalen Tageszeitungen (*Helsingin Sanomat*, *Turun Sanomat*, *Uusi Suomi*, *Suomenmaa*, *Demari*) veröffentlicht, zwei erschienen in Literaturzeitschriften (*Parnasso*, *Kaltio*). Zahlenmäßig sieht es so aus, als hätte das Buch in der finnischen Presse keine große Resonanz hervorgerufen.¹⁵⁰ Die Schnelligkeit der öffentlichen Rezeption besitzt in diesem Fall mehr Aussagekraft, was die Bedeutung der Neuerscheinung bzw. des Autors betrifft: *Die Stunde der wahren Empfindung* erschien zum Saisonbeginn des Bücherherbstes 1979. Die ersten Rezensionen erschienen offen-

¹⁴⁹ Vgl. Baumgart (1975), C.S. (1975), Christoph (1975), Engelhardt (1975), Heybrock (1975), Jansen (1975), Karasek (1975), Kraus (1975), *Liechtensteiner Volksblatt* (1975), von Matt (1975), Schneider (1975), Seybold (1975), Wild (1975).

¹⁵⁰ Es ist aber durchaus möglich, dass es noch weitere Rezensionen gibt, die aus den in Kap. 4.1.2 erklärten Gründen in diese Untersuchung nicht einbezogen werden konnten. In diesem Fall stellt also die kleine Anzahl von Rezensionen nicht unbedingt die ganze Wahrheit dar, d. h. sie kann nicht ohne weiteres als ein Indikator für die geringe Bedeutung Handkes angesehen werden (vgl. Kap. 4.2.2).

sichtlich recht bald nach der Veröffentlichung des Buches, zwei davon noch im September. Alle in den Tageszeitungen veröffentlichten Rezensionen erschienen innerhalb von zwei Monaten (September–November). Dass die Rezensionen in den Literaturzeitschriften erst später erschienen, liegt darin begründet, dass sie seltener, sechs bis siebenmal im Jahr, herausgegeben werden. In *Parnasso* wurde das Buch noch im Herbst 1979 besprochen, in *Kaltio* wiederum in der ersten Nummer des Jahres 1980.

Auch der Umfang der Rezensionen kann ein Indikator für die Bedeutung der Neuerscheinung und dadurch des Autors sein (vgl. Kap. 4.2.2). Generell kann man feststellen, dass die Rezensionen zu *Die Stunde der wahren Empfindung* von ihrer Länge her sehr unterschiedlich waren: Die beiden längsten Rezensionen (Virtanen 1979, Forsblom 1979) umfassten etwa 900 Wörter, während die kürzeste Rezension (Kalliokulju 1980) weniger als 200 Wörter enthielt. Der Rest (vier Rezensionen) hatte im Durchschnitt 500 Wörter. Dass die Rezensionen von Virtanen und Forsblom so viel länger als die anderen waren, kann mit dem Hinweis auf das Publikationsorgan erklärt werden: *Helsingin Sanomat* reserviert im Allgemeinen viel mehr Spaltenplatz für Buchrezensionen als andere finnische Tageszeitungen. In einer Literaturzeitschrift wie *Parnasso* wiederum sind Rezensionen ein wichtiger Bestandteil des Inhalts und deshalb können sie mehrere Seiten lange, ausführliche Analysen werden. Kalliokuljus kurze Rezension in *Kaltio* wurde stattdessen auf der Seite mit der Überschrift „Rezensionen“ veröffentlicht, unter der mehrere Kurzrezensionen gesammelt wurden.

5.2.4.1 *Die Vorstellung von Handke in den Rezensionen*

Da es anzunehmen war, dass Handke beim Erscheinen der ersten Übersetzung dem größten Teil der finnischen Leserschaft ziemlich unbekannt sein musste, hatten die Rezensenten, die *Die Stunde der wahren Empfindung* besprachen, die Aufgabe, vor der eigentlichen Besprechung des Werkes den Leser mit dem Autor bekannt zu machen. In den meisten Rezensionen blieb die explizite Vorstellung des Autors jedoch sehr kurz und basierte ganz offensichtlich auf den Peritexten der finnischen Übersetzung. Matti Paavilainen und Tauno Kalliokulju verzichteten völlig auf eine explizite Vorstellung des Autors und seines bisherigen Werks; nicht einmal die nationale Herkunft Handkes, die sonst ein fast obligatorischer Bestandteil der Vorstellung zu sein scheint, wurde in diesen Rezensionen genannt. Arto Virtanen erwähnte zwar, dass Handke im Jahr 1942 in Österreich geboren wurde, aber verzichtete auf weitere biographische Angaben. Kaj Ekholm war dagegen gar nicht an der Vermittlung von biographischen Fakten interessiert, sondern übernahm die Vorstellung von Handke aus den Schutzumschlagklappen der Übersetzung und erwähnte, an diese Texte anlehnd, dass Handke sich für einen „experimentellen Ästhet“ erklärt habe und dass er für ein „junges Genie der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“ und für einen „Erneuerer des Theaters“ gehalten werde. Die Vorstellung des literarischen Schaffens

von Handke ersetzte Ekholm jedoch mit einem direkten Zitat aus der ebenfalls auf der U3 abgedruckten Liste mit Handkes Vorbildern. In den Rezensionen von Harry Forsblom und Leo Stålhammar dagegen wurden Handke und besonders sein literarisches Werk genauer vorgestellt.¹⁵¹ Forsblom z. B. schrieb:

Der in Österreich geborene Dramatiker und Prosaist Peter Handke (geb. 1942), dem aber der Durchbruch in der BRD gelang, wird oft zum ästhetischen Formalisten abgestempelt, während er als Dramatiker und experimenteller Romanschriftsteller z. B. mit den Vertretern des zielbewusst engagierten Theaters und mit den konventionelleren Prosaisten verglichen wird (Forsblom 1979).

Wie die anderen Rezensenten begnügten sich auch Forsblom und Stålhammar bei der Vorstellung des Autors mit der Nennung des Geburtsorts und -jahres. Keiner der finnischen Rezensenten fühlte sich verpflichtet, auf die anderen biographischen Fakten, die auf der U3 der Übersetzung genannt wurden, in ihrer Kritik einzugehen.

In den Rezensionen von Forsblom und Stålhammar wurde die Dramatiker-Rolle Handkes betont, was auf die Vorstellung des Autors in den Klappentexten zurückzuführen sein könnte. Im Unterschied zu den Texten auf der U2 und U3 machten aber beide auch auf die Prosa Handkes aufmerksam, ohne jedoch Prosawerke namentlich zu nennen. Ekholm und Into wiederum nannten nur die Dramatik Handkes: Ekholm verwies – wie schon erwähnt wurde – auf die Bedeutung Handkes als Erneuerer des Theaters, während Into in Anlehnung an die U2 behauptete, dass Handke mit seinen Stücken, in denen neue Formen probiert wurden, bekannt geworden sei. Nur Forsblom erwähnte ein Stück Handkes mit Namen (*Kaspar*). Auf die finnische bzw. auf die deutschen Aufführungen seiner Stücke in Finnland wurde in den Rezensionen nicht hingewiesen.

Bemerkenswert ist, dass in mehreren Rezensionen (vgl. z. B. Ekholm 1979, Forsblom 1979, Stålhammar 1979) genannt wurde, dass formale Experimente typisch für Handke seien. Dass diese Charakterisierung aus der U2 direkt übernommen wurde, ist anzunehmen, denn sie wurde in den Rezensionen weder kommentiert noch mit Beispielen bestätigt. Im Unterschied zur finnischen Rezeption von *Die Unvernünftigen sterben aus*, in der die sprachlichen und formalen Experimente Handkes ein Grund dafür waren, warum das Stück für schwierig gehalten wurde, spielten die formalen Aspekte bei der Wertung der ersten Prosaübersetzung keine besondere Rolle; die Erzählung wurde zumindest nicht ausdrücklich als besonders experimentell angesehen. Das von einigen Rezensenten vermittelte Bild von Handke als ein „Experimentator“ war also eher ein Produkt der Marketingabteilung von Weilin+Göös als eines der Rezensenten selbst.

¹⁵¹ Die Rezensionen von Forsblom und Stålhammar sind in manchen Punkten so ähnlich, dass unwillkürlich der Eindruck entsteht, dass Stålhammar die Rezension von Forsblom kannte. Für die Fragestellungen dieser Arbeit ist das jedoch nicht von Bedeutung.

Im Unterschied zu den anderen finnischen Rezensenten hatte sich Forsblom über das frühere Werk Handkes Kenntnis verschafft; namentlich nannte er allerdings nur das Stück *Kaspar*. Die Beschäftigung mit den Grundlagen der Handkeschen Dramatik nahm fast die Hälfte seiner Rezension in *HS* ein. Als eine Art Ergänzung zur U2 der finnischen Übersetzung verband Forsblom Handkes Dramatik mit dem Modelltheater, einem Gegensatz des politisch-dokumentarischen Theaters. Forsblom zufolge gehöre Handke seit Mitte der 1960er Jahre zu den Entwicklern des Modelltheaters, das die Wirklichkeit nicht direkt ablehne, aber kritisch und experimentell u. a. Rituale der Wirklichkeit, die gesellschaftliche Verquickung von Sprache und Bewusstsein, sozialen Zwang und Bedrücktheit zu veranschaulichen versuche. Forsblom hätte in diesem Zusammenhang ein Beispiel für das Modelltheater nennen können, das einen Bezug sowohl mit Handke als auch mit Finnland gehabt hätte, nämlich die Schaubühne am Halleschen Ufer, die 1972 das Stück *Der Ritt über den Bodensee* in Finnland aufgeführt hatte, aber auf konkrete Beispiele wurde hier verzichtet. Stattdessen verwendete er das über das Modelltheater Gesagte als Ausgangspunkt für die Analyse von Handkes „Entfremdungsanarchie“.

Forsblom zufolge seien Handkes Auffassungen von Sprache, Kommunikation und „modernen Voraussetzungen und Bestandteilen der individuellen Wirklichkeitswahrnehmung“[...] „auch aus gesellschaftlicher Sicht von Bedeutung“ und konnten nach Forsblom deshalb nicht einfach außer Acht gelassen werden. Der „Fall Handke“ sei ein „vielseitiges modernes Symptom“, dem der Autor in seinem Werk „einen feinen ironischen Ausdruck und eine Form verleihen könne, der es nicht am bedeutungsvollen Inhalt fehle.“ Sowohl in der Dramatik als auch in der Prosa Handkes handle es sich um die „Kritik des bis ins Bewusstsein dringenden Genormtseins“. Als Beispiel nannte Forsblom das Stück *Kaspar*, dessen Thema seiner Meinung nach die „Polarität der vollständigen Freiheit und des vollständigen Bedingtseins“ sei. In *Die Stunde der wahren Empfindung* setze Handke diese Thematik fort; Forsbloms Rezension hieß auch „Kasper joka ei edes halua oppia mitään“ („Kasper [sic!] der mal nichts lernen will“). Forsblom war der Ansicht, dass in manchen Fällen Handkes Absichten, die sich eher zufällig sehen ließen, aber auch explizit ausgedrückte Intentionen besser seien als die „schematischen Ergebnisse“. Trotzdem meinte er, dass Handke ein „notwendiger moderner Autor“ sei, „ohne den wir die Welt nicht verstehen.“

Neben Forsblom brachte von den finnischen Rezensenten nur Stålhammar die Erwartung zur Sprache, dass Handkes Werke, die zumindest nicht offen dem Ideal der engagierten Literatur folgten, einen Gesellschaftsbezug hätten bzw. aus gesellschaftlicher Sicht bedeutungsvoll sein könnten. Allerdings betonte auch Stålhammar, dass man Handke eher einen Formalisten als einen engagierten Dramatiker nennen könne: Handke betrachte die Wirklichkeit kritisch, aber mache dies nicht mit gewöhnlichen Mitteln, sondern mit Hilfe der Sprache und z. B. mit der inneren Perspektive. Stålhammar zufolge gelinge es Handke auch mit seinen eigenen Mitteln, ein beein-

druckendes Bild von der Entfremdung des modernen Menschen und dessen Angstzuständen zu schaffen.

Die Autorerwartung, die anhand der Peritexte der finnischen Übersetzung von *Die Stunde der wahren Empfindung* entsteht, nämlich dass Handke in Bezug auf die engagierte Literatur ein andersdenkender Außenseiter sei, wurde bei Forsblom und Stålhammar explizit zum Ausgangspunkt der Besprechung, aber auch andere Rezensenten gingen offensichtlich von der Autorerwartung aus, dass es bei Handke um die in den Peritexten genannte ästhetische Demonstration ginge. Auf die Peritexte wurde in diesem Zusammenhang jedoch nicht explizit hingewiesen.

Handke wird in Finnland gewöhnlich für einen schwierigen Schriftsteller gehalten, was ein Grund dafür sein könnte, dass seine Werke erst gegen Ende der 1970er Jahre ins Finnische übersetzt bzw. auf Finnisch aufgeführt wurden (vgl. Poukkula 1985). In der öffentlichen Rezeption von *Die Stunde der wahren Empfindung* spielte das Bild eines schwierigen Autors jedoch keine bedeutende Rolle: Im Unterschied zur Rezeption des Stücks *Die Unvernünftigen sterben aus* wurde diesmal in keiner Rezension darauf hingewiesen, dass Handke im Allgemeinen für schwierig gehalten würde. Die Schwierigkeit kam nur in der Rezension von Kalliokulju zur Sprache und auch hier eher indirekt. Kalliokulju, der auf die explizite Vorstellung des Autors und dessen Werk verzichtete, bezeichnete Handke als einen „Intellektuellen, aus dessen Text sich Aspekte philosophischen Charakters eröffnen.“ Auch die Schreibweise Handkes beschrieb Kalliokulju als „intellektuell“ und war der Meinung, dass die Gedanken, die Handke in seinem Text zum Ausdruck gebracht hatte, auf den Leser bestimmt kompliziert wirken würden. Im Unterschied zu den Vorstellungen des Autors in anderen Rezensionen gründete Kalliokulju das Bild, das er mit seiner Rezension von Handke vermittelte, ganz und gar auf seine eigene Leseerfahrung, und nicht etwa auf die Klappentexte; in diesem Fall könnte man sagen, dass Kalliokulju den Autor Handke aufgrund des gelesenen Textes als einen schwierigen Autor konkretisiert hatte. Die von Kalliokulju verwendeten Ausdrücke „philosophisch“ und „intellektuell“ haben sich seitdem in der finnischen Handke-Rezeption stark verbreitet. Mit ihnen hat man sowohl befürwortende als auch ablehnende Urteile begründet.

Nach den kurzen Vorstellungen des Autors zu urteilen, schienen die Rezensenten ziemlich bescheidene Kenntnisse über Handke zu haben. Abgesehen von Forsblom begnügten sie sich mit den Informationen, die sie in den Klappentexten der Übersetzung finden konnten. Trotzdem behauptete Markku Into, dass der Name Handkes schon seit den 1960er Jahren in Finnland bekannt sei. Er erklärte jedoch nicht genauer, wie Handke dem finnischen Publikum bekannt geworden wäre. Er wies zumindest nicht explizit auf den Besuch Handkes in Finnland hin oder auf die Stücke, die bis dahin in Finnland aufgeführt worden waren. Into zufolge beruhe Handkes Bekanntheit auf seinen Stücken, in denen neue Formen probiert würden, und er stehe

seit Mitte der 1960er Jahre an der Spitze der europäischen literarischen Avantgarde. Die Tatsache, dass Into auch selbst Schriftsteller bzw. Lyriker ist, kann sein frühes Interesse an Handke erklären. Er berichtete, dass er schon lange, „alle die letzten Jahre des grauen Erzählens“, auf so etwas wie die jetzt erschienene Erzählung Handkes gewartet habe. Obwohl er sich wunderte, warum erst jetzt die erste finnische Übersetzung von Handke und warum gerade *Die Stunde der wahren Empfindung* veröffentlicht wurde, spekulierte er nicht über die möglichen Gründe. Im Unterschied zur Rezeption einiger späterer Handke-Übersetzungen war die Veröffentlichungspolitik der finnischen Verlage kein Thema bei Into oder anderen Rezensenten, die *Die Stunde der wahren Empfindung* besprachen. Allerdings verwies Virtanen darauf, dass man bisher sehr wenig österreichische Literatur von der „jüngeren Generation“ ins Finnische übersetzt hätte, aber auch er erwog nicht die Gründe dafür. Das Erscheinungsjahr des Originals nannte nur Forsblom, Stålhammar erwähnte, dass das Original vier Jahre zuvor erschienen war; keiner von beiden machte jedoch den Leser auf die zeitliche Verzögerung der Übersetzung ausdrücklich aufmerksam.

5.2.4.2 *Konkretisationen der Handlung und der Figuren*

Die öffentliche finnische Rezeption von *Die Stunde der wahren Empfindung* ist ein gutes Beispiel dafür, wie Peritexte Konkretisationen bzw. Interpretationen des Lesers steuern können: Die auf U4 angebotene Lesart, der zufolge die von Keuschnig im Traum ermordete alte Frau seine eigene Mutter sei, wurde von vier Rezensenten (Into, Kalliokulju, Paavilainen und Virtanen) übernommen. Auch die anderen Rezensenten lehnten diese Lesart nicht direkt ab: Ekholm nannte den verhängnisvollen Traum gar nicht, Forsblom wiederum wies auf den Traum hin, ohne von dessen Inhalt genauer zu erzählen. Stålhammar berichtete, dass Keuschnig im Traum jemanden ermordet habe, aber verzichtete darauf, die Identität des Ermordeten zu enthüllen.

Obwohl die Konkretisationen der Rezensenten in Bezug auf die Identität des Ermordeten eine auffallende Gemeinsamkeit aufwiesen, wurde die Bedeutung des Traums jeweils ein bisschen unterschiedlich aufgefasst: Man hielt ihn für den konkreten Grund bzw. Ausgangspunkt für die Veränderung der Persönlichkeit Keuschnigs oder für seine psychische Verwirrung. Betont wurde, dass Keuschnig nach dem Traum ein veränderter Mensch sei. Nach Kalliokulju beruhe dies ganz einfach darauf, dass Keuschnig der Traum so „beängstigend wirklich“ vorkomme, nach Paavilainen erscheine er ihm sogar „wirklicher als die umgebende Wirklichkeit“. Für wichtig hielt man die Verwechslung von Traum und Wirklichkeit. Nach Forsblom merke Keuschnig, dass der Alptraum Realität geworden war und umgekehrt. Intos Lesart zufolge beruhe der „fast schizophrene“ Zustand Keuschnigs, „die alltägliche Hölle“, darauf, dass er nicht mehr zwischen dem Geträumten und dem real Passierten unterscheiden könne. Die Vielschichtigkeit der Geschichte beruhe nach Into gerade auf

dieser „Verschachtelung von Illusion und Realität“: „Vielleicht hat Keuschnig jemanden getötet, er weiß das nur nicht mit Sicherheit“, schrieb Into.

Auf den Handlungsverlauf der Geschichte wurde in den Rezensionen sehr wenig Aufmerksamkeit gerichtet: Abgesehen vom Traum Keuschnigs wurden kaum einzelne Ereignisse erwähnt. Into und Stålhammar berichteten, dass die Hauptfigur hauptsächlich nur in Paris herum streife, um seine Beklemmung loszuwerden. Neben diesen beiden Rezensenten verriet nur Forsblom, wie die Erzählung endet; vielleicht folgten die anderen der Praxis, nach der die Lösung des besprochenen Werkes in der Kritik nicht verraten werden sollte. Im Unterschied zu deutschsprachigen Rezensenten klagten die finnischen Rezensenten jedoch nicht über den Mangel an äußerer Handlung oder Spannung. Laut Kalliokulju sei die Handlung arm, die Ereignisse seien dürftig, alltäglich und nur lose miteinander verwoben; das einzige Ereignis, das er nannte, war der Traum. Ekholm dagegen verzichtete völlig darauf, einzelne Ereignisse zu nennen und den Handlungsverlauf zu beleuchten; er wies auf die Angstzustände Keuschnigs hin, ohne den Anlass, den Traum zu nennen. Von den Figuren wurde in den Rezensionen nur die Hauptfigur erwähnt, aber auch er wurde kaum charakterisiert.

5.2.4.3 *Konkretisationen der Thematik*

Mehr Aufmerksamkeit als auf die Handlung wurde auf die Thematik der Erzählung gerichtet. Für die zentralen Themen hielt man die Entfremdung und das Außenseitersein, die in den Rezensionen gleich zu Schlüsselworten der Interpretation wurden. Keuschnig wurde als ein Außenseiter angesehen, der wegen des Traums aus dem Gleis gerät und sich von der Gesellschaft entfremdet.¹⁵² Alle Rezensenten, die sich gesondert mit dieser Thematik beschäftigten – die einzige Ausnahme war Kalliokulju, dem zufolge die Erzählung ganz einfach von „Stunden der Bedrängnis und der Hoffnungslosigkeit“ handle – waren der Ansicht, dass der Traum für Keuschnig den Ausgangspunkt zur Lebenskrise und zu einem neuen Lebensgefühl bedeute, der ihn sozusagen „zu Wirklichkeit wecke“: Erst nach dem Traum werde sich Keuschnig des Drucks bewusst, der die Gesellschaft auf das Individuum ausübt, von den sozialen Normen und Zwängen, von der Geziertheit und von den Routinen, die über das Leben und das Verhalten herrschen und die die Individualität des Menschen und seine Gefühle ersticken und die menschlichen Beziehungen unmöglich gemacht haben (vgl. Paavilainen 1979). Da diese Routinen so verinnerlicht sind, dass der Mensch sich ihrer Existenz gar nicht bewusst ist und sich deshalb von ihnen auch nicht befreien kann, hielt man Keuschnig für ein Opfer seiner Umgebung. Dass er in die Einsamkeit gerate, sei „eigentlich aus der sozialen Sicht begründet“. Dieser Ansicht war zumin-

¹⁵² Vgl. Ekholm (1979), Forsblom (1979), Into (1979), Paavilainen (1979), Stålhammar (1979).

dest Forsblom, dem zufolge das Verhalten Keuschnigs als eine Reaktion auf die Totalität der Welt zu sehen sei: Nur als Außenseiter könne man die Sinnlosigkeit der Welt erkennen.

Abgesehen von Ekholm war keiner der Meinung, dass die von Handke geschilderten Probleme nur für eine bestimmte Gesellschaftsklasse gelten würden. Stattdessen war man sich einig, dass es sich hier um Probleme handle, die vielen „ganz normalen modernen Großstadtmenschen“ gemeinsam seien. Paavilainen z. B. sprach vom Ekel vor dem „spießbürgerlichen Zwangsbann“. Ekholm war dagegen der Ansicht, dass bei Handke die entfremdete Intelligenz geschildert werde, weshalb der Rezensent das Buch für ein Paradebeispiel für die marxistische Ästhetik hielt. Diese Behauptung begründete er mit zwei Argumenten: erstens, weil die Erzählung alle wesentlichen Bestandteile beinhalte, die man für die Schilderung der entfremdeten Intelligenz brauche – was diese genaugenommen sein können, wurde nicht ausdrücklich erklärt – und zweitens, weil der Schauplatz Paris bei Handke als ein Ort der kapitalistischen Warenfülle, des Chaos und der „atomistischen“ sozialen Beziehungen geschildert werde, was laut Ekholm durchaus untypisch für die Literatur sei, die sich mit Paris beschäftige. Obwohl Ekholm für eine linke Zeitung (*Demari*) schrieb, war er nicht darüber enttäuscht oder verärgert, dass in der Erzählung Handkes weder eindeutige ideologische Meinungen noch ein literarisches bzw. politisches Programm geäußert wurde, „wie die Welt zu retten wäre“ (Ekholm 1979). Ihm zufolge würden Handkes Figuren weder über den Sinn des Lebens noch über die Bewältigung der Vergangenheit nachdenken, denn sie würden gar nicht denken, sondern versuchten nur ihr kompliziertes Gefühlsleben zu klären. Auch die eigene Existenz würden sie nicht persönlich erleben, sondern in den Ereignissen der Umgebung erfahren. Aus diesem Grund hielt Ekholm Handkes Erzählung für „eine der interessantesten modernen Menschenschilderungen.“

Die Rezension von Virtanen unterschied sich von den anderen Kritiken sowohl wegen der Länge als auch wegen der Lesart, die hier als „tiefenpsychologisch“ bezeichnet werden könnte. Mit dem Vokabular der Tiefenpsychologie versuchte er nachzuweisen, wie es bei der Krise bzw. dem internen Kampf Keuschnigs um einen Machtkampf zwischen dem Über-Ich und dem „Unter-Ich“ (Freud nennt es das „Es“) des Individuums gehe. Laut Virtanen werde sich Keuschnig beim Aufwachen der Tatsache bewusst, dass der Mord im Traum ein Lustmord ist und dass er seine Mutter getötet hat. Weil sein Über-Ich, das durch die Erziehung herkömmlichen Sitten und Beschränkungen angepasst worden ist, dieses Verbrechen nicht akzeptiert, das sein „Unter-Ich“ im Traum, d. h. außerhalb der Kontrolle des Über-Ichs begangen hat, geriet er in eine Krise: Er hat gegen seine Erziehung und dadurch gegen die ganze Institution der Erziehung verstoßen. Neben den Schuldgefühlen, von denen er geplagt wird, habe er laut Virtanen Angst, sein wahres Ich vor der Gesellschaft zu entblößen. Die Schuldgefühle erklärte Virtanen mit einem Hinweis auf die Studien des amerika-

nischen Sozialpsychologen Stanley Milgram, dessen „Milgram Experiment“ gezeigt habe, dass der Mensch ein Bedürfnis habe, von einer Autorität Befehle zu empfangen und diesen Befehlen zu folgen. Obwohl der Mensch nicht von außen kontrolliert würde, würde er sich selber kontrollieren; der „Polizeistaat“, der den Menschen vor den Erfordernissen und Wünschen des Unter-Ichs schütze, sei laut Virtanen im eigenen Kopf zu finden. Deshalb kämpfe Keuschnig gegen die „Inquisition der Gesinnung“, nicht etwa der Gesellschaft. Sein „anarchistischer Ekel“ und seine Entfremdung seien Mittel, mit denen er zu zeigen versuche, dass die Erwartungen, die an ein soziales und moralisches Individuum gestellt werden, ihre Gültigkeit verloren haben. Seine Rebellion sei aber gleichzeitig ein Versöhnungsritus, mit dem er versuche, sich von den Schuldgefühlen zu befreien. Laut Virtanen suche Keuschnig nach einem Ausweg in der Möglichkeit des Wahnsinns, des Selbstmords und der Versöhnung und allmählich finde er tatsächlich eine Verbindung zur Welt und zur Harmonie, weshalb das Ende der Erzählung laut Virtanen glücklich sei.

Stålhammar und Into waren mit Virtanen und ihren deutschsprachigen Kollegen derselben Ansicht, dass das Ende glücklich und auch gut gelungen sei. Etwas anderer Meinung war Forsblom. Ihm zufolge gelinge es zwar Handkes Hauptfigur am Ende, sich in eine Art „Ichlosigkeit“ zu befreien, die ihm helfe, die Welt mit ganz neuen Augen zu sehen und den Sinn der Welt zu begreifen. Dabei sah aber Forsblom die Gefahr, dass Keuschnig seine kritische Einstellung und seine Identität aufgeben müsse und seine Teilnahme weiterhin nur die Teilnahme eines Außenseiters bleibe. In der ambivalenten Positivität der Schlusszene und in den „ironischen Zügen des neuen Lebens“ komme aber die feine Ironie Handkes zum Vorschein, die laut Forsblom typisch für die moderne deutsche Prosa sei; Vergleichspunkte aus der deutschsprachigen Literatur wurden hier jedoch nicht gegeben. Der Wechsel der Erzählperspektive von innen nach außen am Ende mache laut Forsblom deutlich, dass Keuschnig „jeder von uns“ sein könnte und „wenn man aufhört, das Problem Keuschnigs zu schildern und wenn er sich angepasst hat, haben die Totalität der Welt und ihre Rituale endgültig gesiegt. Dann sind alle gesund, und alles ist gut, vermeintlich.“ (Forsblom 1979.) Der Rezensent bemerkte hier aber, dass Handke die geschilderte „Entfremdungsanarchie“ niemandem zur Lebensregel empfehlen würde. Die Zuspitzung und die innere Perspektive seien nur das Mittel, das schildern zu können, „was sonst unsichtbar bleiben würde, weil man es als einen Teil der ‚gegebenen‘, akzeptierten, objektiven, normalen Wirklichkeit begreifen würde, oder von dem man, was die innere Perspektive angeht, keine Notiz nehmen würde“ (Forsblom 1979).

Es mag an der auf der U2 der finnischen Übersetzung behaupteten ästhetischen Demonstration Handkes gelegen haben, dass auch in den Rezensionen betont wurde, dass Handke sich mit der Existenzproblematik beschäftige und sich nicht für gesellschaftliche Probleme und ihre Lösungen interessiere. Im Gegensatz zur deutschsprachigen Rezeption des Werks kritisierte kein einziger finnischer Rezensent Handke

explizit wegen mangelnder gesellschaftlicher Relevanz einerseits oder narzisstischer Subjektivität bzw. Innerlichkeit andererseits. Die Beschreibung der äußeren Wirklichkeit hielten sie auch für ausreichend. Ein weiterer Unterschied zur öffentlichen deutschsprachigen Rezeption der Erzählung war, dass der Aspekt des Autobiographischen in der öffentlichen finnischen Rezeption völlig fehlte.

5.2.4.4 *Literarische Kontexte und Vergleichspunkte der Erzählung*

Wie in Kap. 2.5.2.2 festgestellt wurde, ist der Vergleich des zu besprechenden Werkes mit Werken anderer Autoren ein konstitutiver Bestandteil der Literaturkritik. Auch *Die Stunde der wahren Empfindung* wurde in den finnischen Rezensionen mit anderen Werken und Handke mit anderen Autoren verglichen. Die Vergleichspunkte unterschieden sich von denen der deutschsprachigen Kritik, wie es auch zu erwarten war. Dies lässt sich teils auf die unterschiedlichen literarischen und kulturellen Erwartungshorizonte der finnischen und deutschsprachigen Rezensenten zurückzuführen, teils beruht es darauf, dass die Rezensenten auch die literarische Kompetenz der jeweiligen Leserschaft berücksichtigen müssen: Finnische Leser kennen wahrscheinlich solche Werke besser, die in finnischer Sprache erhältlich sind. Aufgrund meines Materials sieht es aus, als seien die finnischen Rezensenten im Allgemeinen mit dem Vergleichen viel vorsichtiger als ihre deutschsprachigen Kollegen: Sie nennen weniger Vergleichspunkte und wenn sie dies tun, fügen sie oft hinzu, dass sie mit dem Vergleichen keineswegs die Einzigartigkeit Handkes geringschätzen bzw. in Frage stellen wollen. Ein gutes Beispiel dafür ist auch in der Rezeption von *Die Stunde der wahren Empfindung* zu finden:

Handkes (geb. 1942) Roman ist mit Kafkas „Die Verwandlung“ verglichen worden, sein projizierender Stil habe Gemeinsamkeiten mit dem nouveau roman und dem modernen Film. Diese Verbindungen sind jedoch unwesentlich, denn Handke stellt ein eigenes Phänomen dar, das seine eigenen Bedingungen schafft und sie durchführt. (Into 1979.)

Auf den intertextuellen Bezug der Erzählung auf Kafka wurde in fast allen Rezensionen hingewiesen; dies lag wahrscheinlich daran, dass *Die Verwandlung* auch auf der U4 der Übersetzung genannt wurde. Den meisten Rezensionen fehlte jedoch eine genauere Erklärung und auch die Bedeutung dieses intertextuellen Bezugs wurde nicht gesondert erörtert. Nur Forsblom und Virtanen erklärten, dass der Bezug aufgrund des Vornamens Gregor und des Verwandlungsmotivs (beide sind beim Aufwachen verändert) entstehe bzw. zu erkennen sei. Nach Virtanen sei auch das Thema der Schuld beiden Erzählungen gemeinsam. Ekholm dagegen hielt die Bezüge auf Kafka für „stilistisch interessant“, aber erklärte nicht genauer, was er mit dieser Behauptung meinte. Nach Paavilainen handle es bei Handke um eine „kafkaeske Verwandlung“; auch Stålhammar hielt den im Laufe der Erzählung zunehmenden Schrecken für

„kafkaesk“: Wenn Keuschnig sich am Ende der Erzählung mit sich selbst versöhnt, sei der „kafkaeske Zirkel“ gebrochen, „zumindest für eine Zeit lang“. Bei Stålhammar handelte es sich also um keinen Verweis auf ein bestimmtes Werk Kafkas, sondern das Wort „kafkaesk“ bezog sich hier auf eine bestimmte absurde, alpträumhafte Stimmung, die typisch für Kafka ist (vgl. Hosiaislouma 2003: 386–387). Für Kallio-kulju stellte Kafka einen Vergleichspunkt des eigenen Leseerlebnisses dar: Seiner Meinung nach biete Handkes Erzählung ein genauso bedrückendes Leseerlebnis wie die Werke Kafkas.

Die finnischen Rezensenten hielten, wie in Kap. 5.2.3.4 dargestellt wurde, die Entfremdung und das Außenseitersein für die wichtigsten Themen von *Die Stunde der wahren Empfindung*. Aus diesem Grund wurde die Erzählung auch mit solchen Werken verglichen, die von diesen Themen handelten. Paavilainen z. B. las Handkes Erzählung als Fortsetzung einer Literaturtradition, die mit Colin Wilsons Essaybuch *The Outsider* (1956; dt. *Der Outsider. Eine Diagnose des Menschen unserer Zeit* 1957) angefangen hat und die die Problematik des Außenseiterseins behandelt.¹⁵³ In dieser Literatur lebe der Außenseiter, so erklärte Paavilainen, von den sozialen Mechanismen getrennt und konzentriere sich nur auf eigene Sachen. In den 1960er Jahren sei der Schwerpunkt dieser Literatur etwas mehr ins Gesellschaftliche verschoben und man habe angefangen, den Außenseiter als „entfremdet“ zu bezeichnen. Handkes Erzählung verbinde laut Paavilainen beide, Außenseitersein und Entfremdung, denn bei ihm fungierten das Leben, die Umgebung und die Gesellschaft als gleichwertige Hintergründe für die Isolierung und Einsamkeit der Hauptfigur.

Hätte Paavilainen Handkes Erzählung genauer mit dem Essaybuch Wilsons verglichen, hätte er feststellen können, dass diese Werke viel mehr gemeinsam haben als nur das Thema, wie von ihm angedeutet wurde. In der Tat könnte man Wilson Buch wenn nicht direkt für einen Subtext, dann zumindest für eine Inspirationsquelle für Handkes Erzählung halten. Die Entsprechungen sind so zahlreich, dass man *Die Stunde der wahren Empfindung* als eine Art literarische Version von *The Outsider* lesen könnte, in der die von Wilson dargestellten Ideen vom Außenseitersein in Form einer Erzählung zusammengefasst werden. Handkes Keuschnig entspricht genau dem von Wilson anhand vieler Beispiele beschriebenen Außenseitertyp, der mit den für Außenseiter typischen Problemen oder Fragen konfrontiert wird, die u. a. die Identität des Individuums, seine Rolle in der Gesellschaft, seine Wirklichkeitserfahrung usw. betreffen, wie z. B. Wer bin ich? Wie sollte ich richtig leben? Die Gefühle der Entfremdung, des Unwirklichen, Sinnlosen und Chaotischen, die Gedanken an den Tod bzw. Selbstmord, das befreiende und ermunternde Erlebnis der wahren Empfin-

¹⁵³ Wilsons Buch war schon 1958 auf Finnisch unter dem Titel *Sivullisen ongelma* erschienen und dürfte 1979 den finnischen Zeitungslesern, zumindest Literaturkennern, bekannt gewesen sein. 2007 wurde eine Neuübersetzung des Buchs mit dem Titel *Sivullinen ihminen* veröffentlicht.

dung¹⁵⁴ – alle diese Aspekte werden nicht nur bei Handke, sondern auch bei Wilson behandelt. (Vgl. Wilson 2007: 6, 21, 22, 29, 70, 101, 169, 218, 226, 228.)

Noch viel auffälliger ist aber, dass Handkes Erzählung intertextuelle Bezüge auf Autoren und Werke enthält, die Wilson in seinem Buch als Beispiele für die Außenseitertypen vorstellt. Ein Teil von diesen Außenseitern bei Wilson sind literarische Figuren, ein Teil historische Personen wie z. B. Philosophen, Schriftsteller und andere Künstler.¹⁵⁵ Für besonders gute Beispiele für Außenseiterfiguren hält Wilson u. a. Roquentin, die Hauptfigur in Sartres *Der Ekel*, Mersault in Alber Camus' *Der Fremde*, Harry Haller in Herman Hesses *Der Steppenwolf* (1927), Raskolnikow in F.M. Dostojewskis *Schuld und Sühne* sowie die Hauptfiguren Kafkas in *Die Verwandlung* und *Der Prozeß* (vgl. Wilson 2007: 32–38, 41–46, 85–86). Auf alle diese Figuren gibt es bei Handke einen intertextuellen Verweis¹⁵⁶ und einige dieser intertextuellen Bezüge wurden auch in der deutschsprachigen Rezeption von *Die Stunde der wahren Empfindung* erkannt und behandelt.¹⁵⁷ Dass Keuschnig z. B. am Kinderspielplatz gerade ein Buch des amerikanischen Schriftstellers Henry James liest¹⁵⁸, dessen Roman *A Portrait of a Lady* (1881; dt. *Bildnis einer Dame*) auch bei Wilson (2007: 102–104) behandelt wird, kann kaum ein Zufall sein.

Von den o. g. literarischen Figuren, Werken oder dessen Autoren wurden in den finnischen Rezensionen nur Hesse und Camus genannt, ohne dass sie direkt mit Wilsons Buch in Verbindung gesetzt wurden. Laut Paavilainen erinnert Handkes Erzählung an Hesses *Der Steppenwolf*, weil auch Keuschnig sich vor „spießbürgerlichen Zwangsbann“ ekle.¹⁵⁹ Genauer erklärte er die Bezugnahme nicht; wahrscheinlich nahm er an, dass Hesse und sein Buch dem finnischen Leser ohnehin bekannt waren.¹⁶⁰ Stålham-

¹⁵⁴ Wilson spricht hier in Anlehnung an den amerikanischen Psychologen Abraham Maslow von „peak experience“ (Gipfelerfahrung), einem bedeutsamen Erlebnis von Freude und Optimismus (vgl. Wilson 2007: 410–411).

¹⁵⁵ Wilson beschäftigt sich u. a. mit dem französischen Schriftsteller Henri Barbusse, dem britischen Geheimagent und Schriftsteller Thomas Edward Lawrence, dem russischen Balletttänzer Vaslav Nijinski, mit Ernest Hemingway, Vincent van Gogh und Friedrich Nietzsche.

¹⁵⁶ Die intertextuellen Bezüge auf Kafka wurden schon behandelt; durch den gemeinsamen Vornamen Gregor wird die Intertextualität auch markiert (onomastische Intertextualität). Auf Sartres Roman gibt es in *Die Stunde der wahren Empfindung* mehrere Verweise. Z. B. studiert Keuschnig mehrmals sein Gesicht im Spiegel, wie es für Antoine Roquentin typisch ist, und vergleicht sein Gesicht mit dem Aussehen eines Tieres genauso wie die Hauptfigur bei Sartre (vgl. Sartre 1981: 30, 39, 50). Mit Dostojewskis Raskolnikow teilt Keuschnig die Gedanken an den Tod und den Felssprung (vgl. Wilson 2007: 428).

¹⁵⁷ Auf Sartres *Der Ekel* verwiesen Améry (1975), Neumann (1975) und M.L. (1975), auf die im Text genannten Werke von Dostojewski und Camus wiederum Baumgart (1975).

¹⁵⁸ Laut Krajenbrink (1996: 170; Fußnote 117) liest Keuschnig, aufgrund des bei Handke zitierten Abschnittes, die Novelle *Daisy Miller: A Study* (1878) von Henry James.

¹⁵⁹ Als weitere Gemeinsamkeiten könnte man die flüchtigen Selbstmordgedanken der beiden Hauptfiguren sowie ihre Träume nennen, in denen eine Frau ermordet wird: Harry Haller träumt, dass er das Mädchen Hermione, das er in einem Restaurant getroffen hat, tötet (vgl. Wilson 2007: 93–94).

¹⁶⁰ Laut Lassila (2007: 101) erreichte der am Ende der 1960er Jahre in den USA entstandene Hesse-Boom Finnland in der ersten Hälfte der 1970er Jahre. Innerhalb von wenigen Jahren erschienen

mar wiederum war der Ansicht, dass Handkes Erzählung wegen der behandelten „Außenseitergefühlen“ mit dem Existentialismus von Camus und Beckett verwandt sei; genauer erklärte Stålhammar diese Behauptung nicht.¹⁶¹ Darüber hinaus verband Paavilainen *Die Stunde der wahren Empfindung* mit den Werken von den amerikanischen Autoren Saul Bellow und Edgar Lawrence Doctorow, mit denen sie auch Berührungspunkte habe: Wie ihre Hauptfiguren versuche auch Keuschnig sich von Konventionen, vom Druck der Umgebung, von sozialen Zwängen und mechanischen Routinen des Lebens zu befreien.¹⁶²

Die in den Rezensionen genannten weiteren Vergleichspunkte scheinen eher willkürlich zu sein. Wahrscheinlich hatte man zum Vergleichspunkt ein Werk gewählt, das man gerade gelesen hatte und das inhaltlich ähnlich war, ohne dass es zwischen der Erzählung Handkes und dem verglichenen Werk eigentliche, vom Autor intendierte (und nicht nur vom Leser assoziierte) intertextuelle Bezüge (wie Zitate, Anspielungen o. Ä.) gibt. Virtanen z. B. verglich Handkes Erzählung mit dem Kurzroman *Wie kommt das Salz ins Meer?* (1977) der jungen österreichischen Autorin Brigitte Schwaiger, der ein Jahr zuvor auf Finnisch erschienen war. Im Gegensatz zu Schwaiger, die von der „allgemeinen Wirklichkeit“ ausgehe und „allgemeine Lebenswerte“ verteidige, die in der Problematik der Frauenrolle zum Vorschein kämen, handle es sich bei Handkes Botschaft um einen „betont individualistischen Protest für das individuelle Lebensgefühl, gegen allgemeine, traditionelle Werte der Gesellschaft, gegen Disziplin, Ordnung, Moral und Normdruck“ (Virtanen 1979).

Virtanen war auch der Ansicht, dass Handkes Erzählung Berührungspunkte mit den Werken von Philip Roth sowie mit den surrealistischen Filmen *Ein andalusischer Hund* (Originaltitel: *Un chien andalou* 1929) und *Das Goldene Zeitalter* (*L'Âge d'Or* 1930) von Luis Buñuel und Salvador Dalí habe. Ekholm wiederum war der Meinung, dass die Personenbeschreibung Handkes Gemeinsamkeiten mit den Erzählungen aus dem Band *Berättelser från de inställda upprorens tid* (1974) des schwedischen Schriftstellers Per Olov Enquist und den kurzen Novellen *The Floating Opera* (1957) und *The End of the Road* (1958) des Amerikaners John Barth habe.¹⁶³ Vergleichspunkte aus der finnischen Literatur wurden in den Rezensionen dagegen nicht ge-

von ihm 13 neue Werke auf Finnisch. Von *Der Steppenwolf* wurden in kürzester Zeit mehrere Neuauflagen genommen. In den 1970er Jahren war er somit der beliebteste und meist übersetzte deutsche Autor in Finnland.

¹⁶¹ Bis 1979 waren von Camus schon sieben Werke auf Finnisch erschienen, so dass der finnische Leser in diesem Fall selbst den Verweis nachvollziehen konnte. Von *Der Fremde* war 1976 die fünfte finnische Auflage erschienen. Von Beckett waren ebenfalls bis 1979 sechs finnische Übersetzungen erschienen.

¹⁶² E.L. Doctorows *Das Buch Daniel* (*The Book of Daniel*) war ein Jahr zuvor in der finnischen Übersetzung von Kalevi Nyttjä bei dem Verlag Tammi erschienen.

¹⁶³ Die hier genannten Novellen von Barth waren zu Beginn der 1970er Jahre auf Finnisch erschienen und sie sind bisher die einzigen ins Finnische übersetzten Werke Barths. Von P.O. Enquist waren bis 1979 vier finnische Übersetzungen erschienen. Beliebt wurde er in Finnland erst in den 1990er Jahren. Bis 2009 wurden von ihm insgesamt 13 Werke auf Finnisch veröffentlicht.

nannt. Ein mögliches Beispiel hätte der Roman *Suuri illusioni* (1928; dt. *Stadt der Leiden und der Freuden* 1936) von Mika Waltari bieten können, der auch von der Selbstsuche eines Mannes handelt und der zum Teil ebenfalls in Paris spielt; auch dort geht die Hauptfigur ins Café de la Paix, um eine Frau zu treffen. Die Frage, ob Handke Waltaris Roman kannte und ob *Die Stunde der wahren Empfindung* tatsächlich einen intertextuellen Bezug zu Waltaris Roman enthält, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht beantwortet werden.

Betrachtet man die finnische Literatur der 1970er Jahre, so ist es kaum verwunderlich, dass zu Handkes Erzählung keine Vergleichspunkte aus der zeitgenössischen einheimischen Literatur herangezogen wurden. Kennzeichnend für die damalige finnische Literatur war die Konzentration auf das eigene Land und auf nationale Themen (vgl. Varpio 1991: 12–13). Einen wesentlichen Teil bildete die sog. „Agrarepik“, die auch als „Brachlandrealismus“ („pakettipeltorealismi“) bezeichnete Literatur, die die Umstrukturierung der finnischen Gesellschaft in den 1960er Jahren, u. a. die Flucht aus dem Lande, thematisierte und mit der die allmählich verschwindenden agrarischen Traditionen gestärkt werden sollten. Ein Teil dieser Literatur war, dem Zeitgeist der 1970er Jahre entsprechend, politisch bzw. programmatisch. Populär waren Romanserien mit drei oder mehreren Teilen, in denen die finnische Geschichte des 20. Jahrhunderts und vor allem das Leben auf dem Lande bzw. in der Provinz behandelt wurde. (Vgl. auch Mäkelä 1999: 226–233, Niemi 1999b: 167.)¹⁶⁴ Werke mit autobiographischem Hintergrund, auch die sog. Bekenntnisliteratur, waren seit Mitte der 1970er Jahre sehr beliebt. Vor allem interessierten sich viele finnische Schriftstellerinnen für die Beschreibung eigener Lebensgeschichte und Behandlung persönlicher Probleme. (Vgl. Ahola 2003: 149, Enwald 1999: 203–204, Zilliacus 1999: 214, 217.) Gegen Ende des Jahrzehnts nahm die Bedeutung des Politischen allmählich ab. Man begann, vor allem in der Prosa, sich erneut für modernistische Experimente zu interessieren. (Vgl. Niemi 1999b: 169.)

Die finnische Lesekultur hat sich deutlich in zwei geteilt: Es gibt von der breiten Leserschaft bevorzugte Literatur und Literatur, die von der Kritik behandelt und empfohlen wird. Diese Teilung kommt entsprechend in den Lieblingsbüchern der 1970er Jahre zum Vorschein. Die beim breiten Publikum beliebten Autoren¹⁶⁵ behandelten Themen, die den Lesern zumindest teilweise aus eigener Erfahrung bekannt waren, die eine Identifikationsmöglichkeit boten und die in Bezug auf die finnische Identität für wichtig gehalten wurden: Diese waren die jüngste finnische Vergangenheit, der Aufbau der finnischen Nachkriegsgesellschaft und die Arbeitsamkeit. Man erwartete

¹⁶⁴ Als Beispiele könnte man die Iijoki-Serie (1971–1998) von Kalle Päätalo, die Lohja-Serie (1974–1980) von Eeva Joenpelto und *Kukkivat roudan maat* (1971–1980) von Eino Säisä nennen.

¹⁶⁵ Laut Jokinen (1987: 33–34) gehörten Kalle Päätalo, Laila Hietamies, Kaari Utrio, Mauri Sariola, Ursula Pohjolan-Pirhonen, Veikko Huovinen, Eeva Joenpelto, Arto Paasilinna, Anu Kaipainen und Mika Waltari zu den beliebtesten finnischen Autoren der 1970er Jahre.

von Literatur vor allem eine realistische, glaubwürdige Abbildung des Alltags; dies galt sowohl für die Beschreibung der Außenwelt als auch des Innenlebens. Weitere wichtige Merkmale für die vom breiten Publikum bevorzugte Literatur waren Humor, Spannung und Romantik sowie eine gut lesbare Sprache. Gesellschaftskritik und sprachliche bzw. formale Experimente gehörten dagegen nicht zum Erwartungshorizont. Sie waren stattdessen die Merkmale der von finnischen Rezensenten bevorzugten Literatur: Modernistische, intellektuelle Werke, in denen neue Formen erprobt, sprachliche Ausdrucksmöglichkeiten erweitert und die Macht und Bürokratie kritisiert wurden, standen bei ihnen hoch im Kurs. Die von den Rezensenten hochgeschätzten Autoren – u. a. Paavo Haavikko, Alpo Ruuth, Samuli Paronen – waren nicht auf den Bestsellerlisten finden; entsprechend blieben die Lieblingsautoren der breiten Leserschaft im Feuilleton oft unbeachtet. (Vgl. Jokinen 1987: 33–46, Enwald 1999: 204.)

Obwohl die von den Rezensenten genannten für Handkes Erzählung herangezogenen Vergleichspunkte willkürlich erscheinen, kann eine von Lars Hamberg (1989: 47) gemachte Beobachtung sie erklären, nämlich, dass finnische Rezensenten auch im Allgemeinen gern auf Camus, Sartre, Kafka, Joyce, Faulkner, Hemingway, Marquez und Eco hinweisen, weil diese auf Finnisch rezipiert werden können. In dieser Hinsicht beeinflusst die Übersetzungspolitik der finnischen Verlage die Vergleichspunkte der Kritik, nicht unbedingt die Ähnlichkeit der Werke. Aus demselben Grund hat man seltener auf Herbert Marcuse, Theodor Adorno, Mihail Bahtin oder Jacques Derrida verwiesen: Werke dieser Autoren sind erst in den letzten Jahren ins Finnische übersetzt worden.¹⁶⁶ Auf Marcuse und Adorno wird in der öffentlichen deutschsprachigen Handke-Rezeption häufig verwiesen (vgl. z. B. Lüdke 1983).

5.2.4.5 „Geschicklichkeitsprobe“

Betrachtet man die öffentliche finnische Rezeption von *Die Stunde der wahren Empfindung* insgesamt, kann man feststellen, dass sie durch eine vorsichtige Begeisterung geprägt war. Die aufgrund der Peritexte der finnischen Übersetzung entstandenen Erwartungen an das Werk und an seinen Autor waren bestimmt groß: Es handelte sich ja um das erste ins Finnische übersetzte Werk eines erfolgreichen und in der Welt geschätzten Autors, der zumindest dem größten Teil der finnischen Leserschaft, aber offensichtlich auch für einige Rezensenten, eine neue Bekanntschaft bedeutete. Nach den Reaktionen der unmittelbaren öffentlichen Rezeption zu urteilen wurde keiner der finnischen Rezensenten in seinen Erwartungen enttäuscht. Abgesehen von den weniger begeisterten Kritiken von Kalliokulju und Virtanen wurde die Erzählung sehr positiv aufgenommen.

¹⁶⁶ Das erste ins Finnische übersetzte Werk von Adorno erschien 1991; bis 2009 wurden insgesamt drei Werke von ihm auf Finnisch veröffentlicht.

Worauf beruhten die Urteile der Rezensenten? Besonders begeistert waren die Rezensenten vom zutreffenden Zeitbild, das Handke mit *Die Stunde der wahren Empfindung* erfasst hatte. Fast einstimmig stellten sie fest, dass es sich hier um eine „einzigartige“, „vielschichtige“ und „scharfsinnige“ Schilderung von dem Gemütszustand eines modernen, urbanen Europäers, seiner Entfremdung und der Zersplitterung des Ichs handle, hinter der ein „tiefer Kummer um das Schicksal der Menschheit“ zu spüren sei (vgl. Into 1979, Paavilainen 1979). Man war der Ansicht, dass Handke hier die Bedeutung der Individualität sowohl im Leben eines einzigen Menschen als auch in der Gesellschaft betonen wolle; statt bloß zu existieren, müsse man auch individuell leben (vgl. Paavilainen 1979). Abgesehen von Stålhammar wurde in diesem Zusammenhang jedoch nicht auf den Existentialismus hingewiesen. Solche Bezüge waren erst in der öffentlichen finnischen Rezeption der beiden nächsten Prosaübersetzungen zu finden (vgl. Kap. 5.3.4, 5.4.4).

Im Unterschied zu den anderen Rezensenten äußerte Virtanen kein explizit befürwortendes oder ablehnendes Urteil über die Erzählung. Er war der Ansicht, dass es hier um eine „gefühllose“ und „rücksichtslos intellektuelle“ Erörterung der Existenzfragen gehe; das Urteil kann vom Leser sowohl als ein positives als auch negatives Urteil aufgefasst werden, abhängig von den Erwartungen, die er an die gute Literatur stellt. Virtanen lobte die Erzählung nicht als ein treffendes Zeitbild wie z. B. Into, sondern war sogar der Ansicht, dass die Erzählung ein „altes“ und „verbrauchtes“ Thema habe; als Beleg nannte er einige literarische Werke (u. a. Kafka, Roth), die dasselbe Thema behandelt hätten.

Pfister (2000: 132–133, 166) bemerkt in seiner Untersuchung zur deutschsprachigen Handke-Rezeption, dass für viele Kritiker die Aufteilung des literarischen Textes in Form und Inhalt die Basis ihres Urteils ist: Man kann den Inhalt durchaus positiv beurteilen, während die Form, d. h. der Stil und die Sprache, als misslungen abgelehnt wird, oder umgekehrt. Dies gilt auch für die finnische Kritik, zumindest im Falle Handkes. Auch in den finnischen Rezensionen – zumindest zu Werken Handkes – werden oft der Inhalt und die Form in deutlich voneinander getrennten Abschnitten besprochen. Für die Rezensionen zu *Die Stunde der wahren Empfindung* gilt das nicht so sehr wie für die Rezeption der folgenden Handke-Übersetzungen. Im Unterschied zu späteren Werken wurde die Form der Erzählung hier nicht besonders ausführlich behandelt; z. B. nannten nur Forsblom und Stålhammar die innere Perspektive, die in der deutschsprachigen Rezeption heftig diskutiert bzw. kritisiert wurde. Im Gegensatz zu ihren deutschsprachigen Kollegen standen beide dieser erzähltechnischen Lösung positiv gegenüber. Allerdings bemängelte Forsblom, dass gerade die Erzählperspektive bei Handke „in einigen Fällen“ zur Routine geworden sei, und dass dies auch in *Die Stunde der wahren Empfindung* passiert sei, aber „nur ganz stellenweise“, auf einigen wenigen „leerlaufenden und manierten Seiten.“

Was sonst die Urteile über die Sprache und den Stil der Erzählung angeht, waren sie bei den finnischen Rezensenten fast ebenso kontrovers wie bei den deutschsprachigen Kritikern. Dass die Beobachtungen und Angstgefühle Keuschnigs so ausführlich, eingehend und detailliert geschildert wurden, wurde von den meisten finnischen Rezensenten als eine besondere Begabung Handkes hoch gelobt. Man hielt die geschilderten Details zwar für „alltäglich“ (Kalliokulju 1980), aber gleichzeitig für „durchdacht“ und „vielsagend“ (Paavilainen 1979). Z. B. war Ekholm, der bei der Schilderung der Beobachtungen und Gefühle ein wenig die Neigung zum „Auflisten“ kritisierte, der Meinung, dass Handke mit *Die Stunde der wahren Empfindung* eindeutig sein Können nachgewiesen habe. Auch Stålhammar, Forsblom und Into waren von Handkes Schreibtalent beeindruckt. Laut Stålhammar sei es auch dem „klaren Stil“ Handkes zu verdanken, dass das Buch den Leser fessle.

Neben Virtanen gehörte Kalliokulju zu den weniger begeisterten Rezensenten. Auch er lehnte die Erzählung nicht direkt ab, aber in seiner Kritik wurden die Schlüsselwörter Bedrängnis und Hoffnungslosigkeit so oft wiederholt, dass diese auch das beschriebene Leseerlebnis zu prägen begannen. Die Frage, ob Kalliokulju mit seiner Kritik absichtlich so ein düsteres Bild von *Die Stunde der wahren Empfindung* vermitteln wollte, kann hier nicht beantwortet werden. Auf jeden Fall war seine Kritik gut geeignet, die potenzielle Leserschaft für das Buch und somit für Handke einzugrenzen. Indem er von der „intellektuellen Schreibweise Handkes“ und seinen „kompliziert wirkenden Gedanken“ sprach, lief das Buch Gefahr, viele Leser zu verlieren: Ein Leser, der sich selbst nicht unbedingt für einen Intellektuellen hält, wagt, nachdem er Kalliokuljus Kritik gelesen hat, das Buch vielleicht gar nicht aufzuschlagen.

Genau das ist in Finnland wohl auch passiert. In den meisten Bibliotheken lässt sich zumindest ein Exemplar von *Die Stunde der wahren Empfindung* finden, aber ob das Buch auch ausgeliehen bzw. gelesen wird, ist eine andere Frage. Weder Weilin+Göös noch andere finnische Verlage haben es für nötig gehalten, eine neue Auflage herauszugeben. Zum Schluss sei noch eine Kuriosität erwähnt: Im Sommer 2005 wurde in der Sommerbeilage der regionalen Tageszeitung *Keskipohjanmaa* ein Artikel veröffentlicht, in dem die Bibliothekarin Kati Salmén aus Kälviä gebeten wurde, Bücher zur Sommerlektüre zu empfehlen (vgl. Nissi 2005). Handkes Name war vergeblich auf der Liste namens „Diese Bücher müssen Sie in diesem Sommer unbedingt lesen“ zu suchen. Stattdessen konnte man auf einer anderen Liste „Diese Bücher haben die anderen auch nicht gelesen“, auf der Werke aufgelistet wurden, die in den letzten zehn Jahren nur ein- bis zweimal bzw. noch nie ausgeliehen wurden, *Die Stunde der wahren Empfindung* finden. In einem solchen Fall, dass das Buch nur im Regal verstaubt, droht ihm der Ramschkasten.

5.3 *Die linkshändige Frau* 1981

Obwohl über den wirtschaftlichen Erfolg von *Die Stunde der wahren Empfindung* keine Angaben zur Verfügung stehen, ist es anzunehmen, dass es sich lohnte, ein weiteres Prosawerk Handkes in finnischer Sprache herauszugeben. Darauf deutet zumindest die Tatsache hin, dass von Handke die nächste finnische Prosaübersetzung schon zwei Jahre nach dem Erscheinen von *Die Stunde der wahren Empfindung* veröffentlicht wurde. *Die linkshändige Frau* erschien auf Finnisch in Weilin+Göös unter dem Titel *Vasenkätinen nainen* im Jahr 1981, fünf Jahre nach dem Erscheinen der Originalausgabe bei Suhrkamp. Die Übersetzerin war Outi Nyytäjä, die auch als Dramaturgin, Manuskriptverfasserin, Kolumnistin und Kritikerin bekannt geworden ist. Sie hat viel über Theater, Literatur, Kulturpolitik und Medien geschrieben und viele Dramen und Romane übersetzt, neben Handke u. a. Werke von Balzac, Ionescu, Barthes, Enzensberger, Schiller, Uwe Johnson, Büchner, Sagan und Heiner Müller. (Vgl. Teos 2005.)

Die finnische Übersetzung von *Die linkshändige Frau* erschien in der 1966 gegründeten Reihe „Weilin+Göös kirjasto“, in der gemäß der U4 „Übersetzungsliteratur von hoher Qualität“ („korkeatasoista käännöskirjallisuutta“) publiziert wurde (vgl. Tiitta 1997: 58). Gerichtet war die Reihe an literarisch anspruchsvolle Leser. Von einem Autor konnten zwei bis drei Werke in die Reihe angenommen werden. (Vgl. Pellikka 2006.) In dieser Reihe waren vor Handke Werke von Max Frisch (*Stiller* 1954), Willy Kyrklund (*Solange* 1951), D.H. Lawrence (*Women in Love* 1920, *The Man who Died* 1931), Katherine Mansfield (*The Garden Party* 1922), Osamu Dazai (*Ningen shikaku* [*No longer human*] 1948) und Slawomir Mrozek (*Stoń* [*Der Elefant*] 1957) erschienen.

5.3.1 *Zum Werk Die linkshändige Frau*

Die linkshändige Frau ist eine relativ kurze Erzählung, die Handke im Winter und Frühjahr 1976 in Paris schrieb. Dem Autor selbst zufolge entstand sie aus dem Bild eines alleinstehenden Mannes,

den man in bestimmten Geschichten antrifft, in bestimmten Erzählungen, und der am Ende ziemlich zufrieden ist: er füttert seine Katze, er spielt gegen sich selbst Schach [...]. Ich habe dieses Bild immer vor Augen gehabt, und ich habe eines Tages von einer Frau geträumt, die wie dieser Mann ist, die diese ewige Ruhe am Ende ihres Abenteurers erfährt. Und die nicht verzweifelt ist. (Handke 1985: 234.)

Die linkshändige Frau ist eine Erzählung von einer solchen Frau. Wie *Der kurze Brief zum langen Abschied* handelt sie von einer Trennung und der Zeit danach, in der sich die Ehepartner an die neue Lebenssituation und ein eigenständiges Leben

gewöhnen müssen. Das zentrale Thema ist – wie so oft bei Handke – die Selbstsuche eines Menschen.

In *Die linkshändige Frau* spielt das Geschehen in einer Neubausiedlung am Rande des deutschen Mittelgebirges „gerade über dem Dunst einer großen Stadt“ (LF, 7).¹⁶⁷ Erzählt wird von der dreißigjährigen Marianne, die zu Beginn der Geschichte zusammen mit ihrem achtjährigen Sohn Stefan auf die Rückkehr ihres Mannes Bruno wartet, der als Verkaufsleiter einer großen Porzellanfirma für mehrere Monate auf Geschäftsreise in Finnland war. Als er nach Hause zurückkommt, ist er glücklich, weil er während des Alleinseins erfahren hat, dass er sich seiner Frau und seinem Kind zugehörig, ja sogar mit ihr „auf Leben und Tod“ (LF, 15) verbunden fühlt.

Am Abend seiner Heimkehr beschließen Marianne und Bruno, in einem Hotelrestaurant zu essen und verbringen dort auch die Nacht zusammen. Am nächsten Morgen hat Marianne auf dem Nachhauseweg eine Art Erleuchtung und bittet ihren Mann unvermittelt, zu gehen und sie allein zu lassen, ohne dass sie den Grund dafür explizit nennt (oder überhaupt nennen kann?): „Mir ist eine seltsame Idee gekommen; eigentlich keine Idee, sondern eine Art – Erleuchtung [...] Ich hatte auf einmal die Erleuchtung – sie mußte auch über dieses Wort lachen –, daß du von mir weggehst; daß du mich allein läßt. Ja, das ist es: Geh weg, Bruno. Laß mich allein.“ (LF, 22–23). Bruno geht sofort auf den Vorschlag ein, obwohl er gerade erklärt hat, dass er sich zum ersten Mal vollkommen glücklich fühlt. Er holt noch am selben Nachmittag seine Sachen ab und zieht zu der gemeinsamen Freundin Franziska. Die Frau bleibt mit ihrem kleinen Sohn allein zurück.

Marianne verfolgt keinen bestimmten Plan damit, dass sie Bruno wegschickt. Wie es weitergehen soll, weiß sie selbst kaum. Die Tage sind manchmal schwerer, manchmal leichter, aber das Leben nimmt seinen Lauf. Die Frau versucht ihr Leben neu zu organisieren: Sie räumt in der Wohnung auf, stellt die Möbel um, wirft alte Papiere und Bücher weg, reinigt sogar den Briefkasten vor der Haustür. Sie geht mit ihrem Sohn spazieren, hört nachts immer dieselbe Platte „The Lefthanded Woman“ und lernt neue Menschen kennen: eine abgearbeitete Verkäuferin in einer Modeboutique mit einem Kleinkind und einen arbeitslosen Schauspieler. Die größten Veränderungen im Leben der Frau vollziehen sich nicht im Alltag, sondern eher auf der mentalen Ebene. Sie war schon früher mit ihrem Kind allein, als ihr Mann auf langen Dienstreisen im Ausland war. Der Unterschied zu früher besteht darin, dass keine Partnerschaft zwischen den Eheleuten mehr möglich ist und die Frau jetzt ihren Mann „stehen muss“¹⁶⁸; um nicht finanziell völlig von Bruno abhängig zu sein, muss sie ihren

¹⁶⁷ Die Zitate aus *Die linkshändige Frau* in dieser Arbeit entstammen der beim Suhrkamp-Verlag im Jahre 1990 erschienenen 9. Auflage. Auf das Buch wird in der Arbeit mit der Abkürzung LF hingewiesen. Auf die finnische Übersetzung wird mit VN verwiesen.

¹⁶⁸ Die deutsche Schriftstellerin Margot Schroeder hat einen Roman über die Beweggründe der weiblichen Existenz mit dem Titel *Ich stehe meine Frau* (1975) geschrieben.

Lebensunterhalt selbst verdienen. Sie sucht den Kontakt zu einem Verlag, bei dem sie schon früher gearbeitet hat und von dem sie einen Übersetzungsauftrag erhält. Sie übersetzt „einen Erfahrungsbericht einer jungen Französin“ (LF, 47), der wie für ihre momentane Lage geschaffen ist und in dem sie Sätze findet, die ihr zu Einsichten verhelfen. Die Frau will weder von ihrem Mann noch von anderen Menschen bevormundet werden, sondern sie will selbst bestimmen, wer sie ist. Bruno besucht sie mehrmals und sie besucht ihn mit ihrem Sohn, aber er kann sie nicht wieder zurückgewinnen. Die Freundin Franziska, eine auf eigenen Füßen stehende Lehrerin und aktives Mitglied einer Frauengruppe, versucht Marianne in ihre Aktivistinnen-Gruppe hineinzuziehen, aber Marianne lehnt das ab. Ihr Verleger macht einige hilflose persönliche Annäherungsversuche. Auch den Schauspieler, der Hals über Kopf in sie verliebt ist, wehrt sie ab. Einmal kommt Mariannes Vater zu Besuch. Alle bemühen sich um die jetzt scheinbar einsame Frau.

Am Ende des Buches versammeln sich zufällig alle Personen, die in der letzten Zeit mit ihr näheren Umgang hatten, bei Marianne. Trotz eines Streites zwischen Bruno und dem Schauspieler wird es ein harmonischer Abend. Als der Abend vorbei ist, betrachtet Marianne sich im Spiegel und sagt zu sich selbst: „Du hast dich nicht veraten. Und niemand wird dich mehr demütigen!“ (LF, 130.) Und sie fängt an zu zeichnen. Am Ende des Buches sitzt sie auf der Terrasse vor ihrem Bungalow im Schaukelstuhl. Die Schlusszene scheint darauf hinzudeuten, dass die Frau allmählich gelernt hat, mit der neuen Situation zurechtzukommen und am Ende der Erzählung bereit ist, ein neues Leben zu beginnen.

Der Erzählung folgt noch ein kurzes Nachstück, ein Zitat aus Goethes *Wahlverwandtschaften* (1809), der „Geschichte einer gefährdeten Ehe“ (Rötzer 1992: 112):

So setzen alle zusammen, jeder auf seine Weise, das tägliche Leben fort, mit und ohne Nachdenken; alles scheint seinen gewöhnlichen Gang zu gehen, wie man auch in ungeheuren Fällen, wo alles auf dem Spiele steht, noch immer so fort lebt, als wenn von nichts die Rede wäre.

Das Zitat lässt sich sowohl als eine optimistische als auch als eine pessimistische Fortsetzung der Geschichte der Frau interpretieren. Nach Sandberg (1986: 59) wirft das Goethe-Zitat hier eher Fragen auf, anstatt Antworten zu geben.

5.3.2 *Zur deutschsprachigen Rezeption von Die linkshändige Frau*

Die öffentliche Rezeption von *Die linkshändige Frau* im deutschsprachigen Raum folgte unmittelbar der Veröffentlichung der Erzählung im Herbst 1976. Das schmale Buch wurde bald zum größten Thema der deutschsprachigen Literaturkritik: Es wurde nicht nur in den großen überregionalen Tages- und Wochenzeitungen kommentiert, sondern auch in kleineren Regionalblättern intensiv besprochen. Hans Die-

ter Schmidt schrieb im *Main-Echo* vom 10.2.1977 fünf Monate nach den ersten Kritiken zu diesem Buch, dass *Die linkshändige Frau* zu den „umstrittenen Publikationen der letzten Monate“ gehörte: Die Reaktionen der Rezensenten reichten von der „erbittertsten Ablehnung bis zur rückhaltlosesten Anerkennung.“¹⁶⁹

Dass das Buch so viel und intensiv besprochen wurde, beruht natürlich auf vielen Faktoren. Neben der Autorerwartung spielte der zeitliche und kulturelle Kontext, in dem das Buch erschien, eine große Rolle: Die Rezeption von *Die linkshändige Frau* fand im deutschsprachigen Raum zu einer Zeit statt, als das Thema Frauenemanzipation wieder aktuell geworden war und die Stellung bzw. Gleichberechtigung der Frau in der Gesellschaft, in der Politik, am Arbeitsplatz und in der Familie viel diskutiert wurde (vgl. Frietsch 2006: 134). Die Frauenbewegung erfuhr damals zunehmende Unterstützung auch im öffentlichen Bereich und viele ihrer Forderungen wurden von politischen Parteien (besonders von der Ende der 1970er Jahre gegründeten Partei der Grünen) und Gewerkschaften aufgenommen. (Vgl. Glaser 1997: 374–375.)

Nach Helwig (1997: 29) lässt sich darüber streiten, ob die neue Frauenbewegung konkrete Erfolge vorzuweisen hat. Ihr zufolge blieben z. B. das Bemühen um eine grundlegende Veränderung gesellschaftlicher Strukturen sowie um die Abschaffung des § 218 StGB vergeblich.¹⁷⁰ „Andererseits wurden überkommene Denkmuster erfolgreich in Frage gestellt und Themen in die Diskussion gebracht, die zuvor kaum öffentlich erörtert worden waren. Dazu zählen insbesondere die Problemkreise sexuelle Selbstbestimmung und Gewalt gegen Frauen.“ (Helwig 1997: 29.) Als konkrete Ergebnisse und Erfolge der neuen Frauenbewegung können die rechtliche Gleichstellung der Geschlechter und einige wichtige Gesetzesänderungen angesehen werden: Am 14. Juni 1976 wurde das erste Gesetz zur Reform des Ehe- und Familienrechts verkündet und ab 1.7.1977 das deutsche Scheidungsrecht grundlegend umgestaltet: Nach dem neuen Recht (§ 1565 I 1 Bürgerliches Gesetzbuch) ist der einzige Ehescheidungsgrund das Scheitern der Ehe (vgl. Creifelds 1983: 293). Seither gilt

¹⁶⁹ Zur Inhaltsanalyse standen dieser Untersuchung 67 deutschsprachige Rezensionen zur Verfügung. Eine ausführlichere kontrastive Untersuchung zur deutschsprachigen und finnischen Rezeption von *Die linkshändige Frau* findet man bei Kankkonen (2002).

¹⁷⁰ Als Ausgangspunkt der neuen Frauenbewegung in der Bundesrepublik wird ein Artikel im *Stern* vom 3.6.1971 angesehen, der von der Journalistin, Verlegerin und Mitbegründerin der bundesweit erscheinenden autonomen feministischen Zeitschrift *Emma*, Alice Schwarzer, nach französischem Vorbild initiiert wurde. In diesem Artikel bekannten 374 Frauen, ihre Schwangerschaft abgebrochen zu haben, was nach § 218 strafrechtliche Konsequenzen zur Folge hatte. Der Artikel führte zu einer breit angelegten Kampagne gegen den § 218: Die von verschiedenen Frauengruppen getragene „Aktion 218“ sammelte Tausende von Unterschriften für die ersatzlose Streichung dieses Paragraphen aus dem Strafgesetzbuch (StGB). Drei Jahre später bekannten 329 Ärzte im *Spiegel*, Frauen zur Abtreibung verholphen zu haben, was in mehreren Fällen zur Anklage führte. Die Streichung des § 218 wurde im Bundestag diskutiert, aber die 1974 verabschiedete Fristenregelung wurde 1975 vom Bundesverfassungsgericht für nicht vereinbar mit der Unantastbarkeit des Lebens erklärt. Im Jahre 1976 trat eine Kompromisslösung in Kraft, nach der unter bestimmten Voraussetzungen Abtreibungen straffrei bleiben. Das Ziel der „Aktion 218“ konnte demnach nur in Form eines Kompromisses erreicht werden. (Vgl. Helwig 1997: 28.)

nicht mehr das Schuld-, sondern das Zerrüttungsprinzip, nach dem die Ehe auch gegen den Widerstand einer Seite nach einer bestimmten Frist geschieden werden kann. Im Eherecht fiel die alte Regelung weg, nach der die Frau in erster Linie zur Haushaltsführung, der Mann zum finanziellen Unterhalt der Familie verpflichtet war. Nach der alten Regelung durfte die Frau nur dann berufstätig sein, wenn sie ihre Verpflichtungen in der Familie nicht vernachlässigte oder berufstätig sein musste, da die Einkünfte des Mannes für den Familienunterhalt nicht ausreichten.¹⁷¹ Nach dem neuen Eherecht waren jetzt beide Eheleute gleichermaßen berechtigt, außerhalb des Haushalts berufstätig zu sein. Außerdem wurden beide Ehegatten verpflichtet, für den Unterhalt der Familie zu sorgen, auf die Familie Rücksicht zu nehmen und die Haushaltsführung in gegenseitigem Einverständnis zu regeln. (Vgl. Opielka 2002.) U. a. diese Ereignisse machten den kulturspezifischen, gesellschaftspolitischen und historischen Erwartungshorizont der deutschsprachigen Literaturkritiker aus, vor dem sie *Die linkshändige Frau* lasen und bewerteten. Dieselben Ereignisse haben natürlich auch die Entstehung der Erzählung beeinflussen können.

Gemäß den deutschsprachigen Rezensenten waren die Trennung, die Selbstfindung, die Einsamkeit, das Alleinsein und die Schwierigkeiten des Zusammenseins die wichtigsten Themen von Handkes Erzählung. Zum zentralen Gegenstand wurde die Erwägung, ob Handke in seiner Erzählung die Emanzipation einer Frau schildert, und wenn dem so ist, in welcher Hinsicht und in welchem Grade er dies tut. Das Wort Emanzipation tauchte jedenfalls in fast jeder Rezension auf. Man war sich jedoch nicht darüber einig, ob es bei Handke um Frauenemanzipation oder um Emanzipation überhaupt geht. Der größte Teil der Kritiker kam zu dem Schluss, dass es sich hier um keinen gewöhnlichen Emanzipationsbericht handelt, obwohl *Die linkshändige Frau* einen Prozess des Selbstständigwerdens einer Frau schildert.¹⁷² Im Vergleich zu den Berichten, die meistens von Frauen zum Thema Frauenemanzipation geschrieben worden waren,¹⁷³ war Handkes Erzählung ungewöhnlich, weil sie gesellschaftlich nicht Stellung nahm und weder für noch gegen das aktuelle Thema sprach. Weiterhin kämpfte die Hauptfigur Handkes nicht offen gegen die patriarchalischen Werte. Einige Rezensenten ärgerten sich über eine solche unpolitische Einstellung des Autors, andere dagegen waren der Meinung, dass es nicht Aufgabe der Literatur sei, gesellschaftlich Position zu beziehen oder zu versuchen, die Welt zu verändern. Einige Rezensenten meinten wiederum, in der Erzählung doch eine Art Gesellschaftskritik

¹⁷¹ Das bürgerliche Familienmodell der Hausfrauenehe war in den 1950er Jahren in der BRD noch das herrschende Modell, das mit einer bestimmten Wohlstandsideologie der Nachkriegszeit verbunden war: „Nicht erwerbstätig zu sein wurde von und für Ehefrauen als ein Ausdruck von Wohlstand und Privilegien gedeutet“ (Opielka 2002).

¹⁷² Vgl. z. B. Günther (1976), Jansen (1976), Lubowski (1976), Miers (1977), Lipp (1976), Nef (1976), C.S. (1976), Scheller (1976), Schreiber (1977), Schulze-Reimpell (1977).

¹⁷³ Als Beispiele können hier Marielouise Janssen-Jurreits historisch-theoretisches Buch *Sexismus. Über die Abtreibung der Frauenfrage* (1976), Alice Schwarzers *Der kleine Unterschied und seine großen Folgen* und Verena Stefans *Häutungen* (1975) genannt werden. Diese Werke wurden auch in den Kritiken erwähnt.

zu finden: Diese Kritik werde vor allem an der Beschreibung des modernen Großstadtmenschen sichtbar. Die meisten Rezensenten hielten das Thema für sehr aktuell und wichtig, einige aber waren der Ansicht, dass es schon genug in der Literatur diskutiert worden sei. Außerdem biete Handke keine revolutionären, nicht einmal völlig neuen Gesichtspunkte zu diesem Thema.

Handke wurde zu der Zeit, als die Erzählung erschien, für einen unpolitischen Schriftsteller gehalten. Wegen dieser Autorerwartung war man so überrascht, dass er ein so aktuelles und auch politisches Thema wie Emanzipation aufgegriffen hatte. In einigen Rezensionen (vgl. z. B. Lüdke 1976) wurde deshalb auch der Verdacht geäußert, dass er das Thema aufgegriffen hatte, um entweder auf alle Fälle im Gespräch zu bleiben oder schnell und einfach Geld zu verdienen. Dieser Vorwurf, dass es Handke vor allem um den ökonomischen Erfolg gehe, war aber keine Besonderheit der öffentlichen deutschsprachigen Rezeption von *Die linkshändige Frau*, sondern er ist immer wieder wiederholt worden, vor allem wenn von ihm innerhalb kurzer Zeit mehrere Werke veröffentlicht wurden.

Eines der Hauptmerkmale der Erzählung ist das Erzählen von außen. Im Gegensatz zu *Die Stunde der wahren Empfindung* wird hier nicht das Innenleben der Hauptfigur beschrieben, sondern die Erzählperspektive ist „neutral“; sie beschränkt sich auf das Beschreiben vom Äußerlichen, Wahrnehmbaren. (Vgl. Frietsch 2006: 133, 136.) Daraus folgt, dass es in *Die linkshändige Frau* viele Unbestimmtheits- und Leerstellen gibt, die der Leser mit Bedeutung füllen muss, um den Sinn des Textes zu konstituieren (vgl. Kap. 2.4.2). Wie auch vielen anderen Werken Handkes fehlen dieser Erzählung die Kausalbezüge und das Bindeglied zwischen den aneinandergereihten Bildern, die psychologische Motivation der Handlungen und die innere Wirklichkeit der Figuren. (Vgl. Sandberg 1986: 63.) Die Erwartungen des Lesers werden vor allem durch die überraschende, im Text völlig unbegründete Erleuchtung der Frau gesteuert, die nach glücklicher Vereinigung mit ihrem Mann von diesem verlangt, dass er sie verlassen sollte. Ebenso unerwartet ist auch die Reaktion des Ehemannes, der in die Trennung einwilligt. Der Ausgangspunkt der Erzählung lässt eine Lösung der aufgeworfenen Fragen erwarten:

Die Erwartung richtet sich damit auf die Entwicklung einer Handlung, die über das unerklärliche Verhalten dieses Ehepaars, und im besonderen der Frau, Aufschluss gibt und ihre Handlungsweise motiviert. Da Handke aber gar keine Geschichte erzählen will, geht es ihm auch nicht um Motivationen, und das Psychologisieren verabscheut er. Der Leser wird in seiner Erwartung enttäuscht. (Sandberg 1986: 63.)

Besonders mit der Leerstelle nach dem Grund für die Trennung beschäftigte sich die öffentliche deutschsprachige Rezeption. Sie wurde sogar zu einem der entscheidenden Faktoren, der die Glaubwürdigkeit der ganzen Geschichte beeinflusste: So eine wichtige Entscheidung wie die Ehescheidung fällt man doch nicht über Nacht! Wenn

nun der Text keine eindeutigen Erklärungen bietet, musste der Leser – in diesem Fall der Rezensent – selber eine Motivation für die Handlung erfinden. So untersuchten die Rezensenten alle potenziellen Ursachen, die für die Trennung hätten verantwortlich sein können: Vorgeschlagen wurden u. a. körperliche Gewalt, seelische Grausamkeiten, Unterdrückung, das Gefühl des Auseinandergelebthabens, der Ehebruch, die Midlife-Crisis, der Alkoholismus usw.¹⁷⁴ Weiterhin grübelte man darüber, wer von den Ehepartnern an der Trennung schuld sei.¹⁷⁵ Dass die Veränderungen im deutschen Scheidungsrecht zu der Zeit, als Handkes Erzählung erschien, in der Öffentlichkeit diskutiert wurden, könnte auch die Erklärung dafür sein, warum diese eine Leerstelle von *Die linkshändige Frau* in der deutschsprachigen Kritik auf so viel Interesse stieß.

Hinsichtlich der anderen Aspekte des Werkes wurde in der öffentlichen Rezeption der Figurencharakterisierung oder vielmehr ihrem Fehlen besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Hier gingen die Meinungen der Rezensenten auseinander. Die eine Hälfte bewertete die Abweichung von der traditionellen Figurencharakterisierung als positiv, während die andere Hälfte sie für den größten Mangel der Erzählung hielt. Man meinte, dass der Leser unmöglich das Verhalten der Figuren verstehen und mit den Figuren sympathisieren könne, wenn er nichts von den Gefühlen, Gedanken und Motiven der Figuren wisse. Die meisten Rezensenten hatten die Erwartung, dass literarische Figuren, wenn sie auch fiktiv sind, psychologisch glaubhaft und ihre Handlungen motiviert sein sollten. Trotzdem versuchten sie nicht, die Figuren weiter zu entwickeln, d. h. sie „vollständiger“ zu machen.

Mit der Figurencharakterisierung hängt auch die Erzählsituation zusammen. Auch sie wurde in den meisten Rezensionen kritisiert: Sie wurde für „klinisch“ gehalten und somit in den meisten Kritiken als negativ bewertet. Unterschiede gab es bei der Einstellung zu Handkes Sprachgebrauch. Viele ärgerten sich über die alltägliche, zu einfache Sprache, die geradezu banal wirke.¹⁷⁶ Unter den Rezensenten gab es aber auch solche, die die präzise Sprache Handkes positiv beurteilten: Die Sprache wurde von diesen als besondere Leistung angesehen und Bezeichnungen wie „kultiviert und ohne Nervosität“, „an klassische Muster erinnernd“, „eine atmende, eine ‚empfundene‘ Prosa“ (Hartung 1976), „durchsichtig schlichte, hintergrundlose, aber gerade dadurch so vielsagende, raunende Sprache“ (Rühle 1976), „schlichte Alltagssprache, fast provozierend“ (Lipp 1976) tauchten auf.¹⁷⁷ Gerade wegen der Erzählweise und der einfachen Sprache wurde die Erzählung mit Trivilliteratur, vor allem mit Wer-

¹⁷⁴ Vgl. z. B. Bock (1976), Hartung (1976), Hesse (1975), Kahl (1976), Lüdke (1976), Reich-Ranicki (1976), Schultz (1976), Schulze-Reimpell (1977).

¹⁷⁵ Vgl. z. B. Krättli (1976), Miers (1977), Lipp (1976), S. Sch. (1977).

¹⁷⁶ Vgl. z. B. Ebner (1977), Henrichs (1976), Schmidt (1977), Schreiber (1977), Thun (1976).

¹⁷⁷ Vgl. Arnold (1976), Günther (1976), Jansen (1976), B.K. (1976), *Neue Kronen Zeitung* (1976), Rühle (1976), Warnes (1976).

ken von Hedwig Courths-Mahler und Ludwig Ganghofer, verglichen.¹⁷⁸ Auch Kritikerinnen waren zum Teil mehr über die triviale Sprache bei Handke verärgert als darüber, wie die aktuelle Frauenfrage bei Handke behandelt bzw. nicht behandelt wurde.

Insgesamt war die öffentliche Rezeption von *Die linkshändige Frau* im deutschsprachigen Raum sehr kontrovers. Einige Rezensenten lobten das Buch und bezeichneten es als Meisterwerk, während andere der Meinung waren, Handke sollte mit dem Schreiben aufhören, falls er nichts mehr zu sagen hätte. Zu den wichtigsten Bewertungskriterien wurden der Gesellschaftsbezug, die Aktualität des Themas, die Glaubwürdigkeit der Geschichte, die Sprache und der Stil sowie der Nutzen für den Leser: Bietet die Erzählung ihrem Leser Identifikationsmöglichkeiten, Trost, Erholung oder Handlungsrezepte?

Die linkshändige Frau ist eines der erfolgreichsten Bücher Handkes, „ein Umstand, der es auch gleich verdächtig macht für eine Reihe von Kritikern“ (Sandberg 1986: 58). Nur wenige Wochen nach seinem Erscheinen stieß das Buch „ohne besonderes Werbetrommelrühren“ an die Spitze der deutschen und österreichischen Bestsellerlisten vor (Warnes 1976, vgl. auch Frederiksen 1976, Trummer 1976). Die Erzählung wurde unter der Regie von Peter Handke auch verfilmt. Die Uraufführung des Films fand auf dem Hofer Filmfestival im Oktober/November 1977 statt. Er war auch der offizielle Beitrag der Bundesrepublik Deutschland in Cannes 1978. Die öffentliche Rezeption des Filmes war zum größten Teil viel positiver als die des Buches.

5.3.3 Zu den Peritexten der finnischen Übersetzung

Was für ein Bild versuchte Weilin+Göös von *Die linkshändige Frau* und vom Autor dieser Erzählung zu vermitteln? Da in die Analyse des vom Verlag vermittelten Schriftstellerbildes bzw. Images kein Werbematerial einbezogen werden konnte, basiert die folgende Analyse allein auf den Peritexten der finnischen Übersetzung. Die Klappentexte haben in diesem Fall jedoch wenig anzubieten: Auf der U4 wird der Autor gar nicht vorgestellt, sondern nur das Werk. Allerdings wird *Die linkshändige Frau* hier als ein „meisterhafter Kurzroman“ beschrieben, was als eine sehr positive Aussage für das Bild des Schriftstellers von Vorteil ist. Die inneren Schutzumschlagklappen U2 und U3 sind für die Vorstellung anderer Werke reserviert: Auf der U2 wird die U4 der finnischen Übersetzung von *Die Stunde der wahren Empfindung* zitiert, während auf der U3 Werke aufgelistet werden, die in der Reihe „Weilin+Göös in kirjasto“ bis 1981 erschienen waren.

¹⁷⁸ Vgl. Janssen-Jurreit (1976), Kuhn (1976), Nöhbauer (1976), Rehder (1977), Reich-Ranicki (1976), Thuswaldner (1976).

Im Unterschied zum Original gibt es in der finnischen Übersetzung von *Die linkshändige Frau* ein fünf Seiten langes Nachwort, das einen Peritext im Sinne Genettes darstellt. Es handelt sich hier um einen verlegerischen Peritext: Weilin+Göös hat die Verantwortung für diesen einen Peritext an einen Dritten, einen „autorisierten Interpreten“ (Genette 1989: 17) delegiert. Die Verfasserin des Nachworts ist Outi Valle, die zu Beginn der 1980er Jahre als freie Kulturjournalistin arbeitete; heute ist sie als Regisseurin und Produzentin in Radioteatteri (Radiotheater) der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalt YLE tätig.

Das Nachwort ist aus mehreren Gründen für die Fragestellungen dieser Arbeit ergiebig, vor allem aber deshalb, weil die Verfasserin Outi Valle einen „deutschen Blick“ auf Handke hat: Sie war erst zwei Jahre zuvor nach Finnland zurückgekehrt, nachdem sie etwa zehn Jahre im deutschsprachigen Ausland gelebt hatte. Sie hatte zuerst (1967–1970) Theaterwissenschaft, neuere deutsche Literatur und Philosophie in Wien studiert und danach in Westberlin über die Dramatik Bertolt Brechts promoviert (1977). In einem Gespräch, das ich 2006 mit ihr führte, erzählte sie, dass es eigentlich ein Zufall war, dass ihr angeboten wurde, das Verfassen des Nachworts zu übernehmen: Sie war zwar keine Handke-Expertin, aber hatte eine passende Ausbildung und war mit der Übersetzerin Outi Nyytjä befreundet. Handke war ihr auch schon von früher, aus der Studienzeit in Wien bekannt. Damals war Handke gerade sein Durchbruch gelungen und der junge Schriftsteller weckte in seiner alten Heimat großes Interesse. Seine Texte wurden schon damals auch in Literaturseminaren behandelt. Aus dieser Zeit stammte die Sekundärliteratur, die Valle im Nachwort verwendete. Diese bestand aus sehr unterschiedlichen Texten: aus Zeitungsartikeln, Rezensionen, Forschungsliteratur und Seminarmitschriften.

Da das Nachwort erst am Ende des Buches steht, richtet es sich nicht mehr an einen potenziellen, sondern an einen tatsächlichen Leser. Deshalb hat es (normalerweise) die Funktion, eine tiefer gehende Lektüre des Werkes zu gewährleisten. (Vgl. Genette 1989: 229.) Valle möchte jedoch betonen, dass es sich in diesem Fall nicht um eine tiefgreifende wissenschaftliche Analyse, sondern eher um einen journalistischen Text handelt: Mit dem Nachwort wollte sie bei denjenigen Lesern Interesse an Handke wecken, die ihn noch nicht kannten. Weil *Die linkshändige Frau* nicht das erste ins Finnische übersetzte Werk Handkes war, brauchte das Nachwort ihrer Ansicht nach keine Leseanleitung sein. Vielmehr wollte Valle, ihren eigenen Worten zufolge, dem Leser einige „Tipps“ geben und hatte deshalb „einige interessante Details“ ausgewählt, über die sie berichten wollte. Die Tatsache, dass im Nachwort ein Bild von Handke als einem jungen Radikalen hervorgehoben wird, beruht also auf Valles subjektiven Entscheidungen und nicht auf der vom Verlag beabsichtigten Image-Arbeit für Handke.

Die ersten drei Seiten des Nachworts widmet Valle der Vorstellung von Peter Handke und seinen literarischen Anfängen. Auf biographische Fakten wird hier verzichtet; als Grund erklärte Valle, dass diese dem Leser schon aus der U3 der ersten Übersetzung bekannt sein sollten. Stattdessen konzentriert sich Valle auf die Schriftstellerkarriere und auf das Werk Handkes. Eine zentrale Bedeutung hat hier das Bild Handkes in der deutschsprachigen literarischen Öffentlichkeit.

Zum Ausgangspunkt nimmt Valle den vielzitierten Satz Handkes, wonach dieser von der Literatur das „Zerbrechen aller endgültig scheinenden Weltbilder“ erwarte (vgl. Handke 1969: 264). Dieser Satz, dessen genaue Quelle im Nachwort nicht erwähnt wird, sondern nur das Jahr 1968, wird im Text mit dem berühmten Auftritt Handkes bei der Tagung der „Gruppe 47“ in Princeton 1966 in Verbindung gesetzt, den die Verfasserin als ein „theatralisches Debüt des in Österreich geborenen jungen Schriftstellers“¹⁷⁹ bezeichnet. Auf dieser Tagung habe der „langhaarige, einem Pop-Idol der Jugend ähnelnde 24-jährige Radikale“ großes Aufsehen in der deutschen Literaturszene verursacht, indem er deutschsprachige Schriftsteller als „beschreibende Impotenten“ beschimpfte („herjaten saksalaisia kirjailijoita kuvaileviksi impotenteiksi“):

Laut Handke war fast alles, das man in den letzten drei Tagen gehört hatte – auf der Tagung lasen insgesamt 31 Schriftsteller Auszüge aus ihren Werken – „idiotisch“ und „läppisch“, gerade so etwas, das besonders den senilen Kritikern gefallen würde, weil ihre Begriffe gerade noch für solchen langweiligen Unsinn reichen würden (VN, 89–90).

Valle verzichtet hier darauf, das oben Zitierte z. B. mit einem Hinweis auf Handkes Literaturauffassung zu erklären (vgl. z. B. Handke 1969: 263–287). Stattdessen betont sie, wie zeitlich passend Handkes Auftritt damals kam: Während der Studentenunruhen zwei Jahre später hätte er mit seinen provokatorischen Vorwürfen wahrscheinlich weniger Aufmerksamkeit bekommen als jetzt.

Aus dem Text geht deutlich hervor, dass sich Valle über die deutschsprachige Rezeption Handkes Kenntnis verschafft hatte: Hier werden Einzelheiten aufgegriffen, auf die in der deutschsprachigen Presse besondere Aufmerksamkeit gerichtet wurde. Auch die Wortwahl ist auf die Sprechweise zurückzuführen, die typisch für die deutschsprachige Handke-Rezeption ist. Ein Beispiel dafür ist die Bezeichnung „Enfant terrible der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“, mit der Handke danach auch in Finnland öfters charakterisiert worden ist. Ein weiteres Beispiel ist das folgende Zitat aus dem Nachwort:

¹⁷⁹ Auf Finnisch heißt es wörtlich so: „Itävallassa syntyneen nuoren kynäniekkan teatraalinen ensiesiintyminen“. Das Wort „kynäniekka“ ist zweideutig. Entweder ist es eine abwertende Bezeichnung wie „Schreiberling“ („Autor, der schlecht und viel schreibt“) oder es ist eine positive Bezeichnung in der Bedeutung „Stilist“.

Handkes Auftritt, sei er werbestrategisch geplant oder nur ein glücklicher Zufall, kam zeitlich sehr passend. Im deutschen Sprachraum hat es wohl keinen anderen jungen Schriftsteller gegeben, für den so viel Druckfarbe, Papier und Sendezeit geopfert worden wäre wie Handke. Er ist in dem Moment auf der Bildfläche erschienen, als die im deutschen Sprachgebiet rebellierende Jugend nach neuen Idolen suchte und keines der früheren für geeignet hielt. Es ist paradox, dass gerade im Fall Handkes die Medien und die Spitzenleute des Show-Business in der BRD den Jugendlichen dieses Idol gegeben haben: Von Anfang an war Handkes Image ein Teil seiner literarischen Karriere. (VN, 90.)

Zumindest eine der hier verwendeten Quellen lässt sich einfach finden: Es handelt sich um die Rezension von Marcel Reich-Ranicki zu *Wunschloses Unglück* in der *Zeit* am 15.9.1972. Besonders scheint die oben zitierte Stelle eine mehr oder weniger direkte Übersetzung von Reich-Ranickis Rezension zu sein. Doch im Unterschied zu Reich-Ranicki (und vielen anderen Kritikern, die über die literarischen Anfänge Handkes geschrieben haben), betont Valle nicht ausdrücklich, dass es hier vor allem um die „Selbstpräsentation“ und „Selbstinszenierung“ des Schriftstellers Handke ginge. Stattdessen scheint sie sogar Handke gegen seine Kritiker zu verteidigen: Sie weist darauf hin, dass Handke auch selbst zugegeben habe, dass sein provokantes Verhalten zu Beginn seiner Karriere von Bedeutung war; damals gehörten seine literarische Tätigkeit und sein Verhalten untrennbar zusammen. Valle bemerkt zudem, dass sich Handke auch der Tatsache bewusst war, dass das abweichende Verhalten allein auf lange Sicht nicht genug war, um als Schriftsteller erfolgreich zu sein. Ihr zufolge haben manche Skeptiker ihm damals keine lange Karriere prophezeit¹⁸⁰, aber auch sie haben dann zugeben müssen, dass Handke bestehen geblieben war. Auch seine Umstrittenheit sei weiterhin geblieben. (Vgl. VN, 90.) Zum Schluss stellt Valle noch die Frage, ob das *Enfant terrible* auch ein literarisches Talent ist und verweist auf die Rezeption Handkes im deutschsprachigen Raum: Über diese Frage würden die deutschen Kritiker schon seit 20 Jahren streiten und seien sich immer noch nicht einig. Er würde sowohl mit Kafka als auch mit Courths-Mahler verglichen (vgl. Kap. 5.3.2).

Der zweite Teil des Nachworts (VN, 90–91) ist der Vorstellung von Handkes Werk gewidmet. Im Mittelpunkt steht hier das Sprechstück *Publikumsbeschimpfung*, dessen Inhalt, Bedeutung und Erfolg beleuchtet wird. Im Gegensatz zum U2-Text von *Die Stunde der wahren Empfindung* wird *Publikumsbeschimpfung* hier jedoch nicht als das Erstlingswerk Handkes bezeichnet, sondern auf den Erstlingsroman *Die Hornissen* wird schon im ersten Teil des Nachworts verwiesen. Von den anderen Werken Handkes nennt Valle den „Kriminalroman“ *Der Hausierer*, den „Roman“ *Der kurze Brief zum langen Abschied* und das Stück *Kaspar*, das sie als Beispiel für die Bedeutung der Sprache bei Handke verwendet (s. u.). Die erste finnische Handke-Übersetzung von *Die Stunde der wahren Empfindung* wird dagegen gar nicht erwähnt, was in

¹⁸⁰ Vgl. Bezeichnungen wie „Shootingstar der deutschen Literaturszene“ (Jocks 2003).

diesem Kontext eigentlich zu erwarten gewesen wäre. In diesem Fall hätte die Erwähnung zur Werbung des in demselben Verlag erschienenen Buches und nicht zu der eines Konkurrenten beigetragen.

Die Erörterungen über die Bedeutung der Sprache bei Handke, die den nächsten Abschnitt des Nachworts ausmachen, hatten weit reichende Folgen für die finnische Handke-Rezeption und scheinen für das Bild Handkes in Finnland von einer besonderen Bedeutung gewesen zu sein: Die im Nachwort genannten Punkte wurden dann nicht nur in der öffentlichen Rezeption von *Die linkshändige Frau* zitiert, sondern sie sind auch in der Rezeption der späteren Übersetzungen fleißig aufgegriffen worden.

Zu Beginn ihrer Erörterungen zitiert Valle einen Essay von Handke, das im Band *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* (1972) zu finden ist. Hier schreibt Handke, dass „die Sprache eine Realität für sich ist und dass ihre Realität nicht an den Dingen geprüft werden kann, die sie beschreibt, sondern an den Dingen, die sie bewirkt“ (Handke 1972a: 29–30). Dieser Satz, der im Nachwort ohne Hinweis auf die Quelle zitiert wird, wurde dann auch in mehreren Rezensionen zu *Die linkshändige Frau* zitiert, in den meisten Fällen wurde er ganz ohne Kommentar abgedruckt. Eine weiterer Punkt, auf den in der finnischen Rezeption oft hingewiesen wurde und dessen Quelle ebenfalls auf das Nachwort zurückzuführen ist, ist die Behauptung Valles, dass Handkes Auffassungen von Sprache, besonders seine Kritik am sprachlichen Ausdruck, sehr stark von der Sprachphilosophie Ludwig Wittgensteins beeinflusst seien; auf Handkes Kritik an Sartres Sprachauffassung (die Wörter als Glas) wird hier verzichtet (vgl. z. B. Handke 1969: 279). Laut Valle stelle die Sprache für Handke einen „aktiven Faktor“ dar: „Wenn sich der sprachliche Ausdruck verändert, folgt daraus, dass sich auch die Wirklichkeit verändert, das gesprochene und geschriebene Wort“ (VN, 91). Als eine Art Beleg zitiert sie die bekannte Stelle aus Wittgensteins *Tractatus Logico-Philosophicus*: „Die Grenzen meiner Sprache sind die Grenzen meiner Welt.“ In der deutschsprachigen Rezeption von *Die linkshändige Frau* spielte die Wittgensteinsche Sprachphilosophie keine Rolle, in der Forschungsliteratur ist sie aber behandelt worden (vgl. z. B. König 1978).

Den letzten Teil des Nachwortes nimmt die Analyse von *Die linkshändige Frau* in Anspruch. Die Erzählung habe nach Valle einen „einfachen“ und „eindeutigen“ Handlungsverlauf, den sie wie folgt zusammenfasst:

Ein Mann ist monatelang auf Geschäftsreise gewesen und kommt nach Hause zu seiner Familie. Die Frau holt ihn vom Flughafen ab. Am Abend gehen sie zusammen aus und verbringen die Nacht im Hotel. Am nächsten Morgen teilt die Frau mit, dass sie von jetzt an allein leben möchte. Der Mann zieht ohne Widerrede zu einer Freundin seiner Frau und die Frau bleibt mit dem gemeinsamen Kind zurück und übt sich in dem selbständigen Leben. (VN, 91–92.)

Beim ersten Blick scheint die Erzählung nach Valle sehr viele Inkonsequenzen aufzuweisen: Dass der Mann, der gerade erst seiner Frau erzählt hat, wie glücklich er sich mit ihr fühle und wie sehr er sie brauche, sofort auf den Vorschlag der Frau eingeht und sie verlässt, kommt Valle recht merkwürdig vor. Weder die Motive der Handlungen würden erklärt noch die Gefühle der Figuren dargestellt, sondern werde nur über die Reaktionen der Figuren berichtet. Schlüsselwörter der Erzählung sind laut Valle daher die Skizze, die Einsamkeit und die Entfremdung.

Wie bei der Vorstellung des Autors und seiner Karriere wird auch hier deutlich, dass Valle die deutschsprachige Rezeption der Erzählung gut kennt und dass ihr einige Rezensionen auch als Quellenmaterial vorliegen, wenn auch auf diese im Text nicht explizit hingewiesen wird. Sie schreibt z. B., dass Handke, auch wenn er in *Die linkshändige Frau* die Emanzipation einer Frau schildert, „kein Sprachrohr irgendeiner Frauenbewegung“ werden möchte:

Für ihn ist die Emanzipation kein sozialpolitischer Prozess, sondern ein individueller. So kämpft die Frau in seiner Erzählung nicht um die Gleichberechtigung in einer von Männern bestimmten Gesellschaft, sondern um die Freiheit eines Individuums für sich selbst. Im Gegenteil: Handke behandelt die Frauenbewegung mit ihren fertigen Lebensmottos und Patentlösungen mit einer beißenden Ironie. Und dennoch kann man anmerken, dass der Autor, indem er die Frau am Ende der Erzählung allein im Schaukelstuhl sitzen lässt wie einen sich von einer langen Krankheit genesenden Patienten und den Leser in Unklarheit über die Zukunft der Frau lässt, mehr über die Frauenemanzipation erzählt hat als ein ganzer Stapel bis zum Ende rationalisierter Frauenliteratur. (VN, 92.)

Die oben zitierte Stelle hat viele Gemeinsamkeiten z. B. mit der Rezension von Günter Grack im *Tagesspiegel* vom 14.11.1976; zum Teil scheint es auch hier um eine direkte Übersetzung zu gehen. Aus der deutschsprachigen Rezeption stammen ebenfalls die Charakterisierungen, die Valle verwendet, wenn sie die Form und die Sprache der Erzählung beschreibt und bewertet. Zur Funktion des Nachworts – wenn man es als Teil der Verlagswerbung betrachtet – steht im Widerspruch, dass die Urteile über die Sprache keinen besonders positiven Eindruck machen: In *Die linkshändige Frau* wirkt laut Valle jeder Satz „[künstlich] konstruiert“. Außerdem benutze der „Sprachvirtuose Handke“ hier sprachliche Äußerungen, „die in ihrer Banalität und Trivialität aus der Unterhaltungsliteratur ‚der dritten Klasse‘“ stammen könnten. Obwohl die Ausdrücke, mit denen hier die Form und die Sprache der Erzählung Handkes beschrieben werden, aus der deutschsprachigen Rezeption direkt übernommen wurden, kommt ihnen hier eine ganz andere Bedeutung zu: Während in der deutschsprachigen Kritik mit ihnen Schwäche oder Mängel der Erzählung bezeichnet wurden, wird hier das Umgekehrte gemeint. Im Gegensatz zu deutschsprachigen Rezensenten hält Valle die Exaktheit und Konkretheit der Sprache sowie die Alltäglichkeit der beschriebenen Ereignisse für die Stärken der Erzählung: „Er [Handke] versucht nicht – so wie es in der Literatur sonst üblich ist – aus den Beziehungen zwischen

Menschen und aus dem alltäglichen Leben etwas Dramatisches und Erzählenswertes herauszufinden. Für ihn sind schon die alltäglichen Ereignisse an sich etwas Einzigartiges.“ (VN, 93.)

Auch die Unbestimmtheit sei eine von Handke absichtlich gewählte Methode: Indem er von den Figuren sozusagen nur die Umrisse zeichnet, so dass diese skizzenhaft erscheinen, biete er seinen Lesern die Möglichkeit, selbst die Figuren zu kolorieren, so wie ein Kind in seinem Malbuch die vorgedruckten Bilder ausmalt (vgl. VN, 93). Die im Erzählen verwendete äußere Perspektive, an der einzelne Ereignisse und Szenen ohne Erklärungen beieinander gereiht werden, wird von Valle als Perspektive eines Kameramanns beschrieben. Als Erklärung für diese Erzählperspektive berichtet sie, dass die Erzählung ursprünglich als ein Filmmanuskript gemeint war, und dass sie später tatsächlich verfilmt wurde. Weil bei Handke das „bildliche Erzählen“ sich auf das Protokollieren der Alltäglichkeiten nur auf die Oberfläche beschränke, sei er mit Behavioristen verwandt. Im behavioristischen Erzählen bevorzugt man die äußere Perspektive: Anstatt von Gedanken und Gefühlen der Figuren zu erzählen, konzentriert man sich auf die Beschreibung des Äußeren, etwa des Aussehens oder des Verhaltens. Der Erzähler erzählt nicht alles, was die Figuren wissen, d. h. sie wissen mehr als was erzählt wird, und er verzichtet darauf, die Geschehnisse zu kommentieren und interpretieren. (Vgl. Hosiaislouma 2003: 96.) Valles Meinung nach hat die Beschreibung der Orte und Ereignisse bei Handke zur Folge, dass die entstandenen Konstellationen und Bilder „merkwürdig steif und unbeweglich“ seien, was einerseits dem Leser lästig sei, ihm aber andererseits sehr dramatisch und geheimnisvoll erscheine:

Man hat das Gefühl, als ob sich hinter diesen Bildern eine schwerwiegendere Rätselhaftigkeit verstecke, etwas mehr als nur eine Geschichte von einer einsamen Frau, von der Hohlheit der Einsamkeit – eine wildere Schicht: die Anwesenheit des Todes. Die Bedingungslosigkeit des Textes, seine gewaltsame Hautlosigkeit, weckt zwangsläufig die Frage, ob die Erzählung vielleicht in einer Krisensituation geschrieben wurde. (VN, 93.)

Wenn Valle im o. g. Zitat die Frage nach den Intentionen des Autors und nach dem eventuellen autobiographischen Bezug aufwirft, bleiben diese Fragen nur offene Hinweise auf diese Interpretationsmöglichkeiten. Stattdessen beendet sie das Nachwort mit einem Verweis auf das Ende der Erzählung, das sie für glücklich hält. Ihrer Ansicht nach habe das Goethe-Zitat am Ende der Erzählung die Funktion, das Gesagte widerzuspiegeln und noch zu unterstreichen.

Bevor auf die öffentliche finnische Rezeption der Erzählung eingegangen wird, muss noch eine kurze Bemerkung über das Nachwort gemacht werden: Obwohl in den vorigen Abschnitten mehrmals von den Quellen des Nachwortes die Rede war, war damit keineswegs beabsichtigt, den Text als Plagiat zu bezeichnen. Vielmehr sollten die Hinweise auf die deutschsprachigen Quellen die Tatsache veranschaulichen, wie die

deutschsprachige Handke-Rezeption und das in der deutschsprachigen Öffentlichkeit vermittelte Bild von Handke auch die öffentliche finnische Rezeption nicht nur beeinflusst, sondern relativ stark gesteuert haben. Die Bedeutung des Nachworts von *Die linkshändige Frau* für das Schriftstellerbild Handkes in Finnland lässt sich daran ablesen, dass die hier genannten Punkte, besonders die Bedeutung der Sprache, in der späteren öffentlichen Handke-Rezeption des Öfteren aufgegriffen worden sind. Das Nachwort war offensichtlich sehr wichtig für die finnischen Rezensenten, die *Die linkshändige Frau* besprachen. Z. B. war Tuula Hökkä-Muroke, die Rezensentin der Literaturzeitschrift *Kaltio*, der Ansicht, dass das „erleuchtende und analytische“ Nachwort sehr ergiebig sei, weil Handke den meisten finnischen Lesern noch verhältnismäßig unbekannt sei. Auf das Nachwort wurde auch von Pertti Lassila, Teppo Kulmala und Leo Stålhammar explizit hingewiesen. Es wurde auch in den anderen Rezensionen direkt zitiert, ohne dass die Quelle genannt wurde.

5.3.4 *Zur finnischen Rezeption von Die linkshändige Frau*

Die finnische Übersetzung von *Die linkshändige Frau* erschien im Frühjahr 1981. In die Untersuchung der öffentlichen finnischen Rezeption der Erzählung konnten acht Rezensionen herangezogen werden. Vier Rezensionen erschienen im Mai 1981, die erste zur Zeit des Muttertages, die anderen drei erst gegen Ende des Monats. Aufschluss über die Bedeutung der Erzählung und darüber hinaus Handkes in Finnland gibt die Tatsache, dass manche große Tageszeitungen, darunter *Helsingin Sanomat*, *Uusi Suomi* und *Kansan Uutiset*, ihre Besprechungen erst im Sommer oder im Herbst veröffentlichten. Im Unterschied zu *Die Stunde der wahren Empfindung*, die in zwei literarischen Publikationen besprochen wurde, veröffentlichte nur *Kaltio* eine Rezension zu *Die linkshändige Frau*; in *Parnasso* blieb sie dagegen unbeachtet.

Zum Umfang der Rezensionen kann erwähnt werden, dass sie im Vergleich zur öffentlichen Rezeption der vorigen Übersetzung etwas länger waren, aber dass es diesmal auch eine breitere Streuung der Länge gab: Die drei kürzesten Rezensionen (Tuominen 1981, Lassila 1981, Virtanen 1981) umfassten etwa 410 Wörter, während die längste Rezension (Hökkä-Muroke 1981) über 1100 Wörter enthielt. Die übrigen drei Rezensionen bestanden durchschnittlich aus 680 Wörtern. Auch im Vergleich zur Rezeption der späteren finnischen Handke-Übersetzungen waren die Rezensionen zu *Die linkshändige Frau* etwas länger.

5.3.4.1 *Die Vorstellung von Handke in den Rezensionen*

Der Einfluss des Nachwortes der finnischen Übersetzung kommt besonders deutlich darin zum Vorschein, wie Handke in den Rezensionen vorgestellt wurde: Das von den Rezensenten vermittelte Bild von Handke basierte fast ausnahmslos auf dem

Nachwort, das seinerseits auf der öffentlichen Handke-Rezeption in den deutschsprachigen Ländern beruhte. Obwohl das Nachwort sehr viel nützliches Quellenmaterial über den Autor angeboten hätte, blieben die expliziten Vorstellungen des Autors in den meisten Rezensionen sehr kurz; in einigen Fällen waren sie sogar noch kürzer als bei *Die Stunde der wahren Empfindung*, als ob die Rezensenten damit gerechnet hätten, dass der Autor schon beim Erscheinen der zweiten Übersetzung der finnischen Leserschaft bekannt gewesen wäre. Auch diesmal wurden kaum biographische Fakten angeboten, nur drei Rezensenten erwähnten die österreichische Herkunft und das Geburtsjahr Handkes. Wichtiger schienen dagegen das öffentliche Bild Handkes und sein internationaler Ruhm zu sein. Lassila z. B. erklärte, dass der Österreicher zu den „international berühmtesten deutschsprachigen Schriftstellern der jüngeren Generation“ gehöre. Das Bild von Handke als einem erfolgreichen Dramatiker spielte im Gegensatz zur früheren finnischen Handke-Rezeption diesmal keine große Rolle; der dramatische Teil seines Œuvres wurde nur in drei Rezensionen genannt und auch da wurde er mit einem kurzen Hinweis abgetan (vgl. Kulmala 1981, Stålhammar 1981, Hökkä-Muroke 1982). Die Dramatiker-Rolle Handkes wurde in den Rezensionen durch zwei neue Aspekte ersetzt und zwar durch das Bild Handkes in der Öffentlichkeit und die zentrale Bedeutung der Wittgensteinschen Sprachphilosophie für Handkes Auffassungen von Sprache. Dass gerade diese Aspekte hervorgehoben wurden, ist zweifellos dem Nachwort Valles zu verdanken.

Das öffentliche Bild von Handke als *Enfant terrible* der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur wurde am ausführlichsten in den Rezensionen von Stålhammar und Kulmala vorgestellt. Laut Stålhammar sei Handke „einer der aufsehenerregendsten Schriftsteller des deutschsprachigen Raums“, aber der Rezensent erklärte nicht genauer, worauf das große Aufsehen beruhte. Genauso wie er die Veröffentlichung der finnischen Übersetzung kommentierte, die fünf Jahre nach dem Original erschien – die Erzählung sei inzwischen „klassisch“ geworden – könnte man eigentlich auch das von Stålhammar hervorgehobene Aufsehen für klassisch, wenn nicht direkt veraltet halten: Seit dem legendären Auftritt Handkes in Princeton und der Uraufführung seiner provokativen Sprechstücke, auf denen das genannte große Aufsehen basierte, waren beim Erscheinen von *Die linkshändige Frau* fast 15 Jahre vergangen, und die von Handke Ende der 1970er und zu Beginn der 1980er Jahre erschienenen Werke verursachten keine so große öffentliche Polemik mehr wie seine früheren Werke. Diese Wende in der öffentlichen deutschsprachigen Handke-Rezeption, die 1981 gerade im Gange war (vgl. Kap. 3.2, 3.3), wurde weder bei Stålhammar noch in den anderen finnischen Rezensionen berücksichtigt.

Dass die Vorstellungen des Autors bei Stålhammar und Kulmala auf dem Nachwort basierten, ist ohne weiteres ersichtlich. Während sich Kulmala hauptsächlich mit der Vermittlung von den Informationen des Nachworts begnügte – auf eigene Faust fügte er hinzu, dass der Durchbruch Handkes direkt mit der Studentenbewegung der 1960er

Jahre zu tun gehabt habe –, erweiterte Stålhammar die Präsentation mit eigenen Ergänzungen und kritischen Kommentaren, wie aus dem folgenden Zitat deutlich wird:

Handke sagt, dass er von Literatur das Zerbrechen aller endgültig scheinenden Weltbilder erwarte. Er nannte 1966 die deutschen Schriftsteller auf der Tagung der Gruppe 47 „beschreibende Impotenten“. Mit Schmähungen wie dieser hat sich Handke wie viele seinesgleichen den billigen Ruhm verschafft, den er den anderen zur Last zu legen bereit war. Mit dem Instinkt und Geschick eines Werbefachmanns verknüpfte er das Schreiben und das Verhalten. (Stålhammar 1981.)

Das Ende des obigen Zitats lässt sich zwar inhaltlich auf das Nachwort zurückführen, aber die vom „Original“ abweichende Ausdrucksweise enthüllt die eigene, abwertende Meinung des Rezensenten über Handke. Obwohl Stålhammar hier bemerkte, dass Handke damals keinen Einzelfall darstellte („wie viele seinesgleichen“), erntete das Verhalten Handkes bei ihm kein Verständnis, vor allem deshalb, weil sich Handke selbst seines Verhaltens bewusst zu sein scheine und andere trotzdem für ähnliches Verhalten kritisiere. Dass Stålhammar nicht besonders viel von Handke hielt, wurde mit seinem Urteil über das Werk noch bestätigt.

In der öffentlich finnischen Rezeption wird Handke relativ selten mit irgendwelchen literarischen Strömungen oder Gruppen in Verbindung gesetzt. In der Rezension von Kulmala wurde Handkes Durchbruch mit den Studentenunruhen Ende der 1960er Jahre kontextualisiert. Stålhammar dagegen behauptete in seiner Rezension, dass Handke in den 1960er Jahren zu den „zornigen jungen Männern“ zähle, die die deutsche und europäische Kultur kritisierten. Ob der Ausdruck „zorniger junger Mann“ hier ganz wörtlich zu verstehen war oder ob Stålhammar mit dem Ausdruck bewusst auf den gleichlautenden Begriff verwies, der für die Literatur der 1950er Jahre bezeichnend war und der auf den Titel der Autobiographie von Leslie Allen Paul (*Angry Young Men* 1951) anspielt, bleibt dahingestellt; allerdings ist es kaum vorstellbar, dass er nicht auf diesen damals noch sehr verbreiteten Epochenbegriff Bezug nahm. Zornige junge Männer traten als Figuren u. a. im Stück *Look Back in Anger* (1957) des englischen Dramatikers John Osborne auf, in dem die Ziellosigkeit der Nachkriegsgeneration, ihre Erbitterung und ihre Unzufriedenheit gegenüber dem Establishment thematisiert wurden. Auch Colin Wilson, auf dessen Werk *The Outsider* (1956) in der öffentlichen finnischen Rezeption von *Die Stunde der wahren Empfindung* hingewiesen wurde, hat die Problematik der zornigen jungen Männer behandelt. Dass Handke mit der Literatur in Verbindung gesetzt wurde, die Entfremdung und das Außenseitersein thematisiert, ist in der finnischen Handke-Rezeption von Anfang an eher die Regel als eine Ausnahme gewesen. Seltener ist dagegen, dass man bei der Kontextualisierung einen solchen festen Begriff wie zornige junge Männer verwendet, der seinen begrenzten Anwendungsbereich besitzt und deshalb ein wenig irreführend sein kann. In der deutschsprachigen Rezeption Handkes wird er zwar als „zornig“ bezeichnet (vgl. Kap. 3.3), aber der o. g. Begriff wird m. W. nicht verwendet.

Bei Stålhammar schien der Ausdruck auch weniger der Vorstellung als der Wertung zu dienen: Seiner Ansicht nach rebellierte Handke wie die zornigen jungen Männer, nur aus Lust auf Rebellion, ohne selbst zu wissen, wogegen. (Vgl. Hosiaisuoma 2003: 1009.)

In der Rezension von Stålhammar gab es eine weitere interessante Ergänzung, in der es auch um die Kontextualisierung Handkes ging. Er behauptete nämlich, dass Handke ein Kritiker der deutschen und der europäischen Kultur sei. Offensichtlich beruhte diese Auffassung nicht auf dem Nachwort, sondern auf einer in der finnischen Handke-Rezeption auch sonst häufigen Lesart, nach der in Handkes Werken die moderne europäische Gesellschaft und die Probleme eines in dieser Gesellschaft lebenden Menschen dargestellt werden, wodurch seine Werke als gesellschafts- bzw. als kulturkritisch betrachtet werden können. Eine andere mögliche Weise, Stålhammars Behauptung zu interpretieren, ist, sie mit der in der deutschsprachigen Handke-Rezeption typischen Sprechweise zu verbinden. Dort wird Handke nämlich mit der Kulturkritik der Frankfurter Schule in Verbindung gesetzt und die Verweise auf die Ideen von Theodor Adorno und Walter Benjamin sind relativ häufig. Bei Stålhammar wurde jedoch nicht ausdrücklich auf diese Namen verwiesen und die Rezension selbst enthüllte nicht, welche von diesen beiden Interpretationen die richtige sein könnte.

Auch Virtanen versuchte in seiner Rezension, Handke mit einer bestimmten literarischen bzw. kulturellen Strömung oder Literaturtradition zu verbinden. Ihm zufolge vertreten die Romane Handkes eine neue Generation des Existentialismus in der europäischen Literatur: In seinen Werken beschäftige sich Handke mit Fragen, die mit der Existenz des Individuums zu tun hätten. Virtanen verzichtete darauf, die Berührungspunkte Handkes mit der existentialistischen Literatur ausführlicher vorzustellen, erklärte aber, dass es sowohl in *Die linkshändige Frau* als auch in *Die Stunde der wahren Empfindung* um eine „Veränderung in der Wirklichkeitsauffassung des Individuums, um eine Krise der Empfindung“ gehe (Virtanen 1981). Auch bei der Vorstellung der Thematik von *Die linkshändige Frau* wurde das Thema nochmals aufgegriffen und etwas ausführlicher behandelt. Die Zuordnung Handkes zum Kontext des Existentialismus spielte in der öffentlichen Rezeption der dritten finnischen Übersetzung eine viel größere Rolle als hier.

Wie bereits festgestellt wurde, wurde die aktuelle Wende in der deutschsprachigen Handke-Rezeption in den finnischen Rezensionen zu *Die linkshändige Frau* nicht behandelt. Stattdessen erklärten Koivisto und Kulmala, dass im literarischen Schaffen Handkes vor kurzem eine Wende bzw. ein „Richtungswechsel“ erfolgte. Bei Kulmala basierte diese Behauptung wahrscheinlich auf dem Nachwort, in dem Valle berichtete, dass aus dem „Experimentator“ ein „traditionellerer Erzähler“ geworden sei. Koivisto dagegen gründete dieselbe Behauptung auf sein eigenes Leseerlebnis. Ihm zu-

folge hatte Handke den internationalen Ruhm als *Enfant terrible* mit seinen „ziemlich theoretischen Manifesten“ erworben (auf Einzelheiten wurde hier nicht eingegangen). *Die linkshändige Frau* schien seiner Ansicht nach daher einen Wendepunkt zu bedeuten: Die „phraseologische Rebellion“ entziehe sich hier „dem richtigen Intellekt“. Laut Koivisto ist hier, vor allem in den Versuchen der Menschen zu reden, das „echte Streben des Autors zu sehen, ein Lebensgefühl zu finden, das reicher ist als die Theorien.“ Der Rezensent, der die theoretischen Auffassungen und die „phraseologische Rebellion“ des jungen Handke offensichtlich nicht besonders hoch schätzte, war der Meinung, dass Handke auf dem richtigen Wege war und beim Finden dieses authentischeren Lebensgefühls die Stellung in der europäischen Gegenwartsliteratur einlösen würde, die er bisher vor allem für seine Berühmtheit zu verdanken habe.

Handkes Auffassungen von Sprache im Allgemeinen und der Bedeutung der Sprachphilosophie Wittgensteins auf *Die linkshändige Frau* insbesondere spielten in den Rezensionen eine sehr wichtige Rolle; darauf wurde nicht nur bei der Vorstellung und Analyse des zu besprechenden Werkes sondern auch bei der Vorstellung des Autors hingewiesen. Tuominen z. B. ersetzte die eigentliche Vorstellung Handkes mit der Bemerkung, dass er ein von Wittgenstein beeinflusster „Feinschmecker der Sprache“ sei. Da die Sprache und der Einfluss Wittgensteins gar keine Rolle in der öffentlichen Rezeption der vorigen Übersetzung gespielt hatten, kann angenommen werden, dass ihr Einbeziehen in die finnische Handke-Diskussion auf das Nachwort Valles zurückgeführt werden kann. Ein wenig zugespitzt könnte man fragen, wie die öffentliche Rezeption von *Die linkshändige Frau* und den späteren Werken Handkes in Finnland ohne das Nachwort der zweiten Übersetzung aussehen würde. Hätte man auch ohne das Nachwort ebenso viel Aufmerksamkeit auf die Sprache Handkes gerichtet?

5.3.4.2 *Konkretisationen der Handlung und der Figuren*

Die finnischen Rezensionen zu *Die linkshändige Frau* waren durch eine auffallende inhaltliche Ähnlichkeit geprägt, auch was die Vorstellung und Interpretation der Erzählung betrifft. Wie bei der Vorstellung des Autors zitierte man auch hier mehr oder weniger direkt die U4 der finnischen Übersetzung oder ihr Nachwort. Z. B. beantworteten die Rezensenten die Frage, worum es in der Erzählung geht, einstimmig und manche direkt an die U4 anlehnend: Erzählt werde von „einer zu Ende gehenden Ehe und von einer Frau, die eine neue entfesselte Lebensweise findet“ (vgl. VN, U4). Sowohl Jama als auch Stålhammar, die die oben zitierte Vorstellung des Werkes direkt aus dem Klappentext übernahmen, hatten die Charakterisierung „ein meisterhafter Kurzroman“, wie es auf der U4 in diesem Zusammenhang ebenfalls steht, aus ihren Rezensionen dagegen weggelassen. Bei Stålhammar beruhte dies darauf, dass er an-

derer Meinung war. Jama wiederum versuchte sein letztendlich befürwortendes Urteil über das Werk im Laufe des Kritiktextes zu entwickeln und zu begründen.

Die Handlung bzw. die einzelnen Ereignisse der Erzählung wurden in den Rezensionen kaum behandelt. Betont wurde, dass der Handlungsverlauf „sehr klar“ und „einfach“ sei. Tuominen z. B. war der Ansicht, dass *Die linkshändige Frau* ein „Roman im kleinen Stil“ sei, dem „Sturm und Drang fehlen“. Der Handlungsverlauf sei in seiner Einfachheit „geradezu banal“. Die Erzählung handle „von einem Ehepaar, das sich scheiden lässt. Die Frau bleibt mit dem gemeinsamen Kind. Der Mann und die Frau lernen, jeder für sich zu leben.“ (Tuominen 1981.) Auch Kulmala war der Meinung, dass *Die linkshändige Frau* ein „einfaches und auf das Wesentliche beschränktes Trennungsbuch“ sei. Ähnliche Kommentare ließen sich auch in den anderen Rezensionen finden (vgl. z. B. Lassila 1981, Hökkä-Muroke 1982). Obwohl in den Rezensionen ausdrücklich festgestellt wurde, dass in der Erzählung Handkes auf der Handlungsebene kaum etwas passiert, kritisierten die finnischen Rezensenten das Buch nicht wegen der fehlenden Spannung wie ihre deutschsprachigen Kollegen. Offensichtlich hatten sie von einem Werk von Handke ohnehin keine Spannung erwartet; aufgrund der vorigen Übersetzung ins Finnische wusste man, dass die Spannung nicht unbedingt zur Autorerwartung Handkes gehörte. Auf das Fehlen der Spannung wurde auch bei Lassila ausdrücklich hingewiesen und daraus eine Tugend gemacht: Lassila zufolge würden bei Handke die Ereignisse als Szenen geschildert, denen Dramatik und Spannung fehle. „Aber gerade dieses gibt seinem Text seine besondere Wirkung, eine irgendwie rätselhafte, eindrucksvolle Offenheit“, meinte er.

Die Figuren der Erzählung weckten kein großes Interesse unter den Rezensenten: Abgesehen von den Hauptfiguren Marianne und Bruno wurden die Freundin Franziska, der Vater Mariannes, der Verleger, die Verkäuferin und der Schauspieler, wenn überhaupt, nur beiläufig erwähnt aber in der Regel nicht genauer behandelt. Selbst die Hauptfiguren wurden nur kurz charakterisiert: Marianne sei eine „beschäftigungslose“, passive Frau (Hökkä-Muroke 1982) bzw. eine „frustrierte Übersetzerin“; keine von beiden Charakterisierungen war besonders schmeichelhaft. Bruno dagegen, dessen Rolle in den Kritiken von bloßer Nennung zur Erhebung zur zentralen Figur der Geschichte variierte (vgl. Stålhammar 1981), wurde mit deutlich positiveren Bezeichnungen charakterisiert und bewertet: Er sei ein „verfeinerter Geschäftsmann“ (Jama 1981) oder ein „erfolgreicher Verkaufsleiter“ (Stålhammar 1981). Bruno bekam von den Rezensenten, unabhängig vom Geschlecht des Kritikers, auch viel mehr Sympathie als Marianne. Dass die Figuren von den Rezensenten sehr wenig oder gar nicht charakterisiert und ihre Taten und Entscheidungen nicht besonders eingehend interpretiert oder problematisiert wurden, wurde in einigen Rezensionen mit dem Hinweis begründet, dass Handke seine Figuren auch nicht charakterisiert habe (vgl. Jama 1981, Kulmala 1981, Stålhammar 1981).

Die Rezensenten richteten keine besondere Aufmerksamkeit auf die plötzliche und scheinbar unmotivierte Entscheidung Mariannes, sich von ihrem Mann zu trennen: Sie erwähnten nicht einmal alle, dass die Entscheidung so plötzlich getroffen wird und dass die Initiative von der Frau kommt. Tuominen z. B. berichtete, ohne den Anlass zu nennen, dass es zu einer Scheidung komme.¹⁸¹ Der Grund für die Trennung, der im Text eine Leerstelle bleibt und die deutschsprachige Kritik sehr beschäftigte, interessierte die finnischen Rezensenten kaum und einige verzichteten ganz auf die Auseinandersetzung mit dieser Frage (z. B. Tuominen 1981, Hökkä-Muroke 1982). Dass sie sich nicht für Trennungsgründe oder „Schuldige“ interessierten, könnte daran liegen, dass in Finnland normalerweise nicht nach den Gründen gefragt wird, nicht einmal, wenn die Scheidungsklage offiziell eingereicht wird. Eine weitere Möglichkeit, warum die Gründe der Trennung nicht erwogen wurden, findet sich im Nachwort Valles, die die eigene Interpretation des Autors zitiert. Dieses Zitat ist auch auf der U4 der finnischen Übersetzung abgedruckt, wo es sich geradezu zum Weiterzitierten anbietet:

Jeder Mensch hat in seinem Leben einen Moment, wenn er frei, ohne einen von außen kommenden Anstoß, eine Entscheidung treffen kann. Das ist ein mystischer Moment. Man weiß, dass man, egal was man tut, sein Leben ändern muss. Die meisten Menschen, die ich kenne, lassen diesen Moment jedoch vorübergehen. Aus diesem Grund wollte ich die Geschichte eines solchen Menschen schreiben, der – wie die Frau in dieser Erzählung – den Moment nicht vorübergehen lässt. (VN, 89.)

Dem Zitat zufolge braucht man für die Trennung keine äußeren Beweggründe zu suchen.

In *Die linkshändige Frau* gibt es eine Stelle, wo Bruno von seinem Aufenthalt in Finnland erzählt. Das Bild, das er von Finnland hat, ist sehr düster: Finnland ist für ihn ein Ort der Kälte, der Einsamkeit, der nicht sprachkundigen Menschen, des schlechten Essens, der heulenden Wölfe usw. Man hätte erwartet, dass dieses Finnland-Bild die finnischen Rezensenten zu irgendwelchen Kommentaren und Richtigstellungen angeregt hätte, aber es wurde in den Rezensionen gar nicht erwähnt, abgesehen von Stålhammar, der zwar den Bericht Brunos zitierte, aber ihn nicht weiter kommentierte.

¹⁸¹ Die Rezensionen von Tuominen, Jama und Koivisto sind die einzigen Kritiken in meinem Gesamtkorpus zur Rezeption von *Die linkshändige Frau*, in denen das Wort Ehescheidung vorkommt; alle anderen Kritiker sprachen von Trennung. Ohne die Interpretation dieser drei Kritiker als falsch zu beurteilen, muss hier allerdings festgestellt werden, dass bei Handke nicht ausdrücklich gesagt wird, ob Marianne und Bruno nur getrennt leben oder ob sie ihre Ehe tatsächlich gerichtlich auflösen wollen.

5.3.4.3 Konkretisationen der Thematik

Im Unterschied zur öffentlichen deutschsprachigen Rezeption von *Die linkshändige Frau* wurde die Erzählung in Finnland nicht aus der Perspektive der Frauenemanzipation rezipiert. Das Wort Emanzipation, das sich in fast jeder deutschsprachigen Kritik finden lässt, wurde in den finnischen Rezensionen kaum verwendet. Auch die Rezensenten, die das Wort benutzten und das Emanzipationsthema aufgriffen, waren sich darüber einig, dass es sich hier nicht allein oder zumindest nicht besonders charakteristisch um die Befreiung und das Selbstständigwerden der Frau handle, wenn auch die Hauptperson eine Frau ist, sondern es gehe eher um einen „allgemeinmenschlichen Prozess“ (vgl. Lassila 1981, Tuominen 1981).

Dass die Diskussion um die Frauenemanzipation in den finnischen Rezensionen fehlte, kann mit dem Hinweis auf den zeitlichen und kulturellen Kontext, der den Erwartungshorizont der Rezensenten ausmachte, erklärt werden. Als die finnische Übersetzung 1981 erschien, war der historische, kulturelle und gesellschaftliche Kontext in Finnland ein ganz anderer als im deutschsprachigen Raum fünf Jahre zuvor. Die Frauenbewegung, die die Rezeption des Werkes in Deutschland sehr stark beeinflusste, war 1981 in Finnland als ein gesellschaftliches Phänomen eigentlich schon aus der Mode gekommen oder war zumindest nicht mehr so aktuell wie in Deutschland 1976. Im universitären Bereich wiederum kamen feministische Fragestellungen eigentlich erst Ende der 1980er Jahre in Finnland ins Gespräch. Die Frauenbewegung kam in Finnland zwar in den 1960er Jahren zusammen mit anderen Reformbewegungen auf, war allerdings nicht von so großer Tragweite, da die Stellung der Frauen in Finnland bedeutend besser war als in Mitteleuropa: Die finnischen Frauen hatten 1906 als erste in Europa das Wahlrecht erhalten (in Deutschland 1918), ein Ehegesetz, das die beiden Ehepartner gleichstellte, trat bereits 1929 in Kraft. Der Anteil der Frauen am Arbeitsmarkt war in den 1960er und 1970er Jahren in Finnland und in anderen nordeuropäischen Ländern deutlich höher als in Westeuropa (mehr als 60 % der Frauen waren erwerbstätig).¹⁸² Auch die sozialen Rechte der Frauen waren in den 1970er Jahren weiter entwickelt als z. B. in Deutschland, wo der Mann bis zur Reform des Ehegesetzes 1977 allein für den Lebensunterhalt sorgte. In Finnland galten beide Elternteile als Familienernährer und Erzieher. (Vgl. Kosonen 1998: 155, 170.) Es gab aber zumindest ein aktuelles Thema, das mit der Gleichberechtigung zu tun hatte und das ein paar Jahre vor dem Erscheinen der finnischen Übersetzung von *Die linkshändige Frau* in Finnland (1976) heftig diskutiert wurde, nämlich die Priesterweihe von Frauen. Sie war nicht nur ein Thema in kirchlichen Versammlungen, sondern auch in der breiten Öffentlichkeit. (Vgl. *Vuosi 76* 1976: 65, 274.) Allerdings spielte diese Diskussion in der Rezeption von *Die linkshändige Frau* gar keine Rolle.

¹⁸² Der Gleichstellungsgedanke in Finnland bezog sich vor allem auf die Verbesserung der Integration der Frauen auf dem Arbeitsmarkt, weil die hohe Beschäftigungsquote wiederum die Grundlage für den finnischen Wohlfahrtsstaat war.

Anstatt *Die linkshändige Frau* aus der Perspektive der Frauenemanzipation zu lesen, wurde die Erzählung in den Rezensionen mit dem Existentialismus in Verbindung gebracht. Tuominen z. B. war der Ansicht, dass das Wesentliche in der Erzählung Handkes nicht das Zurechtkommen der Frau mit dem Kind sei oder das Emanzipieren in dem Sinne, wie die Feministen die Emanzipation verstehen. Wesentlich sei dagegen das „Wachsen des Menschen zu sich selbst, zu seiner Freiheit und zu seinem Recht, die eigene Identität zu bekennen“ (Tuominen 1981). In dieser Hinsicht komme Handke den Existentialisten nahe: Der Mensch sei die Summe seiner Taten, selbst verantwortlich für sein Glück. Doch bevor der Mensch sich diesem bewusst wird, müsse er laut Tuominen den Prozess der Entfremdung durchlaufen, wie es auch bei Handke dargestellt werde. Als wichtigste Themen der Erzählung wurden nicht nur von Tuominen, sondern auch von anderen finnischen Rezensenten die Entfremdung des Individuums oder eigentlich die Empfindung der Entfremdung und die daraus resultierende Einsamkeit angesehen.¹⁸³ Den Rezensenten zufolge schildere Handke ausdrücklich die Welt eines entfremdeten, einsamen Menschen. Dass die Entfremdung und die Einsamkeit bei Handke zur Stärke des Menschen, zur Kraft zum Leben werden, wurde von den Rezensenten sehr positiv aufgefasst (vgl. Jama 1981, Kulmala 1981, Stålhammar 1981).

Wie *Die Stunde der wahren Empfindung*, wurde *Die linkshändige Frau* als eine Schilderung der modernen gesellschaftlichen Wirklichkeit gelesen. Jama z. B. beschrieb die Erzählung als eine „wahrhafte Zeitgeschichte“, die „die dunkle Seite des europäischen Wohlstandsmenschen sichtbar“ mache. Ihm zufolge gelingt es Handke, der um sein „erbarmungsloses Menschenbild“ zu vereinheitlichen, die Figuren auf eine eigenartige, etwas ungewöhnliche Weise behandle, die Situation des heutigen Menschen sehr zutreffend zu schildern. Derselben Meinung war Koivisto, dem zufolge das Milieubild Handkes „aufschreckend“ sei: Bisher sei man auf Ähnliches nur in den Zukunftsvisionen gestoßen, aber bei Handke werde der mechanische Charakter des heutigen Alltags sichtbar. Obwohl Koivisto mit Jama derselben Meinung darüber war, dass die Ausdrucksweise Handkes etwas ungewöhnlich und für die Schilderung dieser Thematik nicht unbedingt ganz ideal sei, war er ohne weiteres der Ansicht, dass es Handke gelungen sei, ein überzeugendes Bild von der „emotionalen Leere der modernen Stadtkultur“ zu zeichnen.

Neben Jama und Koivisto waren die meisten anderen Rezensenten gegenüber der Wirklichkeitsdarstellung in *Die linkshändige Frau* positiv eingestellt. Anderer Meinung war Stålhammar, der auch mit seiner negativen Einstellung zum Autor eine Ausnahme bildete. Er bemerkte hier, dass die von der Erzählung aufgeworfene Frage „äußerst literarisch“ bleibe, ob die Frau ihr Ziel, ihre Menschenwürde und die Distanz, die man braucht, um einen anderen Menschen zu respektieren, durch die Ein-

¹⁸³ Vgl. Tuominen (1981), Stålhammar (1981), Kulmala (1981), Virtanen (1981).

samkeit erreichen kann. Richtige Probleme könne Handkes Erzählung seiner Ansicht nach nicht lösen.

5.3.4.4 *Zu Konkretisationen der Sprache und Form der Erzählung*

Die Rezensionen zu *Die linkshändige Frau* unterschieden sich deutlich von den Rezensionen der ersten Übersetzung dadurch, dass ihre Inhalte in zwei voneinander trennbare Teile einzuteilen waren: Im ersten Teil wurde der Inhalt der Erzählung (der Handlungsverlauf, die Figuren, die Thematik), im letzten Teil ihre Form besprochen. Von diesen bekam der letztgenannte Teil viel mehr Aufmerksamkeit als der erste, wofür einerseits das Nachwort Valles verantwortlich war: Mit oder ohne Verweis auf das Nachwort wurde erklärt, dass Handke von der Sprachphilosophie Wittgensteins beeinflusst worden sei. Auch die Attribute, mit denen die Erzählweise und die Sprache beschrieben wurden, schienen zumindest zum Teil dem Nachwort zu entstammen: Sowohl die Erzählweise als auch die Sprache wurden für „gefühllos“ und „kalt“ gehalten. Andererseits könnte man die zentrale Bedeutung der Sprache in den Rezensionen – fast die Hälfte jeder Rezension war der ausführlichen Analyse der Erzählweise und der Sprache gewidmet – mit der Tatsache erklären, dass der Sprachgebrauch Handkes bei der zweiten Prosaübersetzung für die finnischen Rezensenten und für die finnische Leserschaft nicht so bekannt war wie für die deutschsprachigen Kritiker. In dieser Hinsicht bot *Die linkshändige Frau* ein passendes Beispiel für das Aufgreifen des Themas „Sprache bei Handke“ an.

Die Erzählsituation in *Die Stunde der wahren Empfindung* weckte in der öffentlichen finnischen Rezeption kein so großes Interesse wie in der deutschsprachigen Kritik (vgl. 5.2.2, 5.2.4). In den finnischen Rezensionen zu *Die linkshändige Frau* wurde die Erzählsituation dagegen häufig behandelt und die mit der Erzählsituation eng zusammenhängende Charakterisierung der Figuren – in diesem Fall müsste man eher vom Fehlen der Figurencharakterisierung reden – wurde in einigen Rezensionen zum wichtigsten Kriterium für das befürwortende (Lassila 1981) oder auch für das ablehnende (Stålhammar 1981) Urteil über das Werk. Lassila z. B. hielt die Erzählsituation für „interessant“ und „persönlich“. Ihm zufolge scheine es, als ob Handke die von ihm geschilderten alltäglichen Ereignisse durch eine Glasglocke sehe, unter der sich seine Figuren bewegen und sprechen. „Die Stimmen erschallen gedämpft, die Handlungen der Figuren scheinen willkürlich und ohne gegenseitige Abhängigkeit zu sein. Zwischen den Sätzen gibt es viel Luft, viel Stille, die nicht bedeutungslos ist.“ (Lassila 1981.) Auch Virtanen bewertete die „behavioristische“ Erzählweise Handkes positiv.

Bei der Einstellung zur Sprache gingen die Meinungen auf Seiten der Rezensenten auseinander. Einerseits wurde sie für „kalt“ und „gefühllos“ gehalten, andererseits

wurde sie positiv bewertet, was in einigen Fällen vor allem auf der Tatsache zu beruhen schien, dass Handke von der Sprachphilosophie Wittgensteins beeinflusst war. Die Urteile über die Sprache bzw. Form von *Die linkshändige Frau* sind ein gutes Beispiel dafür, wie die Interpretation der wertenden Ausdrücke in den Rezensionen von den Erwartungen abhängig ist, die der Kritiker und der Leser an die gute Literatur stellen. In den Rezensionen wurden häufig Ausdrücke verwendet, die etwas mit Kälte zu tun haben („kylmä“ kalt; „jää“ Eis). Tuominen z. B. war der Meinung, dass Handke die Sprache sehr ökonomisch benutze: Er drücke nur das Allerwesentlichste mit Worten aus, Adjektive und beschreibende Ausdrücke seien ihm fremd. *Die linkshändige Frau* sei deshalb wie ein Bericht, in dem weder Hintergrundinformation noch Erklärungen angeboten würden, stattdessen werde nur festgestellt. Die Welt und die Figuren beschreibe Handke „klinisch“, was dazu führe, dass alle Erscheinungen gleichwertig seien. Aus diesem Grund bezeichnete Tuominen die Erzählung als „hart und klar wie das Eis“. Normalerweise wenn etwas für „kalt“ gehalten wird, ist das ein negatives Urteil: neben seiner gewöhnlichsten Bedeutung (Gegensatz zu „warm“) kann „kalt“ auch in der Bedeutung gefühllos, rau, schroff, brüsk, barsch, steif, hart, ungerührt, teilnahmslos, abweisend usw. verwendet werden (vgl. *Suomen kielen perussanakirja* 2001). Auf eine negative Bewertung gab es bei Tuominen allerdings keinen Hinweis, sondern vielmehr entsteht anhand ihrer Kritik der Eindruck, dass sie das Buch gern gemocht hat.

Ähnlich ging es auch Kulmala, der den Stil Handkes für „trocken“ („puiseva“) und „nackt“ („riisuttu“), aber „äußerst durchdacht“ und „ausgefeilt“ hielt. Handkes Sprache bezeichnete er wiederum als „begrenzt“, „gegenständlich“, „asketisch“ und begründete dies mit der Erklärung, dass in der Erzählung weder erklärt noch interpretiert werde. Dass die Sprache bei Handke „konkret und abgenutzt“ wirke und weder „abgehoben noch tief greifend“ sei, bewertete Kulmala als positiv, weil Handke mit dieser Sprache die Wirklichkeit erreiche, die er ermitteln wolle.

Eines der positivsten Urteile über *Die linkshändige Frau* ließ sich in der Rezension von Pertti Lassila finden. Als besonders positiv bewertete er die Form. Was die Erzählung seiner Ansicht nach so intensiv mache, sei die Erzählweise, die Lassila als „gefühlskalt analysierend“ und die „Konsequenz geringschätzend“ bezeichnete. Die Erzählung bestehe aus einzelnen Szenen, denen allerlei Dramatik und Spannung fehlten. Aber gerade darin liege die Effektivität oder die Wirkung des Textes: Offenheit, die „irgendwie rätselhaft, eindrucksvoll“ sei (Lassila 1981).

5.3.4.5 *Literarische Kontexte und Vergleichspunkte der Erzählung*

Im Unterschied zur öffentlichen deutschsprachigen Rezeption von *Die linkshändige Frau* wurde die Erzählung in den finnischen Rezensionen mit sehr wenigen literari-

schen Werken in Verbindung gesetzt und verglichen. Als Vergleichspunkte benutzte man neben der ersten finnischen Handke-Übersetzung *Die Stunde der wahren Empfindung* (vgl. Hökkä-Muroke 1982, Virtanen 1981) eigentlich nur das Werk *Mörkrum* (1977; Fi. *Pimeä huone* 1978) des finnlandschwedischen Schriftstellers Johan Bargum und den Theaterklassiker *La Cantatrice Chauve* (1950) des in Rumänien geborenen Dramatikers Eugène Ionescu. Während es bei den zwei erstgenannten Vergleichspunkten (Handke, Bargum) tatsächlich um thematische Ähnlichkeiten ging – Virtanen z. B. war der Ansicht, dass es sich bei *Die linkshändige Frau* ebenso wie bei *Die Stunde der wahren Empfindung* um eine Veränderung der Wirklichkeitswahrnehmung eines Individuums handle oder um eine Krise der Erfahrung im Allgemeinen – nannte Stålhammar Ionescus absurdes Stück nur, um ein Beispiel für einen ebenso künstlichen Titel wie bei Handke zu geben: Ihm zufolge ist der Titel *Die linkshändige Frau*, der sich auf ein Lied bezieht, ebenso weit hergeholt wie der Titel bei Ionescu.

Genauso wie in den Rezensionen zu *Die Stunde der wahren Empfindung* wurde auch diesmal der Name Franz Kafka erwähnt, was wahrscheinlich darauf zurückzuführen war, dass er 1981 mit zwei finnischen Neuauflagen wieder aktuell geworden war.¹⁸⁴ Allerdings ging es bei Virtanen und Jama um keinen direkten Vergleich zwischen Handkes und Kafkas Werken. Virtanen beschrieb die Situation und das unnormierte Lebensgefühl Mariannes als „kafkaesk“; auch die Situation Keuschnigs wurde für kafkaesk gehalten (vgl. Kap. 5.2.3.4). Bei Jama wiederum wurde Kafka als ein Beispiel für die modernistische Literatur verwendet, mit der er Handkes Erzählung verglich. Zu Beginn seiner Rezension schrieb Jama:

Glaubst du etwa, dass der entsetzliche, den Menschen quälende Modernismus tot ist? Dass der alte Tolstoi wieder ein Trumpf ist? Dem ist nicht so, Peter Handkes *Die linkshändige Frau* ist wirklich ein modernistisches Werk. Handke setzt die besten Traditionen Kafkas und anderer Schriftsteller des 20. Jahrhunderts fort. In seinem Roman bleibt vom Menschen nicht viel übrig. (Jama 1981.)

Die Bezugnahme auf Kafka und auf die modernistische Literatur schien bei Jama, wie aus dem Zitat hervorgeht, vor allem zur negativen Wertung zu dienen. Obwohl der Rezensent aufgrund des Zitats eine eher geringschätzende Einstellung gegenüber Kafka und anderen Schriftstellern des Modernismus zu haben schien – darauf deuten u. a. das Wort „kirjailijaveikko“ und die Ironie im Ausdruck „parhaimpia perinteitä“ (‚die besten Traditionen‘) hin – sagte er ein paar Zeilen später, dass Handkes Buch keineswegs untauglich, sondern tatsächlich ein ganz wichtiges Buch sei. Modernistisch sei *Die linkshändige Frau* wegen einiger Merkmale, die seiner Meinung nach typisch für die modernistische Literatur sind: Die Erzählung sei kurz („yltää kerto-

¹⁸⁴ Im Jahr 1981 erschienen die 3. und 4. Auflage von *Der Verschollene* (auf Finnisch *Amerikka*; die finnische Erstauflage 1965). Die neue finnische Übersetzung des Werkes erschien 2000 mit dem Titel *Mies joka katosi*.

muksena hädintuskin tshovilaisen novellin mitaan“), die Hintergründe würden nicht erklärt, die Figuren seien „verängstigt“ und „untauglich“ usw. Auch die Beschreibung der Hauptfigur und des Wendepunkts in ihrem Leben weise auf die Tradition der modernistischen Personenbeschreibung hin: Das neue Leben der Hauptfigur Marianne werde als ein Krankheitszustand, als eine psychische Störung, beschrieben, wie es laut Jama charakteristisch für modernistische Literatur sei.

Das aus Goethes *Wahlverwandtschaften* stammende Zitat am Ende der Erzählung wurde in den Rezensionen wenig beachtet. Nur Lassila und Virtanen erörterten die Bedeutung des Zitats. Beide waren der Meinung, dass das Zitat eine zentrale Bedeutung habe. Lassila zufolge interpretiere das Zitat das Werk, „es kristallisiert das Erlebnis heraus, das während der Lektüre entsteht. Die von Handke beschriebenen Menschen befinden sich in einer Situation, in der etwas entscheidend verdreht ist. Sie sind in einer Welt eingeschlossen, in der auch eine bedeutende Wahl erst der Anfang auf dem Weg zur Freiheit ist, die allerdings unerreichbar ist.“ (Lassila 1981.) Auch nach Virtanen hat das Zitat eine Schlüsselbedeutung, weil Handke mit ihm zu sagen schien, „dass das, was tatsächlich passiert, nicht so beunruhigend ist, wie die Vorstellung, dass der Mensch die Wirklichkeit als Wirklichkeit wahrnimmt“ (Virtanen 1981). Keiner der beiden Rezensenten fühlte sich verpflichtet, Goethes Erzählung in diesem Zusammenhang genauer vorzustellen. Zu bemerken ist auch, dass es bei beiden Bezugnahmen auf Goethe um einen inhaltlichen Vergleich ging. Im Unterschied zur deutschsprachigen Rezeption der Erzählung diene die Bezugnahme hier nicht zur Wertung (vgl. z. B. Rehder 1977).

Bei den literarischen Vergleichspunkten gab es einen weiteren, viel auffallenderen Unterschied zur deutschsprachigen Rezeption der Erzählung: In den finnischen Rezensionen wurde *Die linkshändige Frau* weder mit der feministischen Literatur noch mit der Frauenliteratur verglichen wie in den deutschsprachigen Rezensionen, obwohl die von Frauen geschriebene Literatur zu Beginn der 1980er Jahre in Finnland hoch im Kurs stand (vgl. Enwald 1999: 199–204). Eine Kontextualisierung mit der Emanzipationsthematik ließ sich zwar in der Rezension von Hökkä-Muroke finden: Ihr zufolge ist Marianne mit den „Puppenheim-Noras“ entfernt verwandt. Mit dieser Charakterisierung verknüpfte sie Handkes Erzählung mit dem Stück *Nora und das Puppenheim* (*Et dukkehjem* 1879) des norwegischen Schriftstellers und Dramatikers Henrik Ibsen. Anscheinend hielt die Rezensentin das Stück Ibsens für die Leserschaft einer Literaturzeitschrift für ohnehin bekannt, denn die Bezugnahme wurde in der Rezension nicht weiter erklärt.

Neben literarischen Werken wurde *Die linkshändige Frau* in zwei Rezensionen mit Malerei in Verbindung gesetzt. Laut Tuominen erinnerte die Erzählweise Handkes an Gemälde des deutschen Expressionismus, insbesondere an die Werke von Kirchner und Heckel, in denen die äußere Welt „gekrümmt“ aber noch zu erkennen sei. „Die

verglasten Menschen und Häuser bedrängen, unter der zerbrochenen Oberfläche nagt der Schmerz“ (Tuominen 1981). Bei Handke sei die Oberfläche zwar heil, aber die Spannungen unter der Oberfläche seien im Begriff auszubrechen. Die von Tuominen genannten Ernst Ludwig Kirchner (1880–1973) und Erich Heckel (1883–1970) waren beide deutsche Künstler und Grafiker, deren Werke während des Nationalsozialismus als „entartete Kunst“ verurteilt wurden.

Auch Kulmala verknüpfte Handkes Erzählung mit der Malerei. Er war der Meinung, dass *Die linkshändige Frau* „wie ein realistisches, aber sehr vereinfachtes Gemälde“ sei: Dargestellt werde dort zwar ein einfaches Ereignis, aber das Werk sei im Inneren vielschichtig. So ein Werk fordere vom Rezipienten eigene Aktivität, damit sich ihm auch das Innere offenbaren würde. Im Unterschied zu Tuominen, die mit dem Vergleich mit dem Expressionismus die Interpretation der Erzählung zu vertiefen versuchte, diene bei Kulmala die Bezugnahme auf die Malerei auch zur Wertung: Die von Kulmala genannte Vielschichtigkeit wird oft für ein Kriterium guter Literatur gehalten (vgl. z. B. Gelfert 2004).

5.3.4.6 *Literatur für Geschäftsleiter und frustrierte Übersetzerinnen?*

Die Behauptung, dass die finnischen Literaturkritiker mit ihrem Objekt viel vorsichtiger als z. B. die deutschsprachigen Rezensenten sind, wird von der Rezeption von *Die linkshändige Frau* bestätigt. Es gab keine durchweg negativen Kritiken, aber auch keine, in denen das Buch so hoch gelobt wurde wie in der deutschsprachigen Literaturkritik. Die positivste Äußerung in den finnischen Rezensionen ließ sich bei Teppo Kulmala finden, demzufolge das Buch eines der bedeutendsten Werke sei, das im Frühjahr 1981 ins Finnische übersetzt wurde. *Die linkshändige Frau* sei „viel mehr als eine bloße Geschichte“ („paljon enemmän kuin paljas tarina“). Pertti Lassila wiederum beendete seine Rezension mit den Worten „Handken painavat lauseet“ (die gewichtigen Sätze Handkes), was für finnische Verhältnisse ein sehr positives Urteil ist. Auch Jama war der Meinung, dass *Die linkshändige Frau* „ein geschicktes und wichtiges Buch“ sei. Seiner Ansicht nach handle es sich bei Handkes Werk um sprachlich und von der Anschauung her gut beherrschte Literatur, die so etwas enthalte, das einem heutigen Roman „neu und notwendig“ sei. Was der Rezensent mit diesem „etwas“ meinte, blieb im Text jedoch offen.

Auch in den befürwortenden Rezensionen nannte man einige Punkte, die kritisiert wurden und die die lobenden Worte ein wenig „neutralisierten“. Solche Punkte, bei denen die Meinungen der finnischen Rezensenten auseinandergingen, gab es sowohl in der Thematik als auch in der Form. Ein eindeutig ablehnendes Urteil über die Erzählung ließ sich nur bei Stålhammar finden (vgl. 5.3.4.3).

Auf das Bild, das sich der Leser anhand eines Kritiktextes von Handke macht, wirkt neben der expliziten Vorstellung des Autors und des Werkes und ihrer Bewertung natürlich auch die Tatsache, wem das Werk empfohlen wird. Bei *Die linkshändige Frau* wurde eine Konstruktion eines potenziellen Handke-Lesers entworfen, indem Olavi Jama in seinem Untertitel die Frage stellte, ob *Die linkshändige Frau* Literatur für „Geschäftsleiter“ und „frustrierte Übersetzerinnen“ sei.¹⁸⁵ Laut Jama schildert Handke in seiner Erzählung keineswegs einen beliebigen Menschen, nicht einmal einen beliebigen Europäer, sondern ordne seine Hauptfiguren und damit auch seine Leserschaft einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe zu: Handkes Helden kommen aus dem gebildeten Mittelstand, wohnen in Großstadtvillen, sind relativ jung (etwa 30 Jahre alt) und haben gutbezahlte Arbeitsstellen (z. B. Geschäftsleiter, Beamter). Laut Jama übertreibe man nicht, wenn man behauptete, dass „niemand die Schilderung des Wohlstandes und der entfremdeten Großstadtgesellschaft so weit entwickelt hat wie Handke.“ Jama fragte darüber hinaus, ob die von Handke geschilderten Probleme nur die frustrierten Großstadtmenschen, Geschäftsleiter und Übersetzerinnen betreffen würden. Der Rezensent verzichtete jedoch darauf, selbst auf diese Frage zu antworten.

Der Entwurf eines potenziellen Handke-Lesers bei Jama entspricht eigentlich dem Publikum, für das Handke auch selbst zu schreiben behauptet. In einem Gespräch mit André Müller im Jahr 1971 sagte er, dass er für eine bestimmte Zielgruppe schreibt und zwar für eine bestimmte Gesellschaftsschicht „von noch nicht ganz Technokraten“ (Müller 1993: 23). Z. B. habe er sich beim Schreiben von *Die Stunde der wahren Empfindung* konkret eine Leserschaft vorgestellt, die wie seine Nachbarschaft in Frankfurt aus höheren Angestellten, Managern und Flugkapitänen bestand. „Ich stelle mir den und den vor, ich stelle mir z. B. meine Schwester vor, die Verkäuferin ist, und denke: könnte die das lesen?“ (Arnold 1979: 28–29.) Er ist weiterhin der Meinung, dass sein literarischer Erfolg beim Publikum sich gerade dadurch erkläre, dass er nicht direkt auf den Markt hin, aber „daraufhin schreibe, dass viele das lesen können“ (Arnold 1979: 28–29). Eine weitere Erklärung sei, dass seine „Sachen halt einfacher, ungenierter, weitaus entschiedener und selbstbewusster“ seien, „nicht so literarisch“ (Müller 1993: 42). Er gibt zu, auch für Intellektuelle zu schreiben. Somit war die Behauptung einer deutschsprachigen Kritikerin nicht ganz berechtigt, als sie klagte, dass Handke *Die linkshändige Frau* ganz ohne Rücksicht auf das Publikum geschrieben habe.

Arto Virtanen dagegen grenzte die potenzielle Handke-Leserschaft auf Leser ein, die „Köpfchen haben.“ In der späteren finnischen Handke-Rezeption (vor allem bei *Der Chinese des Schmerzes*, *Die Wiederholung* und *Die Abwesenheit*) wird die Meinung der Rezensenten immer deutlicher, dass Handkes Werke Literatur für Intellektuelle

¹⁸⁵ Der Untertitel heißt bei Jama: „Toimitusjohtajien kirjallisuutta?“

sein. Dass dieses Bild von Handke auf der Thematik seiner Werke, vor allem auf den von Rezensenten für kompliziert gehaltenen Gedankengängen beruht, ist schon deutlich geworden (vgl. Kap. 5.2.4.5).

5.4 *Der Chinese des Schmerzes* 1985

Die dritte und letzte von den von Weilin+Göös verlegten Prosaübersetzungen ist *Kiivun kiinalainen*, die Übersetzung von *Der Chinese des Schmerzes*. Sie erschien im Herbst 1985, zwei Jahre nach der Veröffentlichung des deutschen Originals.

Wenn die Entscheidung von Weilin+Göös, ein Prosawerk von Handke ins Finnische übersetzen zu lassen, bei den ersten beiden Übersetzungen sich u. a. mit dem Erfolg der Werke im deutschsprachigen Raum oder mit der Tatsache, dass sie auch im Original nacheinander erschienen waren, begründen ließ, war die Situation diesmal anders. Zwischen *Die linkshändige Frau* 1976 und *Der Chinese des Schmerzes* 1983 waren von Handke sieben Werke erschienen¹⁸⁶, die Weilin+Göös aus irgendeinem Grund nicht für übersetzungswert hielt. Dass z. B. die Tetralogie *Langsame Heimkehr* nicht ins Finnische übersetzt wurde, kann mit der Tatsache begründet werden, dass Handkes Werke ab 1979 keine so große Resonanz im deutschsprachigen Feuilleton hervorriefen wie seine früheren Werke. Pfister (2000: 64–66) z. B. stellt in der öffentlichen Handke-Rezeption der frühen 1980er Jahre eine Wende zu einer deutlich negativeren Einstellung zu Handke fest. Auch in der Rezeption von *Der Chinese des Schmerzes* war diese Wende eindeutig zu sehen (vgl. Kap. 5.4.2).

Wahrscheinlich war sich Weilin+Göös über die geänderte Einstellung der deutschsprachigen Kritik zu Handke im Klaren. Andererseits hat der Verlag vielleicht gerade damit gerechnet, dass das große, wenn auch negative, Aufsehen, das *Der Chinese des Schmerzes* in der deutschen Presse verursachte, zur erhöhten Aufmerksamkeit unter der finnischen Leserschaft führen könnte. Die deutschsprachige Rezeption muss auch nicht immer für die Veröffentlichungsentscheidung des Verlags ausschlaggebend sein. *Der Chinese des Schmerzes* wurde außerhalb des deutschsprachigen Raums sehr umfangreich und zum Teil sehr positiv aufgenommen. Pellikka (2006) wies in diesem Zusammenhang auf die Rezeption von *Der Chinese des Schmerzes* in Italien und in den Niederlanden hin, wo die Erzählung in den Medien sehr positiv aufgenommen wurde.

Dass *Der Chinese des Schmerzes* auf Finnisch veröffentlicht wurde, beruhte in der Praxis auf der früheren Entscheidung von Weilin+Göös, Handke in das Verlagspro-

¹⁸⁶ Dabei handelt es sich um folgende Werke: *Das Ende des Flanierens. Gedichte* (1977), *Das Gewicht der Welt. Ein Journal* (1977), *Langsame Heimkehr. Erzählung* (1979), *Die Lehre der Sainte-Victoire* (1980), *Über die Dörfer. Dramatisches Gedicht* (1981), *Kindergeschichte* (1981) und *Die Geschichte des Bleistifts* (1982).

gramm zu nehmen und *Die Stunde der wahren Empfindung* auf Finnisch zu veröffentlichen. Sowohl Maija Pellikka, die für Weilin+Göös ein Gutachten über *Der Chinese des Schmerzes* verfasste, als auch der Übersetzer Markku Mannila betonten die Tatsache, dass die neue Erzählung die Thematik der früheren Übersetzungen fortsetzte. Laut Pellikka war *Der Chinese des Schmerzes* „eine logische Fortsetzung“ des bisher übersetzten Werks Handkes. In ihrem begeisterten Gutachten schrieb sie, dass die neue Erzählung den früheren Themenkreis Handkes „berührt, wiederholt, vertieft“: Auch hier zentral seien „die Einsamkeit, die Entfremdung, die Suche, die Wende im Leben, die im Individuum geschehende Veränderung, das einer augenblicklichen Eingebung folgende Wandern, das Unerwartete und Unwirkliche, zumindest das Ungewöhnliche.“ Diesmal sei die Hauptfigur des Buches vielleicht noch isolierter als die Hauptfiguren der früheren Übersetzungen und lebe in einer fortdauernden „Stunde der wahren Empfindung“, umgeben vom ganz normalen Alltag. Im Unterschied zu früheren Übersetzungen sei die Hauptfigur diesmal auch als Person etwas genauer umrissen.

Das Gutachten Pellikkas, in dem sie die Handlung, die Hauptfigur Loser und die Thematik der Erzählung (insbesondere das Schwellenmotiv und die Bedeutung der Natur) vorstellte, scheint eine sehr wichtige Rolle nicht nur bei der Veröffentlichungsentscheidung, sondern auch beim Verfassen des U4-Textes der finnischen Übersetzung gespielt zu haben (vgl. Kap. 5.4.3). Laut Pellikka könne man *Der Chinese des Schmerzes* ohne weiteres als „Übersetzungsliteratur von hoher Qualität“ bezeichnen, wie die Reihe „Weilin+Göös in kirjasto“ es von ihren Werken voraussetzte. Diese Meinung begründete sie vor allem mit dem „allgemeingültigen“ Inhalt der Erzählung. Thematisiert werde in *Der Chinese des Schmerzes* u. a. die Art und Weise, wie das menschliche Gehirn unterschiedliche Wahrnehmungen bearbeitet. Auch die Hauptfigur Loser stelle einen Typ dar, der trotz seines Wohnortes nicht so stark mit einer bestimmten Kultur verbunden sei, sondern im urbanen Milieu von vielen verschiedenen Industrieländern leben könnte. Als eine besonders wichtige Begründung betonte Pellikka jedoch die detaillierte Beschreibung von Salzburg und der umgebenden Landschaft, die in der deutschsprachigen Rezeption relativ kontroverse Meinungen hervorgebracht hatte (vgl. Kap. 5.4.2). Pellikka war der Ansicht, dass die Erzählung eine „einzigartige Großaufnahme von der österreichischen Landschaft“ darstelle. Die Landschaftsschilderungen hielt sie für „intellektuell analytisch“, „informativ“, „die ewige Natur hochschätzend“, „schön“ und „frisch“. Sie hätten etwas Zeitloses und Allgemeingültiges oder „Ewiges“, das Pellikka, die selbst im Verlag gearbeitet hat, offensichtlich als ein wichtiges Kriterium bei der Veröffentlichungsentscheidung zu betonen wusste.

Obwohl die Allgemeingültigkeit bzw. die Zeitlosigkeit des Werkes im Gutachten mehrmals hervorgehoben wurde, wies Pellikka auch darauf hin, dass die Erzählung zudem einen Bezug zur gegenwärtigen Wirklichkeit der Europäer habe: Auch Loser

müsse die Gefühle der Bedrohung und Bedrücktheit durchleben, die die Menschen im gegenwärtigen Europa ihrer Meinung nach empfinden. Handkes Werk könnte aus diesem Grunde auch dem finnischen Leser Identifikationsmöglichkeiten anbieten. Am Ende ihres Gutachtens schränkte Pellikka das Zielpublikum des Werkes jedoch sehr eng ein: Das Buch sei besonders geeignet für Leser, die Handke und die „kafkaeske Kunstprosa“ gern mögen. Die Bezugnahme auf bzw. der Vergleich mit der kafkaesken Kunstprosa wurde nicht weiter erklärt, aber offensichtlich ging es eher um einen stilistischen Vergleich als einen thematischen. Auch wenn die Empfehlung des Werkes für ein bestimmtes Publikum einerseits wie eine Einschränkung aussah, versuchte Pellikka andererseits damit die potenzielle Leserschaft zu erweitern, denn sie bemerkte, dass die kafkaeske Kunstprosa in Finnland bisher weit bekannter sei als die Werke von Handke. Geeignet sei Handkes Erzählung weiterhin für „Freunde Österreichs und der Natur“. Anhand dieser Ergänzung sieht so aus, als würde sich das Buch allen Menschen zur Lektüre eignen. Doch begrenzte Pellikka das Zielpublikum nochmals mit ihrem Urteil über das Werk: Es handle sich bei *Der Chinese des Schmerzes* um „Wortkunst mit dichtem Stil“, um ein „genussreiches, anspruchsvoll rätselhaftes, vielschichtiges Werk“.

Der Chinese des Schmerzes wurde von Markku Mannila ins Finnische übersetzt, der als einer der berühmtesten Übersetzer der deutschsprachigen Literatur in Finnland gilt. Neben seiner Übersetzungstätigkeit hat Mannila als Lektor der Übersetzungswissenschaft an der Universität Tampere gearbeitet (1981–2001). Er hat über 70 Werke ins Finnische übersetzt, darunter gibt es sowohl Belletristik als auch Fachliteratur. Hauptsächlich übersetzt er aus dem Deutschen, aber auch aus dem Englischen, Schwedischen und Flämischen.¹⁸⁷ Neben Prosa übersetzt Mannila auch Dramen; er hat z. B. Stücke von Thomas Bernhard (*Teatterintekijä*, dt. *Der Theatermacher* 1984) und Handke (*Hetki jolloin emme tienneet mitään toisistamme*, dt. *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten*) übersetzt.

Dass der Übersetzer auch beim dritten Prosawerk wechselte, scheint eine sehr gute Entscheidung gewesen zu sein: Die von Mannila gemachten Prosaübersetzungen – nach *Der Chinese des Schmerzes* hat er vier andere Prosawerke von Handke ins Finnische übersetzt – sind von der Kritik ohne Ausnahme gelobt worden. Im Jahr 1986 wurde Mannila für die Übersetzung von *Der Chinese des Schmerzes* mit dem Mikael-Agricola-Preis des Finnischen Übersetzer- und Dolmetscherverbandes (The Finnish Association of Translators and Interpreters) ausgezeichnet. Er hat für seine Übersetzungstätigkeit auch viele andere Preise und Auszeichnungen bekommen, z. B. erhielt er im Jahr 2000 die Pro-Finlandia-Medaille (*Order of the Lion of Finland*), eine der

¹⁸⁷ Von den deutschsprachigen Autoren hat er u. a. Heinrich Böll, Friedrich Dürrenmatt, Heinrich, Klaus und Thomas Mann, Johann Wolfgang von Goethe, Franz Kafka, Christoph Hein, Patrick Süskind und Hans-Erich Nossack übersetzt.

höchstgeschätzten Auszeichnungen in Finnland, die seit 1945 finnischen Künstlern gegeben wird.

5.4.1 *Zum Werk Der Chinese des Schmerzes*

Die Erzählung *Der Chinese des Schmerzes* erschien im Herbst 1983 und folgte auf die Tetralogie *Langsame Heimkehr*. Sie beschreibt einen Wendepunkt im Leben der Hauptfigur und greift somit eine wiederkehrende Thematik im Werk Handkes auf. Eine große Rolle spielt zudem Salzburg als Handlungs- und Entstehungsort des Buches. Die in diesem Werk auftretende Idee der Wiederholung als Wiederfindung bereitete schon Handkes nächsten Roman *Die Wiederholung* (1986) thematisch vor.

Die Hauptfigur und der Ich-Erzähler der Erzählung heißt Andreas Loser. Er ist Lehrer für alte Sprachen an einem Salzburger Gymnasium und in seiner Freizeit Amateur-Archäologe, der sich insbesondere mit antiken Schwellen beschäftigt, sich aber auch für Schwellen im übertragenen Sinn als Übergänge und Leerformen interessiert. Er lebt seit einiger Zeit allein, von seiner Frau und seinen zwei Kindern getrennt, in einer Zweizimmerwohnung über einem Supermarkt in einer Vorortsiedlung; den Grund für die Trennung weiß er selber nicht mehr. Seit einem unglücklichen Zwischenfall – er hat in der Getreidegasse in der Salzburger Innenstadt vorsätzlich einen Passanten niedergestoßen – ist Loser auf eigenen Wunsch vom Schuldienst freigestellt, begründet mit dem Wunsch, seinen archäologischen Forschungen intensiver nachgehen und einen Bericht über eine römische Villa beenden zu können. Aufgrund seiner persönlichen Situation befindet sich sein Leben in einem Schwebestadium und in einer ständigen Übergangsphase: Wie es mit ihm weitergehen soll, weiß er selber noch nicht. Er läuft in der Stadt und ihrer Umgebung herum, betrachtet die ihn umgebende Natur, seine Mitmenschen und unterschiedliche Gegenstände und gerät durch diese Beobachterrolle immer tiefer in seine selbstgewählte Einsamkeit. Die vergangene Zeit interessiert Loser nicht nur in Form der Schwellen. Er liest abends Werke antiker Schriftsteller, des griechischen Philosophen Epikur (341–270 v. Chr.) und des römischen Dichters Vergil (70–19 v. Chr.), dessen *Georgica*, eine Landbaulehre in Versen, ihm besonders wichtig ist. Losers Identität, die wegen der Erzählsituation sonst weniger direkt charakterisiert wird, wird durch diese Lektüren veranschaulicht. Mit Vergil teilt er die Begeisterung für Natur und für die Dinge des alltäglichen Gebrauchs: Auch Loser möchte das Naturschöne behalten. Auf einem abendlichen Spaziergang wirft er deshalb plötzlich Wahlplakate ins Wasser und entfernt Hinweisschildchen für Wanderrouen, weil diese ihm den Blick auf die Landschaft verstellen.

Am Vorabend des Gründonnerstag befindet er sich auf dem Weg zu seiner monatlichen Tarockrunde, als er unerwartet vom bloßen Betrachter zum aktiven Teil des Geschehens, zum „Täter“ wird: Auf dem Mönchsberg überrascht er einen Hakenkreuzsprayer, den er mit einem gezielten Steinwurf tötet und anschließend in den

Abgrund stürzt. Weil Loser sich sicher ist, dass die Leiche niemals gefunden und dass er für seine Tat nicht festgenommen wird, braucht er nicht zu fliehen. „Und ich spürte einen Triumph, getötet zu haben. Ich schnalzte sogar laut mit der Zunge. »Das ist jetzt meine Geschichte«, dachte ich. »Meine Geschichte ist mein Halt.« Es war Recht geschehen, und ich gehörte nun zum Volk der Täter: kein Volk, das verstreuter und vereinzelter wäre.“ (CS, 108.)¹⁸⁸ Vom Geschehenen scheinbar ungerührt nimmt Loser am Kartenspiel teil. Während des Abends führt er mit seinen Mitspielern – dem Hausherrn, dem Politiker, dem Maler und dem Priester – ein intensives Gespräch über die verschiedenen Sinnebenen des Wortes „Schwelle“. Das gemeinsame Thema schafft ein Zusammengehörigkeitsgefühl, die Geschichten und Stimmen der Erzähler vermengen sich und aus den einzelnen Geschichten wird eine mehrstimmige Geschichte (vgl. Parry 2005: 14). In der darauf folgenden Nacht wird Loser dann bewusst, dass ihm die Liebe fehlt. „Mit dem Einsatz der Liebe werde ich in Sicherheit sein“, denkt er.

In den auf den Tarockabend folgenden Tagen liegt Loser unter selbstquälerischen Gedanken zuhause im Bett und lauscht Geräuschen aus der Nachbarschaft. Er fühlt sich als eine schmerzhaft bloße „Hülle ohne Mensch“ (CS, 171). Er hat das Gefühl, in der Verdammnis zu leben, obwohl er behauptet, weder Schuldgefühle noch Angst vor einer Festnahme zu haben. „Was ich fühlte, war etwas Schlimmeres: Ich hatte jemanden eine lange Stricknadel so zielsicher in das Herz gestoßen, daß sich außen in der Haut nicht einmal eine Wunde zeigte, und alle gratulierten mir noch dazu.“ (CS, 173–174.) Er sieht überall Zeichen oder hört Geräusche, die auf den Tod verweisen oder ihm verfälscht vorkommen. Zudem wird er von Alpträumen geplagt. In diesen Tagen, an denen er im Bett liegt, denkt er gründlich über existentielle Fragen nach: über seine eigene Existenz, die Existenz von Gott, über Tod und Auferstehung. Er kommt zu dem Schluss, dass er sich erst durch die Ausübung der Mordtat sein Selbstbewusstsein erworben hat. So betrachtet er seine Tat als notwendigen Teil seiner Bestimmung: Seit dem Steinwurf weiß er, dass sein eigenes Sterben begonnen hat, was für ihn eine Befreiung bedeutet: „Ich war nicht mehr in der Schwebe“ (CS, 188). Die im Untertitel des dritten Kapitels genannte Suche nach einem Zeugen bedeutet für ihn Anmeldung: Der von ihm gesuchte Zeuge ist kein Richter, sondern ein Ratgeber.

Am Ostersonntag verlässt er seine Wohnung und geht im Flughafenhotel eine spontane sexuelle Beziehung mit einer fremden Frau ein. Anschließend fordert er von ihr eine Charakterisierung seiner Person ein, in der die Brücke zum Titel *Der Chinese des Schmerzes* geschlagen wird (CS, 217–218). Am nächsten Morgen besucht Loser seine Mutter im Altersheim. Auf diese Episode folgt eine spontane Reise Losers nach

¹⁸⁸ Die Zitate aus *Der Chinese des Schmerzes* entstammen der beim Suhrkamp Taschenbuch Verlag im Jahre 1986 erschienenen Auflage (st 1339). Auf das Buch wird in der Arbeit mit der Abkürzung CS hingewiesen. Auf die finnische Übersetzung wird mit KK verwiesen.

Italien, zuerst nach Mantua, wo er Andes, den Geburtsort seines Vorbilds Vergil, besucht, und dann nach Alghero in Sardinien, wo er die Rückkehr in die eigene Vergangenheit sucht: Dort hat er, in zwei aufeinanderfolgenden Sommern, seine beiden Kinder gezeugt. Am Ende der Erzählung kehrt Loser nach Salzburg zurück, wo er den Schuldienst wieder aufnimmt und seine Familie in Gois besucht. Er macht seinen Sohn zum Mitwisser seiner Tat und somit zum Zeugen seiner „Schwellengeschichte“. Der Text schließt mit einem von der Handlung losgelösten Epilog, der die Schwelenthematik in der Beschreibung des Treibens auf einer Brücke wieder aufnimmt.

5.4.2 *Zur deutschsprachigen Rezeption von Der Chinese des Schmerzes*

Der Chinese des Schmerzes war eines der meistdiskutierten Werke des Herbstes 1983 im deutschsprachigen Feuilleton und bald nach seinem Erscheinen war es auch auf dem ersten Platz der österreichischen Bestsellerlisten zu finden.¹⁸⁹ Allerdings war die öffentliche Rezeption dieses Werkes deutlich negativer als bei den anderen in dieser Arbeit behandelten Werken Handkes: Die Hälfte aller von mir zu diesem Buch analysierten Rezensionen waren eindeutig ablehnend.¹⁹⁰ Den Anfang der Rezeptionsgeschichte von *Der Chinese des Schmerzes* markierten zwei sehr negative Rezensionen (Ignée 1983, Neidhart 1983). Am 16.9.1983 erschien dann in der *Zeit* eine dritte, sehr ausführliche und positive Besprechung von Peter Hamm. Diese Rezensionen bildeten weitgehend die Grundlage für die weitere öffentliche Rezeption des Werkes. Im Folgenden sollen ihre wichtigsten Punkte zusammengefasst werden.

In den Rezensionen wurde auf die Handlung der Erzählung nur wenig Aufmerksamkeit gerichtet und die einzelnen Ereignisse, die genannt wurden (der Steinwurf, die anderen aggressiven Taten Losers, die Begegnung mit der Frau, die Reise nach Sardinien und der Besuch bei der Familie), wurden kaum kommentiert. In ein paar ablehnenden Rezensionen wurde ausdrücklich gesagt, dass in der Erzählung kaum etwas passiere, während in einer positiven Rezension (Sturm 1983) darauf hingewiesen wurde, dass hier im Vergleich zu vielen anderen Werken Handkes erstaunlich viel passiert. Einige waren der Meinung, dass Handke hier gar keine Geschichte erzählen wolle, sondern die Hauptfigur erfunden habe, nur um die Natur beschreiben und seine Schreibphilosophie vorstellen zu können (vgl. z. B. Klatt 1983, Zacharias 1983, Ignée 1983).

Anders als zu erwarten war, spielte die Steinwurf-Episode in den Rezensionen keine besonders große Rolle. Abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen beschäftigten sich die Rezensenten weder mit den möglichen Motiven des Totschlags noch mit

¹⁸⁹ Vgl. z. B. *Neue Kronen Zeitung* (3.12.1983), *Kurier* (24.9.1983).

¹⁹⁰ In die Untersuchung konnten insgesamt 40 deutschsprachige Rezensionen einbezogen werden, von denen nur fünf im ersten Monat nach der Veröffentlichung des Buches (September) und der größte Teil (26 Rezensionen) erst im Oktober und November erschienen.

seiner Bedeutung für den weiteren Verlauf der Geschichte. Für die meisten war der Steinwurf nur ein Ereignis unter vielen anderen. Dass der Geschichte Losers wie der Geschichte von *Die linkshändige Frau* die psychologische Motivation fehlt, störte die meisten Rezensenten diesmal nicht; nur Ignée, Jacobs und Lange kritisierten die fehlende oder zumindest mangelnde Motivation der Handlung. Den offensichtlichen Grund – das Hakenkreuz als „Unbild der Ursache [...] all der Schwermut, des Unmuts und des falschen Lachens hierzuland“ (CS, 97) – hielten viele für belanglos bezüglich der Fortsetzung der Geschichte. Kagerer wies darauf hin, dass Handke die Motivation absichtlich weggelassen habe, weil jedes Bezwecken die Legitimation der Gewalt bedeutete hätte; der Rezensent fand das trotzdem ein bisschen irritierend, weil er der Meinung war, dass der Leser von einer Erzählung Realismus verlange, besonders wenn es um solche „todernsten Dinge der Welt“ ging, wie hier um das Dilemma der juristisch-moralischen Schuldzuweisung. Nur wenige Rezensenten, darunter z. B. Gaska, erwogen die Möglichkeit, dass es sich hier um eine politische Erzählung handeln könne, weil es gerade der Totschlag an einem alten Nazi ist, der Loser eine Geschichte verschafft; Gaska kam aber zu dem Schluss, dass diese Deutung der Erzählung nicht gerecht werde.¹⁹¹ Stattdessen wiesen die Rezensenten darauf hin, dass die Tat bei Loser keine Schuldgefühle hinterlässt. Manche waren derselben Meinung wie Felgentreff, dass sich die „Frage nach Schuld und Sühne im Sinne des Bürgerlichen Gesetzbuches“ durch „den allegorischen Charakter der Erzählung“ ohnehin nicht stellt (vgl. z. B. Kagerer 1983, Köhler 1983). Weil es sich hier um keine realistische, sondern um eine allegorische Erzählung handelte, brauchte man als Leser nicht nach Gründen und Folgen zu fragen.

Ein zentrales Thema in der Rezeption war die Bedeutung der Schwelle, was auch zu erwarten war, denn das Schwellenmotiv zieht sich wie ein roter Faden durch die gesamte Erzählung und bildet das Fundament sowohl der Handlungsebene als auch der symbolischen Ebene. Schon der Ort und die Zeit der erzählten Geschehnisse haben mit den Schwellen im Sinne von Grenzen oder Übergängen zu tun: Das Geschehen spielt am Rand der Stadt, in einer Vorortsiedlung, also nicht ganz in der Mitte, aber auch nicht außerhalb der Stadt. Bei der Zeit handelt es sich um eine Übergangszeit: Es ist die Zeit zwischen Winter und Sommer und auch die Zeit vor Ostern. Die Hauptfigur ist auch eine Art „Schwellenfigur“. Loser bezeichnet sich als „Schwellenkundler“ oder Schwellensucher: Seine Aufgabe und zugleich Leidenschaft ist es, bei archäologischen Grabungen Haus-, Kirchen- und Siedlungsschwellen ausfindig zu machen und zu beschreiben. Zudem lebt er zur Zeit der Erzählung auf einer Schwelle. Der Totschlag des Hakenkreuzschmierers ist eine Schwellen-Handlung: Es handelt sich dabei um einen Übergang eines bloßen Betrachters zum aktiven Handeln, womit auch eine moralische und ethische Grenze überschritten wird.

¹⁹¹ Vgl. auch Jacobs (1983): „Dieser Lehrer ist kein politisch denkender und handelnder Mensch. An keiner Stelle ist zu spüren, daß ihn der alte Faschismus oder ein möglicher neuer beunruhigte.“

Das wiederkehrende Schwellenmotiv wurde in den Rezensionen sehr unterschiedlich ausführlich behandelt. Es wurde auf die Mehrdeutigkeit des Motivs hingewiesen und seine verschiedenen Bedeutungen wurden diskutiert (vgl. z. B. Czerni 1983, Hamm 1983). Besonders häufig wurde es im Sinne eines Übergangs von einer Existenzform (Betrachter) in eine andere (Täter) interpretiert, weshalb es nach Ansicht vieler Kritiker den Kern der Erzählung darstellte (vgl. z. B. Lenz 1983, Kurz 1983, mey 1983). Eine sehr häufige Lesart, die sich mit der Idee des Übergangs verband, war, die religiöse bzw. theologische Bedeutung der Schwelle aufzugreifen. Der Anlass für diese Lesart war die Ansiedlung der Handlung in der Karwoche: Es wurde ausdrücklich betont, dass die Wandlung Losers aus der Passivität zur Wiedererlangung der aktiven Handlungsfähigkeit in der Karwoche geschieht und deshalb vor deren Hintergrund zu verstehen sei. Czerni z. B. wies darauf hin, dass sich für die Entschlüsselung der Geschichte und der vielen Metaphern christliche und biblische Motive anbieten würden. Die Leidensgeschichte Christi wurde in vielen Rezensionen zu einem religiösen Subtext bzw. Intertext der Erzählung, mit dessen Hilfe und dessen Wortschatz über die Geschichte Losers gesprochen wurde. Die Rezensenten sprachen u. a. von „Todeschlaf“ und „Erlösung“, „Wandlung“, „Neugeburt“ oder „Auferstehung“ Losers nach dem Läuten der Osterglocken und von einem neuen Leben.¹⁹² Neben dieser österlichen Metaphorik fanden die Rezensenten auch andere religiöse Motive; z. B. weise der Vorname Losers auf einen biblischen Heiligen, auf einen Märtyrer und Bruder von Petrus hin (vgl. Czerni 1983, mey 1983). Ein weiteres biblisches Motiv sei die Sehnsucht Losers nach Licht, das nach Lenz an den christlichen Glauben und an das Ewige Licht erinnere. Die Einstellung der Rezensenten zu den biblischen Motiven der Erzählung war relativ neutral; in keiner Rezension wurden sie etwa als unpassend oder künstlich angesehen.¹⁹³ Wegen der Mystik und der theologischen Muster seines Denkens wurde Handke in einigen Rezensionen aber auch Frömmelerei vorgeworfen (vgl. Lüdke 1983).

Teils mit den biblischen Motiven und der „sakralen Sprache“¹⁹⁴ der Erzählung, teils mit der Thematik seiner vorangehenden Werke, vor allem mit der „Verkündigungsrede“ der Nova in *Über die Dörfer* (1981), hing die besondere Ausdrucksweise der Rezensenten zusammen, wie sie über *Der Chinese des Schmerzes* und seinen Autor

¹⁹² Vgl. z. B. Felgentreff (1983), Haider (1983), Hamm (1983), Jacobs (1983), Kagerer (1983), Kurz (1983), Lenz (1983), Lüdke (1983), *Profil* (1983).

¹⁹³ Auch in *Langsame Heimkehr* (1979) verwendet Handke „Begriffe mit theologischen oder philosophischen Konnotationen, besonders wenn die Wahrnehmung der dargestellten Welt durch Sorger beschrieben wird“ (Pfister 2000: 119). In der deutschsprachigen Rezeption von *Langsame Heimkehr* wurde Handke ein „Missbrauch von religiösen Begriffen“ vorgeworfen (Pfister 2000: 140–141).

¹⁹⁴ Nach Schmidt-Dengler (1995: 492–493) benutzte Handke in den Werken der 1980er Jahre eine Sprache, die dieser „ganz bewußt auch als Verkündigung erfassen will, ein Wort, das doch sonst nur der sakralen Sprache zusteht. Handkes Texte sind nur beileibe nicht in einem engeren konfessionellen Sinn zu fassen, sie sind aber sprachlich so vermittelt, daß sie sehr wohl auch an diese religiöse Sphäre erinnern wollen.“

sprachen. In den Rezensionen wurden der Autor und sein Stil mit einem feierlichen, als religiös zu bezeichnenden Vokabular (z. B. „Hohepriester“, „Sprachmönch“, „priesterlich“) charakterisiert, das in vielen Fällen ironisch eingesetzt war und vor allem dem Zweck zu dienen schien, den Autor und seinen Stil lächerlich zu machen. Ein gutes Beispiel dafür war die Rezension von Stretter:

Nach H.C. Artman – nur ohne dessen Witz – kramt nun auch unser Hohepriester der Wahrnehmung, der Sammler der wertfreien, wenn nicht gar wertlosen Betrachtung, in seiner Botanisiertrommel, so als versuche er krampfhaft, die disparaten Einzelbetrachtungen aus seinen Tagebüchern (oder was man dafür halten sollte) zu einem Ganzen zu verschmelzen. [...] Handke, der Sprachmönch unter den Sensibelchen [...] mit dem inzwischen leidigen priesterlichen Tonfall (wer zählt noch die Belehrungen?). (Stretter 1983.)

Diese Sprechweise blieb aber keine Besonderheit der Rezeption von *Der Chinese des Schmerzes*, sondern sie ging in der öffentlichen Rezeption des nächsten Werkes, *Die Wiederholung*, noch weiter.

Neben der Schwellenthematik spielen Landschaftsbeschreibungen eine bedeutende Rolle in der Erzählung. Auch in den Rezensionen hatten sie eine zentrale Stellung. Einige Rezensenten (u. a. Tauber 1983, *Südkurier* 9.11.83) wiesen als eine Art Hintergrundinformation darauf hin, wie Handke während der Arbeit an *Langsame Heimkehr* notiert habe, dass es die Aufgabe und Pflicht des Schriftstellers sei, „eine Landschaft zu verewigen“, und zwar „mit der Geschichte eines Menschen“. Die Frage, wie es Handke nun in *Der Chinese des Schmerzes* gelungen war, diese Idee zu realisieren, machte den Erwartungshorizont dieser Rezensenten aus.

Die langen, detaillierten Landschaftsbeschreibungen ebenso wie der als unzeitgemäß aufgefasste Wunsch der Hauptfigur nach einer heilen Welt der unberührten Natur wurden sehr kontrovers aufgenommen. Den meisten positiv eingestellten Rezensenten zufolge war gerade die Landschaft und ihre Beschreibung das Wesentliche an diesem Buch: Anstatt der Handlung ginge es hier vor allem um die Beschreibung eines Ortes und der Dinge. Einige Rezensenten gingen sogar so weit, zu meinen, dass der Hauptakteur der Erzählung gar nicht Loser sei, sondern „die Salzburger Stadt-, Altstadt- und Vorstadtszenerie, in der sich der beschriebene Mensch als Landschaftselement bewegt“ (Tauber 1983). Um die Beschreibung der Landschaft (Mönchsberg, die Salzburger Innenstadt, die südliche Umgebung) zu rechtfertigen, habe Handke einen „personalisierten Anlaß“ (Tauber 1983), d. h. die Geschichte Losers, gebraucht, die der Leser aber auch beiseite lassen könne, ohne dass es dem ästhetischen Wert der Erzählung schade. Viele hielten die Beschreibung der heimatlichen Landschaft auch für eine konsequente Fortsetzung zur Tetralogie, in der sich der Autor mit fremden Umgebungen und Landschaften in Alaska, der Provence und Paris beschäftigt hatte (vgl. z. B. Kurz 1983, Lenz 1983). Als ein weiterer möglicher Grund für die

zentrale Bedeutung der Landschaft wurde Handkes langjährige Beschäftigung mit Adalbert Stifter angesehen (vgl. Czerni 1983, Felgentreff 1983, Hamm 1983).

In den meisten Rezensionen spielte die Einstellung des Kritikers zu den Landschaftsbeschreibungen und der Beschreibung der Dinge und der Umgebung im Allgemeinen bei der Wertung eine zentrale Rolle: Als Bewertungskriterium war die mit der Beschreibung zusammenhängende Erzählweise viel wichtiger als das Thema der Erzählung, besonders wenn es sich um ein positives Urteil handelte. Die positiv Eingestellten, wie z. B. Gaska (1983), lobten die „außerordentlich klare, genaue, vernünftige Darstellung der Umgebung und Dinge“, die die Dinge und Wörter „aus dem bloßen Funktionieren ins Bildhafte und Poetische“ befreie und die sich deshalb mit dem „Magischen Realismus“ oder der „pittura metafisica“ vergleichen ließe. Diese Rezensenten waren der Meinung, dass die Erzählweise Handkes auch den Leser zum Innehalten zwingt und ihm eine neue Art des Schauens und des Wahrnehmens beibringen könne.¹⁹⁵ Die negativ Eingestellten wiederum waren vor allem wegen der Übergenauigkeit der Beschreibung, der Trivialität der beschriebenen Dinge und des „verbalvertrockneten Stils“ (Schultz 1983)¹⁹⁶ irritiert: Sie konnten nicht verstehen, wie für Handke alle beschriebenen alltäglichen Gegenstände und Sachverhalte gleichwertig sein können und wie man in ihnen etwas Symbolhaftes hätte sehen können. Ihrer Meinung nach führe die Gleichwertigkeit der beschriebenen Dinge eher dazu, dass die Erzählung zusammenhanglos wirke, als ob ihr die Erzähllogik völlig fehle. (Vgl. z. B. Jacobs 1983, Schultz 1983, Stretter 1983, Wallmann 1983.)

Dass Handke seine Themen nicht in den Aktualitäten des Tages wie z. B. der seit Anfang der 1980er Jahre aktuellen politischen Friedensdiskussion oder der Ökobewegung suchte, war eigentlich schon zu erwarten; die politischen Aspekte gehörten nicht zur Autorerwartung Handkes. Trotzdem wurde der Verzicht auf die Tagesaktualität auch hier wie in der Rezeption der früheren Werke hervorgehoben und sowohl positiv als auch negativ bewertet (vgl. Kurz 1983). *Der Chinese des Schmerzes* wurde u. a. von Felgentreff der Kategorie „modische Aussteigerliteratur“ zugeordnet. Im Unterschied zur Rezeption der Erzählung *Die linkshändige Frau* wurde hier nicht ausdrücklich über die Flucht in die Innerlichkeit gesprochen, obwohl sie laut Zeyringer (1992: 90–93) für die österreichische Literatur seit Mitte der 1970er Jahre kennzeichnend war und in deutschsprachigen Ländern entsprechend rezipiert wurde. Zeyringer (1992: 92–93) zufolge kehrte die Innerlichkeit der österreichischen Literatur zu Beginn der 1980er Jahre immer mehr nach innen und wurde „gedankenlose, orna-

¹⁹⁵ Vgl. z. B. Hein (1983), Lüdke (1983), Köhler (1983), Kopplin (1984), Sturm (1983).

¹⁹⁶ Vgl. Schultz (1983): „Was hier geschieht, ist ein Mord, aber er geschieht nicht – nicht in der Sprache. [...] Stillstand beherrscht eine so bewegungsgebundene Handlung wie den tödlichen Steinwurf, die Steinigung. Die Herrschaft der Sprache, total ausgeübt, vermag sich bis zur reinen Registratur der Wahrnehmungsobjekte vom Leben noch in der extremen Form des Sterbens zu entfernen. Diese Entfernung als Distanz durch Sprache hat in dem neuen Buch von Peter Handke *Der Chinese des Schmerzes* einen extremen Grad erreicht.“

mentale Innerlichkeit". Darauf wies von den Rezensenten, die *Der Chinese des Schmerzes* besprachen, auch Kopplin hin, nach dem „eine immer leiser werdende Wendung nach innen“ für die zeitgenössische Literatur bezeichnend ist, die manche Literaturkritiker seiner Ansicht nach als „neuen, sentimental Romantizismus“ oder als „egozentrische Wehleidigkeit“ betrachteten. Kopplin selbst war anderer Meinung: Die neue Literatur weist seiner Ansicht nach eher die Grundrichtung „auf ein völlig unsentimentales und unaufdringliches Zurruhekommen hin, auf eine neue Wachsamkeit und Beobachtungsfähigkeit, wobei man gerade von sich weg auf die Dinge zu sehen und gehen muß“ (Kopplin 1984). Für ihn war Handkes Buch deshalb ein Zeichen für eine neue Art von Literatur, die auf „herrisches Sprachgebaren“ verzichtete und ein gereinigtes, sinnfragendes Schauen und eine neue Art der Wahrnehmung bevorzugte. (Vgl. auch Köhler 1983.)

Dass *Der Chinese des Schmerzes* zum Gegenstand des Mitte der 1980er Jahre entstandenen „neudeutschen“ Literaturstreits wurde, bei dem es um den „Vorwurf des ‚politischen Absentismus‘, einer ‚Neuen Innerlichkeit‘, um den Vorrang des Privaten vor dem Politischen, wie die häufigsten formulierten Vorwürfe lauteten“ (Pfister 2000: 58) ging, wird anhand der dieser Untersuchung zugrunde liegenden Rezeptionsdokumente nicht eindeutig klar: Die Rezensionen mit expliziten Forderungen nach einer politisch bewussten und aktiven Literatur fehlen meinem Korpus. Allerdings finden sich dort solche Rezensionen¹⁹⁷, die Handke und sein Werk wegen der „Betrachtung des eigenen Nabels“ kritisierten, die als Kritik an der Innerlichkeit seines Werks verstanden werden kann: „Autor Peter Handke versenkt sich wieder einmal in die Betrachtung des eigenen Nabels, den er für den Nabel der Literatur zu halten scheint – und erblickt über den Rand hinweg nur Wörter. Nichts als Wörter.“ (Stretter 1983.)

Dass ein ablehnendes Urteil über ein Werk Handkes auf einer autobiographischen Lesart beruhte (für autobiographisch hielt man hier vor allem den Wohnort Losers) und/oder mit einem Hinweis auf die Selbstkonzentration bzw. Selbstpräsentation Handkes begründet wurde, war aber keine Neuigkeit der öffentlichen Rezeption von *Der Chinese des Schmerzes*, sondern ähnliche Vorwürfe hatte man schon viel früher, schon Anfang der 1970er Jahre geäußert (vgl. Kap. 5.2.2, 6.4.2).

5.4.3 Zu den Peritexten der finnischen Übersetzung

Der Chinese des Schmerzes erschien auf Finnisch vier Jahre nach *Die linkshändige Frau*. So konnte man annehmen, dass Handke bei der dritten Prosaübersetzung der finnischen Leserschaft schon einigermaßen bekannt war. Wahrscheinlich aus diesem Grund begnügte sich Weilin+Göös beim Abfassen der Peritexte für die neue Überset-

¹⁹⁷ Vgl. z. B. Holwein (1983), Jansen (1983), Stretter (1983).

zung mit den Informationen, die aus den Klappentexten der früheren Übersetzungen bekannt waren. So besteht die U4 aus einer Zusammenstellung von Sätzen aus verschiedenen Quellen. Die Vorstellung des Autors ist hier kurz (vier Sätze, 48 Wörter) und in ihrer Gänze aus dem Text auf der U3 von *Die Stunde der wahren Empfindung* entlehnt. Genannt werden hier allerdings nur die wichtigsten Punkte: das Geburtsjahr und -land Handkes, das abgebrochene Jurastudium, die Anzahl der Werke und die literarischen Gattungen sowie die von Handke selbst genannten Vorbilder (eine gekürzte Liste mit nur sechs Namen). Außerdem wird der Satz zitiert, dass Handke für „einen der bedeutendsten Vertreter der neueren deutschsprachigen Literatur“ gehalten werde (vgl. PKH, U3). Zum Bild Handkes bietet die U4 also ebenso wenig Neues wie die inneren Schutzumschlagklappen, die für die Vorstellung anderer Werke reserviert sind. Auf der U2 wird der Roman *The Paper Men* (1984, dt. *Papier-Männer* 1996) des Nobelpreisträgers William Golding vorgestellt, während auf der U3 Werke vorgestellt werden, die bis 1985 in der Reihe „Weilin+Göösir kirjasto“ erschienen sind.¹⁹⁸ Im Unterschied zu *Die linkshändige Frau* hat die finnische Übersetzung von *Der Chinese des Schmerzes* kein Nach- bzw. Vorwort.

Die Vorstellung des Werkes auf der U4 gründet sich wiederum zum größten Teil auf das Gutachten Pellikkas, das dem „normalen“ Leser nicht von früher bekannt ist, weil es sich hier um eine verlagsinterne Information handelt. Der U4 zufolge ist *Der Chinese des Schmerzes* ein „vielschichtiges und rätselhaftes Werk, ein intensiver Roman von einer Wende, von einer Veränderungsphase im Leben.“¹⁹⁹ Wie es zur Sache gehört, enthält diese Charakterisierung ein sehr positives Urteil über das Werk: Vielschichtigkeit, Rätselhaftigkeit und Intensität sind ohne weiteres typische Eigenschaften der Literatur von hoher Qualität. Sie sind auch Eigenschaften, die besonders solche Leser hochschätzen, die von Literatur intellektuelle Herausforderungen, nicht unbedingt Unterhaltung und Spannung, erwarten. In dieser Hinsicht hat dieser kurze Text eine zweifache Funktion inne: Er vermittelt ein bestimmtes Image von Handke und umreißt, wenn auch indirekt, zugleich die potenzielle Leserschaft Handkes. Das Buch wird hier jedoch nicht so direkt einem bestimmten Zielpublikum empfohlen wie im Gutachten Pellikkas.

Der mittlere Teil der U4 besteht aus der Vorstellung der Handlung und der Hauptfigur:

Der Chinese des Schmerzes erzählt von einem Wendepunkt im Leben Andreas Losers, eines beurlaubten Lehrers. Loser, der sich für Archäologie interessiert, ist einsam, zurückgezogen und von seiner Umgebung entfremdet.

¹⁹⁸ Bis 1985 waren in dieser Reihe etwa 30 finnische Übersetzungen erschienen. Andere deutschsprachige Autoren, von denen bis 1985 ein Werk in dieser Reihe veröffentlicht wurde, waren Ingeborg Bachmann, Nicolas Born, Max Frisch, Herman Hesse, Thomas Mann und Rainer Maria Rilke.

¹⁹⁹ Die Klappentexte von *Der Chinese des Schmerzes* stammen von der Werbetexterin Kaija Turunen. (Vgl. Pellikka 2006.)

Auf einem Bergweg trifft Loser einen Mann, der Hakenkreuze malt. Plötzlich wird er Verfolger, er bewirft den Mann mit einem Stein, stößt den Verletzten einen Abhang hinunter. Die Aggressivität äußert sich in seinem Verhalten zwanghaft, er stößt Plakate nieder, stellt allerlei Unfug an. Loser befindet sich außerhalb des gewöhnlichen Rechts. Er hat keine Schuldgefühle, aber trägt mit sich seine eigene Geschichte.

Handke schildert detailliert die Umgebung der Stadt und lyrisch die Natur. Das Werk ist in seiner Vielschichtigkeit auch ein einzigartiges Lob der österreichischen Landschaft. (KK, U4.)

Berücksichtigt man die Funktion der U4 (vgl. Kap. 2.3.2), so ist es kaum verwunderlich, dass hier die Steinwurfepisode im Mittelpunkt steht, denn sie ist eines der wenigen Spannungsmomente in der ganzen Erzählung. Handke selbst hat in seinem Interview mit Herbert Gamper gesagt, dass er bereue, dass er überhaupt diese Szene geschrieben hat; er hätte sie lieber weglassen sollen. (Vgl. Handke 1990: 19–22.) Diese eine Szene, in der der für ruhig gehaltene Lehrer wie in einem Psychothriller plötzlich zum gewalttätigen Mörder wird, kann für die Vermarktung der Erzählung aber nötig sein, denn sie ist besonders gut dazu geeignet, mit dem Buch solche Leser zu locken, die sich für Spannung interessieren. Anscheinend versucht die U4 alle möglichen Lesertypen zu berücksichtigen, denn zum Schluss wird auch noch als Gegengewicht zur Aktion auf die „lyrischen“ Landschaftsbeschreibungen hingewiesen. Eine andere Frage ist, ob es in Finnland tatsächlich genug Menschen gibt, die sich wegen des Lobs der österreichischen Landschaft für das Buch interessieren, oder ob der letzte Abschnitt des U4-Textes wegen der Kulturgebundenheit die potenziellen Leser eher abschreckt.

Die U4 ist nicht nur dazu da, um potenzielle Leser anzuwerben, sondern sie bietet auch eine Interpretationsmöglichkeit an und steuert so den Erwartungshorizont der Leser. Vor allem das Hervorheben der Entfremdung der Hauptfigur, seiner Aggressivität und Schuldgefühle scheint die finnische Rezeption der Erzählung sehr stark beeinflusst zu haben. Die öffentliche finnische Rezeption soll im Folgenden genauer behandelt werden.

5.4.4 Zur finnischen Rezeption von *Der Chinese des Schmerzes*

Die öffentliche finnische Rezeption von *Der Chinese des Schmerzes* vertreten in dieser Arbeit 14 Rezensionen, die in die Analyse einbezogen werden konnten. Neben neun regionalen bzw. überregionalen Tageszeitungen²⁰⁰ und einer überregionalen Abendzeitung (*Ilta-Sanomat*) wurde die Erzählung in zwei Literaturzeitschriften (*Parnasso*, *Arvosteleva kirjaluettelo*), in einer Frauenzeitschrift (*Me naiset*) und in einer Studentenzeitung (*Jyväskylän Ylioppilaslehti*) besprochen. Obwohl der Umfang

²⁰⁰ Rezensiert wurde das Buch in *Helsingin Sanomat*, *Suomen Sosialidemokraatti*, *Turun Sanomat*, *Etelä-Suomen Sanomat*, *Pohjolan Sanomat*, *Uusi Suomi*, *Kaleva*, *Etelä-Suomi* und *Kouvola Sanomat*.

der Rezeption im Vergleich zu den vorigen Übersetzungen deutlich breiter war, deutet die Tatsache, dass die Rezensionen innerhalb eines relativ langen Zeitraums veröffentlicht wurden, darauf hin, dass das Besprechen von einer Neuerscheinung von Handke in den Zeitungsredaktionen keine oberste Priorität hatte. Neben den eigentlichen Kritiken erschien in der Zeitung *Suomen Sosialidemokraatti* ein von Aila Poukkula verfasster Artikel, in dem sie, von der Veröffentlichung der neuesten finnischen Übersetzung angeregt, über die Handke-Diskussion berichtete, die vor mehr als 15 Jahren in der deutschsprachigen Presse geführt wurde. Obwohl es beim Artikel von Poukkula um keine Rezension zu *Der Chinese des Schmerzes* ging – die neueste Übersetzung wurde dort zwar erwähnt aber nicht besprochen – ist er dennoch ein Rezeptionsdokument, das für die spätere finnische Handke-Rezeption und für das Bild Handkes in Finnland von Bedeutung hat sein können, weil dort solche Informationen vermittelt wurden, die in der früheren Rezeption noch nicht behandelt wurden. Deshalb wird der Artikel hier unter den eigentlichen Rezensionen behandelt.

Betrachtet man die öffentliche Rezeption von *Der Chinese des Schmerzes* im Vergleich zur Rezeption der vorigen Übersetzungen, fällt auf, dass es diesmal nicht nur die doppelte Anzahl der Rezensionen gab, sondern dass die Rezensionen diesmal viel kürzer waren: Die zwei kürzesten Rezensionen (Laitinen 1985, *Me naiset* 1985) hatten weniger als 100 Wörter. Auch die anderen Rezensionen waren etwas kürzer als bei *Die linkshändige Frau*; sie umfassten durchschnittlich 550 Wörter. Am umfangreichsten waren die Rezensionen von Ihanus und Siekkinen. Bei der Analyse des Inhalts fällt wiederum auf, dass die Rezensionen inhaltlich einander sehr ähnlich waren; unterschiedliche Lesarten ließen sich kaum finden. Ein auffälliger Unterschied zur Rezeption der vorigen Übersetzungen dagegen war, dass die Rezensenten den Inhalt der Erzählung und ihren Stil mit vielen Textbeispielen bzw. Zitaten veranschaulichten. Während man bisher sehr sparsam mit Textbeispielen umgegangen war, sah es jetzt so aus, als ob man in einigen Fällen mit langen Zitaten den für die Besprechung reservierten Spaltenplatz zu füllen versucht hätte. Neben *Der Chinese des Schmerzes* wurden auch die vorigen Übersetzungen zitiert, vor allem *Die linkshändige Frau*.

5.4.4.1 *Die Vorstellung von Handke in den Rezensionen*

Im Widerspruch zur o. g. Behauptung, dass man den für die Besprechung von *Der Chinese des Schmerzes* reservierten Spaltenplatz mit Zitaten zu füllen versuchte, steht die Tatsache, dass in den Rezensionen kaum Platz für die gesonderte Vorstellung von Handke reserviert wurde. Die meisten Vorstellungen waren sehr kurz; z. B. wurden von den biographischen Fakten nur die österreichische Herkunft und das Geburtsjahr genannt. Genauso wie bei den vorigen Übersetzungen konzentrierte man sich auf das Bild Handkes in der deutschsprachigen literarischen Öffentlichkeit. Über Handkes Ruhm und großen Erfolg in der „deutschen Literaturwelt“ wurde u. a. bei Mujunen

ziemlich begeistert Bericht erstattet. Im Vergleich zur Rezeption von *Die linkshändige Frau* spielten die literarischen Anfänge Handkes hier jedoch keine so große Rolle. In den meisten Rezensionen wurde nur kurz auf die Diskussion hingewiesen, die in den deutschsprachigen Ländern über Handke geführt wurde, wobei die Ausgangspunkte und Inhalte dieser Diskussion nicht im Einzelnen behandelt wurden. Genauer wurden sie in den Rezensionen von Ihanus, Mujunen und Vartiainen sowie in Poukkulas Artikel behandelt. Mujunen z. B. erklärte, dass Handke Ende der 1960er Jahre „in Gestalt eines zornigen jungen Mannes“ in die Öffentlichkeit gedrungen sei. Obwohl der Rezensent hier den Begriff zorniger junger Mann verwendete, den Stålhammar (1981) bei der Vorstellung von Handke auch verwendet hatte (vgl. Kap. 5.3.4.1), wollte er offensichtlich damit nur sagen, dass sich Handke von seinen Vorgängern dadurch unterschied, dass er die Methoden der vorigen Schriftstellergeneration nicht akzeptierte. Laut Mujunen sei Handke der Ansicht gewesen, dass die Methoden des deutschen Realismus im Laufe der Zeit zu „leeren Manieren“ geworden seien und dass man neue Mittel bräuchte, um die Wirklichkeit in Besitz nehmen zu können.

Viel eindeutiger und direkter auf die Rebellion eines jungen Mannes verwiesen Vartiainen, Ihanus und Poukkula. Vartiainen z. B. berichtete, dass Handke seine literarische Karriere mit einer „wilden Rebellion“ begonnen habe; er habe sich „allem und jedem“ widersetzt. Als Beispiel dafür wies der Rezensent auf die Stücke Handkes hin, die er als „Antitheater am Unbändigsten“ („antiteatteria hurjimmillaan“) bezeichnete. „Auf der Bühne war man als Zuschauer und das Publikum wurde wie ein Ausstellungsstück behandelt“, erklärte Vartiainen das Besondere in *Publikumsbeschimpfung*. Am Anfang seiner Karriere habe Handke auch bei seiner Prosa versucht, die traditionellen Konventionen und Regeln, die ihn irritierten, zu brechen, aber im Laufe der Zeit sei er wieder zur traditionellen Erzählform zurückgekehrt. Von seiner „Revolution“ sei nur noch das wiederholende Thema bestehen geblieben, das er Werk für Werk vertiefe. Was unter dem hier gemeinten Thema zu verstehen war, erklärte Vartiainen nicht genauer.

Auch Ihanus bezeichnete Handke als einen „jungen Rebell“, der Ende der 1960er Jahre in der deutschen Literatur großes Aufsehen erregt hatte. Ihanus zufolge hatte Handke seine Schriftstellerkarriere während des politischen Radikalismus der 1960er Jahre angefangen, „als Romane gewalttätige Offensiven und Gedichte direkte Aktionen sein sollten“ (Vartiainen 1985). Diese Behauptung war allerdings etwas irreführend, denn sie ermöglichte die Interpretation, dass man Handke und seine Werke direkt mit dem linken Radikalismus jener Zeit verbinden könnte. Diese Interpretation wurde noch verstärkt, als Ihanus im nächsten Satz über die Veränderungen in der literarischen Entwicklung Handkes berichtete. Ihm zufolge habe sich der „radikale Engagierte“ („radikaali osallistuja“) in seiner kurzen Prosa seit Mitte der 1970er Jahre von der Beschreibung von Krisen, Brüchen und Übergängen begeistern lassen,

„bei denen der Mensch sein Leben auf das Wesentliche beschränken, eine vom Normalen abweichende Entscheidung treffen und einen entscheidenden, unwiderruflichen Schritt vom Früheren nehmen muss“ (Ihanus 1986). Beim „gegenwärtigen Handke“ komme auch die „moderne deutsche Innerlichkeit“ zum Vorschein. Beim Älterwerden sei Handkes Erzählstil ein wenig „feierlicher und gelassener“, „mittelalterlicher“, geworden, aber er habe sich trotzdem nicht zum „trockenen Erörterer“ oder zum „Verkündiger eines unerschütterlichen Weltbildes“ zähmen lassen. Laut Ihanus glaube Handke nicht, dass das Wünschen und die Ideale noch helfen könnten, „denn – wie er in einem seiner Gedichte feststellt – ‚alle Fragen sind rhetorisch geworden,/ routinemäßige Erinnerungen an wirkliche Fragen’“.

Die Vorstellung von Handke bei Ihanus unterschied sich von den Vorstellungen bei den anderen Rezensenten nicht nur wegen des Zitierens eines Gedichts von Handke, das in der finnischen Handke-Rezeption schon an sich eine auffallende Ausnahme bildet, sondern auch wegen des Verweises auf die Innerlichkeit, die in der finnischen Handke-Rezeption sehr wenig behandelt wurde bzw. wird. Andererseits spielte die Innerlichkeit in der deutschsprachigen Rezeption seiner Werke aus den 1980er Jahren keine so große Rolle mehr wie in 1970er Jahren. Dass sich Ihanus bei der Behandlung von Handkes Innerlichkeit mit dem Hinweis auf die Thematik (Beschäftigung mit Krisen usw.) begnügte und die Innerlichkeit in diesem Zusammenhang nicht weiter diskutierte, war für die finnische Handke-Rezeption und für das Bild Handkes in Finnland ein wenig schade, denn es hätte das Einbeziehen der deutschsprachigen Handke-Diskussion in die finnische Rezeption Handkes ermöglicht. Die deutschsprachige Rezeption von *Der Chinese des Schmerzes* wurde weder bei Ihanus noch bei anderen finnischen Rezensenten thematisiert.

Weder der Streit um *Der Chinese des Schmerzes* in der deutschsprachigen Presse noch die Innerlichkeit im Allgemeinen wurden im Artikel von Poukkula behandelt, denn sie konzentrierte sich allein auf die frühe Handke-Diskussion, die sie mit Hilfe von alten, aus den Jahren 1969–1970 stammenden Artikeln aus *Der Spiegel*, *Der Tagesspiegel* und *Konkret* zu beleuchten versuchte. Poukkula war der Ansicht, dass man anhand dieser Artikel das Wesentliche über Peter Handke erfahren könne. So stellte sie die wichtigsten Inhalte von *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* und *Der Hausierer* vor, referierte die Ansichten Martin Walsers über die Ereignisse in Princeton 1966, erörterte die Bedeutung von Roland Barthes und Alain Robbe-Grillet für die Erzählweise Handkes und fasste die wichtigsten Punkte des öffentlichen Briefwechsels zwischen Handke und Peter Hamm im Sommer 1969 zusammen, in dem gegenseitig kritische Kommentare geäußert wurden. Interessanter als das Referat über die deutschsprachige Diskussion waren jedoch die Kommentare Poukkulas über die finnische Handke-Rezeption. Am Ende ihres Artikels berichtete sie, dass sie Ende der 1960er oder Anfang der 1970er Jahre einem finnischen Verlag vorgeschlagen habe, dass Handke ins Finnische übersetzt werden sollte. Damals habe sie als Antwort be-

kommen, dass man Handke in Finnland noch nicht in 50 Jahren lesen würde. Auch die finnischen Theaterleute hätten damals noch nicht geglaubt, dass finnische Theater in nächster Zukunft seine Stücke in den Spielplan aufnehmen würden, was aber dann doch relativ bald geschah (vgl. Kap. 5.1.3). Als eine Art Bestätigung für die Befürchtungen des angeführten Verlegers und der Theaterleute, dass Handkes Werke zu anspruchsvoll für das rückständige finnische Publikum seien, berichtete Poukkula über die unmittelbare Rezeption des Stücks *Der Ritt über den Bodensee*, das als deutsches Gastspiel in Helsinki aufgeführt wurde (vgl. Kap. 5.1.2): „Das Publikum war ohne Zweifel ein wenig verwirrt.“ Abgesehen von diesem Kommentar gibt es m. W. kein weiteres Dokument über die finnische Rezeption dieses Stücks.

Obwohl in den meisten Rezensionen die Vorstellungen von Handke und seinem Werk sehr kurz blieben, waren die expliziten Charakterisierungen sehr positiv. Hakala z. B. bezeichnete Handke als einen der „eindrucksvollsten Schriftsteller der deutschsprachigen Literatur“. Paavilainen wiederum war der Ansicht, dass der produktive Handke zu den „Meisterschreibern der modernen europäischen Prosa“ zähle. Als eine besondere Leistung nannte Paavilainen die bahnbrechende Rolle Handkes in der deutschsprachigen Literatur: Wenn die Meisterwerke der deutschen Literatur traditionell zur „breiten Epik“ gehört hätten, vertrete Handke mit seinen kurzen Werken eine neue literarische Form. Lassila, der Handke sehr hoch zu schätzen schien, hob die Originalität Handkes hervor: Ihm zufolge sei Handke einer der „eigenartigsten“, „begabtesten“ und „schwierigsten“ Vertreter der modernen deutschsprachigen Literatur. Hietala wiederum erklärte, dass Handke für das „junge Genie der deutschsprachigen Literatur“ gehalten worden sei (vgl. PKH, U3). Wer die ganze Rezension Hietalas liest, erfährt, dass der Rezensent nicht besonders viel von Handke hielt und dass er hier absichtlich die vergangene Zeitform benutzte.

Zur Vorstellung Handkes in den Rezensionen gehörte auch diesmal eine kurze Vorstellung seines literarischen Werks. Anstatt die Vielseitigkeit Handkes zu berücksichtigen – im Gegensatz zur früheren Rezeption spielte die Dramatik hier keine Rolle –, wies man auf den Umfang seines Œuvres hin (vgl. Andersson 1985, Kumpulampi 1986, Paavilainen 1985). Abgesehen von Mujunen und Vartiainen wunderten sich die Rezensenten jedoch nicht über die geringe Anzahl der finnischen Übersetzungen im Vergleich zu seinem Gesamtwerk. In den meisten Rezensionen wurden die früheren Prosaübersetzungen zwar erwähnt, aber sie wurden meist nicht genauer besprochen. Stattdessen versuchte man einen gemeinsamen Nenner für Handkes Gesamtwerk zu finden. Während bei den vorigen Werken die Außenseiterproblematik und die Entfremdung eines Individuums für zentrale Themen bei Handke gehalten wurden, behauptete man jetzt, dass die Individualität und die Beschäftigung mit der persönlichen existentiellen Erfahrung bzw. Empfindung eines Individuums das Wesentliche in seinem Werk seien. Waarala zufolge seien zumindest die bisher übersetzten Werke „literarisch-philosophische Variationen von der Vertiefung der indivi-

duellen, persönlichen Empfindung nach der Stunde zu, in der nichts mehr dasselbe und wie früher ist.“ Laut Waarala bilde den Ausgangspunkt bei allen diesen Werken ein Konflikt in der Erfahrungswelt der Hauptfigur, eine „Erosion“ und letztendlich ein Bruch bzw. eine Spaltung des subjektiven Selbstbildes. Ähnliche Interpretationen wurden auch in den anderen Rezensionen vermittelt (vgl. Paavilainen 1985, Virtanen 1985).

Dass die Werke Handkes eine so deutliche thematische Ähnlichkeit aufweisen würden, dass man sie auf einen Nenner bringen könnte, wurde nicht nur positiv aufgenommen. Dieser Ansicht war zumindest Hietala, dessen Rezension in *Turun Sanomat* als erste von den hier analysierten Rezensionen erschien und kein besonders gutes Bild von Handke und der neuen Erzählung gab: Laut Hietala wiederhole Handke in *Der Chinese des Schmerzes* sowohl seine eigenen Werke als auch literarische Traditionen. Hietalas Rezension begann mit der Behauptung, dass der Leser, der die bisherigen Übersetzungen Handkes gelesen hatte, sofort raten könne, wovon die neuste Übersetzung handle:

Wenn du *Die Stunde der wahren Empfindung* oder *Die linkshändige Frau* gelesen hast, weißt du ungefähr, was du vom neuesten Roman Handkes erwarten kannst [...]. Die Figuren versuchen in der Welt der aggressiven Sinneseindrücke die chemische Formel der eigenen Identität herauszufinden: was gehört zum eigenen „reinen“ Ich, was wird vom Außen indoktriniert? Wenn man diese zentralen Fragen der modernen Literatur immer wieder wiederholt, beginnen sie einem, mit Verlaub gesagt, allmählich zur Last zu fallen, vor allem deshalb, weil Handke nicht einmal eine halbe Antwort anbietet. In der Jagd nach der wahren Empfindung hat man nämlich im neuesten Handke keine großen Fortschritte gemacht [...] (Hietala 1985.)

Was Hietala Handke hier vorwarf, war die geringe ästhetische Distanz, die nach Hans Robert Jauß (1988: 133–134) direkt den Kunstcharakter des literarischen Werkes und auch den Lesegenuss beeinflusst: Wenn der Leser genau das bekommt, was er vom Werk erwartet, verliert das Werk seine Spannung und das Lesen wird langweilig (vgl. Kap. 2.4.3). Die geringe ästhetische Distanz ist laut Jauß ein Merkmal von Unterhaltungsliteratur, der Handkes Werk jedoch nicht zuzuordnen ist. Derjenige, der die Rezension Hietalas bis zum Ende liest, kann feststellen, dass wie bei Jauß auch bei ihm die Vorhersagbarkeit des literarischen Werkes ein Grund für das ablehnende Urteil war.

Hietala war aber nicht der einzige finnische Rezensent, der sich mit den Fragen beschäftigte, inwieweit man im Fall Handkes über die Originalität bzw. über die Innovation sprechen könnte und in welcher Hinsicht und in welchem Maße es bei ihm um eine Wiederholung der Tradition gehe. Auch die Beziehung Handkes zur deutschen Literaturtradition wurde diskutiert. Die Frage nach dem Neuigkeitswert seiner Werke, insbesondere der neuen Erzählung *Der Chinese des Schmerzes*, war nicht nur ein zentrales Thema bei der Vorstellung des Autors, sondern sie spielte auch bei der

Wertung eine wichtige Rolle. Interessant ist, dass der Originalitätsanspruch der Literatur bzw. der Verdacht des Epigontums schon bei der dritten finnischen Prosaübersetzung diskutiert wurde.

Was die Originalität der Werke Handkes anging, war z. B. Virtanen mit Hietala uneinig: Ihm zufolge ist es Handke trotz der sich wiederholenden Thematik gelungen, neue Variationen von diesen Themen zu entwickeln und auf diese Weise aus jedem Werk „ein neues Erlebnis und ein neues Abenteuer“ zu machen. Seiner Ansicht nach hat Handke weder seine eigenen Werke noch die Literaturtradition kopiert. Paavilainen wiederum bemerkte, dass Handke sehr geschickt die Literaturtradition in seinen Werken anzuwenden wisse, was aber keineswegs bedeute, dass Handke andere literarische Werke nachgeahmt oder kopiert hätte, ganz im Gegenteil: Laut Paavilainen hält sich Handke zwar an der Literaturtradition fest, aber gleichzeitig erneuere er sie. Ein gutes Beispiel dafür sei die neue Erzählung, in der Handke den Schwerpunkt der gegenwärtigen Literatur von der Beschreibung der Kultur und Menschen zurück auf die Schilderung der Landschaft und Natur verschoben habe. Während Paavilainen Handke für die Rückkehr zur traditionellen Naturthematik lobte, war Vartiainen der Ansicht, dass die Rückkehr zu einer konventionellen Erzählweise, die auch in der neuesten Entwicklung Handkes zu verzeichnen sei, nicht unbedingt begrüßenswert sei; offensichtlich hätte Handke seiner Meinung nach seine Rebellion gegen alte Gewohnheiten fortsetzen und seinen Stift weiterhin „auf dem Weg des Unlogischen“ gehen lassen müssen.

Wie aus den obigen Abschnitten hervorgeht, konnten die Rezensionen sehr wenig Neues oder gar Umwerfendes zu den bisherigen Vorstellungen Handkes anbieten. Ein neuer Aspekt kam jedoch hier zur Sprache, nämlich die Bedeutung des Autobiographischen bei Handke. Im Unterschied zur deutschsprachigen Rezeption von *Der Chinese des Schmerzes*, wo eine ähnliche autobiographische Lesart zu finden war wie in der Rezeption von *Die Stunde der wahren Empfindung*, behandelten die finnischen Rezensenten, Vartiainen und Mujunen, dieses Thema auf einer viel allgemeineren Ebene. Beide gingen in ihren Ausführungen vom Essay *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* aus, der im gleichnamigen Essayband erschienen ist (vgl. Handke 1972a). Als Ausgangspunkt seiner Rezension nahm Vartiainen den vielzitierten Satz aus diesem Essay „Ich habe keine Themen, über die ich schreiben möchte, ich habe nur ein Thema: Über mich selbst klar, klarer zu werden“ (Handke 1969: 270) – und erklärte, dass in diesem Satz sowie im Titel des o. g. Essays die „grausige Herrlichkeit der subjektiven Anschauung des Schriftstellers“ deutlich zum Ausdruck komme: „Er ist allein, er schreibt für sich selbst, ausgehend von seinen eigenen Erfahrungen.“ Vartiainen bemerkte hier, dass das Schreiben von jeher therapeutisch gewesen sei und begründete dies mit einem Hinweis auf Aristoteles und auf seinen Mimesis-Begriff. Laut Vartiainen stellt Handkes „Eckringen“ („nurkkapaini“) mit sich selbst die

Art und Weise dar, wie die heutigen Schriftsteller mit der Mimesis umzugehen versuchten:

Die Welt ist, wie ein Künstler, kaputt, vieldeutig, wertneutral. So ist auch das Kunstwerk von dieser uneinheitlichen Umwelt geschult worden; in Form enthält es ein bisschen gestern, ein bisschen diesen Moment. Inhaltlich imitiert es gewissenhaft das Wesen des in diesem Moment lebenden Künstlers. (Vartiainen 1985.)

Mit diesen Hinweisen begründete Vartiainen seine Behauptung, dass auch Handke immer über sich selber schreibe: Das Bewusstsein der von Handke geschilderten Figuren sei ohne weiteres gleichzusetzen mit Handkes eigenem Bewusstsein. In *Der Chinese des Schmerzes* habe die Subjektivität des Autors seinen Höhepunkt erreicht. Was genau genommen in dieser Erzählung den Anlass für eine solche Interpretation gegeben hatte, wurde in der Rezension nicht weiter diskutiert. Im Unterschied zu seinen deutschsprachigen Kollegen versuchte Vartiainen seine Behauptung bzw. Gleichsetzung Handkes mit Loser nicht mit den Hinweisen auf den damaligen Wohnort Salzburg oder mit den Spekulationen über eine mögliche Lebenskrise Handkes zu begründen.

Auch Mujunen begann die Vorstellung von Handke und seines literarischen Werkes mit einem Zitat aus dem Elfenbeinturm-Essay; im Gegensatz zu Vartiainen nannte er die genaue Quelle nicht. Laut Mujunen schienen die in dem obigen Zitat kommenden Gedanken auch bei den neueren Werken Handkes Gültigkeit haben, obwohl seit der Niederschrift dieser Gedanken fast 20 Jahre vergangen waren. Was für einen Bezug diese zitierten Gedanken seiner Meinung nach auf die neueren Werke hätten, die laut Mujunen alle auf irgendeine Weise eine „Veränderung eines Individuums“ schildern würden, blieb in der Rezension jedoch offen.

5.4.4.2 *Konkretisationen der Handlung und der Figuren*

Ein Vergleich zwischen den verschiedenen Konkretisationen des Inhalts bringt keine besonders interessanten Ergebnisse. Die Handlung der Erzählung spielte in den finnischen Rezensionen eine ebenso geringe Rolle wie in der deutschsprachigen Rezeption und nur wenige Einzelheiten wurden hervorgehoben. Paavilainen z. B. stellte die einzelnen Ereignisse gar nicht vor, er nannte nicht einmal die Steinwurfepisode, obwohl er sich mit dem Thema Gewalt sehr ausführlich beschäftigte. Er ersetzte die Vorstellung des Handlungsverlaufs durch die Bemerkung, dass die Hauptfigur, der die Vernunft viel wichtiger als die Gefühle sei, sehr intensiv und „unnötig“ ihre Identitätsprobleme erörtere. In anderen Rezensionen wurden vom Handlungsverlauf vor allem die Gewalttaten Losers hervorgehoben, also das Zerstören der Wahlplakate und der Steinwurf, die auch auf der U4 der Übersetzung erwähnt werden. Hietala und Kumpulampi nannten zudem die Begegnung mit der fremden Frau, Lassila und An-

dersson den Tarockabend. Am ausführlichsten wurde der Handlungsverlauf bei Virtanen vorgestellt, der neben den o. g. Ereignissen u. a. die Spaziergänge, die Wanderungen und die Reisen Losers nannte. In einigen Rezensionen wies man explizit darauf hin, dass in der Erzählung neben der Steinwurfepisode nichts anderes geschehe, sondern dass der Rest der Erzählung aus bloßem Protokollieren von Wahrnehmungen, Eindrücken und Erinnerungen Losers bestehe (vgl. Hietala 1985, Kumpulampi 1986). Kumpulampi bemerkte dazu, dass (obwohl der „äußere Rahmen“ sehr handlungsarm sei) *Der Chinese des Schmerzes* so ein „reiches Werk“ sei, dass es dem Leser immer neue Interpretationen ermögliche.

Die Hauptfigur Loser wurde in den Rezensionen auch nicht besonders ausführlich behandelt; nur sein Lehrerberuf und sein Archäologie-Hobby wurden in den meisten Rezensionen erwähnt, einige Rezensenten berichteten zudem über die Familienverhältnisse Losers.²⁰¹ Die meisten verzichteten darauf, die Hauptfigur näher und expliziter zu charakterisieren oder gar zu bewerten. Ein paar Ausnahmen gab es jedoch: Lassila bezeichnete Loser als „eine Art Außenseitertyp“; Laitinen wiederum legte ihn zeitlich genauer fest: Loser sei ein „Außenseitertyp der 1980er Jahre“. Einige andere dagegen nahmen wie Kumpulainen die Charakterisierung Losers mehr oder weniger direkt aus der U4 und berichteten, dass Loser „ein Archäologie liebender, an Einsamkeit leidender, von seiner Gemeinschaft relativ entfremdeter und isoliert lebender Mann“ sei. Andersson und Hietala waren die einzigen Rezensenten, die ihre eigene Meinung über Loser äußerten. Andersson war der Ansicht, dass Loser in seinem Elend „fast komisch“ wirke. Hietala meinte, dass der Name Loser zur Hauptfigur gut passe: Er sei tatsächlich ein Verlierertyp, „der seinen Kampf um die Individualität schon von vornherein verloren hat, wie laut Handke offensichtlich jeder von uns“ (Hietala 1986). Im Buch wird diese Interpretation des Namens in der Tat vorweggenommen, indem erklärt wird, der Name komme aus „losen“, einem volkstümlichen Ausdruck für „lauschen“ oder „horchen“ (vgl. CS,32).

Auf die Motive, die hinter den aggressiven Gewalttaten Losers stecken könnten, wurde in den finnischen Rezensionen noch weniger Aufmerksamkeit gerichtet als in den deutschsprachigen. Obwohl man darüber berichtete, wie aus einem ruhigen Lehrer plötzlich ein Übeltäter, sogar ein Mörder wird, erwägte man nicht die Gründe für diese Veränderung. Andersson und Mujunen verwiesen als Erklärung kurz auf die Hakenkreuze, die von der dunklen Vergangenheit Europas zeugen würden und die Loser für ein Zeichen des Schwermuts und Unzufriedenheit halte. Paavilainen wiederum erklärte, dass die Bedrücktheit der Umgebung ein Motiv für den Mord sei: Losers Bedrängnis sei eine Folge von der „Übermacht der Kultur“, weswegen seine Gewalttätigkeit als Selbstverteidigung und als Mittel zu verstehen sei, sich von den Zwängen des Spießbürgertums zu befreien und neue Inhalte für sein Leben zu finden.

²⁰¹ Vgl. Andersson (1985), Hakala (1985), Kumpulampi (1986), Siekkinen (1985), Waarala (1985).

Virtanen und Kumpulampi betonten dagegen ausdrücklich, dass es sich hier um ein persönliches Problem der Hauptfigur handle, nicht um ein gesellschaftliches. Virtanen erklärte dies mit dem Hinweis, dass Loser selbst beurlaubt werden wollte, weil er in sich selbst einen unerklärlichen Widerspruch entdeckt hatte: Laut Virtanen habe Loser das Gefühl, dass die Grenzen seiner Identität verwischt sind. Dass er den alten Hakenkreuzsprayer steinigt, könne er selbst ebenso wenig motivieren und erklären wie der Leser. Kumpulampi unterschied sich von den anderen finnischen Rezensenten dadurch, dass er behauptete, Loser sei auch sonst ein gewalttätiger Typ: Laut Kumpulampi leide er an einer „zwangsläufigen, fast manischen Aggressivität“; Schuldgefühle und Panikzustände habe er indes nicht.

Darauf, dass Loser nach seiner Tat keine Schuldgefühle hat bzw. darüber keine Reue empfindet, wurde nicht nur bei Kumpulampi, sondern auch in vielen anderen Rezensionen hingewiesen. Ob die Rezensenten das Fehlen der Gefühle von Schuld bzw. Reue tatsächlich für so ungewöhnlich hielten oder ob sie sich hier nur an die Interpretation der U4 anlehnten, bleibt dahingestellt. Die Tatsache, dass Loser nach einem Zeugen sucht und am Ende seinen Sohn zum Zeugen macht, indem er ihm seine Schwellengeschichte erzählt, wurde nur in zwei Rezensionen erwähnt. Andersson ergänzte in diesem Zusammenhang, dass der Leser nicht erfahre, wie die Geschichte endet, ob Loser auch anderen über seine Tat berichtet und später auch festgenommen wird. Die anderen Rezensenten waren nicht an der möglichen Fortsetzung der Geschichte interessiert.

Der etwas ungewöhnliche Titel der Erzählung wurde in den meisten Rezensionen nicht behandelt bzw. erklärt. Hietala und Lassila waren der Ansicht, dass das Wort „Chinese“ in diesem Zusammenhang für das Außenseitersein und das Verschiedensein stehen würde, die ganz konkret im Aussehen zum Vorschein kämen. Vartiainen dagegen meinte, dass hier mit dem Wort „Chinese“ die innere Leere bezeichnet werde. Wie Vartiainen zu diesem Schluss gekommen war, erklärte er nicht. Die Szene mit der Frau im Flughafenhotel, die Loser als einen Chinesen des Schmerzes bezeichnet, nannte nur Andersson.

5.4.4.3 *Konkretisationen der Thematik*

Im Gegensatz zur Rezeption beider voriger Übersetzungen wurde bei *Der Chinese des Schmerzes* das zentrale Thema der Erzählung und ihre mögliche Botschaft in sehr wenigen Rezensionen behandelt. Man stellte zwar den relevanten Inhalt der Erzählung kurz vor, aber viele verzichteten darauf, die Thematik genauer zu erörtern oder explizit zu nennen. Vielleicht hielt man die Erzählung in dieser Hinsicht für so schwer, dass es auch schwierig war, das zentrale Thema zu definieren.

Wenn die beiden vorigen Prosaübersetzungen vor allem als Schilderungen der heutigen Welt gelesen wurden, ließ sich diese Lesart diesmal nur in einigen wenigen Rezensionen finden. Andersson z. B. war der Ansicht, dass Handke in dieser Erzählung die Bedrängnis schildere, die man nicht nur am Stadtrand von Salzburg erfahre, sondern die eine ganze Generation betreffe. Diese Behauptung begründete er mit einem Hinweis auf die Auffassung der Psychoanalytikerin und Kinderpsychologin Alice Miller, die der Ansicht gewesen sei, dass es Handke in seinen Werken immer gut gelinge, die Bedrängnis einer ganzen Generation zu schildern. Laut Andersson könne man die neueste Handke-Übersetzung wie einen Krankenbericht eines Patienten von Miller lesen: Auch Loser sei in seiner Kindheit schlecht behandelt worden (seine Mutter hat ihn mit einem Kochlöffel geschlagen) und seine Familienbeziehungen waren schon früh kaputt (der Vater starb im Krieg, als Loser ein kleines Kind war), weshalb er nicht einmal als erwachsener Mensch zu richtigen Beziehungen fähig ist. Andersson war daher der Ansicht, dass die Gewalttätigkeit Losers auf dem Mangel an Liebe und auf der Erfahrung des Außenseiterseins beruhen würden, weshalb man Loser nur für ein Opfer halten könne. Kumpulampi wiederum war bereit, die Schilderung der Bedrängnis auch über die Grenzen Österreichs und einer bestimmten Generation auszuweiten. Er war der Meinung, dass sich die Bedrücktheit und die Machtlosigkeit eines ganzen Zeitalters in *Der Chinese des Schmerzes* widerspiegeln: Um die Selbstachtung und den Verstand zu behalten, müsse man irgendetwas machen. Aus diesem Grund hielt er die Erzählung für einen „mächtigen Rechenschaftsbericht über die Gefühle von heute“ (Kumpulampi 1985). Auch Hietala war der Ansicht, dass hier das „Dilemma eines modernen urbanen Europäers“ geschildert werde.

Etwas anderer Meinung über die Kulturgebundenheit der Erzählung und über die Bedeutung der Gesellschaft für die Gewalttaten Losers war Paavilainen. Er war der Ansicht, dass in *Der Chinese des Schmerzes* die Übermacht einer bestimmten Kultur und einer bestimmten Landschaft über das Individuum geschildert werde. Im Unterschied zu Andersson hielt Paavilainen Loser für ein Opfer seiner Umgebung und der Gesellschaft, nicht nur seiner eigenen Vergangenheit. Wegen des „starren“ und „die Rechte des Individuum verletzenden“ Charakters der umgebenden Gesellschaft sei die Persönlichkeit Losers „leer“ geblieben. Aus diesem Grund sei es ihm auch nicht gelungen, wertvolle Lebensinhalte zu finden. Um den „spießbürgerlichen Zwangsbann“ loszuwerden und um das „Vakuum der Ereignislosigkeit“ zu brechen, sei Loser auf die Gewalt oder auf „verzweifelte Aggressionen“ angewiesen. So sah Paavilainen die Gewalt Losers als Selbstverteidigung, als eine Art „Zwangsaktion“, weshalb seine Taten, so Paavilainen, nur scheinbar sinnlos erscheinen würden. Im Gegensatz zu Andersson u. a. wollte er das Problem Losers nicht verallgemeinern, sondern meinte, dass bei Handke ausdrücklich das „starre und schöne Österreich“ und die österreichische Kultur geschildert werden. In dieser Hinsicht könne man Handke mit dem Schweizer Max Frisch vergleichen, der laut Paavilainen sehr treffend die eigene verschlossene Kultur beschrieben habe. Als einen weiteren Vergleichspunkt

nahm der Rezensent den Amerikaner Philip Roth, der in seinen Werken von ähnlichen Ausbrüchen wie dem plötzlichen Totschlag bei Handke erzählt habe. Bei Roth handle es sich allerdings um jüdische Jungen aus guten Familien und mit guter Erziehung, deren Ausbrüche aber ebenso plötzlich, unkontrolliert und absurd seien wie von Loser.

Wie bei den Analysen der Rezeption von *Die Stunde der wahren Empfindung* und *Die linkshändige Frau* festgestellt wurde, hat man Handkes Prosawerke in Finnland aus einer Perspektive interpretiert, die die Existenzphilosophie Jean-Paul Sartres mit einbezieht. Die Rezensenten haben die Bezugnahme auf den Existentialismus mit dem Hinweis erklärt, dass die bei Sartre zentralen Themen, die Bedeutung der Wahlfreiheit und die Betonung der individuellen Erfahrung, auch bei Handke wichtig seien; genauer hatte man bisher die Grundlagen des Existentialismus in den Rezensionen nicht erörtert. Bei *Der Chinese des Schmerzes* wurde diese Lesart dagegen in den Rezensionen etwas eingehender behandelt (vgl. Hietala 1985, Virtanen 1985) und auch begründet. In den anderen Rezensionen wurde hingegen nur kurz auf den Existentialismus hingewiesen.

Was Handkes Erzählung „existentialistisch“ macht, ist der Versuch Losers, sein eigenes Schicksal zu beeinflussen versuchen: Indem er den Hakenkreuzsprayer steinigt, überschreitet er eine Schwelle und geht dadurch von einer Existenzform in eine andere über (vgl. z. B. Hakala 1985, Lassila 1985, Siekkinen 1985, Waarala 1985). Der Totschlag bzw. die Steinigung ermöglicht ihm eine Erfahrung von Transzendenz und Verdammnis, was bei Loser eine entscheidende Veränderung bedeutet: Er ist anders geworden, „ein Chinese unter den gewöhnlichen Gesichtern“. Wenn er auch dadurch noch isolierter und einsamer geworden ist, ist er jetzt zumindest ein Individuum. (vgl. Lassila 1985, Siekkinen 1985, Laitinen 1985). Während die anderen Rezensenten mit der Art und Weise, wie Loser seine Individualität einlöst, offensichtlich einverstanden waren – zumindest wurde sie nicht explizit kritisiert –, war Hietala der Ansicht, dass diese Lösung zu einfach und zu offensichtlich sei und auch zu sehr den Prinzipien des Existentialismus folge. Außerdem gelinge es laut Hietala Loser nicht, sich mit diesen Methoden aus seiner Außenseiter- bzw. Beobachterrolle zu befreien, weil er am Ende immer von seinen Wahrnehmungen und Erlebnissen gefangen bleibe. Hietala verwies auf die Steinwurfsszene und auf die Szene mit der fremden Frau im Hotel und bemerkte ironisch:

Mit diesen beiden, moralisch gegensätzlichen Aktionen hat Andreas jetzt seine Individualität eingelöst, hat sich von der Unmasse losgelöst, genau nach den Lehren des Existentialismus. Handke scheint noch das neue Leben seines Helden unterstreichen zu wollen, indem er die Geschehnisse kurz vor Ostern spielen lässt – also durch Leiden zu einer fröhlichen Auferstehung. Muss man also abwechselnd töten und lieben, damit man das gehörige Maß zum Menschsein hätte? (Hietala 1985.)

Obwohl die Einstellung Hietalas hier ziemlich negativ war, fand er in der Erzählung auch etwas Positives: Für lobenswert hielt er die „originelle Schwellen-Philosophie“, die Handke hier entwickelte. Allerdings behauptete Hietala auch hier Vorbilder zu erkennen: Handke sei vom „alten chinesischen Denken“ beeinflusst worden.

Darauf, dass die Geschichte Losers zu Ostern angesiedelt ist, wurde in den finnischen Rezensionen, im Unterschied zu deutschsprachigen, keine besondere Aufmerksamkeit gerichtet. Andersson z. B. wies darauf hin, dass die Geschichte durch die bestimmte Zeit eine zusätzliche metaphorische Bedeutung erhalte, erklärte diese Behauptung jedoch nicht genauer. Hakala wiederum erklärte, dass auch Loser den Tod durch den Tod besiegt; allerdings handle es sich bei Losers Ostern um ein Paradox: Um das Leben einzulösen, opfert er nicht sich selbst, sondern einen anderen. Auch Lassila zufolge werde bei Handke ein „umgekehrtes Passionsspiel“, ein „Gegenentwurf des Mythos“ geschildert: Loser besiege den Tod nicht durch Sterben, aber durch Töten werde er sich von seiner Bestimmung, vom Tod und Verdammnis bewusst. „Er weiß, dass das Mysterium von Ostern, das leere Grab, ihn erwartet, und die Schwelle des Grabs ist die letzte und endgültige, ein leerer Platz, den er ausfüllen muss“ (Lassila 1985). Genauer wurde die Ostermetaphorik in den Rezensionen nicht behandelt.

Wie aus den obigen Beispielen hervorgeht, war die Thematik der Erzählung kein entscheidendes Urteilskriterium, abgesehen von Hietalas ablehnendem und Kumpulampis befürwortendem Urteil. Stattdessen spielten die Form und die Sprache bei der Wertung eine viel wichtigere Rolle (vgl. 5.4.4.5).

5.4.4.4 *Literarische Kontexte und Vergleichspunkte der Erzählung*

Genauso wie die beiden vorigen Prosaübersetzungen wurde *Der Chinese des Schmerzes* in den Rezensionen mit sehr wenigen literarischen Werken in Verbindung gesetzt. Die Tatsache, dass auch in der deutschsprachigen Rezeption dieser Erzählung im Vergleich zu den früheren hier analysierten Werken nur wenige literarische Vergleichspunkte vorgeschlagen wurden, lässt einen nachdenken, dass die Erzählung in dieser Hinsicht sehr schwer zu vergleichen war, d. h. es war offensichtlich schwierig, Werke mit ähnlicher Thematik zu finden. Zur Begleitlektüre und Verständnishilfe empfahlen einige deutschsprachige Rezensenten das von Handke parallel zu *Der Chinese des Schmerzes* geführte und fast gleichzeitig erschienene Arbeitsjournal *Phantasien der Wiederholung*, das in einigen deutschsprachigen Rezensionen mit besprochen wurde.²⁰² In diesem hatte Handke seine Gedanken während des Schaffensprozesses, u. a. seine Überlegungen zur Lektüre von Nietzsche, Balzac und Vergil, die Beschäftigung mit dem Mythos und dem Heiligen sowie viele Naturbeobachtungen notiert. Von den weiteren Vergleichspunkten waren die meisten Handkes

²⁰² Vgl. Dreykorn (1983), Gaska (1983), Haider (1983), Lüdke (1983), *Die Presse* (29./30.10.83).

eigene Werke; am häufigsten wurden *Langsame Heimkehr* und die anderen Werke derselben Tetralogie genannt, vor allem wegen der zentralen Rolle der Landschaft.²⁰³

Falls die finnischen Rezensenten die Erzählung überhaupt mit einem anderen literarischen Werk verknüpften, handelte es sich meist um Vergleiche mit Handkes eigenen Werken, d. h. mit den vorigen finnischen Übersetzungen. Man war der Ansicht, dass die neue Erzählung insbesondere mit *Die linkshändige Frau* Gemeinsamkeiten habe, die sowohl die Thematik als auch die Form betreffen würden: Beiden sei vor allem die „Filmartigkeit“ gemeinsam. Unterschiede gäbe es aber auch im Stil und in der Sprache, die hier nicht so einfach seien wie zuvor (vgl. Hakala 1985, *Me naiset* 1985, Siekkinen 1985). Mit *Die Stunde der wahren Empfindung* habe die neue Erzählung dagegen weniger Gemeinsamkeiten als Differenzen. Der zentrale Unterschied sei die Handlungsweise der Hauptfigur: Während Keuschnig seine Krise nur auf der Gedankenebene durchläuft, wird Loser auf der Handlungsebene aktiv (vgl. Mujunen 1986, Siekkinen 1985). Ihanus nannte in seiner Rezensionen auch zwei der Werke Handkes, die man nicht ins Finnische übersetzt hatte: *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* und *Die Lehre der Sainte-Victoire*, von denen das letztgenannte Werk auch als im Vergleich verwendet wurde: Sowohl dort als auch in der neuen Übersetzung seien die Beschreibungen der Landschaft „scharf“ und in „flüssigem Stil“ geschrieben.

Neben Handkes eigenen Werken wurden der Erzählung ein paar weitere Vergleichstexte aus der deutschsprachigen Literatur vorgeschlagen: Genannt wurden Kafka (Paavilainen 1985), Max Frisch (Paavilainen 1985), Heinrich Böll (Vartiainen 1985) und Nicolas Born (Andersson 1985). Laut Vartiainen z. B. habe Handkes Loser Gemeinsamkeiten mit der Hauptfigur Bölls in der Novelle *Doktor Murkes gesammeltes Schweigen* (1955), die stumme Tonbänder sammelt; genauer erklärte Vartiainen diese Bezugnahme nicht. Andersson war der Meinung, dass Handkes Erzählung (in der Rezension unbenannt gebliebene) thematische Ähnlichkeiten mit Borns Roman *Die Fälschung* (1979) aufweise; Borns Niveau erreiche Handke indes nicht.

Wie bei den vorigen Werken ließen sich auch diesmal die weiteren Vergleichspunkte in der englischen und französischen Literatur finden. Hietala vermutete, dass die Dingromane des französischen Schriftstellers und Filmemachers Alain Robbe-Grillet Handke inspiriert und als Vorbild für *Der Chinese des Schmerzes* gedient hätten. Waarala wiederum fand bei Handke thematische Ähnlichkeiten mit Louis-Ferdinand Céline; gemeinsam für Handke und den Franzosen Céline sei z. B. die Schonungslosigkeit.²⁰⁴ Vartiainen sah in Loser ein aus den 1980er Jahren stammendes Äquivalent zur Hauptfigur von Albert Camus' Roman *Der Fremde* (*L'Étranger* 1942), der in

²⁰³ Vgl. z. B. Haider (1983), Hamm (1983), Henschen (1983), Kurz (1983), Lenz (1983), Lüdke (1983), Tauber (1983).

²⁰⁴ Von beiden Autoren waren bis 1985 jeweils nur ein Werk auf Finnisch erschienen: Von Robbe-Grillet *Dans le labyrinthe* (1959; dt. *Die Niederlage von Reichenfels*), von Céline *Voyage au bout de la nuit* (1932; dt. *Reise ans Ende der Nacht*).

der öffentlichen Rezeption von *Die Stunde der wahren Empfindung* ebenfalls genannt wurde. Obwohl der Existentialismus in den Rezensionen zu *Der Chinese des Schmerzes* eine relativ große Rolle spielte, wurden neben Camus keine weiteren Vertreter der existentialistischen Literatur namentlich genannt. Aus der englischsprachigen Literatur wurden Samuel Beckett und Philip Roth als Vergleichspunkte herangezogen (vgl. Vartiainen 1985, Paavilainen 1985); beide wurden schon in den Rezensionen zu *Die Stunde der wahren Empfindung* erwähnt. Mit dem Nobelpreisträger Beckett teile Handke den Absurdismus. Doch im Unterschied zu Beckett, dessen Absurdismus Vartiainen für das Vorbild Handkes hielt, schildere Handke keine absurden Situationen, sondern schaute unter die „scheinbar vernünftige Oberfläche“ seiner Figuren, die laut Vartiainen keine bzw. nur „eine minimale Auffassung“ von ihrer eigenen Situation hätten. Der Bezug zu Roth wurde in Kap. 5.4.4.3 behandelt.

5.4.4.5 *Konkretisationen der Sprache und des Stils*

Im Vergleich zur Rezeption der vorigen Übersetzung spielten die Form und die Sprache der Erzählung diesmal keine große Rolle in den Rezensionen. Z. B. wurde die Tatsache, dass die Erzählung aus vier Teilen besteht, gar nicht berücksichtigt. Auch die Erzählsituation wurde kaum behandelt; nur Hakala, Siekkinen, Lassila, Mujunen und der Rezensent von *Me naiset* erwähnten, dass das Ganze aus der Sicht eines Ich-Erzählers berichtet wird. Während sich die anderen Rezensenten nur mit der Erwähnung des Ich-Erzählers begnügten, behandelten Lassila, Mujunen und Siekkinen die Erzählweise etwas genauer. Lassila zufolge kommt bei Handke sehr wenig äußere Handlung vor; stattdessen basiere die Erzählung auf der genauen Beobachtung der Umgebung. Der Standpunkt der Wahrnehmung bleibe lange derselbe, aber die Bewegungen in der Umgebung und die Einzelheiten der Landschaft würden wie von einer Kamera registriert. Auch Mujunen, der die Erzählweise Handkes mit Beispielen vor allem aus *Die Stunde der wahren Empfindung* und *Die linkshändige Frau* zu veranschaulichen versuchte, sprach von der Filmartigkeit der Handkeschen Prosa: Laut Mujunen erzählt Handke mit Hilfe von Bildern und versucht auch nicht etwas zu sagen, das sich nicht mit Worten ausdrücken ließe. Aus diesem Grund komme dem Leser eine wichtige Rolle zu: Er habe die Aufgabe, die Leerstellen im Text zu füllen, was ihm auch ermögliche, in den Schreibakt hineingezogen zu werden und Freude beim „Mitschreiben“ zu erleben. Siekkinen wiederum, die selbst auch Schriftstellerin war (1953–2004), lobte Handke dafür, dass er seine Hauptfigur von innen vorstelle, dass er jede Ideenassoziation seiner Figur für erzählenswert halte und dass er nicht die allgemeine, relativ „gleichgültige“ Wirklichkeit zu erreichen versuche. Diese „gut kontrollierte Subjektivität“ der Erzählung hielt Siekkinen für den wichtigsten Verdienst der Erzählung.

Die Sprache von *Der Chinese des Schmerzes* wurde hauptsächlich sehr positiv bewertet. Man verglich sie mit der klaren und einfachen Sprache der vorigen Übersetzung und stellte fest, dass die neue Erzählung sprachlich viel weitschweifiger und daher anspruchsvoller sei. Auch stilistisch sei sie geschliffener und erzählerisch konzentrierter und die Schilderungen seien detaillierter (vgl. Hakala 1985, Ihanus 1986, Vartiainen 1985). Auf den Einfluss Wittgensteins auf die Sprache Handkes wurde nur noch in zwei Rezensionen hingewiesen. Stattdessen schlug man einige andere Vergleichspunkte vor. Virtanen z. B. war der Ansicht, dass die Sprache Handkes an die orientalische Kalligrafie erinnert, weil auch bei Handke die Schrift und das Bild nicht voneinander entfremdet seien. Auch Hietala, dessen Rezension sonst von einer eher negativen Einstellung zu Handke geprägt war, hielt die neue Erzählung Handkes für „stilistisch virtuos“. Er verglich das neue Buch mit einer 400g-Kaffeepackung: Vom äußeren Rahmen sei es ebenso „verblüffend stattlich, fest und voller Inhalt“, aber der Inhalt konnte auf den Rezensenten keinen besonderen Eindruck mehr machen. Außerdem wird die Detailliertheit laut Hietala zum „kopfschmerzenden Chaos“.

Obwohl in einigen Rezensionen die religiöse Thematik der Erzählung kurz behandelt wurde, fehlten in ihnen die Kommentare über die „sakrale Sprache“, die in der deutschsprachigen Rezeption ein wichtiger Grund für das ablehnende Urteil war. Diejenigen deutschsprachigen Rezensenten, die die Sprache positiv bewerteten, bezeichneten sie als „gestochen klar“ (Trost 1983) oder „nüchtern“ (*Südkurier* 9.11.83), also ganz anders als ihre finnischen Kollegen. Am sprachlichen Ausdruck fanden die finnischen Rezensenten nichts zu kritisieren, während von den deutschsprachigen z. B. Kagerer der Meinung war, dass im Text „einzelne, nicht akzeptable Wortbildungen im ‚Passionston‘“ bleiben würden: „es bleibt die gelegentlich fatale Neigung zur Substantivierung, die für unsere heutigen Ohren einfach schwer zu ertragen ist.“ Offensichtlich war es dem Übersetzer Mannila gelungen, diese Substantivierungsneigung Handkes auf eine den Rezensenten gefallende Weise ins Finnische zu übertragen, denn man hielt einstimmig die finnische Übersetzung für sehr gut gelungen.

5.4.4.6 *Ein „intelligenter Kühlschrank“*

Insgesamt war die öffentliche finnische Rezeption von *Der Chinese des Schmerzes* positiv. Nur Hietalas Gesamturteil über die Erzählung war ablehnend, obwohl er einige Teilaspekte positiv (die Form und die Sprache) beurteilte. Hietala zufolge sind u. a. die Vorbilder Handkes zu offensichtlich und auch sonst wiederhole die Erzählung zu sehr die vorigen Werke Handkes. Ihanus, Laitinen und Vartiainen dagegen äußerten kein explizites Werturteil über das Werk. Vartiainen z. B. bezeichnete die Erzählung als einen „intelligenten Kühlschrank“: Einerseits sei sie gefühllos, andererseits aber intellektuell; ein Urteil, das sich – nur etwas anders formuliert – auch bei den beiden vorigen Übersetzungen finden ließ. Paavilainen wiederum verzichtete

darauf, seine Meinung im Kritiktext in Worte zu kleiden, aber der Gesamteindruck, der anhand seiner Rezension entstand, und sein Titel „Peter Handke, mestarikirjoittaja“ („P.H., Meisterschreiber“), der allerdings nicht unbedingt von ihm, sondern von der Kulturredaktion der Zeitung stammen konnte, enthüllten die eindeutig positive Einstellung. Dasselbe gilt für die Rezension von Mujunen, in der die neue Erzählung in der Tat sehr wenig behandelt wurde.

Obwohl die meisten Rezensenten ein befürwortendes Urteil über die Erzählung äußerten, gab es wenige solche Rezensionen, in denen der Rezensent seine Begeisterung mit besonders lobenden Worten ausdrückte. Einer der meist beeindrucktesten Rezensenten war Virtanen, dem zufolge es Handke sehr gut gelungen ist, das Unnormiertsein zu schildern. Lassila wiederum war der Meinung, dass *Der Chinese des Schmerzes* das interessanteste von den ins Finnische übersetzten Werken Handkes ist. Dieses Urteil begründete Lassila mit der Erklärung, dass der Autor in seiner neuesten Erzählung neben anderen Themen auch die Wortkunst sehr vielseitig behandle: Es gehe hier nicht nur um das Wahrnehmen der Wirklichkeit, sondern auch darum, wie man diese Wahrnehmung schildern sollte. Obwohl diese Problematik laut Lassila zu den „ewigen Fragen der Wortkunst“ gehört, behandle Handke sie auf eine ganz originelle Weise. Außerdem lobte Lassila Handke dafür, dass er mit seiner Erzählung das Lesepublikum nicht zu gewinnen versuchte, was er „im Zeitalter der Soft-Romane“ ohne weiteres als „erfrischend“ ansah (Lassila 1985). Er bemerkte zudem, dass man Handke nicht nur für einen einzigartigen und begabten, sondern oft auch für einen schwierigen Autor halte. Er selbst wollte diese Auffassung offensichtlich nicht bestreiten, ganz im Gegenteil: Seine Rezension, in der die Themen der Erzählung auf eine sehr abstrakte und philosophische Weise behandelt wurden, war sehr gut dazu geeignet, das Bild von einem anspruchsvollen bzw. schwierigen Autor noch zu verstärken. Auch andere Rezensenten waren mit Lassila derselben Meinung, dass Handke und seine neue Erzählung sehr anspruchsvoll seien. Z. B. stellte Laitinen gleich zu Beginn seiner Rezension fest, dass die dritte Handke-Übersetzung keine einfache Lektüre biete. Hakala ihrerseits warnte den Leser davor, dass Handke kein einfacher Autor sei. Beim ersten Blick würden seine Werke dem Leser unlogisch erscheinen, aber gerade darin liege ihre Faszination, meinte Hakala.

Wenn die Rezensenten bei den vorigen Übersetzungen die Leserschaft Handkes auf Geschäftsleiter und frustrierte Übersetzerinnen oder auf Intellektuelle begrenzten, die sich für tief sinnige Erörterungen der Existenzphilosophie interessieren, fehlten solche Empfehlungen den Rezensionen zu *Der Chinese des Schmerzes* bis auf eine Ausnahme: Hietala beendete seine Rezension mit dem Hinweis, der gleichzeitig eine Empfehlung und ein den Leser abschreckendes Urteil war: Wenn man den Autor von früher nicht kenne, lohne es sich, das Buch zu lesen. Diejenigen aber, die ihn schon kannten, „müssen wohl in dem kopfschmerzenden Chaos der Wahrnehmungen mit

Hilfe eines Aspirins patschen.“ Mit diesem Urteil hat man wohl kaum neue Leser für Handke gewinnen können.

5.5 *Die Wiederholung* 1989

Ende der 1980er Jahre wechselte Handkes finnischer Verleger, als Weilin+Göös beschloss, sich auf das Verlegen von Fach- und Lehrbüchern sowie Kalendern zu konzentrieren, und 1988 die Rechte für Belletristik und Kinderliteratur sowie alle fertigen bzw. halbfertigen Werke an den Verlag Gummerus Kustannus Oy verkaufte, wobei die literarische Abteilung von Weilin+Göös eingestellt wurde. Diese Umstrukturierung beruhte darauf, dass Weilin+Göös sein bisheriges Monopol auf das Herausgeben von Almanachen verlor. Danach hat der Verlag einige weitere große Änderungen durchlaufen müssen. Seit 1995 ist er eine Tochtergesellschaft von Werner Söderström Osakeyhtiö und gehört zum SanomaWSOY-Konzern. Zum aktuellen Literaturprogramm von Weilin+Göös gehören hauptsächlich Standardwerke und Bucherfolgen. (Vgl. Tiitta 1997: 136–137, Makkonen 2004: 16.)

Die Umstrukturierung von Weilin+Göös beeinflusste auch die finnische Handke-Rezeption. Die Entscheidung, von Handke ein viertes Prosawerk ins Finnische übersetzen zu lassen bzw. zu verlegen, war schon vor der o. g. Umstrukturierung getroffen worden und Markku Mannila hatte die neue Erzählung, die im Jahre 1986 erschienene *Wiederholung*, auch schon übersetzt. Nach dem ursprünglichen Plan hätte die vierte Prosaübersetzung also relativ bald nach der dritten erscheinen sollen und die zeitliche Verzögerung zwischen dem deutschen Original und der finnischen Übersetzung wäre diesmal noch kürzer gewesen als zuvor. Als die Mitteilung vom Kauf der Rechte die literarische Abteilung von Weilin+Göös erreichte, hatte der Verlagslektor Tero Liukkonen die Übersetzung gerade lektoriert, die nur noch auf den Druck und die Veröffentlichung wartete. Im Gegensatz zu anderen fertigen und halbfertigen Werken, die von Gummerus übernommen wurden (vgl. Makkonen 2004: 16), wurde Handkes Buch von einem noch größeren finnischen Verlag, von Otava, ins Programm aufgenommen und im Februar 1989 veröffentlicht. Otava hatte im Laufe der 1980er Jahre viel deutschsprachige Literatur in finnischer Übersetzung publiziert, so dass das Verlegen von einem Werk von Handke sehr gut ins Verlagsprofil Otavas passte. Aus ökonomischer Sicht spielte die Veröffentlichungsentscheidung keine große Rolle, denn laut Mannila (2005) war man sich bei Otava über die Größe der finnischen Handke-Leserschaft und über die entsprechend kleine Auflagenhöhe seiner Werke im Klaren. Laut Mannila bedeutete Handke für Otava vor allem einen Zuwachs des symbolischen Kapitals. Darüber hinaus hatte man die Erwartung, dass ein so bekannter Name wie Handke dem Verlag auch andere namhafte Autoren beschaffen könnte.

In der öffentlichen Rezeption von *Die Wiederholung* hielt man den Verlagswechsel fast für einen Lottogewinn für Handke: Man war der Ansicht, dass ein so großer und renommierter Verlag wie Otava es schaffen würde, Handke in Finnland bekannter zu machen und seine finnische Leserschaft zu erweitern. Auch die Tatsache, dass die neue Übersetzung in die berühmte Literaturreihe „Otavan kirjasto“ aufgenommen wurde, würde dieses Ziel noch fördern (vgl. Kap. 5.5.4). Wie in der Reihe Weilin+Göös kirjasto wird auch in der 1982 gegründeten „Otavan kirjasto“ „übersetzte Weltliteratur von hoher Qualität“ („maailmankirjallisuuden valioita“) veröffentlicht. Bis 2009 sind in dieser Reihe mehr als 190 Werke erschienen. Von den deutschsprachigen Autoren hat man in dieser Reihe neben Handke Werke von Peter Bichsel, Heinrich Böll, Günter Grass, Christoph Hein, Elfriede Jelinek, Klaus Mann und Botho Strauß veröffentlicht (vgl. Otavan kirjasto 2009).

5.5.1 Zum Werk *Die Wiederholung*

Die im Jahr 1986 erschienene Erzählung *Die Wiederholung* trägt wie viele andere Werke Handkes keine Gattungsbezeichnung, die den Erwartungshorizont des Lesers im Voraus festlegen würde. Sie kann u. a. als ein Familien-, Reise- und Entwicklungsroman, aber auch als Buch über das Erzählen gelesen werden. Der Schlüsselbegriff der Erzählung und ihr Erzählprinzip zugleich ist die titelgebende Wiederholung. (Vgl. Schmidt-Dengler 1995: 497, 503, Fischer 1988a: 260.)

Der 45-jährige Filip Kobal erzählt im Jahr 1985 von seiner Reise in die jugoslawische Republik Slowenien vor 25 Jahren. An einem Juniabend 1960 ist er, im Alter von 20 Jahren, von seinem Heimatort Rinkenberk in Südkärnten aufgebrochen, um seinen im Zweiten Weltkrieg verschollenen, 20 Jahre älteren Bruder Gregor zu suchen, oder eher dessen Schicksal zu erforschen und Spuren zu folgen: Gregor hat vor dem Krieg die Landwirtschaftsschule in Maribor besucht und gilt seit dem Krieg als vermisst. Für Filip bedeutet die Reise über die Karawanken die erste Auslandsreise seines Lebens, auf der er die ersten Erfahrungen mit einer fremden Umgebung, einem fremden Gesellschaftssystem und der für ihn relativ fremden slowenischen Sprache macht. Doch gerade in der Fremde erlebt er das ihm Bekannte viel intensiver und deutlicher als zu Hause: Auf der einsamen Reise (mit dem Zug, Bus und schließlich zu Fuß) denkt er über seine Kindheit im Heimatdorf, über die Schulzeit und die versäumte Jugend in einem geistlichen Internat sowie über seine verschlossene, in Vergangenheit lebende Familie nach, zu der neben Filip die schwerkranke Mutter, der unzufriedene Vater und die nach einer unglücklichen Liebesgeschichte in sich zurückgezogene und schon lange als geistig verwirrt geltende Schwester gehören. Erst auf der Reise, unter fremden Menschen gelingt es ihm, sich aus der Enge und Bedrängnis seiner Kindheit und Jugend zu befreien und zu sich selbst zu finden. Im Unterwegs-

sein hat er, der sich in der Schule, im Heimatdorf, selbst zu Hause, als „nirgends Zugehöriger“ (WH, 54)²⁰⁵ gefühlt hat, das Gefühl der Verbundenheit.

Die Erinnerungen an und die Bilder von Kindheit und Jugend, die statt einer zusammenhängenden Geschichte eher Einzelheiten und Splitter sind, formen den ersten Teil des Buches, der den Titel „Das blinde Fenster“ trägt, das als Motiv regelmäßig wiederkehrt und auf den halbblinden Bruder Gregor verweist. Die Familiengeschichte Kobals verbindet sich mit einer „Hauslegende“ bzw. einem Mythos der Slowenen: Der verschwundene Bruder hat den Namen eines slowenischen Volkshelden, der 1714 als „Führer des Großen Tolminer Bauernaufstands“ (WH, 10) hingerichtet wurde. Der Vater Filip ist slowenischer Abstammung, aber spricht Slowenisch nur beim Fluchen und beim Kartenspiel. Laut Filip verhält sich der Vater so, als ob er unfreiwillig im Dorf wäre, als „Gefangener“ oder „Verbannter“ (WH, 68), und auf eine Erlösung warte. Dieselbe Ruhelosigkeit und Unzufriedenheit gelten auch für Filip's Mutter. Sie ist Österreicherin, aber auf die slowenische Herkunft der Familie viel stolzer als der Vater.²⁰⁶ Sie glaubt fest daran, dass ihr älterer Sohn in den Widerstand gegen den Faschismus, zu den Partisanen, gegangen ist, weshalb er – so denkt zumindest Filip – von der Familie verehrt wird: „In ihren Erzählungen von meinem Bruder trat dieser auf als der um seinen Thron betrogene König“ (WH, 20). Die Mutter träumt von einem „Land des Friedens, wo wir, die Kobal-Familie endlich und dauerhaft die sein konnten, die wir waren“ (WH, 77). Der jüngere Sohn Filip beherrscht kaum die Sprache seiner Vorfahren, denn er ist deutschsprachig aufgewachsen, obwohl das Dorf und seine Umgebung slowenisch sind. Die Verhältnisse der Familienmitglieder sind nicht besonders eng, bis die Mutter schwer krank wird. Dann wird der Vater, der frühere Haustyrann, des Wohnens fähig und auch die Schwester zeigt, wenn es darauf ankommt, ihre Vernunft.

Während sich der Ich-Erzähler im ersten Teil hauptsächlich mit seinen Erinnerungen beschäftigt, erzählt er im zweiten Teil („Die leeren Viehsteige“) mehr von der Reise: von der ersten, mit Schreckensträumen gefüllten Nacht in einem Eisenbahntunnel, von seinen Gedanken beim Betrachten der städtischen, später eher ländlichen Umgebung, von seinem Verhältnis zum Slowenischen, zu Österreich usw. Im Gegensatz zum ersten Teil wird hier auch der Bruder behandelt; zuerst nur anekdotisch, später immer ausführlicher. Von Jesenice fährt Filip nach Südwesten, in die Talschaft Wochein, wo er in einem einfachen Gasthof am See wohnt und zu lesen anfängt. Als Reiselektüre hat er zwei Bücher seines Bruders mitgenommen: ein handgeschriebenes, in der Landwirtschaftsschule auf Slowenisch verfasstes Werkheft über den

²⁰⁵ Die Zitate aus *Die Wiederholung* entstammen der beim Suhrkamp Taschenbuch Verlag im Jahre 1999 erschienenen Auflage (st 3010). Auf das Buch wird in der Arbeit mit der Abkürzung WH hingewiesen. Auf die finnische Übersetzung wird mit TP verwiesen.

²⁰⁶ Laut Parry (2006: 280) ist die Begeisterung der Mutter für Jugoslawien vor allem durch die Erinnerung an den im Krieg verschollenen älteren Sohn motiviert.

Gartenbau, insbesondere über das Anpflanzen und Veredeln von Apfelbäumen, und ein slowenisch-deutsches Wörterbuch aus dem Jahr 1895 mit Unterstreichungen und Notizen des Bruders. Mit Hilfe dieser Bücher werden Filip nicht nur die Geschichten vom Bruder, den er nur vom Hörensagen kennt, wieder lebendig, sondern mit dem Wörterbuch öffnet sich für ihn eine neue Welt: Er findet den bildhaften Reichtum der slowenischen Sprache und sein Verhältnis zur Sprache seiner Ahnen ändert sich. Das Vergleichen slowenischer und deutscher Begrifflichkeiten weckt in ihm die Lust auf ein Wiederfinden vergessener Wörter und Ausdrücke (vgl. WH, 208–209). Auf der Hochebene, mit Blick auf die leeren Viehsteige, die in ihrer Form an die Pyramidentreppe der Maya und an ihre Inschriftensäulen erinnern, hat Filip ein Erlebnis, das sein weiteres Leben bestimmt: „Hinstürzend auf die Erde, erfuhr ich dann ein für allemal, was der Geist ist“ (WH, 222). Er weiß, dass das Erzählen seine Bestimmung sein wird.

Im dritten Teil („Die Savanne der Freiheit und das neunte Land“) überquert Filip allein zu Fuß das Gebirge ins Tal des Isonzo, besucht die Stadt Kobarid, die er zum Ort seiner Herkunft erklärt, reist dann mit dem Bus dem Adriatischen Meer entgegen und erreicht zuletzt den Karst, die Hochfläche über den Golf von Triest. Genauso wie er im Bus in einem jungen Soldaten seinen Doppelgänger sieht, wird er, im Karst angekommen, von einer alten Frau, einer „Karst-Indianerin“ (WH, 301), für einen Sohn des verstorbenen Schmieds gehalten, weshalb er von ihr bewirtet und zur körperlichen Arbeit gebracht wird. Im Karst erlebt Filip eine einfache Lebensform, ein Gefühl der Freiheit und der Zusammengehörigkeit; der Karst gibt ihm „Aufschluss über die Geschichte seines Volkes“, die „Dolinenlandschaft lehrt ihn, Urbilder und Elementarformen zu sehen, zu unterscheiden und deren Ineinandergreifen zu erkennen“ und der „Karstwind schärft seine Sinne“ (Fischer 1988b: 262). Zweimal glaubt er, den verschollenen Bruder nahe zu sein: beim ersten Mal geht es um dessen Doppelgänger im Gedränge eines Kirchfesttages, beim zweiten Mal um ein leeres Zimmer im Bahnhofskeller, von dem Filip sicher ist, dass es die Zufluchtsstätte Gregors und somit ein Zeichen ist, dass es diesem gut geht. Obwohl er den Bruder nicht findet, dem er in der Tat kaum hinterherfragt, sieht er sich an seinem Ziel: „Nicht den Bruder zu finden hatte ich doch im Sinn gehabt, sondern von ihm zu erzählen“ (WH, 317). In Maribor, der letzten Station seiner Jugoslawienreise, findet er an der Fassade einer Kapelle, in der Nähe der Landwirtschaftsschule, den eingeritzten Namen seines Bruders. Wenig später, auf der Brücke über die Drau stehend, hat er das Gefühl, doch nicht heimatlos zu sein.

Am Ende der Erzählung kehrt Filip in das heimatliche Dorf und zu seinen Eltern zurück, zu denen er auf der Reise gefunden und die er lieben gelernt hat. Das Buch endet mit einer Verkündigung, die das Erzählen preist. Abgesehen von einigen kurzen

Hinweisen²⁰⁷ erfährt man nichts vom weiteren Leben von Filip Kobal und seiner Familie; die Zeit nach der Rückkehr Filips, d. h. zwischen der erzählten Zeit und dem Erzählzeitpunkt 1985, wird im Text ausgespart.

5.5.2 *Zur deutschsprachigen Rezeption von Die Wiederholung*

Wie in Kap. 5.4.2 festgestellt wurde, erfolgte Anfang der 1980er Jahre eine Wende in der deutschsprachigen Handke-Rezeption und zwar ins Negative. „Handkes poetische Atmosphäre aus Apokalypsen und Genesis“ teilte die Leserschaft und die Kritiker „gleichermaßen in eine ‚kniebeugende Fraktion‘ und eine solche, die ihn, um Walter Jens zu erwähnen, als ‚Heino der Metaphysik‘ nicht mehr in die Säle ernstzunehmender Literatur hineinlassen will“ (Groß 1986).²⁰⁸ Vor diesem Hintergrund und auch im Vergleich zur Rezeption der früheren, in dieser Arbeit analysierten Werke war die Rezeption von *Die Wiederholung* in der deutschsprachigen Presse jedoch sehr positiv. Obwohl in einigen Rezensionen darauf hingewiesen wurde, dass die Resonanz der Kritik zum neuen Buch „kontrovers, ja feindlich gestimmt war“ (Pankow 1988), zeugen die 47 deutschsprachigen Rezeptionsdokumente, die in diese Untersuchung einbezogen werden konnten, vom Gegenteil: Sogar 35 Rezensionen (75%) waren eindeutig positiv und nur sieben ablehnend. Außerdem stieß die Erzählung im November 1986 an die Spitze der Bücher-Bestenliste des Südfunks Baden-Baden (vgl. Heinzelmann 1986, Sturm 1986). Michael Schneider zufolge haben *Die Wiederholung* und *Nachmittag eines Schriftstellers* sogar eine „Huldigungsorgie“ bei der deutschsprachigen Kritik ausgelöst. Schneider selbst verstand es nicht, warum „Literatur wieder zum Gegenstand sakraler Verehrung“, die Kunst zum „Sinnsubstitut“ und zur „Ersatzreligion“ und der Künstler zum „Priester und Heilspropheten“ geworden war. Von den Rezensenten wies z. B. Lindner auf die aktuelle Lage der deutschsprachigen Literatur hin:

„Die Wiederholung‘ ist ein interessantes Buch, weil darin eine Philosophie der Kunst und des Lebens entwickelt wird, die zur Zeit weit verbreitet und die Grundlage des gegenwärtigen Kunst- und Esoterikbooms ist. Ihr zufolge ist die Alltagsrealität nur oberflächlich gesehen ‚wirklich‘, denn hinter ihr liegt das ‚wahre‘ Wesen der Dinge verborgen, dem man sich nur über mystische/religiöse/ästhetische Erfahrungen nähern kann. Die unter Literaten gängige Variante besagt zudem, daß die Sprache selbst eine Art Eigenleben besitze und unmittelbar mit dem All-Leben in Verbindung stehe. Der Schriftsteller spricht also nicht, sondern wird sozusagen gesprochen, er ist Medium, Priester und Schriftgelehrter, der exklusiven Zugang zum ‚Buch der Welt‘ hat. (Lindner 1986.)

²⁰⁷ Siehe z. B. WH, 10, 24, 103, 226, 230, 242, 257, 272.

²⁰⁸ Die Wende in der Handke-Rezeption wurde in auch vielen anderen Rezensionen zu *Die Wiederholung* thematisiert. Vgl. z. B. Lorenz (1986).

Deutschsprachigen Rezensenten zufolge handelt *Die Wiederholung* von Identitätssuche und Identitätsfindung.²⁰⁹ Man hielt es für ohnehin klar, dass die Suche nach dem verschollenen Bruder nur als Vorwand diene, der eigentliche Beweggrund Filip sei, „in der Heimat seiner Ahnen, in ihrer Landschaft, ihren Dörfern und in ihrer Sprache sein eigenes Wesen zu erkennen und zu sichern“ (Neukirchen 1986). Die Reise sollte somit vor allem als eine „Wanderung in die Innenwelt der eigenen Psyche“ verstanden und die Erzählung als Entwicklungsroman gelesen werden.²¹⁰ Aus diesem Grund wurde *Die Wiederholung* nicht – oder zumindest nicht ausdrücklich – als ein Reiseroman gelesen; Ausnahmen bildeten Kurz und Richard. Stattdessen las man die Erzählung als Poetologie, „als eine, material, im Erzählen durchgeführte Reflexion auf die Bedingungen der Möglichkeit des Erzählens“ (Lüdke 1986), d. h. als ein Buch, das vom Erzählen und Schreiben handelt.²¹¹ Zugleich erzähle sie über eine Reise in eine Sprache und in die „Kindheit der Wörter“ (Köhler 1986). Nach Köhler handle es sich hier um eine „Neuerschaffung der Welt im Wort“.

Den Handlungsablauf der Erzählung bezeichneten viele Rezensenten als sehr klar und einfach: Einige stellten explizit fest, dass an äußerer Handlung, also auf der Reise, sich nicht besonders viel ereigne, was in diesem Fall nicht (unbedingt) ein negatives Urteil bedeutete.²¹² Viele hielten die äußere Handlung mit dem Reisemotiv typisch für einen klassischen Bildungsroman, was auch *Die Wiederholung* sei.²¹³ Moser dagegen war der Meinung, dass der Handlungsverlauf nur der „publikumsverträglichen“ Dramaturgie diene, d. h. er sollte dem Leser „das Verdauen der Reflexionen und theoretischen Ergüsse“ erleichtern. Nur wenige Rezensenten richteten besondere Aufmerksamkeit auf die verschiedenen Zeitebenen der Erzählung, wenn sie auch nannten, dass der Erzählzeitpunkt und die erzählte Zeit 25 Jahre Abstand hätten. Ausnahmen waren Lüdke und pl, nach denen es sich hier um eine „äußerst kunstvoll aufgebaute“ Handlung mit „drei verschiedenen Zeitgeschichten“ handle, „die ineinandergreifen, sich übereinanderschieben“ würden: „Die Zeit nach dem Krieg, die sechziger Jahre, heute.“ Außerdem gäbe es hier sehr viele Geschichten, die „zugleich und nacheinander erzählt werden, zwanglos und doch mit Notwendigkeit aufeinander folgen, sich miteinander verschränken.“ (Lüdke 1986.)

Obwohl die äußere Handlung wenig beachtet wurde, wurde in auffällig vielen Rezensionen eine Szene aufgegriffen, in der Filip an einer Doline stehend den Menschen zusieht, die unten auf den Feldern arbeiten, und feststellt, dass ihm dies als das Modell für eine mögliche Zukunft erscheint; von weiteren einzelnen Ereignissen der Erzählung wurde in den Rezensionen nur die Lektüre der beiden „Bruderbücher“ (Kurz

²⁰⁹ Vgl. z. B. Haider (1986), Wimmer (1986), Lüdke (1986), *Arbeiterzeitung* (1986), Obermüller (1986).

²¹⁰ Vgl. z. B. Jansen (1987), Kaiser (1986), Richard (1986).

²¹¹ Vgl. Bolz (1986), Cramer (1986), Grünwald (1986), Lüdke (1986), Moser (1987), Rudie (1986).

²¹² Vgl. Groß (1986), Heinzlmann (1986), *Kulturchronik* (1987), Tauber (1986), Wimmer (1986).

²¹³ Vgl. Lindner (1986), Lüdke (1986), pl (1986), Richard (1986), Sturm (1986).

1986) ebenso häufig wie die Doline behandelt.²¹⁴ Die harmonische Idylle, die hier beschrieben wird, wurde von den Rezensenten keineswegs nur positiv aufgenommen. Heinzelmann z. B. verglich sie mit den ähnlichen Beschreibungen in der Trivilliteratur – als Beispiele nannte er Maria Kayser (*Esther Noltenius*), Ludwig Ganghofer, Karl May (*Lichte Höhen, Himmelsgedanken*) und August Lafontaine – und warf Handke Eskapismus oder Realitätsflucht vor. Auch Kurz stellte die Vermutung auf, dass der Leser wahrscheinlich fragen würde, wo in der Geschichte die „schwer bedrohte und komplizierte“ heutige Welt geblieben ist, „die ja nicht mehr archaisch werden kann“. Doch bei Handke handle es sich um keine realistische, sondern eine mythische Erzählung, um eine Utopie oder ein Märchen (vgl. Kurz 1986, Lorenz 1986). Dass auf diese eine Stelle im Text so viel Aufmerksamkeit gerichtet wurde, kann daran liegen, dass sich eine der größten Umweltkatastrophen, der Unfall im Kernkraftwerk von Tschernobyl, erst einige Monate zuvor (26.4.1986) ereignet hatte. Auf den Unfall selbst wurde zwar nicht ausdrücklich hingewiesen, aber man sprach stattdessen von der Bedrohung der Menschen durch die Atombombe und vom möglichen Überleben derselben.

Die Wiederholung wurde von vielen Rezensenten als eine autobiographische Erzählung gelesen. Diese Lesart wurde in einigen Rezensionen auch explizit damit begründet, dass eine Vielzahl von erzählten Einzelheiten eine Entsprechung in der Wirklichkeit, im Leben des Autors hätte: „Auch den heute 45-jährigen Handke trennt ein Vierteljahrhundert von seiner eigenen Jugend, auch er hat seine Kindheit in einem Dorf in Kärnten verbracht und wie Filip Kobal ein geistliches Internat und eine Schule in Klagenfurt besucht“, schrieb u. a. Paul Mog.²¹⁵ Auch die Tatsache, dass es einen Ich-Erzähler gibt, kann dazu geführt haben, dass man mal vom Erzähler, mal von Handke sprach, wenn es auch im Text keine Namensidentität gibt, die Lejeune in seiner Definition von einer Autobiographie mindestens voraussetzt (vgl. Kap. 2.4.5). Die Rezensenten behaupteten auch nicht, dass es direkt um eine Autobiographie ginge, sondern man stellte fest, dass *Die Wiederholung* „Verzierungen von Handkes Kindheit und Jugend in Südkärnten“ (Winkler 1986) enthalte, und dass die Biographien von Handke und Filip über „weite Strecken identisch“ (Neukirchen 1986) seien, aber dass die Erzählung als ein „autobiographisches Geflecht aus Bericht und fiktivem Erinnerungsprotokoll“ (Scheller 1986, Lorenz 1986, von Matt 1986) zu verstehen sei. Im Gegensatz zu *Die Stunde der wahren Empfindung* waren die Rezensenten diesmal gegenüber den autobiographischen Hintergrund der Erzählung haupt-

²¹⁴ Vgl. Grack (1987a), Lenz (1986), Mog (1987), Moser (1987), Wimmer (1986).

²¹⁵ *Die Wiederholung* wird auch in der von Georg Pichler (2002) verfassten Biographie Handkes als Quelle benutzt und in die biographische Darstellung integriert, wobei die vom Autor bewusst betriebene Fiktionalisierung rückgängig gemacht und „gewissermaßen missbraucht“ (Parry 2006: 279) wird. Wenn auch einige Einzelheiten den Lebensdaten und Erinnerungen des Autors entsprechen (u. a. die Schulzeit, das dörfliche Milieu im zweisprachigen Teil Kärntens, die Reise nach Jugoslawien), hat Handke diese „mit Absicht auf eine fiktive Gestalt projiziert, die keineswegs nur in ihrem Namen vom Autor abweicht“ (Parry 2006: 279).

sächlich positiv eingestellt. Trampitsch z. B. war der Meinung, dass es großartig sei, dass Handke in *Die Wiederholung* zum ersten Mal das slowenische Kulturgut und seine Beziehung zur Heimat thematisiert hatte. Ganz anderer Meinung war Vollmann, der seine ablehnende Kritik damit begründete, dass er nicht wisse, inwieweit man die Erzählung als autobiographischen Text bzw. als einen fiktiven Text lesen sollte.²¹⁶

Bei der Analyse der öffentlichen deutschsprachigen Rezeption von *Der Chinese des Schmerzes* war schon davon die Rede, wie die Sprache Handkes Mitte der 1980er Jahre als religiös bzw. sakral beschrieben wurde bzw. wird. Dies gilt auch für *Die Wiederholung*. Nach Czernin (2004: 15–16) sei *Die Wiederholung*

von religiösem Vokabular, von religiösen rhetorischen Gesten und Bildern so durchtränkt, dass sich die Aufzählung einzelner Belege erübrigt. Auch wird die Erzählung durch einen, in der Literatur der Moderne sehr seltenen, selbst- wie einverständlichen Umgang mit dem Religiösen gekennzeichnet. Von sakralen Handlungen, religiösen Einstellungen wird ohne Ironie oder Distanz gesprochen und erst recht ohne die Überhebung oder jene pauschale «Kritik», die als charakteristischer Reflex der Moderne, ihrer Autonomie-, Vernunft- und Wertvorstellungen gelten kann. Dieser so ernsthafte Umgang ist ein Anzeichen für ihre weit- oder tiefreichenden religiösen Aspekte der Erzählung. Denn *Die Wiederholung* enthält nicht nur religiöse und sakrale Begriffe, Motive und rhetorische Gesten, sie kann, wenigstens ihrer eigenen Idee gemäß, ebenso gut als profan-ästhetischer wie, wenn nicht als sakraler, so doch als religiöser Text gelesen werden. Ihre wesentlichen Motive, aber auch deren erzählte Ordnung lassen sich von beiden Seiten her verstehen.

Die religiöse Dimension von *Die Wiederholung* wurde in sehr vielen Rezensionen aufgegriffen. Man hielt nicht nur die Sprache der Erzählung für religiös gefärbt – man sprach z. B. von „sakralen Sprachgebärden“ (Matt 1986), vom „pseudosakralen Gesang“ (Heinzelmann 1986), von einer „weihevollen, hohepriesterlichen Erzählhaltung“ (Grünwald) und vom „priesterlichen“ (Matt 1986) oder „hohepriesterhaften“ (Frankfurter 1986) Gestus der Sprache – sondern man zählte auch mehrere Beispiele für religiöse Motive auf der Handlungsebene auf: Z. B. erinnerte man an eine Textstelle, in der Gregor als ein „Heiliger Vorfahr, Märtyrerjüngling“ bezeichnet wird. So bezeichnete man u. a. Gregors Werkheft als „eine Art Paradiesbibel“ (Kurz 1986). Man sah hinter der „unseligen“ Familie Kobal „das Vorbild der Heiligen Familie“ auftauchen, „in deren Mitte der Erzähler die prekäre Rolle der *Imitatio Christi* übernimmt“ (Mog 1987). Nach dieser Lesart sollte die Erzählung als „eine provozierende Heilsgeschichte“, ein mythisches, religiöses Märchen (Kurz 1986), ein „episches

²¹⁶ Weitere Beispiele für eine autobiographische Lesart sind u. a. die Rezensionen von Haider (1986), Mog (1987), Pankow (1988), Thomalla (1987) und Vollbrecht (1987). In einigen weiteren Rezensionen waren die Hinweise auf den Autor und damit auf das Autobiographische der Erzählung so unklar, dass es nicht deutlich wird, ob es sich hier um eine autobiographische Lesart handelte. Z. B. sprachen Wimmer (1986) und Köhler (1986) über einen „Dichter“, der hier über sein Leben berichte, wobei das Wort Dichter sowohl auf den Ich-Erzähler als auch auf den Autor Handke hinweisen kann.

Glaubensbekenntnis“ (Cramer 1986), ein „Andachtsbuch“ (Winkler 1986) oder „Meditationsbuch“ (Lindner 1986) usw. gelesen werden. Man bezeichnete Handke u. a. als einen „modernen religiösen Dichter“ (*Christ in der Gegenwart* 1986), eine „Norne vom Salzburger Mönchsberg“, einen „Hohepriester“ (Groß 1986), „Evangelikmann“ (Henrichs 1986) oder „eine Art Priester, vor dem sich eher alle anderen rechtfertigen müssen, als er vor ihnen.“ (Lindner 1986).

Die „sinnliche Sprachkunst“, die „behutsame Metaphorik“ (Jansen 1987), der „reiche Erzählton“ (Teuffenbach 1986), die Sensibilität der Beobachtung bzw. Beschreibung und die Genauigkeit der Sprache wurden meist sehr positiv bewertet. Für besonders gelungen hielt man die Landschaftsbeschreibungen (vgl. Tauber 1986). Auch Satzstrukturen wurden gelobt. Z. B. war von Matt der Ansicht, dass die Syntax in *Die Wiederholung* „eine der höchstentwickelten heute [ist], durchgebildet und wandelbar, dabei unaufdringlich wie spielend noch in gespanntesten Konstruktionen und ganz ohne den penetranten Kunststückcharakter, den der Satzbau in jüngster Zeit bei vielen Schriftstellern angenommen hat.“ Derselben Meinung war Neukirchen, der schrieb:

Handkes Hochbegabung wird beglaubigt allein durch die Überfülle präzisester, mit den feinsten Schattierungen arbeitender Naturbeschreibung. Einzelne Abschnitte aus diesem Grunde formlosen, improvisatorisch und undiszipliniert entwickelten ‚Roman‘ sind Prachtartikel deutscher Prosa. (Neukirchen 1986.)

Wie so oft im Fall Handkes gab es auch diesmal Rezensenten mit einer gegensätzlichen Meinung. Einer der schärfsten Kritiker von Handkes sprachlichem Ausdruck war Henrichs, dessen vernichtendes Urteil in der *Zeit* eine ganze Doppelseite beanspruchte. Er hielt die „Orgel- und Weihwasserprosa“ Handkes für „Lesefolter“. Er sprach von „Prosa-Starrkrampf“, „Sprachgewalt“ und „Sprechzwang“ und bezeichnete das „Landpfarrerdeutsch“ Handkes als „trocken, angestrengt und grau“. Ihm zufolge verbindet die Erzählung „Predigt und Buchhaltung, Schwärmerei und Pedanterie, Bibelton und Amtsdeutsch“. Statt einfacher Vorgänge gäbe es hier nur „mühselige Arrangements“ (Henrichs 1986). Die „weihevoll“, „hohepriesterliche“ (Grünwald 1986) Erzählhaltung wurde neben Henrichs auch von vielen anderen sehr kritisch besprochen. Sie wurde aber nicht durchgehend abgelehnt, sondern von vielen auch gelobt.

Die Wiederholungs-Thematik der Erzählung wurde in den Rezensionen wenig behandelt, obwohl in der Erzählung Wiederholungen „auf allen nur denkbaren Ebenen“ stattfinden (Czernin 2004: 17–18). Falls diese Thematik überhaupt aufgegriffen wurde, begnügte man sich oft mit dem Hinweis, dass der Ich-Erzähler den Bruder wiederholt, indem er seinen Spuren folgt, dass er seine eigene Kindheit sich erinnernd wiederholt und diese Wiederholung nochmals aufgreift, indem er 25 Jahre

später davon erzählt.²¹⁷ Auch das wiederkehrende Doppelgänger-Motiv wurde als ein Teil dieser Thematik angesehen (vgl. Henrichs 1986). Es handle sich aber auch um die Wiederholung „längst vergessener Genüsse, Gefühle und Begriffe“ (Richard 1986, Heinzelmann 1986, Obermüller 1986). Wiederholt werde auch der Erstlingsroman Handkes *Die Hornissen*, in dem sich das Erzählen mit dem Sich-Erinnern verbindet (vgl. Grack 1986, Henrichs 1986). Die philosophische Dimension der Wiederholungsproblematik wurde dagegen nicht gesondert thematisiert; anstatt philosophisch und abstrakt über die Wiederholung zu erörtern, begnügte man sich mit konkreten Beispielen. Nur einige wenige Rezensenten (Bolz 1986, Kaiser 1986, Lorenz 1986, Winkler 1986) versuchten den Titel zu erklären und wiesen dabei auf den dänischen Philosophen Søren Kierkegaard hin, der in seinem gleichnamigen Werk *Die Wiederholung (Gjentagelsen 1843)* das Wiederholen eines Erlebnisses behandelt, worauf bei Handke im Zusammenhang mit Filips Überqueren des Gebirges hingewiesen wird. Lorenz z. B. zufolge weist der Titel Handkes auf Kierkegaard hin, bei dem die religiöse Stimmung der einzige Garant einer Wiederkehr des Gleichen sei. Nach Kierkegaard ist „die Hoffnung auf die genaue oder identische Wiederholung eines Erlebnisses zwangsläufig vergeblich“, „weil dem wiederholten Erlebnis die Eigenschaft des Neuen und somit Einmaligen abhanden kommt“ (Parry 2006: 283–284). Neben Kierkegaard wurde in den Rezensionen auf Sigmund Freud hingewiesen. Laut Bolz habe dieser gezeigt, dass eine „fruchtbare“ Wiederholung „nicht die des Agierens, sondern des Erinnerns“ sei: „Wiederholung ist Erinnerung nach vorn. Das einzige, was sich im gelebten Leben wiederholt, ist die Unmöglichkeit einer Wiederholung“, schrieb Bolz und erklärte, dass Handke gerade aus diesem Grund die Erzählung „als sein Allerheiligstes“ verehere, „denn ihre Transzendenz ermöglicht die Wiederholung, die fürs Erleben unmöglich ist.“ Die Bezüge der Erzählung Handkes auf das Denken Martin Heideggers blieben in den Rezensionen völlig ungeachtet.²¹⁸

Einige Rezensenten bemerkten, dass Handkes Erzählung trotz der einfachen Handlung sehr anspruchsvoll sei, weil sie „eine spezifische Aufnahmebereitschaft des Lesers“ voraussetze (Sturm 1986): „viel Einfühlung“ sei dem Leser abverlangt, „aber auch Geduld“ (Kahl 1986, vgl. *Vogue* 1986). Z. B. war Kaiser der Ansicht, dass *Die Wiederholung* „Prosa hohen poetischen Anspruchs“, also ein „schweres Buch“ sei. Richard hielt das Buch für thematisch „zu abstrakt hochgespannt“ und „zu programmatisch hochfliegend“, obwohl die Sprache vom „liturgischen Gesang“ mancher früheren Werke hier zur „schlichten Prosa“ ernüchtert sei. Laut Moser und Grack beruhe die Schwierigkeit nicht nur auf der Abstraktheit der Wiederholungsthematik, sondern auch auf der Sprache. Gerade aus diesem Grund wurde das Buch vom Rezensenten von *Das neue Buch* speziell „für literarisch erfahrene Leser“ empfohlen.

²¹⁷ Vgl. Frankfurter (1986), Hartl (1986), Kahl (1986), Lorenz (1986), Rudie (1986) Wimmer (1986).

²¹⁸ Z. B. zeigt Todtenhaupt (1992: 124131), dass die von Mayer festgestellte Annäherung Handkes an Heideggers „Verständnis vom Dasein als In-der-Welt-sein“ nicht nur *Langsame Heimkehr* und *Die Lehre der Sainte-Victoire* betrifft, sondern auch in *Die Wiederholung* weitergeführt wird.

5.5.3 *Zu den Peritexten der finnischen Übersetzung*

Die von Otava veröffentlichte finnische Übersetzung von *Die Wiederholung* brachte ein ganz neues Bild von Handke zum Vorschein und zwar in der eigentlichen Bedeutung des Wortes: Auf der U2 ist ein neues (d. h. aus den 1980er Jahren stammendes), schwarzweißes Foto von Handke zu sehen. Auf diesem Foto ist sein Haar zwar immer noch lang, aber der Schnurrbart ist zurechtgemacht und das Brillengestell dünner geworden. Er stützt sich mit der rechten Hand auf die Schläfe und sieht also zumindest äußerlich erneuert aus. Im Text, der unter diesem Bild zu lesen ist, gibt es jedoch nichts, das dem Leser von den früheren Übersetzungen nicht bekannt wäre:

Der Österreicher Peter Handke (1942) gehört zu Richtungsgebern der Gegenwartsliteratur. Er ist u. a. für die Anregungen prämiert worden, die er dem Theater gegeben hat. Von Handkes Romanen sind bisher *Die Stunde der wahren Empfindung*, *Die linkshändige Frau* und *Der Chinese des Schmerzes* ins Finnische übersetzt worden, die alle auf irgendeine Weise eine Veränderungsphase im Leben und die Versöhnung des Individuums mit sich selbst schildern. (TP, U2.)

Diese kurze Vorstellung, die oben in ihrer Gänze zitiert wurde, wiederholt fast wörtlich die wichtigsten Aspekte aus den Klappentexten der vorigen Übersetzungen und somit auch aus ihrer öffentlichen Rezeption: Hervorgehoben werden auch hier die große Bedeutung Handkes als Richtungsgeber bzw. als Trendsetter der gegenwärtigen Literatur und als Erneuerer des Theaters. Die zentrale Thematik seiner Werke wird anhand der übersetzten Prosawerke definiert und ist hier daher sehr breit und allgemein zusammengefasst. Auffällig hier ist jedoch, dass der Vorstellung die Hinweise auf die literarischen Anfänge Handkes und dadurch auch auf das Bild eines Andersdenkenden fehlen. In dieser Hinsicht könnte man also doch von einer Erneuerung des vom Verlag beabsichtigten Bildes bzw. Images sprechen: Aus einem Rebell oder *Enfant terrible* von gestern soll ein ernster bzw. ernst zu nehmender Schriftsteller werden.

Die U4 der Übersetzung enthält keine Informationen über den Autor, aber stattdessen eine kurze Vorstellung des Themas mit einem sehr positiven Urteil: Es handle sich hier um eine „schöne und mystische Erzählung“, die die „ewige Weisheit“ zu erreichen versuche und von einem jungen Mann erzähle, der ausbricht, um seinen verschollenen Bruder zu suchen, und der unter dem Vorwand der Brudersuche auch nach sich selbst sucht. Dieser mit großem Fettdruck geschriebenen „Warenbezeichnung“ folgt eine genauere Vorstellung der Hauptfigur und des Handlungsverlaufs:

Schon in seiner Kindheit hatte Filip Kobal das Gefühl, außerhalb der Gemeinschaft und ebenso einsam wie seine Eltern und seine Geschwister zu sein. Die Vorstellungen aus den Kinderjahren werden stark gegenwärtig, als er nach dem Schulabschluss auf den Spuren seines verschollenen Bruders nach Jugoslawien reist. Auf dem langen einsamen Weg tappt er nach der Vergangenheit, tastet nach Zukunft und sucht nach sich selbst, zwei vom Bruder hinterlassene Bücher als Trost. Ein Abenteuer in der Welt der Wörter und der Bedeutungen öffnet Filip allmählich eine neue Welt, einen Weg ins

Universum. Und schließlich, in einer geschützten Zufluchtsstätte inmitten der kargen Karstlandschaft, weiß er, dass er am Ziel angelangt ist. Der Traum ist in Erfüllung gegangen. (TP, U4.)

Der Verfasser des Textes auf der U4 wird im Buch nicht erwähnt (der Designer des Buchdeckels ist Juha S. Kalliolahti), aber zuständig dafür ist die Marketingabteilung des Verlags. Der Text enthält viele Gemeinsamkeiten mit einer von Maarit Nieminen verfassten Mitteilung, die für die verlagsinterne Information bestimmt war und in der die Neuerscheinungen des Bücherherbstes 1989 vorgestellt wurden. Der von Nieminen geschriebene Text, der als Paratext der finnischen Übersetzung angesehen werden kann, umfasste ein A4-Blatt und war natürlich viel zu lang, um als solcher auf der U4 abgedruckt zu werden. Interessant daher ist die Beobachtung, dass von Nieminiens Text keine Bemerkungen zur Sprache und zum Stil der Erzählung übernommen wurden. Weggelassen wurde ebenfalls die Bemerkung, dass es sich hier um eine Metaerzählung handle, also dass die Erzählung neben anderen Themen auch das Erzählen und die Wortkunst thematisiere und kommentiere. Allerdings könnte die Weglassung damit begründet werden, dass diese Thematik zu abstrakt und anspruchsvoll für viele Leser hätte sein können und deshalb potenzielle Leser hätte abschrecken können. Für Marketingzwecke gerade passend wären dagegen die Bemerkungen Nieminiens über die Wärme der Erzählung und über ihren lyrischen Charakter gewesen. Diese Aspekte wurden aus irgendeinem Grund jedoch beim Verfassen des Textes auf der U4 nicht mit berücksichtigt.

Der Titel der finnischen Übersetzung, der auch einen Paratext im Sinne Genettes darstellt, ist keine direkte Übersetzung des deutschen Titels. Im finnischen Titel hat man das Wort „toisto“ (,die Wiederholung‘) betont, indem man das Wort „pysyvyys“ (,die Beständigkeit‘) hinzugefügt hat. Dem Übersetzer Markku Mannila zufolge wäre das Wort „toisto“ allein zu kurz für einen Buchtitel gewesen. Dem Wort fehle zudem die philosophisch-abstrakte Dimension, die für die Erzählung und für die Werke Handkes im Allgemeinen charakteristisch sei. Auch die Doppelbedeutung des deutschen Wortes, die in der Erzählung selbst auch thematisiert wird – wiederholen vs. wieder-holen – fehle dem einfachen Wort „toisto“. Obwohl das Wortpaar „toiston pysyvyys“ (,die Beständigkeit der Wiederholung‘) in dieser Hinsicht nicht viel besser ist, weil es diese Doppelbedeutung auch nicht ausdrücken kann, war es für die Marketingzwecke wahrscheinlich geeigneter. Die Rezensenten hielten jedoch den Titel nicht für besonders gut gelungen, denn er enthalte einen unwillkürlichen intertextuellen Verweis auf das bekannte Gemälde *La persistencia de la memoria* (1931; dt. ,Die Beständigkeit der Erinnerung‘) des Surrealisten Salvador Dalí, das auf Finnisch *Muiston pysyvyys* heißt. Laut Mannila war der Bezug auf Dalí zwar nicht beabsichtigt, aber nicht so weit hergeholt: Er sei auch gut dazu geeignet, der Erzählung eine zusätzliche mystische Bedeutung zu geben. Dies wiederum passe gut zum Bild

Handkes. Auch das Coverbild der finnischen Ausgabe hat etwas Mystisches: Dort wird der Titel in verschiedenen Größen und mit verschiedenen Farben wiederholt.

5.5.4 *Zur finnischen Rezeption von Die Wiederholung*

Von der öffentlichen Rezeption von *Die Wiederholung* in Finnland zeugen 24 Rezensionen.²¹⁹ Dass für die Untersuchung eine fast doppelte Anzahl von Rezeptionsdokumenten im Vergleich zu vorigen Übersetzungen herangezogen werden konnte, beruht einerseits darauf, dass die Rezensionen zu diesem Buch aus der Ausschnittsammlung von Otava stammen, in der die Rezeption der „eigenen“ Werke möglichst genau verfolgt und dokumentiert wird, während die Rezensionen zu den bei Weilin+Göös verlegten Übersetzungen aus mehreren Quellen gesammelt werden mussten (vgl. Kap. 4.1.1). Andererseits kann die Anzahl der Rezensionen auch ein Indiz dafür sein, dass die von Otava verlegte Übersetzungsliteratur tatsächlich eine größere Resonanz in der Kritik findet als die Werke von Weilin+Göös, wie auch von den Rezensenten, die *Die Wiederholung* besprachen, selbst angedeutet wurde (vgl. Tuukko 1989, Papinniemi 1989).

Obwohl die öffentliche Rezeption von *Die Wiederholung* so breit war, ist bemerkenswert, dass das Buch in keiner Literaturzeitschrift besprochen wurde, denn alle vorigen Übersetzungen wurden entweder in *Parnasso* und/oder in *Kaltio* behandelt. Allerdings wurde im Jahr 1989 in *Parnasso* insgesamt sehr wenig ausländische bzw. Übersetzungsliteratur besprochen; der Schwerpunkt lag eindeutig auf der einheimischen Literatur (34 einheimische Werke von insgesamt 56 vorgestellten bzw. besprochenen Werken). Von der deutschsprachigen Literatur wurde im ganzen Jahr nur ein einziges Werk behandelt: Im Mai 1989 besprach Helena Ruuska die finnische Übersetzung von Martin Walsers Roman *Die Brandung* (1985, Fi. *Tyrsky* 1988).

Wenn auch die Anzahl der Rezensionen so groß war, waren viele Rezensionen wiederum sehr kurz: Fünf Rezensionen hatten weniger als 200 Wörter, zwei davon waren richtige Kurzrezensionen mit weniger als 90 Wörtern. Die kürzesten Rezensionen erschienen allerdings in solchen Zeitungen und Zeitschriften, in denen die Literatur eine sehr marginale Rolle spielt und in denen meistens nur Kurzrezensionen veröf-

²¹⁹ Das neue Buch wurde in folgenden Zeitungen und Zeitschriften besprochen (aufgelistet in der chronologischen Reihenfolge): *Turun Sanomat*, *Uusi Suomi*, *Aamulehti*, *Ylä-Vuoksi*, *Ikka*, *Helsingin Sanomat*, *Suomenmaa*, *Warkauden lehti*, *Etelä-Suomen Sanomat*, *Etelä-Saimaa*, *Itä-Savo*, *Suomen kuvalehti*, *Keskisuomalainen*, *Keskipohjanmaa*, *Iisalmen Sanomat*, *Etelä-Saimaa*, *Kansan Tahto*, *Pohjolan Sanomat*, *Lalli*, *Liitto*, *Rakentaja*, *Aamulehti*, *Itä-Häme* und *Gloria*. Neben den eigentlichen Rezensionen gibt es ein weiteres Rezeptionsdokument, das keine Kritik ist: In der finnischsprachigen Frauenzeitschrift *Kotiliesi* (17/89) wurde ein Artikel von Kaija Valkonen veröffentlicht, in dem das Werk Handkes und insbesondere *Die Wiederholung* aus der Sicht behandelt wurden, wie Handke in diesen Werken seine Heimat Österreich schildert. Der Artikel enthielt weitgehend dieselben Aspekte wie die eigentlichen Kritiken zu *Die Wiederholung*: Im Mittelpunkt stand auch hier die aktuelle Minderheitenproblematik. Vgl. Kap. 5.5.4.3.

fentlicht werden (*Rakentaja, Gloria*). Es gab aber auch lange und ausführliche Rezensionen; die längste (Tuominen 1989) umfasste etwa 660 Wörter. Im Durchschnitt hatten die Rezensionen um die 340 Wörter. Zu bemerken ist, dass die längsten Rezensionen in Regionalzeitungen (*Keskisuomalainen, Pohjolan Sanomat, Suomenmaa, Ylä-Vuoksi*) veröffentlicht wurden, während die in *HS* veröffentlichte Kritik viel kürzer war (380 Wörter). Im Unterschied zur Rezeption der vorigen Übersetzungen veröffentlichten mehrere Zeitungen das von der vorderen Schutzumschlagklappe bekannte Bild vom Schriftsteller. In *Keskisuomalainen, Suomenmaa, Turun Sanomat* und *Uusi Suomi* wurde noch das alte Bild abgedruckt.

5.5.4.1 Die Vorstellung von Handke in den Rezensionen

Da es sich bei *Die Wiederholung* schon um die vierte Prosaübersetzung von Handke handelte, hielten die meisten Rezensenten es nicht mehr für notwendig, den Autor des Werkes besonders genau vorzustellen: Die meisten begnügten sich mit der Erwähnung des Geburtsjahres und/oder der österreichischen Herkunft Handkes, aber es gab auch Rezensenten, die selbst auf diese Angaben verzichteten. Berücksichtigt man die Tatsache, dass Handke in *Die Wiederholung* seine eigene Heimat schildert, hätte man eigentlich erwarten können, dass die österreichische Herkunft Handkes und seine Beziehung zur slowenischen Minderheit Österreichs in den Rezensionen eine etwas größere Rolle gespielt hätte. Während man in der deutschsprachigen Rezeption des Öfteren darauf hinwies, dass die Erzählung einen autobiographischen Hintergrund habe, wenn man hier auch nicht direkt von einer Autobiographie sprechen könne (vgl. Kap. 5.5.2), gab es unter den finnischen Rezensenten nur zwei, die diesen autobiographischen Aspekt erwähnten: Simo Mannila erklärte, dass die Geschehnisse in der Erzählung in der Heimat des „international bekannten“ Schriftstellers spielen würden. Jaatinen wies kurz darauf hin, dass Handke genauso wie seine Hauptfigur in einem sprachlichen Grenzgebiet im südlichen Österreich gelebt habe. Keiner von beiden spekulierte aber ausdrücklich über die Frage, inwieweit *Die Wiederholung* als ein autobiographischer Text gelesen werden konnte.

Im Unterschied zur Rezeption der vorigen Übersetzungen spielten die literarischen Anfänge Handkes und das Bild von Handke als ein Andersdenkender bzw. als das *Enfant terrible* der deutschsprachigen Literatur in den Rezensionen kaum eine Rolle, denn diese Aspekte wurden nur von zwei Rezensenten aufgegriffen: Jaatinen berichtete, dass Handke seine Schriftstellerkarriere mit einer „Rebellion gegen das Schema, die Geschichte und die Erzählung“ begonnen habe. In seinen ersten Stücken „schmähte er die europäische Intelligenz und Schriftsteller als Impotente, die nur beschreiben. Er selbst schrieb einfach, scheinbar unlogisch, schmal und wohldurchdacht“ (Jaatinen 1989). In *Die Stunde der wahren Empfindung* würden die Bedeutung und der Einfluss Wittgensteins und des Existentialismus am besten zum Vorschein

kommen: Sprachlich handle es sich darin laut Jaatinen um eine „karge, einfache Zeichensprache“. Stålhammar wiederum, der bei der Vorstellung des Autors seine früheren Rezensionen zu Werken Handkes als Quellenmaterial benutzen konnte, erklärte, dass Handke, der auch Rechtswissenschaften studiert habe, der Durchbruch als Schriftsteller Mitte der 1960er Jahre mit seinen Sprechstücken gelang. Mit seinen auf der Sprache basierenden Romanen und Theaterstücken „und trotz seines Happening-Stils“ sei es Handke gelungen, eine Position in der „Spitzenklasse der gegenwärtigen deutschsprachigen Literatur“ zu erlangen.

Die Vorstellung des literarischen Werks Handkes wurde in den meisten Rezensionen mit der Erwähnung der finnischen Übersetzungen abgetan; einige nannten die Titel, andere nur die Anzahl der übersetzten Prosawerke. Für besonders wichtig hielt man, im Unterschied zu früher, *Die Stunde der wahren Empfindung*, die laut Oksanen das „Schlüsselwerk“ Handkes ist und mit der es laut Hietala Handke gelungen ist, „eine Art Kultstatus“ zu erhalten. Hakala nannte als einziger finnischer Rezensent den Film *Der Himmel über Berlin* (1987), für den Handke in Zusammenarbeit mit Wim Wenders das Drehbuch verfasst hat. Auf die Dramatik Handkes wurde nur bei Jaatinen und Stålhammar kurz verwiesen (vgl. oben).

Wie es offensichtlich zur Vorstellung des Autors in den finnischen Rezensionen gehört, versuchten die Rezensenten die bei Handke zentrale Thematik kurz zusammenzufassen. Ihnen zufolge schildert er vor allem die Veränderungen oder Übergangphasen im Leben seiner Figuren, die Entfremdung und die Einsamkeit, die Suche nach einer Identität und die Versöhnung des Individuums mit sich selbst.²²⁰ Obwohl einige Rezensenten bemerkten, dass diese Themen auch sonst bekannte Themen in der Literatur seien, war man mit Jaatinen der Ansicht, dass Handke die Schilderung der Entfremdung und der Einsamkeit auf die Spitze getrieben habe. Im Unterschied zur Rezeption der früheren Werke versuchte man nicht, die eventuelle gesellschaftliche Bedeutung von Handke zu erörtern. Nur Stålhammar brachte die Erwartung zur Sprache, dass die Werke Handkes auch aus gesellschaftlicher Sicht interessant sein könnten; begründet wurde diese Aussage jedoch nicht.

Dass die Bedeutung Handkes als Erneuerer der Sprache in vielen Rezensionen diskutiert wurde, war auf die Thematik von *Die Wiederholung* zurückzuführen und basierte diesmal also weder auf den früheren Werken oder dessen Peritexten noch auf dem behaupteten Einfluss Wittgensteins, wie es bei *Die linkshändige Frau* der Fall war; Wittgenstein wurde nur in einer einzigen Rezension genannt. Dass die Aussagen über die Sprache stattdessen auf den Konkretisationen beruhten, zeigen auch folgende Beispiele: Stålhammar z. B. bezeichnete Handke als einen „Virtuosen des sprachlichen Ausdrucks“, der „hinter den Wörtern nach ihren kulturellen Wurzeln“ suche.

²²⁰ Vgl. z. B. Hietala (1989), Itävaara (1989), Mannila (1989), Stålhammar (1989), Tuomela (1989), Varonen (1989a, b, c), Waarala (1989).

Blomstedt und Kanervalva wiederum machten den Leser darauf aufmerksam, dass Handke in seinen Werken die Sprache zu „erneuern“ versuche und wegen seines außergewöhnlichen Sprachgebrauchs auch für einen schwierigen Autor gehalten werde.²²¹ Tuominen betonte, dass Handke als Erzähler äußerst genau sei und dass ihm die verschiedenen Nuancen der Sprache sehr wichtig seien. Aus diesem Grund würde seine „dichte, wohl durchdachte“ Sprache auch dem Übersetzer viel abverlangen. Ganz gegensätzlicher Meinung war Castrén, der zufolge der „tiefsinnige“ Handke ein Meister des einfachen, schlichten Stils sei: In seinen Texten werde der „reiche und auch komplizierte Sinngehalt“ mit vereinfacht klaren Worten verkleidet. Alles in allem war man sich jedoch einig, dass Handke ein schwieriger Autor sei, dessen anspruchsvolle Texte vom Leser besondere Aufnahmebereitschaft verlangen würden.²²²

Genauso wie bei den vorigen Übersetzungen wurde Handke auch diesmal mit sehr positiven Worten charakterisiert: Er sei u. a. ein „origineller und interessanter Schriftsteller“ (Itävaara 1989), ein „Mystiker“, der mit Hilfe alltäglicher Bilder den Leser in ganz „neue Dimensionen“ führen könne (Kanervalva 1989) und ein „Dolmetscher der Anwesenheit, des ästhetischen Erlebnisses, der philosophischen oder religiösen Erfahrung“ (Oksanen 1989). Insbesondere die Originalität Handkes wurde in mehreren Rezensionen hervorgehoben.²²³ Betont wurde zudem, dass Handke zwar von den Ansatzpunkten des Existentialismus ausgegangen sei, diese aber dann weiter entwickelt habe und seinen eigenen Weg gegangen sei und als Richtungsgeber bzw. als Trendsetter für viele andere deutschsprachige Autoren fungiere (vgl. TP, U2). Melender führte zudem das „umfassende strukturalistische Wissen“ Handkes an und bemerkte, dass man dies in Finnland bisher zu wenig berücksichtigt habe. Tuukko wiederum wies auf die Stellung und auf das große Ansehen hin, das Handke genieße, und behauptete, dass er „trotz seines jungen Alters“ schon für einen Nobelpreis in Literatur nominiert worden sei.²²⁴ Da der Rezensent den Satz mit drei Punkten beendete, kann angenommen werden, dass er damit dem Leser die Möglichkeit überließ, den Satz selbst zu interpretieren. Vielleicht wollte er damit sagen, dass es durchaus möglich ist, dass Handke eines Tages überrascht und den Nobelpreis gewinnt. Eine gegensätzliche Interpretation ist ebenfalls möglich, also dass Tuukko die Nominierung Handkes eher für einen Scherz und die Preisverleihung an Handke somit für unwahrscheinlich hielt.

²²¹ Die Rezensionen von Blomstedt und Waarala waren fast identisch, so dass angenommen werden kann, dass es entweder um Texte eines und desselben Kritikers geht, der unter verschiedenen Pseudonymen Rezensionen veröffentlicht, oder aber handelt es sich um Plagiate.

²²² Vgl. z. B. Blomstedt (1989), Hakala (1989), Oksanen (1989), Ollila (1989), Tuomela (1989), Tuominen (1989), Varonen (1989).

²²³ Vgl. Itävaara (1989), Tuomela (1989), Tuominen (1989), Varonen (1989).

²²⁴ Anscheinend hatte irgendjemand inoffiziell den Namen Handkes bei den Spekulationen über den nächsten Nobelpreisträger erwähnt, denn es gibt keine öffentliche Nominierung für die Nobelpreise, Informationen über die Nominierten sind streng geheim; sie werden für 50 Jahre unter Verschluss gehalten (vgl. Nomination for the Nobel Prize in Literature 2008).

Eine etwas negativere Charakterisierung ließ sich bei Simo Mannila finden. Ihm zufolge sei sich Handke „über sein Talent im Klaren“, was laut Mannila manchmal auch in seinen Werken zum Vorschein komme. Deshalb bezeichnete Mannila ihn als einen „ziemlich narzisstischen Ästhet“ und kam mit diesem Urteil dem Vorwurf nahe, der in der deutschsprachigen Handke-Rezeption oft geäußert wird, nämlich dass es Handke vor allem um die narzisstische Selbstpräsentation gehe (vgl. Kap. 5.2.2). Aus Mannilas Rezension wurde jedoch nicht ganz klar, ob der Rezensent diese Auffassung auf seine eigene Leseerfahrung bzw. auf seine eigene Autorkonkretisation stützte, oder ob er an dieser Stelle implizit auf die deutschsprachige Rezeption Handkes hinwies.

Ein weiteres Gesprächsthema in den Rezensionen war die Position Handkes im literarischen Feld in Finnland. Neimala z. B. behauptete zu Beginn ihrer Rezension, dass Handke der bekannteste von den gegenwärtigen österreichischen Autoren in Finnland sei. Dies begründete die Rezensentin allerdings nur mit der Anzahl der übersetzten Prosawerke und nicht etwa mit einem Hinweis auf die finnische Rezeption Handkes. Neimalas Behauptung könnte man aber auch so verstehen, dass man sich über die Nationalität der auf Deutsch Schreibenden oft nicht im Klaren ist, wobei Handke in dieser Hinsicht tatsächlich der bekannteste sein könnte. Papinniemi seinerseits war über die Bekanntheit Handkes in Finnland mit Neimala ganz anderer Meinung. Ihm zufolge stimmte die „prächtige Charakterisierung“ des Autors auf der U2 („Richtungsgeber der Gegenwartsliteratur“) nicht, zumindest was die finnische Handke-Rezeption betreffe: Trotz drei Übersetzungen gelte Handke in Finnland als „ziemlich unbekannt“ (Papinniemi 1986).

Derselben Meinung wie Papinniemi war Ollila, der seine Rezension mit der Behauptung begann, dass man Handke „wohl nie“ auf den Bestsellerlisten finden könne, zumindest nicht in Finnland: „Man wird ihn nicht in einem Atemzug mit denjenigen nennen, denen es gelingt, einen Bestseller nach dem anderen zu schreiben, die auf den Publikationspartys der Verlage gewandt anstoßen und die wie etwa Harold Robbins und Arto Paasilinna den richtigen Faden gefunden haben.“ Einerseits seien Handkes Werke laut Ollila zu anspruchsvoll, um Verkaufserfolge zu werden. Andererseits beruhe dies darauf, dass man seine Werke „mit solchen kennzeichnenden Beiworten wie Lakonismus, Strenge, Humorlosigkeit oder klügelhafter Humor in Verbindung setzen“ könne, mit denen man laut Ollila die deutschsprachige Literatur auch im Allgemeinen bezeichnen kann. Typisch für die „westdeutschen Autoren und auch einige Autoren aus ihren Nachbarländern“ seien zudem die sprachliche Einfachheit sowie der Mangel an Schwung und an sprachlicher Erneuerung. In dieser Hinsicht unterscheide sich Handke seiner Ansicht nach nicht von anderen deutschsprachigen Autoren. Außerdem hielt Ollila die deutsche Sprache nicht besonders gut geeignet für Literatur: „Wir sind uns wohl alle darüber einig, dass die deutsche Sprache besser für einen Marsch geeignet ist als für ein Liebeslied!“ Trotz des negativen,

stereotypen Bildes, das der Rezensent von der deutschsprachigen Literatur und von Handke als ihrem Vertreter hatte, war er bereit zuzugeben, dass Handke „langsam, aber sicher sein Bein in den Türspalt gesteckt hat, hinter dem sich die finnische Leserschaft befindet“ (Ollila 1989).

Die hoffnungsvolle Auffassung, dass Handke die guten Zeiten noch bevorstehen würden, kam auch in ein paar weiteren Rezensionen zur Sprache. Begründet wurde dies mit dem Hinweis, dass der finnische Verleger Handkes gewechselt hatte und dass die neueste Übersetzung in die angesehene Literaturreihe „Otavan kirjasto“ aufgenommen worden war, in der „Übersetzungsliteratur von hoher Qualität“ herausgegeben wird und deren Ruhm man sich jetzt auch auf Handke und seine Werke übertragen sah (vgl. Papinniemi 1989, Tuukko 1989). Obwohl erwähnt wurde, dass bisher drei Prosaübersetzungen auf Finnisch veröffentlicht wurden, nannte man den früheren Verleger nicht und so blieb der Vorwurf, dass der bisherige bescheidene Erfolg Handkes darin liegen würde, dass seine Werke vom „falschen“ Verlag publiziert wurden, nur implizit; man begnügte sich mit der Feststellung, dass die Zukunft in dieser Hinsicht viel besser aussehen würde.

5.5.4.2 *Konkretisationen der Handlung und der Figuren*

Bei der Rezeption der vorhergehenden Werke ist schon klar geworden, dass man in den Kritiken – weder in den finnischen noch in den deutschsprachigen – im Allgemeinen die Handlung oder die Figuren des zu besprechenden Werkes nicht besonders genau durchgeht. Stattdessen versucht man die zentralen Themen und Motive etwas ausführlicher darzustellen. Dies betrifft auch *Die Wiederholung*. Von der Handlung präsentierten die Rezensenten lediglich, dass der junge Filip aus seinem Heimatdorf ins Nachbarland Jugoslawien reist; über die verschiedenen Stationen oder Ereignisse der Reise wurde in vielen Rezensionen nichts gesagt. Unerwähnt blieben sowohl die von den deutschsprachigen Kritikern hervorgehobene Karstwanderung wie das Zukunftsbild von den Dolinen als Zufluchtsort der vor der Atombombe mit dem Leben Davongekommenen, das kein einziger finnischer Rezensent erwähnenswert fand. Von den weiteren Einzelheiten wurden nur die Lektüre der Bücher, die der Bruder hinterlassen hatte, sowie ihre Bedeutung hervorgehoben. In einigen Rezensionen wurde explizit darauf hingewiesen, dass die Handlung der Erzählung „arm“ sei (Jaatinen 1989), d. h. dass im Werk auf der Handlungsebene nicht viel passiert. Stattdessen sei sein bedeutendster Inhalt auf der sprachlichen und abstrakten Ebene zu finden (vgl. Kemppainen 1989). Laut Neimala z. B. passiere in der Erzählung vor allem das, „dass ein junger Mann etwa hundert Kilometer von Zuhause wegfährt, meistens zu Fuß unterwegs ist, nach Hause kommt und sich selbst, die anderen und die Welt verstanden hat. Da ist genug ‚Sonne und Sache‘.“ Denjenigen Rezensenten, die Handke von früher kannten, war es selbstverständlich, dass die Handlung nicht die

Hauptsache seiner Werke ist. So wollte man nicht den Mangel an Ereignissen und Spannung kritisieren.

Ähnlich wie ihre deutschsprachigen Kollegen waren die finnischen Rezensenten der Ansicht, dass Filips Reise mehrere Zwecke hatte. Nur wenige Deutungen blieben auf dem einfachen Niveau, wo man den Sinn der Reise Filips darin sah, den verschwundenen Bruder wiederzufinden oder sein Schicksal zu erforschen. Kemppainen z. B. erklärte, dass der Zweck der Reise auch darin bestehe, den bis dahin unbekannt gebliebenen Bruder kennen zu lernen, weshalb Filip auf seiner Reise versuchte „unbekannte Landschaften aus der Sicht des Bruders“ zu sehen. Neimala wiederum konkretisierte die Erzählung so, dass der Bruder schon vor Zeiten gestorben ist, weshalb der Zweck der Reise nicht einmal das konkrete Suchen nach dem Bruder sein konnte.

Allgemeiner war der Standpunkt, dass das Suchen des Bruders für Filip nur zum Vorwand diene, überhaupt auf die Reise zu gehen, weshalb dies auch in der Erzählung nur eine Nebenlinie bleibe, deren Aufgabe z. B. laut Tuominen war, vor allem Richtung und logisches Vorwärtskommen in den Rhythmus des Erzählens zu bringen; in der Tat handle es sich bei der Brudersuche um die Suche nach dem bisher ungefundenen Selbst und der eigenen Identität (vgl. TP, U4). Oksanen seinerseits erwähnte den Bruder gar nicht, sondern erklärte nur, dass Filip aufgebrochen sei, um „sich selbst und sein verlorenes Ich hinter der Grenze in den mythischen Landschaften in Slowenien zu suchen, nur mit den vom Bruder geschriebenen [sic!] Büchern als Reiseführer.“ Um seine eigene Identität zu klären und aufzubauen, versuche Filip Bescheid über seine slowenischen Vorfahren zu bekommen, indem er sich in ihre Landschaft und ihre Sprache begibt. Gleichzeitig versuche er seine väterlicherseits kommenden Wurzeln in der slowenischen Kultur zu finden, die seine Familie einmal hinter sich hat lassen müssen. Darauf beruhe es – dieser Ansicht waren einige Rezensenten –, dass Filip und seine ganze Familie sich als Außenseiter fühlten. Sich an die früheren Wohnorte der Familie zu begeben, bedeutete jedoch nicht, dass Filip sich dorthin begeben hätte, um die Heimat seiner Vorfahren kennen zu lernen, so wie es die ehemaligen Heimatvertriebenen mit Karelien zu tun pflegen, denn Filip scheint ja nicht einmal besonders interessiert von seinen slowenischen Vorfahren gewesen zu sein, geschweige denn dass er konsequent Information über sie gesucht hätte. Ollila erklärte daher, dass das Suchen nach den Wurzeln für Filip eher unbewusst sei. Diejenigen Rezensenten, die die Suche nach den Wurzeln als Ausgangspunkt der Interpretation ansahen, hielten das Finden der Wurzeln, das Filip mit Hilfe der Bücher des Bruders und vor allem mit Hilfe der slowenischen Sprache gelinge, für den Höhe- oder Wendepunkt der Erzählung: „Durch die Sprache findet der junge Protagonist zu seinen Wurzeln und zum Anfang seines eigenen Lebens“ schrieb z. B. Hakala. Was die Suche nach den slowenischen Wurzeln betrifft, unterschieden sich die Interpretationen der finnischen Rezensenten deutlich von denen der deutschsprachigen Kritik: In den deutschsprachigen Rezensionen wurde nur vom Rezensenten der *Arbeiterzei-*

tung (1986) darauf hingewiesen, dass es hier um die Suche nach der slowenischen Abstammung der Hauptfigur gehe.

Die in der deutschsprachigen Rezeption dargestellte vierte mögliche Lesart, der zufolge die Suche nach der Erzählung oder nach der Erzählstimme der mögliche Zweck der Reise sein könnte, wurde in den finnischen Rezensionen kaum beachtet. Dies könnte damit zusammenhängen, dass auch die Erzählsituation in *Die Wiederholung* in den Rezensionen kaum behandelt wurde. Im Gegensatz zur deutschsprachigen Kritik hoben nicht viele explizit hervor, dass es sich hier um einen Ich-Erzähler handelt, der 25 Jahre nach den Ereignissen seine Gedanken und Erfahrungen während der Reise in Worte zu kleiden versucht. Einen Hinweis auf den Ich-Erzähler und/oder auf den Erzählzeitpunkt fand man bei Hietala, Itävaara, Mannila, Papinniemi, Stålhammar, Varonen und Waarala, aber auch dort ging es nur um eine kurze Erwähnung. Über die Suche nach der Erzählstimme und/oder deren Auffinden sprachen Jaatinen, Ovaska, Tuomela und Tuominen. Laut Tuomela z. B. sucht Filip auf seiner Reise „eine Erzählung, seine eigene individuelle Art, von seinen Erfahrungen zu erzählen.“ Am Ende der Reise habe Filip seine eigene Erzählerstimme gefunden.

Hietala wiederum, der zwar nichts von der Suche der Erzählung oder der Erzählstimme erwähnte, hielt ausdrücklich die Sprache und die Erzählproblematik für das zentrale Thema des Werkes, worein sich Handke nach Ansicht des Rezensenten „manchmal in besonders postmodernen Tönen“ festgebissen habe. Seiner Ansicht nach ist Handkes „todernste“ Verhaltensweise, was die Fragen zur Sprache und Erzählweise betreffe, geeignet „dem sonst grundhandkeschen kühlen Roman sympathisches gefühlvolles Pathos zu verleihen“. Die Behauptung Melenders über *Die Wiederholung* als typische „selbstbewusste Fiktion“ der postmodernen Literatur kann ebenfalls als Hinweis auf die behandelte Erzählproblematik aufgefasst werden. Melender selbst verzichtete darauf, seine Behauptung zu erklären.

So wie ihre deutschsprachigen Kollegen lasen viele finnische Rezensenten die Erzählung als einen herkömmlichen Entwicklungsroman: Sie waren der Meinung, dass die Reise als Reifeprüfung für Filip fungiere, während der er sich selbst und seine Wurzeln findet und die Welt auf eine neue Weise betrachten lernt. Die Überschrift von Papinniemi war eine Definition der Textsorte: „Eine schöne Entwicklungsgeschichte“. Melender dagegen kritisierte diese Lesart und auch sonst finnische Kritiker und Forscher dafür, dass sie Handke zu sehr als „Entwicklungsromancier“ aufgefasst hätten. Seiner Ansicht nach steht der Roman zwar in der typischen deutschen Romantradition, aber die Problematik der Textsorte hielt Melender für sehr „unmodern“. Laut ihm kann man zum Verdienst Handkes zählen, dass es diesem gelinge, „die typischen Schwächen der Entwicklungsromane“ zu vermeiden: „die geraden Linien des Glaubens, das Eingleisige der Problematik, das Fehlen der Gegenkräfte.“

Außer vom Entwicklungsroman sah man in *Die Wiederholung* Züge vom psychologischen Roman. Laut Neimala verfolgt das Werk „die besten Traditionen des psychologischen Romans“, denn die Hauptfigur „analysiert dauernd seine Gefühle und überlegt pausenlos, mit welchen Worten er seine Gedanken, Gefühle und sein Dasein kundtun sollte.“ Auch Varonen neigte zur psychologischen Erzählung und seine Überschrift hieß entsprechend: „Wandler in der Einöde der Psyche.“ Ihm zufolge verlangt das Befreien aus den Ösen des „Grund-Verhältnis-Netzes“ und aus den Traumata in Filip's Kindheit, dass er ab und zu in die Vergangenheit zurückkehrte, weshalb er sich auf die Suche nach dem Bruder begibt. In diesem Schaffen einer Perspektive auf die Kindheit würden ihm die Notizen des Bruders helfen, die er laut Varonen mit derselben Andacht wie die Bibel liest. Für den Höhepunkt des Werkes hielt der Rezensent die Szene, in der Filip in der Einöde eine Art Verklärung durchmacht, die den „an Meditation erinnernden Spielen der Vorstellungen und dem Aufbau des Ich als Puzzle von Einzelheiten in Kindheit, Eltern, Menschen, Umgebungen und Gefühlen“ vorangegangen war. Filip kommt ins Nirwana, wonach ihm die Kindheit und das Leben überhaupt klarer vorkommen. Vom Licht der Blendung, wonach Filip alles „klarer und gereinigt“ sehe, „das Gesuchte als gefunden“ betrachtete, sprach auch Ollila. Im Unterschied zu den anderen Rezensenten wies er auf die Möglichkeit hin, dass das Werk als „Handkes persönliche Beichte“ gelesen werden könnte.

Nicht nur als Entwicklungs- und psychologischer Roman wurde *Die Wiederholung* gelesen, sondern auch als Reisebuch oder Reiseführer, jedoch nur in einigen wenigen Fällen. Oksanens Rezension hieß „Reiseführer in die Lokalmythologie“, was in diesem Fall keine besonders positive Charakteristik des Werkes bedeutete: Nach Ansicht des Rezensenten war die Erzählung zu lokal- und kulturgebunden, um sich einem finnischen Leser zu öffnen. Tuukko und Papinniemi waren der Ansicht, dass das Werk keine Reisebeschreibung im geographischen oder kulturellen Sinn sei. Sie hielten es eher für eine „in der Form einer Reiseschilderung dargestellte Suche nach den Wurzeln der Sprache“; es gehe hier um eine Reise – nicht nur von einem Land ins andere – sondern auch aus einer Sprache in eine andere.

5.5.4.3 *Konkretisationen der Thematik*

Die finnischen Rezensionen zu *Die Wiederholung* unterschieden sich von den deutschsprachigen auch in Bezug auf die Konkretisationen der Thematik, was zu erwarten war. Der größte Unterschied kommt darin zum Vorschein, wie sich die Rezensenten zum sprachlichen und kulturellen Hintergrund der Hauptfigur und dessen Familie verhielten. In vielen finnischen Rezensionen wurde die Frage nach der Stellung von Minoritäten und Minoritätssprachen zum zentralen Gesprächsthema, was mit der damals, in der Wende der 1980er und 1990er Jahre auch sonst so aktuellen Frage über die Stellung der Minoritätsbevölkerungen zu sehen war (vgl. Hakala 1989,

Itävaara 1989, Tuominen 1989a). Andererseits hat das Interesse der Rezensenten daher kommen können, dass die Stellung der sprachlichen Minderheiten in Finnland stets ein vieldiskutiertes Thema ist, denn es gibt in Finnland eine von der Identität her relativ starke schwedischsprachige Minorität, deren Anteil etwa 5,4 % der Bevölkerung beträgt (vgl. Tilastokeskus: Suomen väestö 2008). Schwedisch ist jedoch in Finnland nicht nur eine Minoritätssprache, sondern die zweite offizielle Landessprache. In den deutschsprachigen Rezensionen wurden die Sprachfrage oder die Position der Minoritäten bis auf ein paar Ausnahmen kaum beachtet.

In fast der Hälfte aller finnischen Rezensionen wurde die Hauptfigur als entweder zur sprachlichen Minderheit zugehörig konkretisiert oder wenigstens wurden die slowenischen Wurzeln der Familie erwähnt und irgendwie thematisiert. Mannila z. B. war der Ansicht, dass das interessanteste Thema des Werkes die Begegnung von zwei Kulturen sei, die Beschreibung von Slowenien und von der Herkunft der slawischen Bevölkerung Österreichs. Stålhammar hatte eigens für den Hintergrund seiner Rezension die Zahl der slowenischen Minderheit in Österreich erkundet und erläuterte in seiner Besprechung nicht nur die Geschichte der Slowenen, sondern machte auch auf ihre Wohnorte im heutigen Österreich aufmerksam, wie um das Thema konkreter zu machen: „Als zugehörig dieser nur 40 000 Personen umfassenden sprachlichen Minderheit an einem schmalen Streifen an der österreichischen Südgrenze hat Filip erfahren, dass er anders ist“, erklärte Stålhammar und schrieb weiter: „Slowenien und seine Bevölkerung, die früher zum Kaiserreich Österreich gehört hatten, wurden dem nach dem Ersten Weltkrieg entstandenen Jugoslawien hinzugefügt.“ Etwas fälschlich behauptete der Rezensent, dass die Familie Kobal damals auf die österreichische Seite der Grenze siedelte, obwohl sie schon in früheren Zeiten in dieses Gebiet gekommen war, aber in der Folge der neuen Aufteilung der Gebiete auf „die falsche Seite“ der Grenze geriet.

Es ist interessant, dass einige finnische Rezensenten *Die Wiederholung* vor allem als Schilderung des Lebens der Minoritätsbevölkerung betrachteten, denn dazu hat die Erzählung, m. E., nicht viel anzubieten. Andererseits ist es möglich, dass man dies nur für den Ausgangspunkt der Besprechung hielt, um das Werk mit der als aktuell angesehenen Minderheitsproblematik verknüpfen zu können; in dieser Hinsicht könnte man diese Rezensionen als Beispiele für den in Kap. 2.5.2.3 festgestellten Trend der Literaturkritik anführen, wonach der Ausgangspunkt der Literaturkritik in den letzten Jahren vom Literarischen zum Journalistischen verschoben ist. Tuominen z. B. behauptete, dass es bei *Die Wiederholung* um eine „Schilderung einer kleinen österreichischen Minderheit“ gehe, deren „Lebensart, Gebräuche, Lebensschicksale und Glaubensvorstellungen in der Gegenwart des im Wandel der Schicksale lebenden Europas“ sehr aktuell geworden seien. Zu merken ist, dass die Rezension Tuominens im November 1989, zur Zeit des Mauerfalls veröffentlicht wurde. Dieser Ansicht waren auch Itävaara und Hakala. Laut Hakala könne man diese Behauptung damit be-

gründen, dass „die gefährdete Stellung und die Identitätsschwierigkeiten der Minoritätsbevölkerungen“ gegen Ende der 1980er Jahre in vielen europäischen Ländern aktuell geworden seien.

Die o. g. Auffassung von der im Allgemeinen schwierigen Position der Minoritätsbevölkerungen gegenüber der Majorität machte offensichtlich den Erwartungshorizont vieler Rezensenten aus. Sie scheint Grund dafür gewesen zu sein, dass auch die Position der von der Familie Kobal vertretene slowenische Minderheit in Österreich in vielen Rezensionen als schwierig angesehen wurde: „In Filips slowenischem Familienkreis litten alle Familienmitglieder in der einen oder anderen Weise an ihrem Unbeteiligtsein und der Autor zeigt, wie viel Bedrängnis es ergibt, wenn man versucht, sich der Mehrheitskultur und der Fremdheit ihrer Sprache anzupassen“, schrieb z. B. Hakala. Für diese Interpretation gibt es in der Erzählung selbst nicht viele Hinweise, denn dort werden als Hintergrund für die Probleme der Hauptfigur und ihrer Familienmitglieder vor allem die von der Familie erlittene Tragödie, das Verschwinden und der eventuelle Tod des Erstgeborenen hervorgehoben, die allerdings, besonders in Gedanken der Eltern, mit den im Laufe der Geschichte erlebten Veränderungen im Lebensraum der Slowenen vergleichbar werden. Diesem Aspekt wurde in den Rezensionen jedoch kaum Aufmerksamkeit gewidmet.

Was die Minoritätsproblematik betrifft, war die von Itävaara verfasste und im Nachrichtenmagazin *Suomen Kuvalehti* erschienene Rezension sehr interessant, nicht nur aufgrund ihres Inhalts, der dabei teilweise von den anderen abwich, sondern auch aufgrund ihres Erscheinungskontextes. Die Rezension Itävaaras umfasste nämlich die ganze obere Hälfte der aufgeschlagenen Seite, in der die untere Hälfte aus einer Anzeige bestand, in der für *Suomen Kuvalehti* geworben wurde und deren Überschrift lautete: „Wozu braucht man noch Worte?“ Für diejenigen, die Itävaaras Rezension und im Besonderen diejenigen, die das darin besprochene Werk Handkes kannten, in dem ebenfalls die Bedeutung der Sprache erörtert wird, war es nicht nur irgendeine Frage, die hier gestellt wurde, sondern sie schien sich ganz genau auf Handkes Text zu beziehen. Der eigentliche Werbetext, in dem die Frage der Überschrift beantwortet wurde, war wie berufen, den von der Überschrift hervorgerufenen Eindruck noch zu verstärken: „Zu erzählen, was hinter den Nachrichten steckt. Hintergründe zu erklären, Folgen zu überlegen. Stellung zu nehmen und Diskussion hervorzurufen. Nur Worte bringen die Nachrichten weiter. *Suomen Kuvalehti* geht dort weiter, wo die Nachrichten aufhören.“ Und zum Schluss wurde der Leser noch aufgefordert: „Lies *Suomen Kuvalehti*. Du weißt warum.“

Ebenso auf das Werk bezogen wie der Anzeigentext waren die Bilder der Anzeige: So weit wie möglich auseinander, ganz am linken und am rechten Rand der Anzeige, gab es zwei Bilder, in denen zwei Männer, Vertreter von zwei verschiedenen Religionen und Kulturen, der jüdischen und der islamischen, zu sehen waren. Beide Män-

ner trugen die besondere Kopfbedeckung ihrer Religion, aber hatten fast die gleiche Position: die Hände bedeckten ihr Gesicht, als ob sie entweder beteten oder trauerten nach irgend etwas, vielleicht nach Opfern eines Bombenanschlags oder Selbstmordattentats in Nah-Ost, worüber unzählige Nachrichten in den letzten Jahrzehnten berichtet haben, und worauf sich auch der Werbetext zu beziehen schien. Auch in Handkes Buch geht es um die Begegnung von zwei Sprachen und zwei Kulturen und um die Anpassung in eine solche Situation. Gerade diesen Aspekt behandelte auch Itävaara in seiner Rezension.

Genau wie Hakala und Tuominen begann Itävaara die Besprechung von Handkes Erzählung mit Überlegungen über die Aktualität ihrer Thematik, so wie es der Linie eines Nachrichtenmagazins passte: „Peter Handke hat in seinem neuen Roman *Die Wiederholung* nebst vielen anderen Dingen eine ewige und immer aktuellere Sache behandelt: eine Minoritätsbevölkerung unter Druck der Majorität.“ Laut Itävaara handelt es sich beim Problem des Ich-Erzählers im Besonderen um das Bewahren der eigenen Sprache und Kultur der Minorität, denn das Bewahren der Sprachen und der Kulturen sei bei Handke „eine Voraussetzung für das Sehen der Welt und für die Fortsetzung des Lebens“ (Itävaara 1989). Dem Rezensenten zufolge kritisiert das Werk die deutschsprachige Majorität Österreichs, „die – ohne die Vielfalt der Sprachen als Reichtum zu verstehen – die slowenische Bevölkerung zu isolieren versucht, da sie diese als eine Bedrohung für die eigene Existenz auffasst.“²²⁵ Itävaaras Behauptung stimmte insofern, dass Österreich im Werk tatsächlich Kritik zuteil wird (vgl. z. B. WH, 97–98), aber von der Isolierung der slowenischen Bevölkerung ist darin nicht die Rede, sondern sie wurde vom Rezensenten bei seiner Konkretisation hinzugefügt; offensichtlich spielte dabei die finnische Diskussion über die Stellung der Minoritätssprachen als Erwartungshorizont eine Rolle. Laut Itävaara versucht der Autor für Problem der Sprache eine Lösung zu finden: „Wenn die Welt mit Hilfe einer Sprache eingenommen wird, ist man immer «im eigenen Land» und die Menschen brauchen keine Grenzposten aufzustellen und sich selbst «das auserwählte Volk» zu nennen.“ Aus diesem Satz ging hervor, dass der Rezensent hier nicht mehr nur (oder überhaupt?) von der slowenischen Minderheit in Österreich sprach oder auf die Minoritäten in Europa hinwies, sondern die Problematik des „eigenen Landes“ und des „auserwählten Volkes“ wurde hier eindeutig auf die Streitigkeiten zwischen Israelis und Palästinensern übertragen, auf die sich die oben erwähnten Anzeigenbilder auch bezogen.

²²⁵ Neben Itävaara machte nur Neimala den Leser auf die im Werk Handkes vorkommende Kritik an Österreich und dessen Majoritätsbevölkerung aufmerksam. Neimala zitierte in diesem Zusammenhang eine Stelle aus dem Werk, wo Filip das einfache jugoslawische Brot, das schlicht auf den Tisch gestapelt wird, mit den österreichischen vollgestopften Brotkörben vergleicht, die in seiner Fantasie wie in Massengräber wahllos hingeworfene Leichen erscheinen. Genauer wurde die Österreich-Kritik bei ihr nicht behandelt. Interessant ist, dass diese Kritik von den deutschsprachigen Rezensenten fast völlig unbeachtet blieb.

Noch mehr als für die Darstellung der Stellung der Minoritätsbevölkerung und für die Kritik der Majoritätsbevölkerung interessierten sich die Rezensenten für die Stellung der Minoritätssprache. Man wies darauf hin, dass sich die Sprache der Familie Kobal von der Hauptsprache des Dorfes unterscheidet. Allerdings wurde die Bestimmung der Muttersprache Filip in einigen Rezensionen zu einem Problem. Ovaska z. B. behauptete, dass sich die Sprache, die die Familie Kobal spreche, von der der Dorfgemeinschaft unterscheide – ihr zufolge ist Filip ein „Junge einer deutschsprachigen Familie“ im slowenischsprachigen Dorf Rinkenbergl –, weshalb sich die Familie im Dorf außenstehend und fremd fühlen würde. Auf diesen Schluss kam auch Tuomela, der zufolge die Familie Kobal „den Fluch“ erfahren muss, wie es ist, zu einer sprachlichen Minderheit zu gehören. Was die Rezensentin mit diesem Fluch meinte, wurde in der Rezension jedoch nicht näher erläutert. Tuominen ihrerseits behauptete, dass das Gefühl des Außenseiterseins daher rühre, dass die Eltern Deutsch sprechen mussten, obwohl sie Slowenen sind. In der Tat ist nur der Vater slowenischer Abstammung, während die Mutter die Sprache ihres Ehemanns gar nicht beherrscht; dieses wurde nicht nur von Tuominen, sondern auch von anderen Rezensenten übersehen und falsch interpretiert.

An dieser Stelle kann man deshalb mit Recht fragen, ob die finnischen Rezensenten bei der Behandlung von Problemen der Familie Kobal so sehr von ihrem Erwartungshorizont angeleitet wurden, dass sie im Text solche Züge fanden, die es darin gar nicht gibt. In der Tat lebt die Familie Kobal keineswegs wegen ihrer Sprache isoliert oder verachtet, eher im Gegenteil: Die Eltern werden im Dorf hoch geschätzt. Die Sprache stellt aber in der Familie insofern ein Problem dar, dass die eine Muttersprache vom Vater bewusst unterdrückt wird: Nach dem Verschwinden seines älteren Sohns hat er das Sprechen seiner Muttersprache verboten und bestimmt, dass die Sprache innerhalb der Familie nur mundartfreies Deutsch sein sollte. Auf die Zweisprachigkeit der Familie und die sprachliche Zweiteilung innerhalb der Familie Kobal wurde in den Rezensionen jedoch wenig Aufmerksamkeit gerichtet. Doch hätte man erwartet, dass die Zweisprachigkeit in den Rezensionen etwas häufiger behandelt worden wäre, denn sie ist in Finnland, insbesondere in den Küstengebieten in Süd- und Westfinnland, ein oft vorkommendes Phänomen. Papinniemi, Tuomela und Melender erwähnten zwar, dass die Eltern in der Familie Kobal unterschiedlichen sprachlichen Hintergrund hätten, aber sie besprachen dies nicht genauer. Ovaska dagegen wies darauf hin, dass es in der Familie Kommunikationsprobleme gab, was jedoch nicht zwangsläufig vom Fehlen einer gemeinsamen Sprache herzurühren brauchte. Melender war als einziger der Ansicht, dass Filip Probleme daher rühren würden, dass er inmitten gegensätzlicher Kräfte geboren war, als Kind von Eltern mit unterschiedlichen Muttersprachen.

Ungeachtet dessen, welche Sprache man auch als Filip's Muttersprache ansah, waren viele Rezensenten der Ansicht, dass man als Gewinn von Filip's Reise die Tatsache

zählen könne, dass er die slowenische Sprache findet, denn das Finden seiner Identität sei im hohen Maße dem Kennenlernen der slowenischen Sprache zu verdanken. Laut Kemppainen ermöglichte „die in Slowenien gesprochene Fremdsprache“, dass Filip dort seine Umgebung und seine eigenen Reaktionen und Gefühle so genau beobachten konnte. Die Bedeutung der Begegnung mit der fremden Sprache und Kultur für die Wiederherstellung des eigenen Ichs betonten auch Itävaara und Mannila. Pappiniemi seinerseits hielt für Grundlage für das Finden der eigenen Identität das Finden einer neuen Einstellung zur eigenen Muttersprache, die ihm zufolge das Slowenische ist. Für Hakala bedeutete das Finden der Identität und der Wurzeln ebenfalls ein sprachliches Ereignis, das mit Hilfe des slowenisch-deutschen Wörterbuches geschehe.

In den deutschsprachigen Rezensionen wurde weder auf die Minderheitsproblematik noch auf die damit zusammenhängende Problematik der Minderheitssprachen besondere Aufmerksamkeit gerichtet: Die Zugehörigkeit der Familie Kobal zu einer sprachlichen Minderheit wurde nur in ein paar Rezensionen erwähnt, aber auch in diesen wurde sie nicht weiter thematisiert. Tauber (1986) lobte den Autor dafür, dass er ein Thema aufgegriffen hatte, das in der österreichischen Literatur seiner Ansicht nach noch nicht viel diskutiert worden war, nämlich den Zweisprachenbereich im Süden Österreichs. Grack (1986) wiederum bemerkte in seiner Rezension: „Die spannungsvolle Nachbarschaft zweier Sprachen mit aller geschichtlichen Vergangenheit, die dahintersteht, ist in *Die Wiederholung* untrennbar eingeflossen.“ Keiner von beiden behandelte das Thema so ausführlich wie ihre finnischen Kollegen. Ebenso wenig wie für die Minderheitssprachenproblematik interessierten sich die deutschsprachigen Rezensenten für die Minoritätsproblematik im Allgemeinen. Falls man die slowenische Herkunft der Familie nannte, wurde sie als Teil der Geschichte des slowenischen Volkes betrachtet, die aber in den Rezensionen nicht genauer behandelt wurde.

5.5.4.4 *Konkretisationen der Wiederholungsthematik*

Die Wiederholungsthematik der Erzählung wurde von finnischen Rezensenten viel intensiver behandelt als von ihren deutschsprachigen Kollegen. Genauso wie die Minderheitenfrage in mehreren Rezensionen zum wichtigsten Thema wurde, waren die Problematik und die Bedeutung der Wiederholung zentrale Ausgangspunkte in den Rezensionen von Blomstedt, Kanervalva und Kemppainen. Z. B. basierte die Rezension von Blomstedt, mit der die Rezension von Kanervalva, wie schon erwähnt wurde, fast identisch war, hauptsächlich auf der Erörterung der Wiederholung: Er verglich Handkes Erzählung mit dem Roman *Chatterton* (1987) des britischen Schriftstellers Peter Ackroyd, der vor kurzem auf Finnisch erschienen war und in dem die Wiederholung ebenfalls eine zentrale Rolle spielt. Auch einige andere Re-

zensenten (u. a. Neimala 1989, Hietala 1989) wiesen auf die Wiederholungsthematik von Handkes Erzählung hin, aber in den meisten Fällen wurde darauf nicht näher eingegangen.

Blomstedt und Kanervalva stellten zu Beginn ihrer Rezensionen fest, dass die Wiederholung in der Literatur im Allgemeinen ein zumindest bemerkenswertes, wenn nicht direkt „suspektes“ Problem darstelle, weil sie den Verdacht erregt, dass es sich um Nachahmung handelt, die als Gegensatz der Kreativität und Originalität als minderwertiger angesehen wird. Blomstedt verwies in diesem Zusammenhang auf Platon, nach dem die Kunst immer eine Wiederholung bzw. Nachahmung der ursprünglichen Ideen sei. Im Gegensatz zu Platon hielt Blomstedt die Wiederholung nicht in allen Fällen für etwas Negatives; als Beispiel nannte er *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* (1947) von Thomas Mann, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* (Frz. *À la recherche du temps perdu* 1913–1927) von Marcel Proust und *Chatterton* (1947) von Peter Ackroyd, in denen es jeweils auf irgendeine Weise um Wiederholung gehe. Auch bei Handke müsste man laut Blomstedt eher von Wieder-Findung als von Wiederholung sprechen. Ebenfalls Kemppainen, der sich im Vergleich zu Blomstedt und Kanervalva nicht so ausführlich mit der Wiederholungsthematik beschäftigte, war der Meinung, dass es bei Handke vor allem um die Wiederfindung von neuen Seiten bei bekannten Sachen und somit um eine Sichtweise gehe, in der man die Wirklichkeit „frisch“, mit neuen Augen sehen kann.

Viel konkreter wurde die Wiederholungsthematik von Neimala aufgefasst:

Handke wiederholt weder Wörter noch Sätze. ‚Aufbewahren‘ ist möglicherweise der einzige Satz, den Filip dreimal wiederholt. Der Ich-Erzähler beherrscht das aus der Volksdichtung bekannte Mittel von drei Versuchen, drei Bildern, drei Variationen [...] Die Wiederholung in *Die Wiederholung* ist in ihrer Gänze jedoch etwas viel Komplizierteres, erzähltechnisch Geschicktes, unerschöpflich Vielschichtiges. Die Hauptfiguren wiederholen die Schicksale voneinander, die blaue Farbe leuchtet unzählige Male auf, die Landschaften widerspiegeln sich als Bilder oder als Spiegelbilder oder als Negative; die Schlangenhaut wiederholt die Form des Flusses, der Fluss die des Weges; die blinden Fenster in den Gebäuden sind Bilder vom blinden Auge des Bruders. (Neimala 1989.)

Hietala, der schon bei *Der Chinese des Schmerzes* von der Wiederholung des Alten und Bekannten gesprochen und deshalb sowohl die rezensierte Erzählung als auch Handkes Produktion im Allgemeinen sehr negativ beurteilt hatte, war auch diesmal gegenüber der Wiederholungsthematik negativ eingestellt. Ihm zufolge wiederholt auch die neue Erzählung die früheren Werke Handkes, und die Gedanken und philosophischen Erörterungen, die Handke hier vorstelle, seien alle in der Praxis bekannt aus der Weltliteratur seit Joyce, Proust und Sartre. Trotzdem war Hietala der Ansicht, dass *Die Wiederholung* für das kulturelle Klima am Ende 1980er Jahre besser geeig-

net sei als *Der Chinese des Schmerzes*, was dem ihm zufolge dafür spricht, dass sich Handke erneuern könne.

5.5.4.5 Literarische Vergleichspunkte der Erzählung

Literarische Werke, mit denen *Die Wiederholung* in den Rezensionen in Verbindung gesetzt wurde, gab es ebenso wenig wie bei den vorigen Übersetzungen. Wenn man überhaupt die neue Erzählung mit irgendeinem literarischen Werk verband bzw. verglich, handelte es sich meist um Handkes eigene Werke, vor allem um die vorige Übersetzung *Der Chinese des Schmerzes* und ihre Schwellenthematik.²²⁶ Während die Bezugnahme auf *Der Chinese des Schmerzes* bei Hietala zur Wertung diente, war z. B. Ollila der Meinung, dass es thematische Ähnlichkeiten zwischen diesen beiden Erzählungen gäbe: Vor allem würden sich die beiden Hauptfiguren Andreas Loser und Filip Kobal ähneln, weil beide einsam und von der Umgebung isoliert seien. Hakala, Blomstedt und Kanervalva dagegen fanden thematische Ähnlichkeiten im Bezug auf die Bedeutung der Schwelle, die in *Der Chinese des Schmerzes* eine zentrale Rolle spielte und die laut Hakala in *Die Wiederholung* eine Entsprechung in der Grenznatur Kobals habe. Blomstedt und Kanervalva wiederum waren der Ansicht, dass sich die Schwellen in der neuen Erzählung als Übergänge zwischen der Vergangenheit und Gegenwart befinden: Man betrachte die Vergangenheit nicht nur aus der Gegenwart, sondern von einer Schwelle zwischen diesen beiden, wo die Distanz zur Vergangenheit und zur Gegenwart ebenso groß sei.

Bei den weiteren Vergleichspunkten handelte es sich um einzelne Verweise auf Werke, zu denen *Die Wiederholung* Gemeinsamkeiten zeige und mit deren Hilfe man irgendeinen bestimmten thematischen Aspekt oder den Stil der Erzählung zu veranschaulichen versuchte. Im Gegensatz zur deutschsprachigen Rezeption wurde z. B. der Name Kierkegaard in den finnischen Rezensionen nicht erwähnt, was wahrscheinlich daran lag, dass sein Werk erst im Jahr 2001 auf Finnisch veröffentlicht wurde.²²⁷ Stattdessen wies Melender auf den französischen Philosophen Paul Ricœur hin, dessen Auffassung von Wirklichkeit als einer Reihe von Geschichten oder Erzählungen Handke in *Die Wiederholung* seiner Ansicht nach verwendet. Laut Hietala enthält Handkes Erzählung viel mythologisches Material: Intertextuelle Bezüge gäbe es sowohl auf griechische Mythologie, u. a. auf die Reisen des Odysseus, als auch auf biblische Erzählungen des Alten Testaments, u. a. auf die Sprachverwirrung von Babel (1. Buch Mose 11: 1–9) und auf die Bundeslade (2. Buch Mose 25: 10–20). Hakala dagegen sah in *Die Wiederholung* stilistische Ähnlichkeiten mit einem von BBC

²²⁶ Vgl. z. B. Blomstedt (1989), Hakala (1989), Hietala (1989), Kanervalva (1989), Ollila (1989).

²²⁷ Kierkegaards Werk erschien auf Finnisch unter dem Titel *Toisto: yritelmä kokeellisen psykologian alueella* beim Verlag Atena Kustannus in Jyväskylä. Es wurde von Olli Mäkinen ins Finnische übersetzt.

gemachten Dokumentarfilm über die Wanderjahre des englischen Schriftstellers Laurie Lee in Spanien, der kurz zuvor im finnischen Fernsehen ausgestrahlt wurde.

Vergleiche mit anderen literarischen Werken waren auch in der deutschsprachigen Rezeption der Erzählung selten. Einige lasen *Die Wiederholung* als eine Ergänzung zu *Wunschloses Unglück* (vgl. z. B. Kahl 1986), aber die Verbindung zwischen diesen Werken wurde nicht besonders ausführlich dargestellt. Die Beschreibungen der ländlichen Idylle würden an Maria Kaysers „Standesheirat-Märchen“ *Esther Noltenius* erinnern, das für Trivialliteratur gehalten wird. Auch andere Autoren der Trivialliteratur wurden genannt, und zwar Ludwig Ganghofer und Karl Mey (vgl. Heinzelmann 1986). Diese Art eindeutig wertende Urteile fehlten der finnischen Rezeption.

5.5.4.6 „Keine Strandlektüre, aber trotzdem lesenswert“

Betrachtet man die öffentliche finnische Rezeption von *Die Wiederholung* im Gesamten, kann man feststellen, dass sie fast ebenso positiv war wie bei *Der Chinese des Schmerzes*. Die positivsten Urteile wurden von Stålhammar und Neimala gefällt: Stålhammar hielt die Erzählung für eine „Perle der neuen deutschsprachigen Literatur“ und meinte, dass das Buch für ihn persönlich eines der größten Leserlebnisse der Winters 1989 bedeutete. Neimalas Rezension enthielt eine ganze Fülle von positiv wertenden Ausdrücken: Sie bezeichnete die Erzählung u. a. als „schön“ und „betont klug“. Wenn auch einigen anderen Rezensionen wertende Ausdrücke dieser Art und ein eigentliches explizites Urteil fehlten, entstand aufgrund des Kritiktextes jedoch meist ein sehr positiver Eindruck vom besprochenen Buch und von dessen Autor. Kemppainen z. B. schrieb, dass es in der Erzählung „märchenhaften Zauber“ gäbe, was für finnische Verhältnisse ein sehr positives Urteil über das Werk bedeutet (vgl. auch Itävaara 1989).

Während der Inhalt der Erzählung wegen der als aktuell angesehenen Minderheitenthematik sehr positiv aufgenommen wurde, wurden ihrem Stil und ihrer Sprache neben positiven auch negative Kommentare bzw. Urteile zuteil. Doch war der größte Teil der Rezensenten bereit, Tuukko zuzustimmen, dass das neue Handke-Buch „sehr geschickt und konzentriert“ geschrieben sei. Für besonders lobenswert hielt man die „sprachliche Sensibilität“ (Blomstedt 1989) und die „fest umrissene“ Beschreibung der Details, durch die die geschilderte „innere Landschaft“ sogar wirklicher erscheine als die konkrete äußere Wirklichkeit.²²⁸ Ebenfalls positiv bewertet wurde die Sprache der Erzählung, die als „lebenskräftig“ und „durchdringend“ bezeichnet wurde (vgl. Varonen 1989). Wie ihre deutschsprachigen Kollegen lobten auch die finnischen Rezensenten die langen, „verweilenden“ und „langsam aber sicher vorwärtskommen“ Sätze (Kemppainen 1989). Einige Rezensenten bemerkten hierzu, dass das neue

²²⁸ Vgl. z. B. Blomstedt (1989), Hakala (1989), Kanervalä (1989), Neimala (1989).

Werk wegen seiner Sprache und Erzählweise von den früheren Werken Handkes abweiche, was sehr positiv aufgenommen wurde; zu bemerken ist hier allerdings, dass die früheren Werke wegen der Sprache auch kaum kritisiert worden waren. Tuomela und Tuominen z. B. meinten, dass der frühere „kühle“ Handke, der sehr sparsam mit der Beschreibung war, jetzt in Wahrnehmungen und Empfindungen „schmause“ und geschickt die Perspektiven wechsle, die von intimen Beobachtungen des eigenen Bewusstseins und der inneren Vorgänge bis zu breiten Panoramen reichen würden. Interessant fand man auch die zeitliche Perspektive, die sich ebenfalls abwechselt, wenn die Geschichte der Familie mit der Gegenwart und mit den Vorausdeutungen auf das Kommende verknüpft wird.

Doch nicht alle Rezensenten waren von der detaillierten Beschreibung und dem langsamen Erzählen begeistert. Hietala z. B. meinte, dass der Autor auch in dieser Erzählung wie in *Der Chinese des Schmerzes* seiner „Untugend“ ver falle, für die der Rezensent die „übermäßige Überwälzung“ von Sinneseindrücken o. Ä. hielt. Ähnlich sahen dies Itävaara, Kemppainen, Mannila und Varonen, denen zufolge die detaillierte, „Sinnen erfreuende“, aber gleichzeitig „ermüdend eingehende“ und „ziemlich trockene“ Beschreibung die Erzählung manchmal ein wenig „schwerfällig“ mache, was wiederum dazu führe, dass das Lesen „mühsam langsam“ werde, was den ungeduldigen Leser sogar fortjagen könne. Auch Kanervalva, dessen Rezension sonst eine Art Huldigung von Handkes Methode zu sein schien – seiner Ansicht nach ist Handke als „Textdichter der Welt“ ganz überragend – erörterte die „Spracharbeit“ des Autors aus der Sicht des Lesers und kam zu dem Schluss, dass das Lesen der „Filigransprache“ Handkes besondere Konzentrationsfähigkeit und Bereitschaft zu tiefsinnigen Erörterungen voraussetze und daher sehr mühsam sein könne. Natürlich hängt es von den Erwartungen des Lesers ab, ob er diese als Merkmale guter oder schlechter Literatur verstand. Die Mühsamkeit klingt in Ohren eines „Durchschnittslesers“ wohl eher negativ, während sich die professionellen Leser wie Kritiker und Forscher an solchen Herausforderungen durchaus erfreuen können.

Wie schon erwähnt, gab es unter den Rezensenten nur wenige, die das Buch ablehnten oder die neben dem Lobenswerten auch etwas zum Kritisieren fanden. Einer von diesen war Hietala, der das Buch nicht nur wegen der übermäßigen Detailliertheit kritisierte (vgl. oben), sondern dem Autor weiterhin vorwarf, sich thematisch zu wiederholen: Er hätte von Handke mehr Originalität erwartet. Trotzdem war er der Ansicht, dass das Buch ein „relativ ausgeglichenes Ganzes“ bilde. Mannila seinerseits war etwas negativer: Er war mit der Behauptung auf der U4 der finnischen Übersetzung nicht einverstanden, nach der hier „ewige Weisheit“ angestrebt werden solle, sondern hielt dieses Ziel für übertrieben. Laut Mannila hätte es gut gereicht, dass sich der Autor damit begnügt hätte, die zeitliche oder irdische Weisheit anzustreben. Seine Kritik war hier zwar mehr auf die Marketingabteilung des Verlags gerichtet, die für die U4 zuständig war, als auf den Autor. Doch wenn man seine Aussage im Kontext

mit seinen früheren Urteilen über Handke und dessen Werke sieht, merkt man, dass er den Autor schon früher wegen dessen Selbstpräsentation und zu hoher Ziele kritisiert hatte.

Das einzige eindeutig ablehnende Urteil über *Die Wiederholung* ließ sich in der Rezension von Oksanen finden. Konträr zu anderen Rezensenten, die das neue Handke-Buch für anspruchsvoll, aber trotzdem lesenswert hielten, war Oksanen der Meinung, dass es zu „rätselhaft“ sei:

Das von Epicharmos übernommene Motto stellt trefflich die Rätselhaftigkeit von Handkes Denken dar. ‚Bald war ich bei diesen, bald bei jenen.‘ Man bekommt das furchtbar beängstigende Gefühl, dass man dumm ist, wenn man nichts versteht. Andererseits braucht man Handke gar nicht zu ‚verstehen‘. Er erzählt von etwas, das die meisten nicht erzählen können. (Oksanen 1989.)

In der Tat ist das Motto schwer zu verstehen, falls man das Buch Handkes nicht kennt. Kennt man es, kann man das Zitierte mit der Position Filips zwischen verschiedenen Gruppen und mit seinen Fremdheitsgefühlen in Verbindung setzen. Wie sollte man aber das Ende des Zitats von Oksanen verstehen? Am Ende seiner Rezension kam er noch auf die Kulturgebundenheit der Erzählung zu sprechen, mit der er ebenfalls sein ablehnendes Urteil über das Werk begründete. Er hielt die Erzählung für viel zu lokal und mit einem bestimmten kulturellen Hintergrund verbunden, als dass sie in einem anderen kulturellen Kontext in allen ihren Nuancen verstanden werden könnte. Er war daher der Ansicht, dass das Buch einem finnischen Leser, der die slowenische Kultur, ihre Mythen oder historischen Erfahrungen nicht kennt und keine persönlichen Erfahrungen von ähnlichen Situationen hat, die bei Handke geschildert werden, nicht viel anbieten konnte:

Ebenso schwierig wie es einem Österreicher ist, vollkommen die Mythen und Traumata zu verstehen, die mit dem finnischen Winterkrieg verbunden sind, ist es mir mühsam, die verschiedenen Bedeutungsvarianten vom österreichisch-slowenischen Code zu erkennen. Anfangs saugt das Buch Handkes den Leser völlig auf. Aber in irgendeiner Phase, beim Überqueren des Gebirges, wird die Reise langweilig. Wenn man sich viele Seiten lang mit Botanik beschäftigt, die verschiedenen Teile irgendeines verdammten slowenischen Volkskrautes spezifiziert, wird der finnische Leser genervt. (Oksanen 1989.)

Wie aus dem obigen Zitat hervorgeht, war neben der Kulturgebundenheit die zu detaillierte Beschreibung der Umgebung bzw. der Landschaft bei Oksanen eine weitere Begründung für das ablehnende Urteil.

Der Titel dieses Unterkapitels ist ein Zitat aus der Rezension von Varonen, die inmitten der Badesaison im Juli veröffentlicht wurde. Er hielt *Die Wiederholung* für ein Buch für „literarische Feinschmecker“ und stellte fest, dass es für eine erholsame Strandlektüre nicht besonders gut geeignet sei. Wenn auch dieses Urteil die potenziellen Leser davor abgeschreckt hatte, das Buch mit zum Strand zu nehmen, kann

man die öffentliche Rezeption von *Die Wiederholung* kaum für den bescheidenen Erfolg des Buches in Finnland verantwortlich machen, denn so positiv war doch das Bild, das sie von Handke und seinem Werk vermittelte.

5.6 *Die Abwesenheit* 1991

Die fünfte und letzte von den finnischen Handke-Prosaübersetzungen, die in Otava erschienen sind, ist *Poissa* (dt. *Die Abwesenheit*, Suhrkamp 1987), die im Januar 1991 zwei Jahre nach *Toiston pysyvyys* veröffentlicht wurde. Wie die zwei vorigen Prosawerke wurde sie von Markku Mannila ins Finnische übersetzt.

5.6.1 *Zum Werk Die Abwesenheit*

Die Abwesenheit ist laut Handke „eine Erzählung über das Suchen“ (Gespräch Peter Handke – Brita Steinwendtner Oktober 1987: 9). Sie sollte – wie der Autor selbst formuliert – „eigentlich ein Expeditionsbericht zu einem Ort hin werden, den’s vielleicht noch gibt, vielleicht nicht mehr gibt, vielleicht einmal geben wird“ (ebd.). Daher ist ihr Untertitel, „Ein Märchen“, sehr passend.

Die Erzählung ist in vier überschriftlose, fast gleich lange Kapitel eingeteilt. Im ersten Kapitel (ABW, 7–77)²²⁹ werden die vier namenlosen Hauptfiguren von einem Erzähler nacheinander, aber unabhängig voneinander vorgestellt: Diese sind der in einem Altersheim lebende alte Mann, der in sein Notizbuch der chinesischen Schrift ähnelnde Zeichen schreibt, die Frau, die in ihrem Leben nur an sich selbst denkt und ein zerbrochenes Liebesverhältnis hinter sich hat, der junge Soldat, den die Anwesenheitsforderung der Mutter und die Präsenzpflcht der Kaserne bedrängen, und der Spieler, dem das Geld bisher das Allerwichtigste war. Sie werden wie durch ein Kameraobjektiv gesehen und deshalb im Text immer nur von außen, d. h. durch ihr Aussehen und Verhalten, durch ihre Selbstgespräche²³⁰ oder ihre Umgebung charakterisiert. Durch verschiedene Schriften – ein Notizbuch, eine Horoskop, eine Inschrift, einen Zettel – geraten sie in Bewegung (vgl. Fischer 1988a: 247). „Aus je unterschiedlichen Gründen, aber dennoch in jedem Fall ungeplant und jeweils aus einem spontanen, situationsbedingten Entschluss heraus, unabhängig voneinander und ohne sich einander zu kennen, brechen diese Figuren auf und finden sich – wie zufällig – in einem gemeinsamen Zugabteil wieder.“ (Todtenhaupt 2004: 98.)

²²⁹ Die Zitate aus *Die Abwesenheit* entstammen der beim Suhrkamp Taschenbuch Verlag im Jahre 1990 erschienenen Auflage (st 1713). Auf das Buch wird in der Arbeit mit der Abkürzung ABW hingewiesen.

²³⁰ Vgl. z. B. ABW 22–26, 43–48 59–62, 73–76.

Die Zugfahrt findet am Anfang des zweiten Kapitels statt. Während der langen Fahrt hält der Alte einen langen Monolog, in dem er auf das gemeinsame Ziel der Gruppe „auf den Fundamenten der Leere“ (ABW, 83) hinweist. Ohne jegliche Absprache verlassen die vier Figuren an der Endstation, einem Sackbahnhof in ländlicher Umgebung, den Zug und beginnen eine gemeinsame Reise. Mit dem Spieler als Richtungsgeber wandern sie in ein Waldstück, wo sie auf einer Lichtung eine Hütte finden, die der Spieler mit einem entsprechenden Schlüssel öffnet und in der sich ein Wohnmobil befindet, mit dem die Gruppe nach dem Kleiderwechsel, dem gemeinsamen Essen und Schwimmen ihre Reise fortsetzt. Während des gemütlichen Beisammenseins nach dem Mittagessen wechselt plötzlich die Erzählperspektive: Wenn bis hierhin in der Er-Form aus der Perspektive eines Außenseiters erzählt wurde, taucht auf der Seite 93 zum ersten Mal ein „wir“ auf, das bald wieder in die Er-Form zurückwechselt, das aber später im Text (ABW, 119) wieder aufgenommen und gegen Ende immer häufiger wird und am Ende die herrschende Erzählperspektive ist.

Obwohl die Frau gern länger auf der Lichtung bleiben möchte, weiß der Alte, dass das Bleiben auf Dauer keine Erfüllung bringt; sie sind noch nicht an ihrem Ziel. Sie fahren lange mit dem Wohnmobil, bis der Alte ein Zeichen zum Anhalten gibt. Sie übernachten an einem Fluss, wo am abgebrannten Lagerfeuer der Spieler der Frau erzählt, dass er sie kennt: Er hat sie in einer Anstalt gesehen, in die sie wegen ihres scheinbar ziellosen Umherirrens geraten war und in der sie den Studenten vorgeführt wurde. Die Geschichte des Spielers, in der er gesteht, sie damals begehrt zu haben, hat keine Folgen für das weitere Geschehen: Das Verhältnis zwischen den beiden bleibt ebenso kühl und distanziert wie zuvor. Am nächsten Morgen beschließt der Alte, dass die Gruppe die Reise zu Fuß fortsetzt, weil es in den Fahrzeugen „keinen Aufbruch, keine Ortsveränderung, kein Gefühl einer Ankunft“ (ABW, 115) gibt. Ihr Weg führt zu bewohnten und unbewohnten Gegenden, bis sie zu Beginn des dritten Kapitels ihr Ziel, das Hochland, erreichen, das „nicht bloß eine Landschaft“, sondern „ein Land für sich, ein eigener Kontinent oberhalb unseres Kontinents“ (ABW, 127) ist. Das Hochland, wo noch eine „Urzeit“ andauert, ist „bis hin zu seinen Grenzen menschenleer, und auch ohne Spur einer gegenwärtigen Zivilisation“ (ABW, 128). Sie übernachten hier in einer Höhle, die einmal als Bunker gedient hat. Im Radio hören sie ein Bruchstück der Nachrichten, das über eine Naturkatastrophe berichtet, die die vier nicht zu berühren scheint. Stattdessen beginnen der Spieler und der Soldat von ihren Kindheitserinnerungen und Erinnerungen an ihre Eltern zu erzählen. Die Frau wiederum spricht erst kurz vor dem Einschlafen: Sie sagt erkannt zu haben, dass der Alte nur „ein Falschspieler, ein Hochstapler, ein Betrüger“ (ABW, 168) sei und die Zeichen, die er auf dem Weg für die anderen gedeutet hat, nur billige Verfälschungen oder Filmkulissen seien.

Zu Beginn des letzten, vierten Kapitels verlässt der Alte die anderen und verschwindet; was von ihm vorhanden bleibt, ist nur seine Sitzspur im Sand. Die anderen neh-

men sofort an, dass der Alte ihnen vorausgegangen ist und sie irgendwo unterwegs, spätestens in der Stadt, erwarten würde. Sie folgen einer vom Alten hinterlassenen Karte und nähern sich allmählich wieder der menschlichen Zivilisation, als erstes Merkmal davon sehen sie die vorbeifahrenden Panzer. Wenn sie auf dem Weg dann einen Menschen treffen, glauben sie den Alten endlich gefunden zu haben, aber jedes Mal erweist sich der Mensch als jemand anderer. Schließlich kommen sie in einer Stadt an; in einer dem Aufbruch umgekehrten Reihenfolge erfolgt die Rückkehr in die Zivilisation mit dem Bus, dessen Ziel ein Bahnhof ist. Die Stadt, deren Bewohner sämtliche Ethnien vertreten, scheint wie nach einem Erdbeben neu aufgebaut zu sein. Enttäuscht, weil der Alte auch hier nicht zu finden ist, löst sich die Dreiergruppe auf: „Wir waren einzelne Fremde [...] Schulter an Schulter, wirkten wir doch getrennt durch Zwischenwände. Hatten wir je etwas gemein gehabt?“ (ABW, 210). Die ganze Reise scheint für sie ihren Sinn verloren zu haben: „Das hatten wir also davon, daß wir die Geschichte, die eigene wie die große, loswerden hatten wollen und aufgebrochen waren in die sogenannte »Geographie«?“ (ABW, 214). Es ist dann der Soldat, dem das Wiederherstellen eines Zusammengehörigkeitsgefühls, einer gemeinsamen Trauer, zu verdanken ist: Er erzählt von einem Traum, der in der Zukunft spielt und in dem die drei Übriggebliebenen den Verschwundenen und sein Merkheft suchen, dessen Entziffern dann für sie „das aufregendste und herrlichste Abenteuer der Gegenwart“ (ABW, 220) sein wird. Jetzt hat die kleine Gruppe wieder ein gemeinsames Ziel. „Ein ganzes Buch könnte ich über unsere Suche schreiben“, heißt es auf der Seite 224. Die Erzählung endet mit der Szene, in der die drei einander umarmend auf einer Terrasse sitzen und „sich einfach sehen lassen.“ Der Text endet, wie er auch anfängt, mit einem Motto aus einem Hauptwerk des altchinesischen Taoismus, aus Dschuang Dsis (etwa 369–286 v. Chr.) *Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*.

5.6.2 Zur deutschsprachigen Rezeption von *Die Abwesenheit*

Zur Analyse der deutschsprachigen Rezeption von *Die Abwesenheit* konnten 43 Rezensionen herangezogen werden. Direkt nach der Veröffentlichung des Werkes im September 1987 erschienen nur vier Rezensionen. Die meisten Rezensionen stammen aus der Zeit zwischen Oktober und Dezember. Im Februar und März 1988 wurden noch drei Rezensionen veröffentlicht. Die zeitliche Verzögerung der öffentlichen Rezeption kann ein Indiz für die Bedeutung von *Die Abwesenheit* sein. Aufgrund meines Materials scheint ein weiterer Grund ebenso wahrscheinlich zu sein: Die Rezensenten wussten offensichtlich nicht recht, wie sie der neuen Erzählung gegenüber stehen sollten. Dies scheint wiederum vor allem auf der Gattungsbezeichnung Märchen zu beruhen.

In fast allen Rezensionen zu *Die Abwesenheit* wurde darauf hingewiesen, dass es sich hier um ein Märchen handelt und dass diese Gattungsbezeichnung vom Autor selbst

stammt. Allerdings behaupteten die Dortmunder *Buchreport*-Publikation (24.9.1987) und die *Tiroler Tageszeitung* (28.10.1987), dass hinter dem Untertitel „Märchen“ der Suhrkamp Verlag stehe, was beim Leser den Eindruck erwecken sollte, dass er nur als Werbemittel diene. Die Rezensenten waren einerseits ein wenig verblüfft, dass Handke ein Märchen geschrieben hatte, denn Märchen waren Mitte der 1980er Jahre ihrer Ansicht nach „schließlich gründlich aus der Mode“ (Buchka 1987, vgl. auch Hejny 1987).²³¹ Andererseits war es bei einem Autor wie Handke, der die traditionellen literarischen Formen gern in Frage stellt und kein Interesse für den Zeitgeist und Moden des Alltags zu verspüren scheint, sondern lieber tiefsinnige philosophische Themen in seinem Werk behandelt, sogar zu erwarten, dass er jetzt ein Märchen geschrieben hatte: Die Gattung bietet eine geeignete, genug abstrakte und allgemeingültige Grundlage für solche Erörterungen. Und wenn man die Themen seiner letzten Werke mit berücksichtigte, konnte *Die Abwesenheit* für eine konsequente Fortsetzung der Thematik der letzten Jahre gehalten werden, vor allem im Versuch, „den romantischen Mythos wiederzubeleben“ (Schachtsiek 1987), und weil auch hier die Orte und Ortserfahrungen als thematischer Mittelpunkt eine bedeutende Rolle spielten, wobei es Handke vor allem wieder um die „Erzählbarkeit der Orte“ ginge (Opilik 1987). Das Erzählen war ihm schon seit einigen Jahren zum „Schöpfungsakt einer heimatischen Welt, in der die moderne Entfremdung des Menschen aufgehoben sei. Die rückwärtsgewandte Flucht wird als poetischer Akt der Befreiung hymnisch gefeiert.“ (Schachtsiek 1987.) Klatt war allerdings der Ansicht, dass *Die Abwesenheit* gar nicht so „fabelhaft“ war wie die vorangegangenen Werke Handkes, die in ihrer Verstiegtheit manchen treuen Leser abgeschreckt hätten.

Mit der Gattungsbezeichnung Märchen werden bestimmte Erwartungen evoziert, die der Text einlöst oder nicht (vgl. Pfister 2000). Obwohl es eigentlich nicht zu Handkes Autorerwartung passte, dass ein von ihm geschriebenes Märchen ein gewöhnliches Märchen wäre, waren die Rezensenten dennoch enttäuscht, dass *Die Abwesenheit* ihren Erwartungen nicht entsprach. Offensichtlich hatten sie beim Aufschlagen des Buchs ein bestimmtes Märchen, wahrscheinlich ein Volksmärchen, im Sinn gehabt, mit dem sie dann Handkes Märchen verglichen.²³² Als ob die Rezensenten beauftragt gewesen wären, dem Leser gegenüber die etwas ungewöhnliche Gattungsbezeichnung zu rechtfertigen, listeten sie einzelne Motive und Merkmale auf, die ihrer An-

²³¹ Vgl. auch Gössmann (1987): „Hätte dem alten Suhrkamp ein anderer, ein Unbekannter, das Märchen zu erzählen gewagt, mit dem unser Zeichengeber dreizehn Jahre vor dem zweiten Jahrtausend verblüffen sollte, nicht einen individuellen Absagebrief hätte er erhalten. Da dies kraftlose Stücklein aber dem guten Peter entschlüpfte, steht es uns allen an, es zu lesen.“

²³² In den Rezensionen wurden einige Vergleichspunkte auch explizit genannt. Diese waren vier Märchen der Brüder Grimm, „Bruder Lustig“, „Rumpelstilzchen“, „Rapunzel“ und „Bremer Stadtmusikanten“, die in der Sammlung Kinder- und Hausmärchen enthalten sind. Nur bei dem letztgenannten Vergleichspunkt gab es eine explizite Erklärung: Auch bei Handke ginge es um eine Vierergruppe, ein „Quartett der Abgekanzelten“ (Henning 1987), das sich zusammentrifft, aber nicht der Reihe nach zueinander gesellt wie die Bremer Stadtmusikanten (Russ 1987).

sicht nach dafür sprachen, dass es sich hier um ein Märchen handelte.²³³ Diese waren neben den häufig erwähnten Aspekten des Wunderbaren oder Unwirklichen, der Rätselhaftigkeit des Geschehens und des Beziehungsreichtums vor allem die Wanderschaft als typisches Märchenmotiv, die namenlosen Figuren, ihr zufälliges, schicksalhafteres Zusammentreffen und ihre gemeinsame „Reise in eine andere Dimension, jenseits der Wirklichkeit“ (Hallmayer 1987). Für das stärkste Märchenmotiv hielt man jedoch die fabelhafte, ständig ihr Aussehen wechselnde und verwandelnde Märchenlandschaft „fern dieser unserer Zeit der Ängste, Sorgen und Nöte“ (Henning 1987), die als „Zauberreich der Metamorphosen“ (von Becker 1987), „irreales Land“ oder „Märchenreich“ (Tauber 1987) bezeichnet wurde. Für märchenhaft hielt man auch die historische Zeitlosigkeit und geographische Unbestimmtheit des Geschehens, die Transformationen und Metamorphosen der Landschaften, Personen und Dinge sowie die „Allianz von Klarheit und Geheimnis, die oft rätselhaften Perspektiven der Verwandlung, das Selbstverständliche der Seltsamkeiten“ (Grack 1987). Außerdem würden hier wie auch im richtigen Märchen Wunder geschehen, z. B. dass das Wohnmobil bereitsteht, wenn die Wanderer kommen oder dass die Frau Verwandlungsutensilien in ihrem Koffer trägt usw.

Obwohl Handkes Märchen eine ganze Fülle von Märchenmotiven zu enthalten schien, unterscheidet es sich dennoch durch einige Merkmale von typischen Märchen. Man wies hier z. B. auf den Beginn der Geschichte hin, der kein typischer Märchenanfang sei, weil sie nicht mit „Es war einmal...“ (Russ 1987) und auch sonst „gar nicht märchenhaft“ (Schütz 1987) einsetze. Bei Handke tauche man auch nicht „etwa in die Welt der Königskinder und Fabelwesen ein“ (Zacharias 1987), die Figuren würden nicht durch Zauberei bewegt, sondern ihr Fortbewegungsmittel seien alltäglich der Zug und das Wohnmobil, wenn sie auch durch Zeiten und Kontinente gingen, „als trügen sie Siebenmeilenstiefel“ (Wieckhorst 1987). Auch „von Wunsch und Erfüllung, vom Sieg des Guten über das Böse ist wenig zu spüren“ (Russ 1987). Handkes Märchen endet auch offen, was z. B. nach Schachtsiek durchaus untypisch für die Gattung sei.

„Handkes Märchen ist nicht naiv, einfach, sondern es summiert Paradoxien“ schrieb Schachtsiek. So bezeichneten manche Rezensenten es als Kunstmärchen und verglichen es mit Kunstmärchen von Goethe, Novalis, Ludwig Tieck und Hans Christian Andersen, die allerdings alle besser seien als Handkes „Katastrophenfahrt“ (Gössmann 1987).²³⁴ Die häufigen Verweise auf Goethes „Mährchen“ (1795), das sich in der Sammlung *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter* befindet, beruhten wahr-

²³³ Verschiedene Märchenmotive behandelten u. a. von Becker (1987), Ziegler (1987), Grack (1987b), Haller (1987), Henning (1987), Lenz (1987), Leske (1987), Russ (1987), Schachtsiek (1987), Schütz (1987), der *Südkurier* (14.11.1987), Tauber (1987), Wallmann (1988a, b, c), Wieckhorst (1987), Zacharias (1987).

²³⁴ Vgl. z. B. Grack (1987b), Rainer (1987), Sandner-v. Dehn (1987), Schachtsiek (1987), Schirmmacher (1987).

scheinlich auf dem Klappentext der Erstauflage von *Die Abwesenheit*, in dem der Suhrkamp Verlag die beiden Märchen miteinander verknüpfte.²³⁵ Nach Russ zog der Verlag den Vergleich mit Goethes Märchen heran, um die ähnliche Rätselhaftigkeit von Handkes Märchen zu betonen, was laut Russ nur als Werbemittel zu verstehen sei. Nach Wieckhorst und Pasquay war die Verbindung dieser Werke weit hergeholt und „höchstens lächerlich“: „Denn nur verbissenste Handke-Fans, Literaturwissenschaftler und Rezensenten dürften freiwillig an den Unbildern der Konstruktion und einer gestelzten, in der Konsequenz bisweilen geradezu unschönen Sprache vorbei zu den Finessen der ‚Märchen‘-Deutung vordringen“, schrieb Pasquay (1987).²³⁶ Auch diejenigen Rezensenten, die die Gattungsbezeichnung akzeptierten, betonten, dass es sich hier um „ein modernes Märchen“ (Niedermayer 1987, Rainer 1987) handle, das für eine bestimmte Leserschaft gemeint war: Z. B. gibt sich das Buch *Aachener Volkszeitung* (3.10.87) zufolge „bewusst als ein modernes Märchen für Erwachsene“. Es gab aber auch solche, denen zufolge *Die Abwesenheit* nicht als Märchen bezeichnet werden könne: „Dies ist kein Märchen, sondern ein Traktat. Der Guru Handke erläutert sein poetisches Programm“, meinte Leske (1987).

Dass es sich hier um „eine sehr einfache Geschichte“ (Wallmann 1988a, b, c) handelte, die sich mit wenigen Worten wiedergeben lasse, darüber waren sich die meisten Rezensenten einig.²³⁷ Ein „aufregendes Abenteuer“, wie es im Klappentext verhiess, was man aber von Handke auch nicht unbedingt hätte erwarten können, war es indes nicht: „Ein Märchen? Ja, irgendwann unterwegs von irgendwo nach nirgendwo kommt der Alte abhanden, und das wäre dann die Handlung“, schrieb Ramspeck (1987) und stand mit seiner Meinung nicht allein. An den individuellen Beweggründen der vier Wanderer waren die Rezensenten nicht besonders interessiert. Es wurde schlicht festgestellt, dass der Alltag sie nicht glücklich machte, weil sie sich in ihren sozialen Alltagsbeziehungen abwesend und einsam fühlten (vgl. z. B. Schachtsiek 1987). Das Reisemotiv sei deshalb eine eher unbestimmte Sehnsucht nach einem neuen Anfang, einer neuen Welterfahrung und einem neuen Lebenssinn. Statt über die Gründe für den Aufbruch zu spekulieren, richteten viele die Aufmerksamkeit auf die ziemlich bedeutungslose Tatsache, dass die Gruppe ihr Transportmittel während der Reise wechselt.²³⁸ Bezeichnend ist auch, dass viele Rezensenten für den dramatischen Höhepunkt der Geschichte einen Gewitterregen während der Wanderung im Hochland hielten. Noch schlimmer, als dass sich in dieser Welt nichts Dramatisches ereignete, sei aber, dass nichts mit den Figuren geschehe: „Ereignet sich mit diesem

²³⁵ Goethes „Mährchen“ nannten u. a. Haller (1987), Pasquay (1987), Rainer (1987), Russ (1987), Schirmmacher (1987), Schütz (1987), der *Südkurier* (14.11.87), Wieckhorst (1987), Wunderlich (1987) und Zacharias (1987).

²³⁶ Laut Fischer (1988a: 247) lehnt sich z. B. der Alte Handkes direkt an den Märchenerzähler Goethes an.

²³⁷ Vgl. z. B. Ziegler (1987), Opilik (1987), Pasquay (1987).

²³⁸ Vgl. z. B. Barth (1987), von Becker (1987), Ziegler (1987), Hejny (1987), Pasquay (1987), Schütz (1987).

Buch Literatur?“ fragte z. B. der enttäuschte Tauber (1987). Grack, Leske, Opilik und Ramspeck waren nicht einmal bereit, den narrativen Charakter des Textes zu akzeptieren, weil ihm weitgehend die „äußerlichen Erzählgewinnungen“ und Merkmale einer Erzählung fehlten, d. h. die eigentlichen Helden, Dialoge, der Handlungsknoten, die „Fabel im herkömmlichen Sinn“ (Grack 1987) usw. Nach Opilik war *Die Abwesenheit* keine Erzählung im traditionellen Sinn, sondern eine Orts-Erzählung, wie z. B. *Die Lehre der Sainte-Victoire* oder *Die Wiederholung*. Marion Leske war nicht so positiv eingestellt wie Opilik: „Es ist nicht einmal eine Geschichte. Beschrieben wird vielmehr die Absicht einer Geschichte. In epischer Breite gesteht Handke die Vergeblichkeit seiner Schreibversuche ein.“

Wie Handkes frühere Werke löste auch *Die Abwesenheit* also sehr unterschiedliche Reaktionen aus: Einige Rezensenten bewunderten das Buch als eine „schier endlose Folge erzählerisch erzeugter Epiphanien“ (Henning 1987)²³⁹, während andere urteilten, dass Handke hier „sein erzählerisches Dahinsterben“ öffentlich mache (Wieckhorst 1987). Einige bemerkten, dass das Buch dem Leser – natürlich von den Erwartungen des Lesers abhängig – zwar keine Anregung, Unterhaltung oder Belehrung anbieten könne, aber wer stattdessen „stille Sprachmelodie“, den „konsequent altmeisterlich gefärbten Sprachduktus der Handkeschen Sprache“ und „die flache Ebenmäßigkeit des Ablaufs“ schätze, könne aus der Erzählung Lesegewinn ziehen (Tauber 1987). Wie aus diesem Beispiel hervorgeht, war die Sprache eine ziemlich häufige Begründung für eine positive Wertung.²⁴⁰ Die Sprache wurde u. a. für „wunderbar klar“ (*Aachener Volkszeitung* 3.10.87), „durchsichtig genau“ und „ungewöhnlich schön“ (Niedermayer 1987), „anschaulich und auf schlichte Art kunstvoll“ (Klatt 1987) gehalten. Wegen der Länge und Sorgfalt des Satzbaus verweigere sich die Sprache dem flüchtigen Lesen (vgl. Jetschgo 1987). Klatt wiederum wies darauf hin, dass germanistisch Geschulte sich wahrscheinlich an einigen Stilbrüchen stoßen würden, die aber vom Autor offenbar beabsichtigt seien. Er meinte jedoch, dass „in der mittlerweile eigenständigen Erzählform, die Handke in rund zwei Jahrzehnten herausgebildet hat, solche scheinbaren Brüche und Ungereimtheiten“ eigentlich nicht stören würden. Die positiv eingestellten Rezensenten schätzten die Tatsache hoch, dass Handke seiner eigenen Linie folgte, was auch immer die Kritik dazu meinte. Man war mit Opilik der Ansicht, dass Handkes „Art und Weise, die Leere in und als Orts-Erfahrungen zum Schwingen zu bringen“ „ohne Zweifel seine eigene Entdeckung“ sei. Vor diesem Hintergrund sei auch die überreiche Flut von Detailbeobachtungen zu betrachten, die nicht beliebig seien, auch wenn einige Kritiker es so behaupten würden.

²³⁹ Befürwortend äußerten sich auch u. a. Grack (1987b), Hein (1987), Hejny (1987), Opilik (1987), Schachtsiek (1987).

²⁴⁰ Vgl. z. B. Henning (1987), Hofer (1987), Jetschgo (1987), Klatt (1987), Niedermayer (1987).

In den ablehnenden Kritiken wurde hingegen behauptet, dass Handke zu „hoch gereizt, hoch gespielt“ habe (von Becker 1987, vgl. Wieckhorst 1987). In der Erzählung würden sich also nur „das Lüftchen der schönen Anstrengung und ein Hauch von Dichterschweiß“ regen (Pasquay 1987). Handke habe versucht wie Goethe zwischen den Welten zu spielen, jenseits der Empirie, aber diesseits der Metaphysik. Ihm ist das nur nicht gelungen: „in diesem fiktiven Leerraum entwirft der Text ein riesiges Stilleben – jene Komposition, die in der Kunstgeschichte auf französisch *nature morte* heißt.“ Handkes Bilder der Landschaft bezeichnete u. a. von Becker als „kulissenhaft steif, perspektivlos flach“.

Auch die Erzählperspektive wurde in vielen Rezensionen sehr kritisch besprochen.²⁴¹ Der Wechsel der Erzählperspektive, wenn der zunächst außenstehende Erzähler immer häufiger von „wir“ spricht, als habe er sich zu der Vierergruppe hinzugesellt, wurde von vielen Rezensenten stark kritisiert. Z. B. sei die „Unklarheit der Perspektive“ nach Jacobs „bedenklich“ und irritiere den Leser, der nicht wisse, wer hier „wir“ sagt: „Offenbar will Handke auf diese Weise die Identifikation mit den Erfahrungen seiner Wanderer verstärken, aber man wird doch kritisch anmerken müssen, dass der hierzu eingesetzte Kunstgriff plump und verwirrend wirkt.“ (Jacobs 1987). Derselben Meinung waren von Becker, Klatt und Pasquay. Auch nach Jacobs erweist das Buch „formale Schwächen“, denn es enthalte „lange Passagen mit pedantisch ziselierten Beschreibungen, deren Details leblos und isoliert wirken und denen es an sinnlicher Kraft mangelt“. Dazu kämen noch zahlreiche „unsinnige Wendungen“, „erstaunlicher Mangel an sprachlicher Sensibilität“, „stilistische Kruditäten“, „schiefe und aufgesteifte Formulierungen“ und auch „echte Stilblüten“. Von Becker war der Ansicht, dass die Sprache dieses Textes nicht für ein literarisches Werk passend sei; es ginge bei der Sprache „nicht [um] die der Liebe oder der Poesie – nur das Deutsche der Kanzeln und Kanzleien“.

Keine besonders gute Werbung für das Buch war es, dass einige behaupteten, dass beim Lesen zunehmend „dezenzte Langeweile“ ausbreche. Nach Wallmann liegt es sowohl an der Künstlichkeit der Sprache als auch der „artifizialen Konstruktion“ des Buches, nach Schachtsiek in dem „hohen Ton“. Pasquay, die die Erzählung als ein „loses, von Sprache gewaltsam zusammengezwungenes Gefüge“ beschrieb, war der Meinung, dass „Handkes bilderwütige Vergleichssucht, die im holden Ungefähr der Abwesenheit das Unwichtige präzisiert“ und „schnell Manier“ werde, auch den geduldigsten Leser irritieren könne. Sie prophezeite, dass das sich dem Leser nur sehr zögerlich erschließbare Buch im Gedächtnis kaum haften bleibe. Tauber wiederum meinte, dass das Schicksal der Figuren keine Anteilnahme wecke, die Geschichte das Gefühl des Lesers kaum anspreche und deshalb dem Leser gleichgültig sei. Die

²⁴¹ Vgl. z. B. Gössmann (1987), Grack (1987b), Henning (1987), Opilik (1987), Pasquay (1987), Philippi (1987), Sandner-v. Dehn (1987), Schachtsiek (1987), Schütz (1987), Tauber (1987), Wallmann (1988a, b, c).

Künstlichkeit der Figuren betonte auch Wieckhorst: „Handkes Wandelnde sind Wesen aus einer anderen Welt. Sich und uns fremd, haben sie nichts mit uns gemein.“ Was die Rezensenten bei den Figuren am meisten irritierte, waren die absolute Kommunikationslosigkeit der Figuren – im Buch gibt es keine Gespräche, sondern wechselseitig vorgetragene Selbstgespräche, Bekenntnisse, Ansprachen und Verkündigungen – sowie die großen feierlichen Reden der Figuren, die einige Kritiker (u. a. Ziegler, Ramspeck) künstlich, sogar als unerträglich empfanden.

Unerträglich künstlich oder nicht, gelangte auch *Die Abwesenheit*, wie viele andere in der Kritik kontrovers aufgenommene Werke Handkes, in die Liste der bestverkauften Bücher, nicht aber ganz in die Spitze, sondern blieb auf Rang 35 (vgl. *Buchreport* 24.9.1987). Der Erzählung wurde 1988 zusammen mit *Nachmittag eines Schriftstellers* der mit 15 000 DM dotierte Bremer Literaturpreis der Rudolf-Alexander-Schröder-Stiftung zuerkannt. Die Jury begründete die Entscheidung damit, dass die beiden ausgezeichneten Werke für Handkes schriftstellerische Arbeit seit 1966 repräsentativ seien. „Die Auszeichnung gilt der Poesie eines literarischen Ausdrucks, der in dieser innovativen Ausdauer und intelligenten Schärfe unvergleichlich ist“, begründete die Jury. „Der Preis nehme Partei für das Wagnis seiner Literatur, in der das Unbekannte mehr sei als das Unverbindliche“ (Emigholz 1987, vgl. *Neue Presse* 4.12.1987). *Die Abwesenheit* wurde einige Jahre später auch verfilmt. Der Film, in dem Handke selbst die Regie führte, war der deutsche Beitrag zum Wettbewerb beim Internationalen Filmfestival in Venedig vom 1.9.–12.9.1992 (vgl. *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* 14.8.1992).

5.6.3 Zu den Peritexten der finnischen Übersetzung

Die Peritexte der finnischen Übersetzung von *Die Abwesenheit* bieten sehr wenig Neues zum Image, das man in der Marketingabteilung von Otava für Handke aufzubauen beabsichtigte: Wie bei *Die Wiederholung* wurde der Autor auch diesmal als Richtungsgeber oder Trendsetter der deutschsprachigen Literatur bezeichnet. Diese Charakterisierung lässt sich auf der U4 finden, wo auch das zentrale Thema bei Handke, die Suche des Individuums nach der Versöhnung mit sich selbst, genannt wird; beide Aspekte wurden mehr oder weniger direkt von der U2 der vorigen Übersetzung übernommen. Ebenfalls fast identisch mit dem Vorgänger ist die Vorstellung des Autors auf der U2, allerdings sind die Satzstrukturen und die Reihenfolge der Sätze leicht verändert worden, aber inhaltlich ist der neue Text mit dem alten bis auf eine Ergänzung identisch: Neben den bisher übersetzten Prosawerken wird der Film *Der Himmel über Berlin* (1987) genannt, für den Handke „als zweiter Autor neben Wim Wenders das Manuskript verfasst hat“ und der dem Text zufolge auch in Finnland „sehr gut“ aufgenommen worden ist. Obwohl diese Ergänzung sehr kurz ist, ist sie für das Bild Handkes von Bedeutung, denn bisher wurden seine Filme weder von

den finnischen Verlagen noch von Rezensenten berücksichtigt (Ausnahmen: Hakala 1989, *TS* 26.9.90, *Hbl* 29.9.90, *ÅU* 3.10.90). Der Hinweis auf den erfolgreichen Film ist natürlich sehr gut dazu geeignet, potenziell neue Leser für Handke zu gewinnen. Das Buch hat kein Vor- bzw. Nachwort und auch die U3 ist für die Vorstellung von Werken Jorge Amados und Anita Brookners reserviert.

Die Film-Ergänzung entstammte dem verlagsinternen Informationsblatt, das von Arja Mattsson verfasst wurde und das der Marketingabteilung von Otava ganz offensichtlich beim Verfassen der Klappentexte für die neue Übersetzung als eine wichtige Informationsquelle gedient hat. Mattssons Text wurde auf der U4 teilweise direkt zitiert: z. B. die Charakterisierung des Werkes („eine visionäre Erzählung von einer Wanderung“) und die kurze Zusammenfassung der Handlung stammen von Mattsson, aber wurden für Marketingzwecke ein wenig stilisiert. Im Hinblick auf die von der Marketingabteilung unternommene Imagearbeit für Handke sind ebenfalls die Stellen interessant, die man vom „Quellentext“ nicht übernahm, der viel zu lang (ein A4-Blatt) war, um als Ganzes auf der U4 abgedruckt zu werden. Mattsson hatte die Erzählung nämlich nicht nur als „visionär“ bezeichnet, wie es auf der U4 steht, sondern auch als „die Alltagswirklichkeit scheuend“. Vielleicht fürchtete man, dass das Buch aufgrund dieser Charakterisierung dem großen Teil der finnischen Leserschaft, der bekanntlich eine mimetisch-referentielle Lesart hat und dementsprechend von Literatur irgendeinen Bezug zur Alltagsrealität erwartet, für zu abstrakt und schwierig gehalten werden könnte. Wahrscheinlich aus diesem Grund wurden ebenfalls die Bemerkungen Mattssons weggelassen, dass der Erzählung sowohl die Handlung, die Figurennamen, die Logik von Ursache und Wirkung als auch Bindungen von Zeit und Raum fehlen würden. Für zu sehr „die Alltagswirklichkeit scheuend“ oder hochfliegend hielt man offensichtlich auch die Hinweise auf die „poetischen Monologe“ des alten Mannes, auf die Landschaften als „magische Spiegelbilder der Seele“ oder darauf, dass es sich hier um einen „faszinierenden, aber schmerzhaften Bewusstseinsstrom“ handle. Vergleicht man die Vorstellung des Werkes auf der U4 mit dem Informationstext Mattssons, so scheint es, als ob der Verlag mit Absicht versucht hätte, das Buch weniger abstrakt und philosophisch und damit „harmloser“ erscheinen zu lassen, als dass es tatsächlich ist.

Obwohl die Vorstellung des Werkes auf der U4 sehr kurz ist (vier Sätze, 66 Wörter), scheint sie für die öffentliche finnische Rezeption von *Die Abwesenheit* von einer großen Bedeutung gewesen zu sein. Z. B. scheint die Tatsache, dass hier der Autor für die Gattungsbezeichnung Märchen verantwortlich gemacht wird, das Werk aber im Text als „Roman“ definiert wird, die Erwartungen der Rezensenten sehr stark geleitet zu haben (vgl. Kap. 5.6.4.2). Im Gegensatz zu den früheren Übersetzungen legt die Vorstellung des Werkes auf der U4 keine eindeutige Werkinterpretation fest, sondern lässt mehrere Möglichkeiten offen.

5.6.4 Zur finnischen Rezeption von Die Abwesenheit

Die finnische Übersetzung von *Die Abwesenheit* erschien zu Beginn des Jahres 1991. Die ersten Rezensionen dazu erschienen Anfang Februar, aber das Buch wurde in einigen Zeitungen erst im Herbst 1991 besprochen. Die öffentliche finnische Rezeption des „Märchens“ vertreten in dieser Arbeit insgesamt 20 finnischsprachige Rezeptionsdokumente.²⁴²

Ob die finnischen Zeitungen zu Beginn der 1990er Jahre im Allgemeinen mehr Spaltenplatz für Rezensionen reservierten, oder ob man nur für die Besprechung des neuesten Handke etwas mehr Platz eingeräumt hatte, bleibt dahingestellt, aber die Rezensionen zu *Die Abwesenheit* waren bedeutend länger als bei der vorigen Übersetzung: Im Durchschnitt umfassten sie etwa 400 Wörter. Die umfangreichste, von Kai Ruohola verfasste und in *Satakunnan kansa* veröffentlichte Rezension umfasste 810 Wörter, während die kürzeste Rezensionen etwa 100 Wörter enthielt. In mehreren Rezensionen wurde auch ein Foto von Handke abgedruckt, das der U2 der finnischen Übersetzung entstammte. In zwei Rezensionen hatte man das Coverbild von *Die Abwesenheit* abgedruckt, das vom Illustrator Hannu Taina stammte und das man für besonders gut gelungen hielt.

5.6.4.1 Die Vorstellung von Handke in den Rezensionen

Wenn die Vorstellung des Autors in der bisherigen finnischen Rezeption von Handkes Werken keine besonders große Rolle gespielt hatte, waren die expliziten Vorstellungen beim Besprechen der fünften Prosaübersetzung noch kürzer. Zwar nannten die meisten Rezensenten die österreichische Herkunft des Autors und einige zudem sein Geburtsjahr, aber dies waren auch diesmal die einzigen Lebensdaten von Handke, über die berichtet wurden; Lautakari, Neimala und Petäjä verzichteten völlig auf eine explizite Vorstellung des Autors. Nur Tuomela bemerkte zudem, dass Handke zur slowenischen Minderheit Österreichs gehöre, was in seinem Werk neben den Themen des Außenseitertums und der existentiellen Bedrängnis auch im Interesse an der Sprache zum Vorschein komme; die Sprache sei, so wie die Rezensentin dies erklärte, bei ihm ein wichtiger Bestandteil sowohl der Identität eines Menschen als auch der Kulturgeschichte.

²⁴² Besprochen wurde das Buch in folgenden Zeitungen und Zeitschriften (aufgelistet in der Reihenfolge ihres Erscheinens): *Ylä-Vuoksi*, *Aamulehti*, *Uusi Suomi*, *Ilta-Sanomat*, *Ilkka*, *Suomenmaa*, *Etelä-Saimaa*, *Etelä-Suomen Sanomat*, *Kaleva*, *Helsingin Sanomat*, *Warkauden lehti*, *Pohjolan Sanomat*, *Karjalainen*, *Italohja*, *Turun Sanomat*, *Satakunnan kansa*, *Länsi-Suomi*, *Keskisuomalainen* und *Nuori voima*. Das Rezensionsforum der von Marjatta Seppä verfassten Kurzrezension ließ sich nicht herausfinden; vermutlich handelt es sich um eine Frauenzeitschrift.

Weder auf die Schriftstellerkarriere noch auf das literarische Werk Handkes wurde in den meisten Rezensionen näher eingegangen. Jaatinen, Stålhammar und Vartiainen jedoch fühlten sich verpflichtet, den Autor etwas genauer vorzustellen: Sie gingen in ihren Vorstellungen auf die Anfänge von Handkes Schriftstellerkarriere zurück und wiederholten die Aspekte, die schon aufgrund der öffentlichen Rezeption der früheren Übersetzungen bekannt waren: das in der deutschsprachigen Öffentlichkeit herrschende Bild vom jungen Handke als ein Radikaler, das große Aufsehen, das dieser mit seinen dem traditionellen Theater kritisch eingestellten Stücken hervorgebracht hatte sowie seine Kritik am sprachlichen Ausdruck. Bei Vartiainen nahm die Vorstellung von Handkes Karriere und seinem literarischen Werk mehr als die Hälfte der Rezension in Anspruch. Zur literarischen Entwicklung Handkes schrieb er:

Der Österreicher Peter Handke (geb. 1942) ist seit seinem literarischen Debüt ein umstrittener Schriftsteller. In den 60er Jahren war er ein Radikaler, dessen Theaterstücke und Hörspiele das Publikum schockierten. Zu den theaterästhetischen Einfälle Handkes gehörte u. a. der Verzicht auf alle solchen Elemente, die das Publikum beim Eintreten in das Theater vorzufinden erwartet [...] Aus dem vielversprechenden Avantgardisten wurde in den 1970er Jahren ein die innere Wirklichkeit des Menschen betrachtender Wortkünstler. Der Radikalismus Handkes richtete sich auf kurze Prosawerke, in denen er seinen sprachlichen Ausdruck entwickelte und immer dichter machte. Mit den Werken [...] schuf er eine ganz einzigartige Version von der Erbsünde der deutschsprachigen Literatur, der Innerlichkeit. (Vartiainen 1991.)

Wie aus dem obigen Zitat hervorgeht, wiederholte auch Vartiainen bei der Vorstellung des Autors Aspekte, die man bisher mit dem Namen Handke verknüpft hatte und die das öffentliche Bild des Schriftstellers in Finnland prägten: Er sei umstritten, radikal, originell, avantgardistisch, sprachinteressiert bzw. sprachbegabt. Ebenso wenig Neues zum Bild Handkes bot die Vorstellung seines Œuvres: Sie war meist noch knapper als bei den früheren Übersetzungen: Nur die bisher erschienenen finnischen Prosaübersetzungen und das Manuskript zum Film *Der Himmel über Berlin*, das auf der U2 genannt wird, wurden in einigen Rezensionen erwähnt.²⁴³ Siekkinen z. B. begnügte sich mit der Erwähnung, dass das Werk Handkes „umfangreich“ sei. Bei der Frage nach dem zentralen, gemeinsamen Thema für das Gesamtwerk Handkes wiederholte man die aus der früheren Rezeption bekannten Charakterisierungen. Waarala z. B. zitierte an dieser Stelle mehr oder weniger direkt seine eigenen früheren Aussagen bezüglich des gemeinsamen Themas: Den Ausgangspunkt bei Handke bilde ein Konflikt zwischen der bürgerlichen Vernunft und der Wirklichkeitswahrnehmung des Individuums. Auch das Motiv der Reise als einer Metapher für die menschliche Existenz ist laut Waarala bei Handke häufig und auch den Werken gemeinsam, die von ihm bisher ins Finnische übersetzt worden waren. Die anderen Rezensenten, von denen die meisten bei ihren Vorstellungen sehr knapp waren, erinnerten wie bei der Rezeption von *Der Chinese des Schmerzes* daran, dass Handke mit

²⁴³ Vgl. Hakala (1991), Jaatinen (1991), Lybeck (1991), Stålhammar (1991), Tuominen (1991).

der zentralen Thematik seiner Werke die europäische Literaturtradition fortsetze, indem er die Existenzfragen eines Menschen, das Außenseitersein, die Selbstsuche, die existentielle Bedrängnis und die Schuld erörtere (vgl. Seppä 1991, Siekkinen 1991, Tuomela 1991). Auch die zentrale Bedeutung der Sprache im Werk Handkes wurde in einigen Rezensionen hervorgehoben.²⁴⁴

Obwohl weder der Autor noch sein Œuvre in den Rezensionen besonders ausführlich vorgestellt wurden, waren die kurzen Charakterisierungen trotzdem sehr schmeichelhaft: Man bezeichnete Handke als „einen der interessantesten gegenwärtigen Schriftsteller des deutschen Sprachraums“ (Stålhammar 1991), als einen „Erneuerer der europäischen Literatur“ und eine „Koryphäe“ (Rinne 1991), einen „Wortmeister“ mit einer „unerschöpflichen Ausdrucksfähigkeit“ (Blomstedt 1991, Vartiainen 1991), „eigenartigen Sprachvirtuosen“ (Vainonen 1991), „Schriftsteller der Zukunft“ und „Meister des Außenseiterseins“ (Palmu 1991). Neben diesen expliziten Charakterisierungen gab es in den Rezensionen viele indirekte Charakterisierungen des Autors: Indem der Rezensent das besprochene Werk als philosophisch, tief sinnig, schwer verständlich usw. konkretisierte bzw. beschrieb und es als langweilig beurteilte, äußerte er gleichzeitig implizit auch eine Charakterisierung des Autors. Das Bild, das anhand der öffentlichen Rezeption der früheren Übersetzungen von Handke entstanden war, wurde diesmal in den Rezensionen noch dadurch verstärkt, dass die existentielle Tiefsinnigkeit seiner Gedanken und die daraus resultierende Schwerverständlichkeit seiner Werke wiederholt und mit neuen Beispielen belegt wurden:

Um Handke zu verstehen, muss man äußerst genau lesen. Man kann seine Werke nicht satzweise, geschweige denn Abschnitt für Abschnitt lesen. Diejenigen Leser, die ganze Seiten auf einmal zu lesen versuchen, können nicht einmal verstehen, was der Autor meint, und werden irritiert. (Palmu 1991.)

Noch häufiger als zuvor wurde in den Rezensionen darauf hingewiesen, dass Handke kein Autor für Jedermann sei; eine Behauptung, die ihrerseits gut geeignet war, die finnische Handke-Leserschaft noch weiter in die sogenannte literarische Elite abzugrenzen. Neben Siekkinen wies auch Seppä darauf hin:

Peter Handke ist ein Vertreter der mittleren Generation der österreichischen Literatur, von dem man mehrere Werke ins Finnische übersetzt hat, der aber außerhalb der aktivsten Leserschaft immer noch ziemlich unbekannt ist. Im bestimmten Kreis wird er jedoch hochgeschätzt und für einen der Richtungsgeber der Gegenwartsliteratur gehalten.

Ein gutes Jahrzehnt nach dem Erscheinen der ersten finnischen Prosaübersetzung war man also immer noch nicht der Ansicht, dass Handke seine Position im finnischen literarischen Feld oder zumindest bei dem großen finnischen Publikum befestigt hätte. Trotzdem behauptete Vainonen, dass Handke neben Botho Strauß von den ge-

²⁴⁴ Vgl. Blomstedt (1991), Jaatinen (1991), Siekkinen (1991), Vainonen (1991).

genwärtigen deutschsprachigen Autoren in Finnland der bekannteste sei. Zu bemerken hier ist allerdings, dass zu Beginn der 1990er Jahre die deutschsprachige Literatur insgesamt eine sehr geringe Rolle in Finnland spielte (vgl. Kap. 7.2).

5.6.4.2 *Zur Gattungsproblematik: (K)ein Märchen?*

Der Untertitel Märchen erweckte in den finnischen Rezensionen kein so großes Interesse wie in der deutschsprachigen Rezeption (vgl. 5.6.2). Die Gattungsbezeichnungen hatten sich schon bei den früheren Übersetzungen als problematisch erwiesen: *Die linkshändige Frau* z. B. wurde von den finnischen Rezensenten – offensichtlich in Anlehnung an die U4 der Übersetzung – als Kurzroman²⁴⁵ bezeichnet, während das deutsche Original den Untertitel „Erzählung“ trägt. Die kurze Prosa, die für Handke die eigenste Form zu sein scheint – erst seit den 1990er Jahren sind seine Werke bedeutend länger – und die im Hinblick auf die Taschenbuchausgaben gerade passend ist, ist für die Format, die von finnischen Verlagen in den 1980er Jahren bevorzugt wurde, zu kurz. Berücksichtigen muss man auch die Tatsache, dass ein literarisches Werk mit der Bezeichnung „Roman“ eine ganz andere Aura besitzt als die „Erzählung“ und sich daher wahrscheinlich auch besser vermarkten lässt.

Vielleicht aus diesem Grund hatte auch Otava *Die Abwesenheit* auf der U4 als Roman bezeichnet. So wurde es auch in den Rezensionen als „Roman“ (Jaatinen 1991) oder als „Roman im kurzen Stil“ (Stålhammar 1991) bzw. als „Kurzroman“ bezeichnet.²⁴⁶ Allerdings erwähnten die meisten, dass das Buch von seinem Autor als Märchen definiert worden sei, als ob sie die Verwendung dieser Gattungsbezeichnung hätten rechtfertigen müssen.²⁴⁷ Vainonen bemerkte zudem, dass das Werk sehr schwierig zu kategorisieren sei: Man könne es seiner Ansicht nach auch als „Erzählung, Text oder Schilderung“ definieren. Viele hielten es für nötig, das Wort Märchen in Anführungszeichen zu setzen, als hätten sie den Untertitel nicht völlig akzeptiert. Komu z. B. erklärte, dass man ihn nicht wörtlich zu nehmen habe, sondern dass er vom Autor ironisch eingesetzt worden sei. Aus ihrer Begründung wurde deutlich, dass sie die Gattungsbezeichnung Märchen ausdrücklich mit der Kindheit verband und dass sie unter Märchen eine Gattung der Kinderliteratur verstand, weshalb Handkes Märchen ihren Erwartungen nicht entsprach. Ähnlich setzten Jaatinen, Blomstedt und Vartiainen

²⁴⁵ Der Kurzroman wird u. a. von Gero von Wilpert (2001: 446) definiert als eine „nicht genauer abgegrenzte Zwischenform von Roman und Novelle, etwa romanhafter Stoff in knapper Ausführung oder novellistischer Stoff in romanhafter Breite, z. B. bei E. Hemingway (*Der alte Mann und das Meer*), A. Schmidt u. a.“ Der Begriff wird im Finnischen häufig verwendet, obwohl man auf ihn bisher keine passende Definition hat festlegen können. Hosiailuoma (2003: 705) definiert ihn auf eine ähnliche Weise wie von Wilpert.

²⁴⁶ Vgl. Hakala (1991), Seppä (1991), Tuomela (1991), Waarala (1991).

²⁴⁷ Vgl. Hakala (1991), Jaatinen (1991), Kanervala (1991), Lybeck (1991), Palmu (1991), Petäjä (1991), Ruohola (1991), Seppä (1991), Siekkinen (1991), Stålhammar (1991), Tuomela (1991), Vainonen (1991), Vartiainen (1991).

nen das Märchen mit den Vorstellungen von Kindheit und dem Kindlichen, Unschuldigen und Fiktionalen in Verbindung. Blomstedt z. B. erklärte, dass die Geschichte Handkes auf einer „Illusion von Unschuld“ basiere, die Wirklichkeit von den „Alltagskleidern“ zu entkleiden und ein authentischeres Leben außerhalb der Welt zu finden versuche. Jaatinen wiederum war der Ansicht, dass der Autor mit der Gattungsbezeichnung „das Fiktive des Fiktionalen, vielleicht das Kindliche, die Fantasie, die Frische der Kindheit, die Notwendigkeit der kindlichen Neugier und Gemeinschaftlichkeit“ habe betonen wollen. Sie erinnerte zudem daran – allerdings ohne konkrete Beispiele –, dass die Kindheit eines der Hauptthemen bei Handke sei, wenn sie auch nicht offen „gepredigt“ werde, sondern in seinen Werken eher verdeckt bleibe.

Nur Ruohola und Lybeck äußerten ausdrücklich die Meinung, dass das Märchen für die Erzählung Handkes ein „sehr trefflicher Untertitel“ sei. Die von anderen Rezensenten geteilte allgemeine Auffassung, auf die die meisten jedoch nur indirekt hinwiesen, wurde von Blomstedt in Worte gekleidet: *Die Abwesenheit* sei ein Märchen, „das nicht an gewöhnliche Märchen erinnert.“ Blomstedt zufolge beruhe dies auf dem ungewöhnlichen Charakteristikum, dass Handkes Märchen „weder typisiere noch stilisiere noch fabuliere“, sondern versuche, die „wahre Wirklichkeit“ so viel zu zeigen, „wie es mit den Mitteln der Sprache nur möglich sei“ (Blomstedt 1991). Obwohl man offensichtlich nicht bereit war, die Gattungsbezeichnung ohne weiteres zu akzeptieren, verurteilte man sie auch nicht direkt als irreführend oder falsch, wie es einige deutschsprachige Rezensenten taten. Stattdessen versuchte man aus dem Text typische Merkmale des Märchens hervorzuheben, mit denen der Untertitel zu rechtfertigen wäre. Die genannten Märchenmerkmale waren zum größten Teil dieselben wie in den deutschsprachigen Rezensionen, nur etwas weniger (vgl. Kap. 5.6.2): Diese seien u. a. die Anonymität der Figuren und ihre unbestimmbar bleibenden Charaktere, ihre Identität und Vergangenheit, ihr zufälliges Zusammentreffen, das Reismotiv, die Ziellosigkeit der Wanderung, die Rätselhaftigkeit bzw. Traumhaftigkeit der beschriebenen Welt sowie die von den meisten Rezensenten für glücklich gehaltene, befreiende Wende am Ende der Erzählung.²⁴⁸ Vom Typischen abweichend seien dagegen u. a. die Tatsachen, dass die „karikaturartigen Figuren“ (Vartiainen 1991) keineswegs „spielerisch“, sondern sehr „ernst“ seien und dass ihre Geschichte ende, wenn die Seiten voll sind. Aus diesem Grund hielt Vartiainen *Die Abwesenheit* wie einige seiner deutschsprachigen Kollegen für ein „Märchen für Erwachsene.“

Die Gattungsproblematik wurde keineswegs in allen Rezensionen besonders ausführlich behandelt. Stattdessen konnte man darauf nur indirekt hinweisen, indem man die Handlung, die Figuren oder den Stil als „märchenhaft“ bezeichnete, ohne die Märchenmerkmale weiter zu diskutieren.²⁴⁹ Noch häufiger als das Wort märchenhaft

²⁴⁸ Vgl. Blomstedt (1991), Komu (1991), Petäjä (1991), Tuomela (1991), Tuominen (1991).

²⁴⁹ Vgl. Hakala (1991), Lautakari (1991), Neimala (1991), Waarala (1991).

tauchten in den Rezensionen Charakterisierungen wie „mystisch“ oder „traumhaft“ auf, was auf den Text auf der U4 der finnischen Übersetzung zurückzuführen sein könnte. Begründet wurde die Traumhaftigkeit mit der Irrationalität und der fehlenden Logik der Geschichte, der immer surrealistischer werdenden Landschaft, der mystischen Stimmung und dem mythologischen Stoff (vgl. Hakala 1991, Lybeck 1991, Palmu 1991). Obwohl diese Merkmale zum Teil dieselben waren, aufgrund derer die Erzählung von einigen Rezensenten für ein Märchen gehalten wurde (vgl. Kanervalu 1991), scheinen sie mit den Hinweisen auf die Traumhaftigkeit bei den anderen dazu gedient zu haben, die von den Rezensenten für etwas irreführend gehaltene Gattungsbezeichnung und die daraus resultierenden falschen Erwartungen an ein Volksmärchen zu vermeiden.²⁵⁰

5.6.4.3 *Konkretisationen der Handlung und der Figuren*

Die Handlung von *Die Abwesenheit* wurde von Kanervalu, Palmu und Siekkinen explizit als „einfach“ und „klar“ bezeichnet. In den meisten Rezensionen wurden einzelne Ereignisse kaum nacherzählt, nur vom Ausgangspunkt der Geschichte wurde in Hauptzügen berichtet: Man stellte knapp fest, dass hier vier Figuren, die sich bisher nicht kannten, zufällig in einem Zug zusammentreffen und eine gemeinsame Reise beginnen; die Ereignisse auf der Reise wurden dagegen nicht im Einzelnen beschrieben. Etwas genauer wurden diesmal die Figuren behandelt – in der bisherigen finnischen Handke-Rezeption hatten die Figuren kaum eine Rolle gespielt – doch waren die Charakterisierungen meistens nicht besonders ausführlich. In ein paar Rezensionen wurde das Fehlen einer Figurencharakterisierung mit dem Hinweis begründet, dass nicht einmal der Autor die Figuren näher charakterisiert und ihre Verhältnisse beleuchtet habe, weil das Festlegen einer Identität die Figuren – wie Blomstedt dies formulierte – „zu anwesend“ gemacht hätte. Darauf deutete auch die Tatsache hin, dass die Figuren namenlos seien; auf die Namenlosigkeit wurde in mehreren Rezensionen hingewiesen.²⁵¹ Besondere Aufmerksamkeit wurde statt der Identitäten der Figuren auf ihre Beweggründe gerichtet, warum diese die Reise antreten: Gemeinsam allen Figuren seien die Gefühle der Einsamkeit, des Außenseiterseins bzw. der Entfremdung, der Enttäuschung bzw. Unzufriedenheit mit der eigenen Lebenssituation sowie der Wunsch, sowohl die eigene als auch die allgemeine Geschichte loszuwerden.²⁵² In diesem Zusammenhang wurde auch oft erklärt, in welcher Hinsicht man die Figuren für abwesend halten konnte.

²⁵⁰ In der deutschsprachigen Rezeption wurde *Die Abwesenheit* auch als Traumgeschichte bezeichnet, aber seltener als in der finnischen Rezeption (vgl. z. B. *Tiroler Tageszeitung* 28.10.1987).

²⁵¹ Vgl. Blomstedt (1991), Ruohola (1991), Siekkinen (1991), Tuominen (1991), Vainonen (1991).

²⁵² Vgl. Komu (1991), Lautakari (1991), Neimälä (1991), Lybeck (1991), Petäjä (1991), Stälhammar (1991), Vainonen (1991).

Einige etwas ungewöhnlichere Interpretationen der Figuren ließen sich auch finden. Siekkinen zufolge würden die vier Figuren „vier verschiedene Menschentypen“ vertreten; genauer erklärte sie diese Behauptung nicht. Während der Reise würden die Figuren laut Siekkinen eine Familie bilden, in der der alte Mann der Vater der Frau, der Soldat ihr Sohn und der Spieler ihr Ehemann bzw. ihr Geliebter sei. Allmählich, in den Wortmeldungen der Frau, werde es laut Siekkinen deutlich, dass alle Männerfiguren eine einzige Figur seien. Auf einen ähnlichen Schluss kam Kanervalva, dem zufolge alle Figuren durch den Erzähler eins würden. Kanervalva war zudem der Ansicht, dass die Figuren mit Gespenstern vergleichbar seien, die sich im Zwischenbereich von Leben und Tod wie die Figuren in Dante Alighieris *Göttliche Komödie* (*Divina Commedia*) bewegen würden. Jaatinen wiederum behauptete, dass die Figuren den Tarotkarten entstammen und die verschiedenen Entwicklungsstadien der Menschheit symbolisieren würden: Der alte Mann repräsentiere die Vergangenheit, der Spieler die Gegenwart, der Soldat die Zukunft und die Frau „eine so ferne Möglichkeit der Zukunft, dass man sie noch nicht fassen kann“ (Jaatinen 1991). Auch Siekkinen und Waarala waren mit Jaatinen der Meinung, dass der alte Mann, der Spieler und der Soldat die verschiedenen Altersperioden des Mannes vertreten würden, die in unterschiedlichen Verhältnissen zur Frau und damit zum Kind in sich selbst stehen würden. Von den Figuren wurde der alte Mann in den Rezensionen etwas häufiger und ausführlicher als die anderen Figuren behandelt und seine Rolle diskutiert. Hakala bildete unter den finnischen Rezensenten eine Ausnahme, indem sie der Ansicht war, dass die Landschaft die wichtigste Figur in der ganzen Geschichte sei. Bei den anderen Rezensenten spielte die Landschaft keine Rolle.

Im Unterschied zur Rezeption von früheren Übersetzungen wurde die Erzählsituation in mehreren Rezensionen behandelt.²⁵³ Der plötzliche Wechsel der Perspektive von einem allwissenden auktorialen Erzähler zu einem Erzähler, der die Wir-Form verwendet, wurde für ungewöhnlich gehalten, aber im Unterschied zur deutschsprachigen Rezeption viel positiver beurteilt. Allerdings war man nicht ganz sicher, wie man die Wir-Form interpretieren sollte: Ging es hier um eine der vier Figuren, aus deren Perspektive erzählt wurde, oder erzählten hier alle vier gemeinsam oder gäbe es vielleicht eine weitere, fünfte Figur? Die Möglichkeit einer fünften Figur nannte Kanervalva, dem zufolge der Autor sich selbst als „fünfte Zufallskarte“ zur Vierergruppe gestellt habe.

Während die Ereignisse auf der Reise kaum behandelt wurden, wurde das Ende der Erzählung in einigen Rezensionen genauer besprochen. Diskutiert wurde dabei die Frage, ob die Figuren am Ende ihr Ziel erreichen oder nicht und was man überhaupt als ihr Ziel betrachten könnte. Neimala, Tuominen und Rinne z. B. waren der Ansicht, dass man die Entstehung eines Zusammengehörigkeitsgefühls als das Ziel be-

²⁵³ Vgl. Hakala (1991), Kanervalva (1991), Komu (1991), Neimala (1991), Palmu (1991), Siekkinen (1991).

trachten könne: Am Ende seien die Figuren zwar unglücklich, aber das Gefühl sei ihnen allen gemeinsam. Als Beweis für das glückliche oder zumindest optimistische Ende zitierte man einen Satz am Ende der Erzählung: Im fürchterlichen Lärm und Getöse hören die Figuren eine zarte Kinderstimme sagen: „Ich komme“. Laut Komu müsse dies als optimistisches Ergebnis betrachten: Die Figuren würden sich von einer Möglichkeit der Erneuerung bewusst und hören auf zu fliehen. Derselben Ansicht waren Jaatinen und Tuominen, denen zufolge die Erzählung mit einer „kathartischen Erleuchtung“ ende, wenn sich die Figuren mit der eigenen Geschichte verbunden fühlen und ihren Platz im Leben annehmen würden. Lautakari und Petäjä konkretisierten das Ende deutlich negativer: Ihrer Ansicht nach bleibe die gemeinsame Reise ergebnislos. Petäjä hielt das Ende deshalb für nihilistisch: Ihm zufolge wollte Handke mit der Geschichte zeigen, dass der Mensch zwar den Idealismus brauche, aber dass die Wirklichkeit ihn letztendlich immer vernichte.

5.6.4.4 *Konkretisationen der Thematik*

Was die Konkretisationen der Thematik angeht, folgte die öffentliche Rezeption von *Die Abwesenheit* der Rezeption der früheren Übersetzungen. Auch diesmal wurden die Entfremdung, das Außenseitersein, die Fremdheit, die Einsamkeit und die Selbstsuche als die zentralen Themen der Erzählung aufgefasst. Diejenigen, die das Außenseitersein als das wichtigste Thema hervorhoben, hielten das neue Buch für eine logische Fortsetzung der Thematik der früheren Werke (vgl. Stålhammar 1991). Diese gemeinsame Thematik spielte aber nicht nur bei der Kontextualisierung eine Rolle, sondern auch als der wichtigste Ausgangspunkt der Interpretation: Die Gefühle von Fremdheit und Einsamkeit wurden als die grundlegendsten Ursachen für den Ausbruch und für die ziellos erscheinende Reise der Figuren aufgefasst (vgl. Kap. 5.6.4.3).

Die Tatsache, dass der Zug, mit dem die Figuren ihre gemeinsame Reise beginnen, neben dem Hotel „Europa“ abfährt, wurde u. a. von Tuominen und Vainonen als eine Begründung angesehen, warum die Erzählung als ein Zeitbild gelesen werden sollte, als eine Schilderung vom „leidenden europäischen Menschen“ (Komu 1991), von seinem Außenseitersein und seinen Empfindungen der Leere, von seiner Suche nach einer anderen Wirklichkeit, in der das Geistige und Kulturelle das Gegengewicht für das Materielle anbieten, sowie von einer Suche nach einer Versöhnung des Individuums mit sich selbst und von der Schwierigkeit dieser Versöhnung.²⁵⁴ Ruohola bezeichnete Handkes Buch als „Manifest des postmodernen Zeitalters“: Ihm zufolge schildert der Autor hier das Ende der Moderne und den Beginn der Postmoderne sowie die Entstehung eines postmodernen Menschen und folge damit den Gedanken

²⁵⁴ Vgl. auch Lautakari (1991), Tuomela (1991), Tuominen (1991).

Jean-François Lyotards und Jacques Derridas über daspostmoderne Zeitalter, mit denen der Autor Nietzsches Auffassungen von Übermensch verbunden habe.

Die Abwesenheit wurde nicht nur als ein zutreffendes Zeitbild gelesen: Tuominen und Vainonen bemerkten in ihren Rezensionen, dass es sich hier auch um ein Zukunftsbild oder um eine Prophezeiung handeln könnte. Vainonen zufolge bilde die Idee von einer Rückkehr in die Natur den roten Faden der Erzählung: Er erinnerte daran, dass die Wanderung der Figuren weg aus der Kulturlandschaft in ein paradiesisches Tal führe, das in der Utopieliteratur beliebt sei. Bei Handke würden aber die Figuren am Ende zur modernen Zivilisation zurückkehren. Was die Rückkehr in die Natur betraf, war Tuominen ganz anderer Meinung als Vainonen: Ihr zufolge haben zwar die Natur und die Landschaft bei Handke eine bedeutende Stellung, aber der Autor habe dennoch kein grünes Paradies zu entwerfen versucht; bei ihm liege der Schwerpunkt nicht in der äußeren Wirklichkeit, sondern im Inneren des Menschen. Tuominen situierte die Geschehnisse auch nicht weit in die Zukunft, sondern ihr zufolge kann man die Erzählung Handkes, die im Original vier Jahre vor der finnischen Übersetzung erschienen war, als eine „Prophezeiung vom heutigen Tag“ lesen.

Im Unterschied zu anderen Rezensenten fand Stålhammar im Text Hinweise auf die deutsche Vergangenheit: „Man ist wieder einmal in den Stätten der Vergangenheit, die immer noch den Alltag der Deutschen berühren. Der Aufenthalt in einem verfallenen Bunker erweitert sich auf eine ergreifende Weise zu einer Analyse eines gesamten Lebenskreises“, meinte Stålhammar. Doch wiesen auch andere Rezensenten darauf hin, dass es in der Geschichte um die Zeit nach einem oder mehreren Kriegen gehe, aber in den anderen Interpretationen wurde dies nicht oder zumindest nicht ausdrücklich mit der Thematik der Vergangenheitsbewältigung verbunden. Während andere Rezensenten das Hotel Europa für einen Bezugspunkt für die Gegenwart oder Zukunft hielten, bedeutete es für Stålhammar ein Zeichen der Vergangenheit.

Obwohl die Aktualität der Thematik in vielen Rezensionen hervorgehoben und auch sehr positiv aufgenommen wurde, war man sich einig, dass die Erzählung darüber hinaus etwas allgemein Menschliches und Allgemeingültiges zum Ausdruck bringe, indem sie die Geschichte der Menschheit und die grundlegenden Fragen des Menschseins behandle wie z. B. das Sichbekennen zum Menschen, die Einwilligung zur Gemeinschaftlichkeit und Verantwortlichkeit, die Fremdheit und Einheit, die Rechenschaftsablegung vor dem Tod und die Versöhnung des Menschen mit sich selbst.²⁵⁵ Da Handkes Erzählung auf dem „mythischen“ Reisemotiv basiert, das gewöhnlich für eine Metapher für das Leben angesehen wird (vgl. Komu 1991, Tuomela 1991, Waarala 1991), wurde sie als einen „existentiellen Wanderschaftsbericht“ gelesen, wie Hakala die Erzählung bezeichnete. Hinweise auf den Einfluss des Existentialismus ließen sich auch in einigen anderen Rezensionen finden (vgl. Petäjä

²⁵⁵ Vgl. Jaatinen (1991), Kanervalta (1991), Lautakari (1991), Lybeck (1991), Siekkinen (1991).

1991, Ruohola 1991, Waarala 1991), doch wurden sie weder erklärt noch sonst genauer behandelt. Während Lybeck die Reisesymbolik für zu offensichtlich und klar hielt, waren andere Rezensenten der Ansicht, dass der Autor mit der Reise treffend die Gleichzeitigkeit der Abwesenheit und der Suche, der Entwurzelung und der Hoffnung schildere (vgl. Vainonen 1991). Kanervalva erinnerte zudem, dass es sich hier nicht nur um eine Reise ins Ich handle, sondern auch um eine Reise in die Sprache.

Auf die zentrale Bedeutung der Sprache, der Literatur und des Deutens von Zeichen und Symbolen in der Erzählung wiesen auch andere Rezensenten hin.²⁵⁶ Petäjä z. B. behauptete, dass nicht nur die Thematik, sondern auch die Sprache Handkes mit dem Existentialismus oder noch eher mit der Phänomenologie verbunden sei. In *Die Abwesenheit* suche der Autor die Authentizität der Wörter, die ihren Bezug zu Begriffen verloren hätten. In der Philosophie Handkes, so Petäjä, schaffe der Mensch seine eigene Sprache, um die Welt zu finden. Die einfachste Weise, die Welt zu verlieren, sei es, wenn man sich auf die Sprache verlässt, die die anderen erfunden haben. Aus diesem Grund würden Handkes Figuren nach einem abwesenden Wort oder Begriff suchen, erklärte Petäjä. Er verknüpfte *Die Abwesenheit* mit Robert Sokolowskis Werk *Presence and Absence. A Philosophical Investigation of Language and Being* (1978), in dem ebenfalls das Verhältnis zwischen der Abwesenheit bzw. Anwesenheit und der Sprache untersucht wird. Auch andere Rezensenten waren der Ansicht, dass *Die Abwesenheit* noch viel fester den Bedeutungen der Sprache verhaftet sei als *Die Wiederholung*.

5.6.4.5 *Literarische Vergleichspunkte der Erzählung*

In *Die Abwesenheit* lassen sich zahlreiche intertextuelle Spuren finden, die sich sowohl auf die eigenen Werke Handkes als auch auf die Klassiker der Weltliteratur beziehen.²⁵⁷ Ihre Bedeutung für die Sinnstiftung des Werkes sowie der Grad ihrer Markierung im Text variieren von wörtlichen Zitaten mit genauen Quellenangaben (z. B. die beiden Zitate aus Dschuang Dsis *Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*)²⁵⁸ bis nicht markierten Anspielungen auf mythologische Figuren usw. Bedeutungserweiternd bzw. -relevant kann man z. B. die Anspielung auf Kirke (ABW, 23) betrachten, weil die Frau, die von ihrem ehemaligen Freund mit der zaubermächtigen Tochter von Helios und Perseis in Homers *Odyseus* verglichen wird, die Männer in

²⁵⁶ Vgl. Jaatinen (1991), Neimala (1991), Petäjä (1991), Rinne (1991), Siekkinen (1991), Stålhammar (1991), Tuomela (1991), Tuominen (1991).

²⁵⁷ Auf Handkes eigene Werke spielen einzige Motive und Wörter an. Z. B. erinnern die Zypressen (ABW, 64, 151), die kurzen Zettel, die zum Folgen auffordern (ABW, 68), sowie die zwischen jedem Finger hervorragenden Stahlspitzen an die Rasierklinge des Mexikaners in *Der kurze Brief zum langen Abschied*.

²⁵⁸ Direkt zitiert wird u. a. aus Wolfram von Eschenbachs *Parzival* und Shakespeares *König Lear* (vgl. ABW, 26).

Schweine verwandeln kann, in der Erzählung sonst nur durch ihre Selbstgespräche charakterisiert wird.²⁵⁹ Der Untertitel Märchen wiederum kann als eine Anspielung auf Goethes *Mährchen* verstanden werden, mit dem *Die Abwesenheit* auf der Handlungsebene sehr wenig gemeinsam zu haben scheint. Vielmehr spielt der Autor mit dieser Bezugnahme auf die Tradition des romantischen Kunstmärchens an, mit der *Die Abwesenheit* u. a. die Durchbrechung der Wirklichkeit, die Aufhebung der Kausalität und die Loslösung von Zeit und Raum teilt (vgl. Fischer 1988a: 247). Ob der Haupttitel *Die Abwesenheit* auf die gleichnamige, im Jahr 1979 erschienene Gedichtsammlung von Wolfgang Hilbig anspielt, ist dagegen unklar.

Die Intertextualität von *Die Abwesenheit* spielte in den finnischen Rezensionen keine große Rolle; in den deutschsprachigen Rezensionen hatte man ihr ebenfalls nur wenig Aufmerksamkeit zukommen lassen. Allerdings wies man darauf hin, dass das Buch „viel mythologisches Material“ enthalte (Hakala 1991) und auf die Weltliteratur (Platon, Dante, Nietzsche, Duras, Camus, Tarkowski) assoziieren lasse (vgl. Hakala 1991, Kanervalva 1991), aber einzelne intertextuelle Bezüge wurden – abgesehen von den Dschuang-Dsi-Zitaten (Neimala 1991, Kanervalva 1991) – in den Rezensionen weder erwähnt noch genauer behandelt. Stattdessen nannte man einige Werke, an die Handkes Text auf irgendeine Weise erinnern würde: Die beschriebene wüste Landschaft Handkes erinnert laut Komu an T.S. Eliots Gedicht *Das wüste Land* (eng. *The Waste Land* 1922), die detaillierte Beschreibung der Umgebung wiederum würde laut Lybeck an die Technik des britischen Schriftstellers John Fowles in seinem Werk *Die Grille* (engl. *A Maggot* 1985) erinnern. Darüber hinaus wurden von Hakala und Kanervalva auf die thematischen und stilistischen Ähnlichkeiten mit Hesse hingewiesen. Kanervalva war z. B. der Ansicht, dass das geistige Wandern, Suchen und momentane Finden auch bei Hesse thematisiert werde, worüber hinaus bei ihm das Orientalische wie bei Handke eine Rolle spiele.

Ein wenig unerwartet wurden in den Rezensionen auch Werke von finnischen Autoren als Vergleichspunkte herangezogen: Neimala zufolge habe Handke eine finnische Entsprechung in Antti Hyry, der sich in seinen Werken fast ebenso leidenschaftlich wie Handke mit der Natur der Dinge und Gegenstände befasst habe. Komu wiederum fand in der Situation der Figuren ähnliche Ratlosigkeit wie in der Fernsehserie *Pakanaamaan kartta* vom finnischen Filmemacher und Regisseur Neil Hardwick, die kurz zuvor im finnischen Fernsehen ausgestrahlt wurde: Handkes Figuren könnten ihre Situation ebenso schlecht erklären wie die Hauptfigur Tapani in der Serie, der zwar merkt, dass alles irgendwie schief ist, aber selbst nicht zu erklären weiß, was genau nicht in Ordnung ist und warum nicht. Lautakari veranschaulichte die Thematik der

²⁵⁹ Die Frau in *Die Abwesenheit* könne nach der Meinung ihres Freundes als kindliches Geschöpf jedermann bezaubern und in ihre Kinderhöhle locken, „aus deren Fängen es kein Entkommen gäbe“ (ABW, 23). Doch sei sie noch schlimmer als Kirke, denn sie würde nicht nur die Gefährten des Odysseus, sondern auch diesen selbst in ein Schwein verwandeln.

existentiellen Einsamkeit mit einem Zitat aus V.A. Koskenniemis berühmtem Gedicht „Yksin oot sinä ihminen“. Waarala wiederum verwies auf ein Gedicht von Pentti Saarikoski „Matkalla kaiken aikaa“ hin.²⁶⁰

Im Gegensatz zur öffentlichen deutschsprachigen Rezeption des Werkes wurde *Die Abwesenheit* in den finnischen Rezensionen mit keinem einzigen Märchen in Verbindung gesetzt, zumindest nicht explizit. Stattdessen nahm man die Vergleichspunkte aus dem Werk Handkes, insbesondere aus dem übersetzten Teil seines Œuvres. Das neue Buch weise Gemeinsamkeiten vor allem mit der vorigen Übersetzung *Die Wiederholung* auf, mit der es das Reisemotiv (Tuominen 1991), die Suche nach den Wurzeln eines Volks und der eigenen Identität eines Menschen (Stålhammar 1991), die Einschachtelung von verschiedenen Zeitebenen (Kanervalva 1991) sowie die Auffassung von der zentralen Bedeutung der Sprache, des Schreibens und des Lesens bzw. des Interpretierens von Zeichen und Symbolen teile (vgl. Jaatinen 1991, Kanervalva 1991, Neimala 1991). Ebenfalls habe es Gemeinsamkeiten mit *Der Chinese des Schmerzes*: Nicht nur würden die Hauptfiguren in beiden Schwellen überschreiten (Kanervalva 1991), sondern laut Jaatinen würden sie auch ein ähnliches kathartisches Erlebnis haben. Diese Art Katharsis verbinde das neue Buch auch mit *Langsame Heimkehr*, während die Filmartigkeit bzw. die Visualität der Beschreibung an den Film *Der Himmel über Berlin* erinnern würden (vgl. Jaatinen 1991). Vainonen wiederum bemerkte, dass der Glaube an die authentische Erfahrungswelt eines Kindes und die Suche nach der authentischen Wahrnehmung und einer authentischen Sprache *Die Abwesenheit* mit *Die Stunde der wahren Empfindung* verbinde.

5.6.4.6 „Eine recht chinesische Geschichte“

Insgesamt waren die Urteile der Rezensenten über die neue Handke-Übersetzung sehr positiv: Von den insgesamt 20 Rezensionen konnten nur drei als ablehnend eingestuft werden, während der Rest ein befürwortendes, einige sogar ein begeistertes Gesamturteil über das Werk äußerte. Es war allerdings auch möglich, dass das Gesamturteil positiv war, obwohl ein Aspekt ein wenig kritisiert wurde, wie z. B. die „betäubende hyperrealistische Beschreibung“ bei Vainonen oder die Mühsamkeit des Lesens bei Hakala. Obwohl diese beiden Kritikpunkte auf der Sprache der Erzählung beruhten, war bei vielen Rezensenten gerade die Sprache das wichtigste Kriterium für ein positives Urteil. Die Sprache wurde als „nachdenklich poetisch“, „märchenhaft schön“,

²⁶⁰ Der Datenbank *Suomen kirjallisuuden käännökset* zufolge wurden von Koskenniemi bisher drei Gedichtbände ins Deutsche übersetzt: *Gedichte* (1907), *Der junge Anssi und andere Gedichte* (1937) und *Gaben des Glücks* (1938, 1949). Außerdem hat man Übersetzungen seiner Gedichte in verschiedenen Anthologien zur finnischen Literatur veröffentlicht. Von Saarikoski sind bisher fünf Gedichtsbände in deutscher Übersetzung veröffentlicht worden: *Ich rede: Gedichte* (1965), *Der erste Fang im Frühling* (1983), *Das Feld des Polartauchers* (1997), *Aufforderung zum Tanz: Gedichte* (2002) und *Tiarnia: Gedichte finnisch-deutsch* (2005).

„dicht“ und „poliert“ bezeichnet und in den meisten Fällen sehr positiv bewertet.²⁶¹ Auch Petäjä, dessen Gesamturteil eher negativ war, lobte die „kunstvolle“ Sprache der Erzählung. Stålhammar erinnerte an die Bedeutung der Sprache beim Schaffen der mystischen Stimmung, die dem Autor hier sehr gut gelungen sei. Besondere Aufmerksamkeit wurde auch auf die „visuelle“, „filmartige“ und „dynamische“ Erzählweise Handkes gerichtet, die mit den sorgfältig ausgewählten Details, dem Reichtum der sprachlichen Nuancen und den gelungenen Schnappschüssen das Lesen zum Genuss mache.²⁶²

Die Detailliertheit der Beschreibung und die geschliffene Sprache wurden in den Rezensionen jedoch nicht nur gelobt, sondern auch kritisiert: Neben Vainonen (s. o.) hielt auch Lybeck die hyperrealistische Schilderung oder den „Fotorealismus“ Handkes für „ermüdend“. Blomstedt war der Ansicht, dass die Sprache der Erzählung „zu artistisch“ und „zu poliert“ sei, weshalb sie dem Leser „künstlich“ erscheine. Sein Urteil über die Sprache war nicht besonders schmeichelhaft: Laut Blomstedt handelt es sich hier um „statische“, „unnatürliche“ und „übergenaue sprachliche Klöppelarbeit“. Nicht so dramatisch, aber ähnlich skeptisch gegenüber der Sprache äußerten sich auch Hakala und Petäjä, die bemerkten, dass das Lesen der Erzählung sehr mühsam sei, weil die Thematik so tiefsinnig sei und weil die Sprache so viel Aufmerksamkeit und Genauigkeit erfordere. Kanervalva seinerseits meinte, dass Handke zwar ein „Meister der Stilisierung“ sei, dass er aber nicht immer klar, sondern manchmal sehr anspruchsvoll und „quälerisch“ sein könne. Sein Urteil „eine recht chinesische Geschichte“ gründete Kanervalva dagegen auf die Thematik der Erzählung.

„Schwerverständlich“, war das Urteil Seppäs über das Buch. Ob ihr Urteil auf die Sprache der Erzählung oder auf ihrer „bildlichen“ oder abstrakten Thematik beruhte, wurde aus dem Kritikertext nicht eindeutig klar. In vielen anderen Rezensionen wurde dieselbe Auffassung auf eine etwas diskretere Weise ausgedrückt, indem man die Erzählung als „vielschichtig“ oder „mehrdeutig“ bezeichnete.²⁶³ Allerdings bedeuteten die Vielschichtigkeit und Mehrdeutigkeit in den Rezensionen gleichzeitig ein sehr positives Urteil über das Werk; oft fehlten der befürwortenden Rezension alle weiteren wertenden Ausdrücke. Vainonen und Palmu bemerkten, dass das Buch nur scheinbar dünn sei; inhaltlich sei es komplex und betrage „mehrere Hundert Seiten“ (Palmu 1991).

Weitere Begründungen für befürwortende Urteile betrafen die Thematik, deren Aktualität, Trefflichkeit, Vielseitigkeit und Allgemeingültigkeit gelobt wurden. Siekkinen z. B. war der Ansicht, dass es heutzutage sehr wichtig sei, wie Handke Humanität zu

²⁶¹ Vgl. z. B. Kanervalva (1991), Komu (1991), Palmu (1991), Stålhammar (1991), Vartiainen (1991).

²⁶² Vgl. Hakala (1991), Jaatinen (1991), Neimala (1991), Siekkinen (1991), Tuomela (1991), Tuominen (1991), Vainonen (1991).

²⁶³ Vgl. Hakala (1991), Kanervalva (1991), Palmu (1991), Rinne (1991), Seppä (1991), Tuomela (1991), Vainonen (1991), Waarala (1991).

zeigen, während Lautakari das „großartige Lob des Gehens“ als besonders gut gelungene Einzelheit pries. Ruohola seinerseits sah den Wert der Erzählung darin, dass sie die postmoderne Thematik auf eine postmoderne Weise behandle. Einer ähnlichen Meinung war Vartiainen, dem zufolge Handkes Erzählung ein hervorragendes Mittel zur Philosophie anbietet.

Eine andere Meinung vertrat dagegen Petäjä, dem zufolge Handke zu hoch gespielt hat, indem er versucht habe, ein so abstraktes und philosophisches Thema wie die Abwesenheit und die komplexe Wechselwirkung von Abwesenheit und Anwesenheit zu erörtern. Petäjä war auch der Rezensent, der sich am ausführlichsten mit dem Thema Abwesenheit beschäftigte; andere Rezensenten hielten dieses Thema vielleicht für zu abstrakt und schwierig, weshalb sie auf seine genauere Behandlung im Rahmen einer Rezension verzichteten. Petäjä gehörte auch zu denjenigen Rezensenten, die mit der Gattungsbezeichnung Märchen nicht einverstanden waren, sondern diese offen kritisierten. Er erinnerte den Leser daran, dass der Untertitel vom Autor selbst stamme, obwohl sich die Erzählung bald als eine „erbitterte existentielle Parabel“ erweise. Die Geschichte beginne zwar clever und hoffnungsvoll, aber wenn Handke die Wanderung der Figuren im Wald und in der Wüste zu schildern beginnt, sei dem Autor der Atem ausgegangen. Auch würden die „demagogischen Klänge“ die „poetische“ Erzählweise niederwalzen, die Figuren würden zu „Geiseln des Existentialismus“ und das Märchen würde zur „ersten“ Philosophie. Zu ernst, zu tief Sinnig und zu ehrgeizig, dies waren die wichtigsten Ursachen, warum das neue Handke-Buch in der größten Tageszeitung Finnlands abgelehnt wurde.

Neben Petäjä äußerten nur Blomstedt und Lybeck ein ablehnendes Gesamturteil über das Werk, wenn auch beide ebenso etwas Positives über das neue Handke-Buch zu sagen hatten. Blomstedt bezeichnete Handke als „Wortmeister“, war aber der Ansicht, dass der Autor als „Mystiker“ noch „pubertär“ sei; genauer erklärte er dieses Urteil nicht. Darüber hinaus kritisierte er das Buch wegen des Fehlens der zeitlichen und dramatischen Aspekte. Lybeck seinerseits hielt die Behandlung von existenziellen Grundfragen für wichtig, aber klagte, dass diese Thematik den Leser auf der Gefühlsebene nicht berühre, sondern ihn kalt lasse. Außerdem war der Rezensent weder vom Fotorealismus noch von der Reisesymbolik der Erzählung ganz überzeugt.

5.7 *Handke, som sagt* 1990

In den 1980er Jahren wurden Handkes Theaterstücke in Finnland weder mit einheimischen Kräften auf die Bühne gebracht noch als deutsche Gastspiele aufgeführt. Nach einer Pause von 14 Jahren wurde im Herbst 1990 am Åbo Svenska Teater (ÅST), dem schwedischsprachigen Theater von Turku, das aus vier Sprechstücken Handkes zusammengesetzte Stück *Handke som sagt* („Handke, wie gesagt“) aufge-

führt. Es enthielt die vier Teile *Att skymfa publiken*, *Självanklagan*, *Spådomar* und *Rop på hjälp*, die sich auf Handkes in den Jahren 1965–1966 geschriebene Stücke *Publikumsbeschimpfung*, *Selbstbezeichnung*, *Weissagung* und *Hilferufe* aufbauten. Die Premiere und finnische Erstaufführung von *Handke, som sagt* fand am 3.10.1990 auf der Studioszene des ÅST statt. Es war auch beabsichtigt, das Stück auf einer Tournee aufzuführen. Die schwedische Übersetzung der Sprechstücke stammte vom Schriftsteller Thomas Wulff. Regie führte die im ÅST gastierende Annette Arlander. Für die Szenographie war Minna-Erika Välimäki zuständig. In den Rollen waren Lisa Bergström, Oppen Möller, Johan Simberg, Ove Grundström, Joachim Wigelius und Lasse Fagerström zu sehen. (Vgl. z. B. Dönsberg 1990a.)

5.7.1 Zu den Sprechstücken

Im Anhang des Sammelbandes *Stücke I* (1972) macht Handke einige Bemerkungen zu seinen Sprechstücken. Dort erklärt er z. B., dass Sprechstücke „Schauspiele ohne Bilder“ sind,

insofern, als sie kein Bild von der Welt geben. Sie zeigen auf die Welt nicht in der Form von Bildern, sondern in der Form von Worten, und die Worte der Sprechstücke zeigen nicht auf die Welt als etwas außerhalb der Worte Liegendes, sondern auf die Welt in den Worten selber. (Handke 1972b: 201.)

In den Sprechstücken gibt es keine Handlung, „weil jede Handlung auf der Bühne nur das Bild einer anderen Handlung wäre“ (Handke 1972b: 201). Sprechstücke sind eher „Textpartituren ohne Handlung, Rollen, Requisiten“ (Wiesner 1988: 257), was heißt, dass den Stücken das Szenenbild und die üblichen Mittel des Illusionstheaters fehlen: Die Bühne ist leer, das Licht geht nicht aus, sondern der Publikumsraum und die Bühne sind immer hell, der Vorhang wird nicht betätigt usw. Wie Lorenz (1998: 180) *Publikumsbeschimpfung* beschreibt, gilt auch für andere Sprechstücke:

Auf der Bühne geschieht nichts Bekanntes: keine Handlung erfolgt, kein Dialog wird geführt, keine identifizierbaren Figuren treten auf, kein Ort ist lokalisierbar und keine Zeit fixierbar. Witzigerweise konnte das Stück gerade deshalb beanspruchen, die klassische ‚Einheit von Zeit, Ort und Handlung‘ zu präsentieren.

Nach eigener Aussage des Autors wollen die Sprechstücke jedoch „nicht revolutionieren, sondern aufmerksam machen“ (Handke 1972b: 201). Trotzdem sind sie vor allem als Provokation aufgenommen worden.²⁶⁴

Publikumsbeschimpfung ist das erste und wahrscheinlich das bekannteste Sprechstück, mit dem Handke 1966 auf dem Theater debütierte. Darin wird das Verhältnis von Bühne und Zuschauerraum umgedreht: Es gibt keine Bühnenhandlung, sondern

²⁶⁴ Zur öffentlichen Rezeption der Sprechstücke vgl. z. B. Terhorst (1990).

die vier Hauptdarsteller, die vier Sprecher, reden das Publikum an. Obwohl das Stück Publikumsbeschimpfung heißt, werden die Zuschauer mehr angeredet als beschimpft; das eigentliche Beschimpfen fängt erst gegen Ende des Stückes an (vgl. Handke 1972b: 44). In der Ansprache des Publikums geht es um „das Selbstverständnis des Publikums, das mit gewissen vorgeprägten Erwartungen in das Theater kommt“ (Rötzer 1992: 452).

Diese Erwartungen sollten als unreflektierte Konventionen entlarvt werden, als ästhetische Spielregeln analog zu gesellschaftlichen Normen und Fremdzwängen. Das heißt: Das Theater sollte den Mechanismus eines entstehenden Normenzwanges, der für den einzelnen das Bild von Wirklichkeit prägt, im Spiel vorführen und erklären. Verursacher und Vermittler dieser Normen ist die Sprache selbst; durch sie wird der einzelne sozialisiert und – in das herrschende System eingegliedert – auf Kosten seiner Individualität. (Rötzer 1992: 452.)

Wie Handke in seiner Bemerkung zu diesem Stück im Band *Stücke I* schreibt, ist *Publikumsbeschimpfung* eigentlich kein Stück gegen das Theater, wenn es auch als solches rezipiert worden ist, oder wenn ja, nur insofern, „als es keine Geschichte zum Vorwand braucht, Theater zu machen“ (Handke 1972b: 203). Vielmehr handle es sich hier um „unmittelbares Theater“: „Auf der Bühne gibt es nur das Jetzt, das auch das Jetzt des Zuschauers ist“ (Handke 1972b: 203). Das Stück sei auch nicht gegen den Zuschauer gerichtet, sondern es wolle den Zuschauer befremden, damit dieser zum Überlegen kommt und seiner selbst bewusst wird. „Es kann ihn aufmerksam, hellhörig, hellsichtig machen, nicht nur als Theaterbesucher“ (Handke 1972b: 203).

Selbstbeziehung ist „ein Sprechstück für einen Sprecher und eine Sprecherin“, die nach Bühnenanweisungen auf der sonst leeren Bühne mit Mikrofonen und Lautsprechern arbeiten sollen und keine Rollen haben (Handke 1972b: 68). Wichtig ist hier, dass die Stimmen der beiden aufeinander abgestimmt sind; sie „wechseln einander ab oder sprechen gemeinsam, leise und laut, mit sehr harten Übergängen, so daß sich eine akustische Ordnung ergibt“ (Handke 1972b: 68). Wie die anderen Sprechstücke ist *Selbstbeziehung* „ein Stück ohne Fabel“ (Handke 1972b: 205). Es hat die Form einer katholischen Beichte, ist aber eher als ihr formales Plagiat zu verstehen. Fast jeder der kurzen Sätze beginnt mit dem Personalpronomen Ich; das Stück beginnt mit dem Satz „Ich bin auf die Welt gekommen“ und endet mit „Ich habe dieses Stück geschrieben“. Obwohl der Rezipient anhand des Textes den Eindruck bekommen könnte, dass es sich hier um die Lebens- oder Entwicklungsgeschichte eines Menschen handelt (vgl. Valentin 1985: 61), die mit der Geburt anfängt und verschiedene Ereignisse aus seinem Leben behandelt – vor allem Brüche gegen unterschiedlichste Regeln des menschlichen Zusammenlebens – betont der Autor, dass hier keine besondere Geschichte eines besonderen Einzelmenschen gezeigt wird. Vielmehr ist sie „die Selbstbeziehung derer, die gerade anwesend sind, wer diese auch als Einzelmenschen sein mögen“ (Handke 1972b: 205–206). Deshalb sei auch dieses Stück als „unmittelbares Theater“ zu bezeichnen.

„Die *Weissagung* ist von den drei Sprechstücken das rein formalistische“, schreibt der Autor in seiner Bemerkung zum Stück (Handke 1972b: 204). Es handelt sich dabei um ein Sprachspiel für vier Sprecher, mit dem „eine größtmögliche akustische Dichte“ erreicht werden soll, „die einen größtmöglichen akustischen Reiz erzeugt.“ Der Text besteht aus Parallelismen, d. h. aus einzelnen Sätzen, die einen syntaktisch gleichmäßigen Satzbau, aber nur einen sehr losen semantischen Bezug zueinander haben: Jeder Satz ist ein Vergleich, in dem der Satzanfang mit dem Ende identisch ist, z. B. „Die Fliegen werden sterben wie die Fliegen“ oder „Das Espenlaub wird zittern wie Espenlaub“ (Handke 1972b: 53). Es handelt sich hier also um keine Metapher, sondern eher um tautologische Vergleiche. Viele von diesen Vergleichen sind Idiome, die in der Alltagskommunikation ohne besondere Berücksichtigung ihres Sinns verwendet werden. Deshalb sei es die Absicht des Autors – so Wefelmeyer (2005: 203–205) – den Zuschauer oder Zuhörer auf die Sprache und ihre Verwendung aufmerksam zu machen. Nach Handke habe das Stück „keinen Sinn, weder einen tieferen, noch einen anderen“ und es werde mit ihm „nichts ausgesagt, auch nicht etwa, wie absurd Weissagungen in Wirklichkeit seien. Es steckt nichts dahinter, auch nichts zwischen den Worten und Zeilen.“ (Handke 1972b: 204.)

Hilferufe ist das kürzeste Sprechstück; mit Regieanweisungen umfasst der Text im Band *Stücke I* (1972: 91–97) etwa sechs Seiten. Im Unterschied zu den anderen Sprechstücken hat es die Form eines (scheinbaren) Dialogs; scheinbar deshalb, weil die Antwort immer nur „NEIN“ ist und weil es hier deshalb eigentlich zu keinem echten Dialog im Sinne eines Meinungsaustausches o. Ä. kommt. Die Aufgabe der teilnehmenden Sprecher (es können beliebig viele sein) und zugleich die Idee des Stückes ist es, „den weg über viele sätze und wörter zu dem gesuchten wort HILFE zu zeigen. sie spielen das bedürfnis nach hilfe, lösgelöst von einer bestimmten, wirklichen lage, akustisch den zuhörern vor.“ (Handke 1972b: 91.) Die gesprochenen Sätze, die am Anfang am längsten sind und sich gegen Ende immer weiter verknappen, bis sie nur sehr kurze Ausrufe wie „Ah!“ oder „Ja!“ sind, haben inhaltlich nichts oder sehr wenig miteinander zu tun; sie beziehen sich auch syntaktisch nicht direkt aufeinander, obwohl es in den letzten Abschnitten um Anweisungen und Anforderungen geht, wie sie z. B. auf verschiedenen Schildern in Verkehrsmitteln, Verpackungen, Kochrezepten („weitergehen auf eigene gefahr“, „karten unaufgefordert vorweisen“, „ziehen lassen“) zu finden sind (vgl. Wefelmeyer 2005: 208).

5.7.2 Zu den Paratexten der Aufführung

Da Handkes Sprechstücke früher nicht in Finnland aufgeführt wurden, erregte die Produktion von *AST* ziemlich viel Aufmerksamkeit. Vor der Premiere wurde *Handke som sagt* in mehreren Zeitungen (u. a. *Helsingin Sanomat*, *Turun Sanomat*, *Hufvudstadsbladet*, *Åbo Underrättelser*, *Västra Nyland*) angekündigt und nach der Pre-

miere erschienen dazu auch Kritiken, die die öffentliche finnische Rezeption der Sprechstücke vertreten.

In den Ankündigungstexten fand man die Handke-Produktion vom ÅST eigenartig, sogar ziemlich „gewagt“. Schon der Ausgangspunkt unterschied sich von den anderen ÅST-Produktionen jenes Herbstes, denn statt massiver Kulissen und schöner Kleider war das Bühnenbild entblößt und die Visualität auch sonst auf ein Minimum beschränkt. An Stelle dessen fußte *Handke, som sagt* auf dem gesprochenen Wort. Laut der Regisseurin Annette Arlander war es auch Handkes Ziel, alles auszusondern, was nicht notwendig für das Theater ist; zurück blieben nur der Sprecher und der Zuhörer. „Wir versuchen aus diesen Bestandteilen ein so faszinierendes Theater wie möglich zu machen“ erklärte sie in dem von *Turun Sanomat* am 26.9.1990 veröffentlichten Interview. Arlander wollte jedoch nicht das Theater als experimentell bezeichnen: „Nein, ich nenne es an Stelle dessen Herbsthausputz. In *Handke wie gesagt* verschwindet alles, was nicht gebraucht wird, es gilt suggestiv zu sein und stimulierend mit minimalen Rahmen.“ (Vgl. *Hbl* 29.9.1990.)

In den Ankündigungen zu *Handke som sagt* wurde der Autor der Sprechstücke überhaupt nicht ausgiebig vorgestellt. Man begnügte sich mit den Informationen, dass Handke Österreicher sei und dass er seinerzeit gerade mit den jetzt vorzuführenden Stücken debütiert habe, die danach in die Theatergeschichte als „Vorläufer und Vorbilder des minimalistischen Theaters“ eingegangen seien. Erklärt wurde zudem, dass Handke von Wittgensteins Philosophie beeinflusst worden sei. Neben Wittgenstein sah man in den Sprechstücken Einflüsse des polnischen Regisseurs und Theatertheoretikers Jerzy Grotowski, der gleich Handke alles Unnötige um den Sprecher und Zuhörer ausgelassen hatte. Handkes Œuvre wurde nicht gesondert vorgestellt, sondern man bemerkte nur kurz, dass Handke in Finnland mit seinem Manuskript zum Film *Der Himmel über Berlin* bekannt geworden sei²⁶⁵; die ins Finnische übersetzten vier Prosatexte sowie die früher in Finnland aufgeführten drei Stücke von Handke wurden in den Texten nicht erwähnt. Stattdessen wurde hervorgehoben, wie das ÅST finnische, wenn nicht gar nordeuropäische Theatergeschichte mit der Erstaufführung früher in Finnland nicht gesehener und eben gerade ins Schwedische übersetzter Stücke machte.

In den Ankündigungen wurde klar gemacht, dass die jetzt aufzuführenden vier Sprechstücke zur frühen Produktion Handkes gehörten und dass sie schon 1965–1966 geschrieben worden waren, aber in keinem einzigen Artikel wurde danach gefragt, warum Sprechstücke in Finnland zum ersten Mal erst mehr als zwanzig Jahre nach ihrer deutschen Uraufführung aufgeführt wurden. Stattdessen wurde darauf hingewiesen, dass Sprechstücke bei ihrem Erscheinen Ende der 1960er Jahre provokativ waren und großes Aufsehen erregt hatten, weil sie als Angriff auf das damalige traditionelle

²⁶⁵ Vgl. z. B. *Turun Sanomat* (26.9.90), *Hufvudstadsbladet* (29.9.90), *Åbo Underrättelser* (3.10.90).

institutionelle Theater rezipiert wurden. Dönsberg (1990a) erklärte, dass der „sonst politisch aktive Handke“ in seinen Sprechstücken eine unpolitische Vorgehensweise gewählt habe; statt Pamphleten schrieb er Schauspiele, denen die konkrete Verbindung zur Alltagswirklichkeit fehlte und die auf Grund ihrer unpolitischen Natur nicht dem Zeitgeist entsprachen. (Vgl. Dönsberg 1990a, *Hbl* 29.9.90.) Auf die Frage, warum Arlander gerade diese Stücke für die Produktion des ÅST gewählt hatte, gab die Regisseurin zu, dass die Sprechstücke vor zwanzig Jahren schon aktueller gewesen wären, aber erklärte, jetzt sei die Absicht auch nicht provokativ zu sein. Dafür wollte sie probieren, ob es ihr gelinge, eine Aufführung zu machen, von der das gesamte Requisit, Ausschmückung und so weiter, das zum heutigen Theater gehöre, weggelassen wird und im minimalistischen Rahmen davon „suggestives und stimulierendes Theater“ zu machen. Ihrer Ansicht nach würden solche nackten, sich auf das gesprochene Wort begründeten Schauspiele sogar vielen heutigen Theaterbesuchern gut tun, obwohl sie glaubte, dass viele das Handke-Stück ungesehen lassen würden. (Vgl. Dönsberg 1990a.)

Von den zur *Handke wie gesagt* -Produktion gehörenden vier Stücken wurde auch im Voraus nicht viel erzählt. In den Ankündigungen wurde vor allem darauf hingewiesen, was die Regisseurin Arlander in der Pressekonferenz bzw. in Interviews gesagt hatte und darauf, wie die Stücke in den Prospekten beschrieben wurden. Dasselbe galt später auch den eigentlichen Theaterrezensionen, die in Bezug auf den Autor Handke und auf die verschiedenen Teile bzw. Sprechstücke sehr wenig Neues hergaben. Es wurde im Voraus berichtet, dass der erste Teil, *Publikumsbeschimpfung*, das Theater sowie die Begegnung von Schauspielern und Publikum behandeln würde. Das Stück sei seinerzeit provokativ gewesen, aber dem heutigen Zuschauer, der schon an Theaterhappenings gewohnt war, sei er nur unterhaltsam (vgl. Dönsberg 1990, Rönnholm 1990a; Ingvesback 1990). Der zweite Teil, *Selbstbeziehung*, behandle die Frage, „wie es ist, Mensch in dieser Gesellschaft zu sein“; diese von *Turun Sanomat* (26.9.90) veröffentlichte Charakterisierung des Themas stammte direkt von der Regisseurin Arlander. Der dritte Teil, *Weissagungen*, enthalte wiederum Weissagungen und Wortspiele. Den letzten Teil, *Hilferufe*, charakterisierte die Regisseurin Arlander als einen Sketch, eine Art „Spielerei“. In den Ankündigungen wurde neben dem Interview mit Arlander explizit auf das Programmheft hingewiesen, wo Handkes Antitheater als „einfach“, „selbstverständlich“ und „alt, aber dennoch ganz anders als das Gewohnte“ beschrieben wurde. Im Voraus wurde auch betont, dass auf Grund der speziellen Bühnenlösungen nicht mehr als 50 Personen Zutritt bekommen könnten, weil das Publikum in den beiden Pausen den Platz wechseln müsse, wodurch das Spezielle der Aufführungen noch hervorgehoben wurde. Dönsberg (1990a) beruhigte die potenziellen Zuschauer jedoch damit, dass dies jedoch kein solches Happening sei, bei dem das Publikum Angst haben bräuchte, teilnehmen zu müssen, denn der Platzwechsel geschehe in der Pause.

5.7.3 *Zur finnischen Rezeption von Handke, som sagt*

Vielleicht hat das Stück im Voraus einen zu speziellen Eindruck gemacht, denn sein Empfang beim finnischen Publikum war keineswegs besonders schmeichelhaft: Die fast vierstündige Inszenierung hatte zehn Aufführungen und das Publikum zählte insgesamt 222 Personen. Von ihnen hatten 92 eine Freikarte, bezahlende Kunden gab es demnach pro Aufführung bloß 13 Personen. „Das war also kein superbeliebtes Stück“, kommentierte die Produktionssekretärin des ÅST Anna Ehrström die Rezeption von *Handke som sagt* und erinnerte sich an das vor zehn Jahren stattgefundene Theatererlebnis folgendermaßen:

Ich erinnere mich dessen – vom Inhalt weiß ich nichts aber die Form („Choreographie“) und die Stimmen und das Spiel mit den Worten waren interessant. Ich hatte im Voraus gehört, wie die Aufführung endet, so dass ich an der richtigen Stelle zu klatschen anfangen konnte. Der Eindruck im Nachhinein ist jedoch ganz positiv. (Ehrström 2000.)

Ähnlich wie Ehrström dachten auch die Rezensenten, die das Stück besprachen.²⁶⁶ Sie fanden allen Grund, dem ÅST für diesen Versuch Respekt zu zollen, obwohl das Ganze nicht ganz glatt vor sich gegangen sei und obwohl der Abend nach der Ansicht vieler zu lang wurde. Monica Slotte in Vbl, Bror Rönholm in ÅU und der Kritiker in TS hielten alle die Sprechstücke für eine Feuerprobe sowohl für Schauspieler als auch für Zuschauer, denn sie verlangen von den Schauspielern absolute Sprachbeherrschung, ein breites Stimmregister, gute Artikulation und glänzendes Erinnerungsvermögen. In der Premiere war alles noch nicht ganz präzise, denn den Schauspielern unterliefen vor allem im zweiten Teil einige Gedächtnislücken. Dem Kritiker von TS (5.10.1990) zufolge entgleiste das Interesse des Zuschauers in der Premiere im ÅST zeitweise in die Spannung, ob die Schauspieler ohne Souffleuse die folgende Replik aus ihrem Gedächtnis „hinausquetschen“ können. Er gab zu, dass es den Schauspielern „eine äußerst schwere Aufgabe“ sein müsse, „sich an die langen, aus ihrer gewöhnlichen Bedeutung und Logik herausgerissenen Wortlitaneien zu erinnern“. Er bemerkte, dass die Schauspieler im ersten Teil auf Notenständer gelegte Texte als Stütze gehabt hätten und wunderte sich, warum dieselbe Lösung der in dem fast stundenlangen „Bekennnisstrom“ fließenden Lisa Bergström und Oppen Möller nicht zur Hilfe gegeben wurde.

Das erste der aufgeführten Sprechstücke, *Die Publikumsbeschimpfung*, gefiel den Rezensenten am besten. Nach Slotte beschimpften darin vier schwarzgekleidete Männer das Publikum und ironisierten die herkömmlichen Theaterkonventionen. Der Inhalt der Lästerungen bewegte sie und die anderen Rezensenten nicht und darüber wurde in den Kritiken folglich kaum etwas gesagt. Dönsberg (1990b) wies darauf

²⁶⁶ Besprochen wurde *Handke, som sagt* zumindest in *Hufvudstadsbladet*, *Västra Nyland*, *Åbo Underrättelser*, *Vasabladet*, *Löntagaren* und *Turun Sanomat*.

hin, dass der Zuschauer die Beschimpfungen nicht persönlich zu nehmen brauchte, sondern er könne sich hinter seiner Zuschauerrolle verstecken. Rosenberg störte es mehr als der Inhalt, dass der Zuschauer zu lange unangenehm nahe an den Darstellern im Rampenlicht sitzen musste. Dagegen lobte man die feine Entdeckung der Regisseurin, die Musikalität der Wörter, den Rhythmus, die Betonungen und verschiedenen Mundarten so vielseitig auszunützen und aus dem Stück die witzigen, komischen Aspekte herauszufinden. Dadurch sei es ihr gelungen, den ersten Teil besonders unterhaltsam zu gestalten, obwohl sie sich in diesem Teil getreuer an Handkes Text gehalten habe als in den späteren Teilen. (Vgl. Rönholm 1990b). Auch wurde die Fähigkeit der Schauspieler gepriesen, ihr Stimmregister geschickt abzurufen. Alles in allem fand man diesen Teil lustig und amüsant; das an sich langweilige Thema, der Mangel an Action und Wirklichkeitsillusion störten nicht auf Grund der gelungenen Aufführung. Allerdings äußerten Rosenberg und der Kritiker von *TS* den Verdacht, dass manche Leute solches Theater für „gekünstelte Kunstleri“ halten und es als „lähmende Betäubung“ erleben würden.

Die Selbstbechtigung dagegen bekam kein Lob, sondern man hielt das Stück für den schwächsten Teil; alle hielten es nicht einmal für nötig, ihn in ihren Kritiken zu erwähnen. Die Inhaltsanalyse wurde damit abgefertigt, dass es hier um das Wachsen zum Menschen und um die Werte der Gesellschaft ginge und dass es sich im Stück um die Verletzung der geschriebenen und ungeschriebenen Normen der Gemeinschaft handele (vgl. Ingvesback 1990, Rosenberg 1990, Rönholm 1990b). Die negativen Urteile der Kritik über den zweiten Teil waren vor allem auf die misslungene Aufführung zurückzuführen: auf die zahlreichen Gedächtnislücken, auf die auffallende Nervosität der beiden Schauspieler, auf die Ungleichmäßigkeit des Darstellerspaars (Rönholm 1990b), auf die übertriebene Statik und den Mangel an Rhythmus (Dönsberg 1990b). Kritisiert wurde auch das, dass die Aufführung zu viel eigene Interpretation enthielt, was die Aufmerksamkeit der Zuschauer bzw. Zuhörer auf den Inhalt der Wörter lenkte, wenn das Entscheidende eigentlich die Kakophonie der Stimmen gewesen wäre (vgl. Slotte 1990). Ingvesback war hier die Ausnahme: Er lobte den Text und die Harmonie der Aufführung.

Den dritten Teil, *Die Weissagung*, hielt man wieder für besser. Dem Kritiker von *TS* zufolge gingen darin Männer in roten Mänteln oder in weißen Schneegewändern gekleidet, die an Priester, Soldaten oder Insassen einer Irrenanstalt o. Ä. erinnerten, im Kreis oberhalb der Zuschauer im Takt eines suggestiven Klopfritmus, als ob das Ganze von einem buddhistischen Mönchsritus beeinflusst wäre, und „prophezeiten Selbstverständlichkeiten“. Man schenkte dem Inhalt der Weissagungen kaum Achtung – laut Rönholm behandle der Text die Gewalt der Sprache – sondern man forderte das Publikum auf, an dieser Stelle die Augen zu schließen und sich den Lauten hinzugeben (vgl. Dönsberg 1990b, *TS* 5.10.90). Am letzten Teil *Hilferufe* beteiligte sich das gesamte Schauspielensemble, das gegeneinander mit dem Geschrei von all-

täglichen Phrasen und Klischees wetteiferte, von denen zum Schluss eines zum Schlüsselwort auserkoren wurde (vgl. Rönholm 1990b, Slotte 1990). Offenbar hatte sich die Idee des letzten Stücks den Rezensenten nicht ganz erschlossen, denn darüber wurden kaum irgendwelche Kommentare oder Meinungen geäußert.

Insgesamt fand man *Handke som sagt* sehenswert. Dönsberg (1990b) z. B. hielt es für fesselndes, amüsantes und suggestives Theater, in dem sich ein hypnotischer Raum aufbaut, in dem die visuellen und akustischen Elemente miteinander um die Aufmerksamkeit des Zuschauers wetteiferten. Für besonderes Verdienst hielt Rönholm (1990b) die Andersartigkeit des Stücks: Es sei deshalb eine willkommene Abwechslung zum sonst so monotonen finnischen Theaterrepertoire. Ähnlich sah man in Handkes „Wortmagie“ eine eigene besondere Wirkung, sogar so sehr, dass der Kritiker von *TS* wünschte, dass Handkes Sprechstücke auch ins Finnische übersetzt werden sollten.

Jedoch schien in den Kritiken auch eine gewisse negative Haltung durch. Obwohl die Regie, die Szenographie und einige Rolleninterpretationen gelobt wurden, hielt man die fast vierstündige Aufführung für viel zu lang: Sie verlange viel nicht nur von den Darstellern, sondern auch vom Publikum: „Zum vierten Teil gelangt ist das Publikum allmählich schon reif, sich an den Titel des vierten Teils „Hilferufe“ anzuschließen“ schrieb der Kritiker von *TS*. Der lange Abend konnte aber andererseits positiv gesehen werden: Jedenfalls bekäme das Publikum eine Gegenleistung für sein Geld (vgl. Rönholm 1990b). Nach Ansicht von Ingvesback und Rönholm hätte die Vorstellung gut gekürzt werden können: Die beiden letzten Teile seien ihrer Ansicht nach schwächer als die beiden ersten und man hätte sie gut weglassen können. „Aber sind dies Handkes vier Sprechstücke, dann sind sie es auch“ schrieb Ingvesback. Rönholm wiederum nahm an, dass das Ermüden des Publikums zu den Zielen der Stücke gehören könnte: „Es kann natürlich sein, dass das Ganze daran gewinnen könnte, dass ein Teil entfernt würde. Aber andererseits ist die steigende Müdigkeit der Zuschauer kein unwichtiges Element in dieser speziellen Begegnung zwischen Schauspieler und Publikum.“

Zur öffentlichen finnischen Handke-Rezeption und zu seinem Schriftstellerbild brachte *Handke som sagt* kaum etwas Neues bis auf vier Werke und sechs Kritiken dazu. Bezogen auf die Rezeptionsdokumente scheint es sehr deutlich, dass die zu ihrer Zeit so viel Aufsehen erregenden Sprechstücke restlos zu spät in Finnland aufgeführt wurden: Man empfand sie gar nicht mehr als provozierend, sondern vielmehr als kurios. Man war schon an diese Art experimentelle Stücke gewöhnt, denn finnische Theater hatten schon seit dem Beginn der 1980er Jahre zunehmend experimentelle Stücke in ihre Spielpläne aufgenommen und das Publikum erwartete entsprechend von einem Theaterabend etwas Außergewöhnliches, ein „unvorhersehbares Abenteuer“ (Lehtonen 1999: 263). Sogar die Regisseurin Arlander selbst wies darauf

hin, dass in Handkes Stücken der Geist der sechziger Jahre durchblickte, was Anfang der 1990er Jahre weder besonders aktuell noch modern war.

Allerdings brachte die öffentliche Rezeption der Stücke zum Bild Handkes etwas, was man bisher kaum mit dem Namen Handke hatte verknüpfen können: Während man bisher Handke für einen sehr ernsthaften und schwierigen Autor gehalten hatte, fand man in den Stücken auch lustige und amüsierende Aspekte. Der Inhalt der Stücke bekam kaum Resonanz bei den Rezensenten, sondern blieb gleichgültig. Auch der Anteil des Autors blieb sehr gering: Über ihn und seine Produktion wurde sonst nichts hervorgebracht als sein Interesse für die Sprache und seine enge Beziehung zu Wittgenstein, was beides bekannte Aspekte schon auf Grund der Rezeption der früher übersetzten Prosawerke waren. Anstatt des Inhalts bzw. der Bedeutung der Sprechstücke interessierten sich die Rezensente für die außergewöhnliche Aufführung selbst und lobten sie. Die größte Ehre von den Sprechstücken in *Handke som sagt* gelangte an Stelle des Autors an die Regisseurin Arlander und ihre Arbeitsgruppe.

5.8 Zur schwedischsprachigen Handke-Rezeption der 1980er Jahre

In der schwedischsprachigen Presse Finnlands wurden in den 1980er Jahren mehrere Rezensionen zu einzelnen Werken Handkes veröffentlicht. Im *Hufvudstadsbladet* besprach Gitte Lauströer, die AuslandsRedakteurin in Berlin, für ihre Zeitung *Langsame Heimkehr* (Hbl 6.3.80), *Über die Dörfer* (Hbl 26.1.83) und *Der Chinese des Schmerzes* (Hbl 14.3.84). Dabei handelte es sich um Werke, die erst gerade auf Deutsch erschienen waren und die dann erst später, wenn überhaupt, ins Finnische und/oder Schwedische übersetzt wurden. Auch zwei in Schweden erschienene Handke-Übersetzungen wurden besprochen: In *Horisont* 5/85 besprach Krzysztof Bak *Barnberättelse*, die schwedische Übersetzung von *Kindergeschichte*, und im *Vasabladet* (17.1.86) Henrik Jansson *Smärtans kines*, die Übersetzung von *Der Chinese des Schmerzes*.

Langsame Heimkehr, *Kindergeschichte* und *Über die Dörfer* gehören zusammen mit *Die Lehre der Sainte-Victoire* zur Tetralogie „Langsame Heimkehr“, die zwischen 1979 und 1981 veröffentlicht wurde. „Die vier nachträglich unter diesem Gesamttitel zusammengefassten Werke bilden keinen engen Zusammenhang. Sie gehören nicht einmal einer einzigen Gattung an. Sie teilen jedoch den autobiographischen Bezug auf die Rückkehr des Autors nach Österreich nach einem Jahrzehnt häufiger Ortswechsel.“ (Parry 2005: 10.) Die Titelerzählung *Langsame Heimkehr* handelt von dem Geologen Valentin Sorger, der nach einem längeren Forschungsaufenthalt in Alaska die Rückreise in seine österreichische Heimat antreten will. In drei Kapiteln wird sein langer Weg von einem Indianerdorf in Alaska über die amerikanische Westküste zur

Ostküste nach New York und schließlich nach Hause beschrieben. In *Kindergeschichte* wird ein Erziehungsprozess beschrieben, „die Erziehung durch Vaterschaft“ (Parry 2005: 12): Obwohl Handke hier von den ersten zehn Lebensjahren seiner eigenen Tochter erzählt, geht es „weniger um die Erziehung des Kindes, als um die des Vaters mit seiner Eifersucht, seinen Krisen und Zornausbrüchen“ (Parry 2005: 12). Bei *Über die Dörfer* handelt es sich um ein dramatisches Gedicht, in dem ein moderner Stoff – ein Konflikt zwischen drei Geschwistern wegen der Regelung des Erbteiles – „in eine an der antiken Tragödie orientierte Form gezwängt“ wird (Parry 2005: 12–13).

In den von Lauströer geschriebenen Rezensionen zu *Langsame Heimkehr*, *Über die Dörfer* und *Der Chinese des Schmerzes* spielten die Erörterungen der Heimkehr-Thematik und überhaupt der thematischen Ebene keine große Rolle. Der Schwerpunkt lag stattdessen auf der ausführlichen Vorstellung des Handlungsverlaufs, die z. B. bei *Der Chinese des Schmerzes* mehr als drei Viertel des Kritiktextes umfasste. Die Vorstellung des Autors dagegen war meist sehr kurz: Lauströers Rezensionen fehlten weitgehend biographische Fakten (nicht einmal das Geburtsjahr wurde genannt), Hinweise auf die frühere literarische Produktion sowie explizit wertende Charakterisierungen des Autors, die in den finnischsprachigen Rezensionen ein fast obligatorischer Teil einer Kritik zu sein scheinen. Es ist durchaus möglich, dass die Rezensionen in der schwedischsprachigen Presse eine ganz andere inhaltliche Struktur hatten als die Rezensionen in der finnischsprachigen Presse und dass eine explizite Vorstellung des Autors nicht zu den Bestandteilen einer Rezension gehörte. Doch schien hier gerade das Fehlen einer expliziten Vorstellung des Autors eher darauf zu deuten, dass man den Autor für allgemein bekannt und die Vorstellung daher für überflüssig hielt. Darauf deutete zumindest die Tatsache hin, dass die Rezensentin z. B. bei *Langsame Heimkehr* von den biographischen Fakten allein die Rückkehr Handkes nach Österreich erwähnte, mit der sie die Thematik des besprochenen Werkes begründete: Sie erklärte, dass Handke, nachdem er als 10 Jahre in der „freiwilligen Emigration“ (Lauströer 1980) in Düsseldorf, Berlin, Frankfurt und Paris gelebt hatte, in seine österreichische Heimat zurückgekehrt sei und in *Langsame Heimkehr* das Gefühl des Nachhausekommens beschrieben habe. In ihrer Rezension zu *Über die Dörfer* berichtete sie wiederum über ein Interview Handkes, in dem dieser die Vorwürfe der deutschen Kritik, die ihn als „Prophet“, „Weltverbesserer“ oder „reaktionärer Prediger“ von „Frieden und Freude“ beschimpft hatte, abgewiesen und erklärt habe, dass er sich selbst nicht als Fürsprecher von den Grünen oder irgendeiner Umweltbewegung ansehen wolle, sondern dass er als Privatperson und dass er aus eigener Überzeugung geschrieben habe.

Was die Rezensionen Lauströers im Gegensatz zu finnischsprachigen Rezensionen enthielten, war die Vorstellung der deutschsprachigen Rezeption zum jeweiligen Werk: Bei jedem Werk stellte Lauströer kurz einige befürwortende und ablehnende

deutsche Kritiken vor.²⁶⁷ Ihr eigenes Urteil über das jeweilige Werk äußerte sie auch in Bezug auf die deutschsprachige Rezeption: Z. B. stimmte sie bei *Langsame Heimkehr* dem im *Spiegel* gefällten Urteil zu, dass das Buch sehr anspruchsvoll, „zu ästhetisch“ und „zu feierlich“ sei: „Ich muss zugeben, dass Handkes neues Buch sehr eigentümlich [„egendomlig“] und von seinen Büchern auch das schwierigste ist“ (Lauströer 1980). Dieses Urteil wiederholte sie bei den anderen Werken (vgl. Lauströer 1983, 1984). Die Schwerverständlichkeit beruhte ihrer Ansicht nach vor allem auf der „Beschreibungsmanie“ des Autors: Seine Sätze seien lang und „ausschweifend“ („krumbuktig“), die Landschaftsschilderungen „überreich“ („överrikt“) und die Wiedergaben der Gedanken sehr „detailliert“ (Lauströer 1980). Die Handlung dagegen sei bei Handke eine Nebensache, z. B. passiere in *Über die Dörfer* auf der Handlungsebene laut Lauströer (1983) „fast nichts“, stattdessen basiere das Stück auf geschriebenem bzw. gesprochenem Wort. Die Rezensentin bemerkte ferner, dass Handkes Werke, wie eigentümlich und schwerverständlich sie auch seien, sich trotzdem gut verkaufen würden. Ihr zufolge ist vor allem Handkes eigene Generation dem Autor treu geblieben. Ob seine Werke von diesen auch gelesen wurden, sei aber eine ganz andere Sache.

Das Bild, das die Rezensionen Lauströers von Handke vermittelten, war noch deutlicher von der deutschsprachigen Rezeption beeinflusst als dies bei den finnischsprachigen Rezensionen der Fall war. Da die Urteile der Rezensentin in die Reaktionen der deutschsprachigen Kritik eingebettet wurden, war es nicht immer leicht, zwischen Lauströers eigenen Meinungen und den fremden, der deutschsprachigen Rezeption entstammenden Reaktionen zu unterscheiden. Ganz anders war dies bei den Rezensionen von Bak und Jansson. In seinem ebenfalls ausführlichen, aber deutlich wissenschaftlicheren Beitrag beschäftigte sich Krzysztof Bak, Universitätslektor im Fach Literaturwissenschaft an der Universität Stockholm, mit *Kindergeschichte*, die er im Hinblick auf die frühere literarische Produktion des Autors, insbesondere auf die übergreifende Heimkehr-Thematik der Tetralogie betrachtete. Ihm zufolge behandeln alle vier Werke die Heimatlosigkeit im weitesten Sinne und die Heimkehr im Sinne, „sich in der Welt und in der eigenen Existenz Zuhause zu fühlen“ (vgl. Bak 1985: 90). Handkes Hauptfiguren, auch „der Erwachsene“ in *Kindergeschichte*, können laut Bak als Ahasvere, als „ruhelos umherirrende Menschen“ (*DUW* 2007, s. v.) bezeichnet werden: Da sie sich in der „petrifizierten Gesellschaft“ fremd fühlen, beginnen sie ihre Odyssee, eine Suche nach einer festeren Verankerung in der eigenen Existenz. In *Kindergeschichte* verbinde sich diese Suche mit der Suche nach dem Gleichgewicht im Verhältnis zwischen dem Erwachsenen und dem Kind.

²⁶⁷ Bei *Langsame Heimkehr* wurden explizit die Reaktionen im *Spiegel* und *FAZ*, bei *Über die Dörfer* die Reaktionen im *Frankfurter Rundschau* und der *Zeit* und bei *Der Chinese des Schmerzes* in der *Zeit* und *FAZ* genannt (vgl. Lauströer 1980, 1983, 1984).

Baks Beitrag unterschied sich von der eher nacherzählenden Vorstellung der besprochenen Werke bei Lauströer nicht nur wegen der Konzentration auf die Erörterungen von Thematik, sondern auch wegen des Stils: Die von Bak verwendete Sprache ließ deutlich erkennen, dass es sich hier um einen Beitrag eines Literaturexperten handelte, der an geübte Leser und Literaturkenner gerichtet war. Sein Text war so voll von literaturwissenschaftlichen und philosophischen Begriffen, Fremdwörtern (vor allem aus dem Griechischen), Autorennamen, Hinweisen auf griechische Mythologien, biblischen Legenden, verschiedenen linguistischen und philosophischen Theorien, Strömungen, Weltanschauungen usw.²⁶⁸, dass beim Leser anhand seines Textes unwillkürlich der Eindruck hat entstehen müssen, dass auch Handkes Werk, das mit allen o. g. Theorien usw. irgendetwas Gemeinsames zu tun zu haben schien, sehr anspruchsvoll sein müsse. Doch hielt Bak *Kindergeschichte* keineswegs für inhaltlich schwerverständlich. Stattdessen vermutete er, dass es dem Autor selbst bestimmt hat schwerfallen müssen, für den Inhalt des Buches eine angemessene Ausdrucksweise zu finden. Dies sei ihm jedoch gut gelungen; Bak hielt die Erzählung nicht nur inhaltlich für gelungen, sondern auch sprachlich für „virtuos“.

Derselben Meinung über die sprachliche Virtuosität Handkes war Henrik Jansson, der am 17.1.86 in *Vasabladet* die schwedische Übersetzung von *Der Chinese des Schmerzes* besprach. Er lobte die „spartanische“ Sprache Handkes und sein Talent, das nicht Sagbare so „schlicht und einfach“ auszudrücken. Auch sonst hielt Jansson, der selbst Schriftsteller ist, die Erzählung für „technisch konsequent“, gut strukturiert, formal „rein“ und „beherrscht“, „fast meisterhaft“. Doch war er der Ansicht, dass das Buch von seinem Thema her sehr langweilig sei. Wie so viele andere Werke Handkes handle es von einer Außenseiterexistenz, dessen Welt und Beobachtungen detailliert beschrieben würden, während die äußere Handlung im Buch eine sehr geringe Rolle spiele. Gerade wegen der fehlenden Dramatik und Spannung gelingt es dem Leser laut Jansson nicht, sich vom Buch hinreißen zu lassen. Die kurze Charakterisierung des Autors zu Beginn der Rezension war ebenso wenig schmeichelhaft wie das Urteil Janssons über das Werk: Ihm zufolge ist Peter Handke „ein Mann, der die nichtssagendsten Phänomene oder Dinge betrachten und aus diesen Beobachtungen einen Roman schreiben kann“ (Jansson 1986). Es blieb hier allerdings dem Leser von *Vasabladet* überlassen, sich selbst zu entscheiden, ob er bei dem Bild, das er sich anhand Jansson Aussage vom Autor Handke machte, das meisterhafte Schreibtalent Handkes oder den nichtssagenden, langweiligen Inhalt seines Werkes betonen wollte.

Alles im Allem war die Rezeption Handkes in der schwedischsprachigen Presse Finnlands der finnischsprachigen sehr ähnlich: Obwohl hier zum Teil andere Werke behandelt wurden als in der finnischsprachigen Presse, wurde Handke anhand der

²⁶⁸ Erwähnt wurden u. a. die moderne Anthroposophie, die Phänomenologie Karl Jaspers', der Existentialismus Martin Heideggers, die Mythenforschung des Religionsphänomenologen Mircea Eliade und die „postexistentialistische Philosophie“ von Emmanuel Levinas.

Werke als ein schwieriger Autor konkretisiert. Ebenfalls spielte die Sprache der besprochenen Werke auch hier bei der Wertung eine zentrale Rolle. Wegen des Sprachgebrauchs wurde Handke als „virtuos“ oder „meisterhaft“ bezeichnet. Die schwedischsprachigen Rezensenten richteten mehr Aufmerksamkeit auf das Fehlen der Action und Spannung als ihre finnischsprachigen Kollegen und sie kritisierten es auch offen. In der finnischsprachigen Rezeption von Handkes Werken hat man das Wort langweilig kaum benutzt.

6 DIE ÖFFENTLICHE HANDKE-REZEPTION IN FINNLAND 1992–2008

Während im vorigen Kapitel die frühe finnische Handke-Rezeption behandelt wurde, beschäftigt sich dieses Hauptkapitel mit der öffentlichen Rezeption und mit dem Bild des Schriftstellers in der finnischen Presse von 1992 bis 2008. Diese Einteilung ist damit zu begründen, dass die 1990er Jahre in der finnischen Handke-Rezeption eine Art Scheidelinie darstellen: Nach 1996 wird Handke, der bis dahin in Finnland nur als Prosaautor und Dramatiker rezipiert wurde, zunehmend auch als eine prominente Persönlichkeit wahrgenommen.

6.1 Zur Handke-Diskussion in der ersten Hälfte der 1990er Jahre

Nach dem Erscheinen der finnischen Übersetzung von *Die Abwesenheit* gab es in der öffentlichen finnischen Handke-Rezeption eine stille Periode. Zu Beginn der 1990er Jahre tauchte Handkes Name nur sporadisch in der finnischen Presse auf. Die meisten Belege waren im Feuilleton von *Helsingin Sanomat* zu finden.²⁶⁹ Dort wurde sein Name erwähnt, als z. B. Jukka Petäjä über den nächsten Nobelpreisträger für Literatur spekulierte (*HS* 3.10.91), die schlechte Stellung der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur in finnischen Verlagsprogrammen diskutiert wurde (*HS* 12.3.95) oder als deutschsprachige Literatur und Theater im Allgemeinen behandelt wurden (*HS* 11.3.1992, 2.4.95). Darüber hinaus wurde sein Name in einigen Theater- und Filmkritiken zu Werken anderer Autoren genannt (z. B. *HS* 30.8.91, 10.12.93, 19.8.95), aber in diesem Zusammenhang wurden weder die Werke Handkes besprochen noch der Schriftsteller selbst genauer vorgestellt.

Wie aus den o. g. Beispielen hervorgeht, fehlen aus dieser Zeit Dokumente über die öffentliche Rezeption von Handkes Werk, was auf der Tatsache beruht, dass nach *Die Abwesenheit* die nächste finnische Prosaübersetzung erst 2003 erschien. Wenn auch keine Neuerscheinungen von Handke während dieser „Übersetzungspause“ besprochen werden konnten, wurden seine früheren Prosawerke in der literarischen Öffentlichkeit dennoch behandelt. Im Jahr 1995 veröffentlichten gleich zwei Literatur- bzw. Kulturzeitschriften (*Parnasso* 3/95 und *niin&näin* 2/95) einen Artikel von Jyrki Vainonen mit dem mehrdeutigen Titel „Todellisuus riittää“ („Die Wirklichkeit genügt“

²⁶⁹ Mit dem Suchwort „Peter Handke“ ließen sich am 7.8.2008 im elektronischen Archiv von *HS* insgesamt 62 Belege finden. In dieser Datei sind alle Artikel gespeichert, die seit 1990 in *HS* erschienen sind.

oder ‚Es ist Schluss mit der Wirklichkeit‘). In diesem umfangreichen Artikel²⁷⁰ beschäftigte sich Vainonen, selbst ein Schriftsteller und Übersetzer, hauptsächlich mit der Literaturauffassung, dem Sprachgebrauch und der „hyperrealistischen“ Erzählweise Handkes. Er begann jedoch mit einer Vorstellung von Handke, der in vieler Hinsicht an die früheren Vorstellungen des Autors erinnerte: Als Ausgangspunkt dienten auch hier Princeton 1966 und der Auftritt des „unbekannten 23-jährigen Österreichers“, der im Äußeren einem „langhaarigen Rockmusiker“ ähnelte und dessen „Schmähworte“ und „spöttischen Kommentare“ ihn über Nacht zum „Enfant terrible der deutschsprachigen Literatur“ machten. (Vgl. Vainonen 1995a: 295).²⁷¹ Doch im Unterschied zu früheren Vorstellungen, in denen von diesem legendären Auftritt ebenfalls die Rede war, versuchte Vainonen damit nicht etwa die Rebellion des jungen Schriftstellers gegenüber der älteren Generation zu veranschaulichen, sondern er nahm die von Handke dort vorgeworfene Beschreibungsimpotenz als Grundlage für die Vorstellung von Handkes Literatur- und Sprachauffassungen.

Vainonen zufolge wird Handke gewöhnlich für einen postmodernen Autor gehalten, was seiner Ansicht nach auch zutrifft, denn Handkes Werken würden viele solche Züge fehlen, die man traditionell als kennzeichnend für die Prosaliteratur angesehen habe: das Thema, die Handlung, die psychologische Figurencharakterisierung und die handelnden Figuren. Nach dieser „radikalen Textemanzipation“ (Vainonen 1995a: 296) seien einzig der Akt der Wahrnehmung, d. h. der Blick auf die Welt, und die Sprache beibehalten worden. Laut Vainonen bestehen Handkes Werke aus „zig Seiten langen, äußerst detaillierten Landschaftsbeschreibungen“, in denen die Welt dem Leser „wie durch ein Kameraobjektiv“ gefiltert wird. Wichtiger als das Beschriebene sei jedoch die Weise, *wie* beschrieben wird. Darum sei es Handke auch bei dem Vorwurf der Beschreibungsimpotenz in Princeton gegangen. Sein „Sprachbewusstsein“, in dem der Einfluss nicht nur von Wittgenstein, sondern auch von de Saussure, Derrida, Beckett, Barthes und den russischen Formalisten zu erkennen sei, wurde im Artikel Vainonens anhand der Essays „Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms“ (1967) und „Literatur ist romantisch“ (1966) vorgestellt. Laut Vainonen (1995a: 296–297) schreibt der „Formalist“ oder „Purist“ Handke dem verfremdenden, entautomatisierenden Charakter der poetischen Sprache und den Sprachspielen eine besondere Rolle zu: Durch die Verfremdung sollte die Aufmerksamkeit des Lesers auf den Akt der Wahrnehmung, auf die Gemachtheit des literarischen Textes und auf die Sprache selbst gelenkt werden. Handkes Auffassung von der „romantischen Literatur“, die die Augen des Lesers auf die genauere Wahrnehmung der Welt öffnen sollte, kommt laut

²⁷⁰ Der 4,5 Seiten lange Artikel ist das bisher umfangreichste und ausführlichste finnischsprachige Dokument, in dem Handke behandelt wird. Umfassender ist der Essay von Anne Fried (1989), der wegen seines Mediums (Buch) in dieser Arbeit nicht als Untersuchungsmaterial mit berücksichtigt wurde.

²⁷¹ Da es sich hier um einen und denselben Text handelt, wird hier nur auf den in *Parnasso* 3/95 veröffentlichten Artikel hingewiesen.

Vainonen in der hyperrealistischen Schreibweise Handkes gut zum Vorschein: Bei Handke werde die realistische Beschreibung übertrieben, wobei sie gleich „fremd und faszinierend“ werde (Vainonen 1995b: 298). Die hyperrealistische Beschreibung bezeichnete Vainonen als äußerst visuell und erklärte, dass sich der „romantische Stil“ Handkes deshalb dem filmischen Erzählen annähere.

Die romantische Verfremdung kommt laut Vainonen aber nicht nur im Stil Handkes sondern auch in seiner Thematik vor: Mitte der 1980er Jahre sei Handkes Name mit der romantischen Kunstrichtung in Verbindung gebracht worden, die man als „neuen Irrationalismus“ bezeichnete und die durch die Ichbezogenheit (laut Vainonen ein Gegenentwurf zur postmodernen Zersplitterung des Subjekts) sowie durch den Glauben an die irrationale Welt gekennzeichnet war. Der romantische Mythos der blauen Blume²⁷² bietet laut Vainonen einen Schlüssel zu den Werken Handkes: Auch seine Figuren sind unterwegs, im gewissen Sinne „heimatlos“, auf der Suche nach einer blauen Blume (oder der eigenen Identität) und auf dem Weg nach „Hause“. Aus dieser Sicht wurden am Ende des Artikels die bisher ins Finnische übersetzten Prosaerwerke Handkes noch kurz behandelt.

Vainonens Artikel könnte in der finnischen Rezeptionsgeschichte Handkes als eine Art Zwischenbilanz angesehen werden: Einerseits wurden hier Aspekte nachgeholt, die in der öffentlichen finnischen Handke-Rezeption bisher nur wenig beachtet worden waren; dazu gehörte z. B. das hier behandelte Verhältnis des Autors zur deutschen Romantik, zu Novalis und Friedrich Hölderlin, dessen Lyrik, insbesondere seine Landschaftsbeschreibungen, Handke als eines seiner wichtigsten Vorbilder genannt habe (Vainonen 1995a: 298). Andererseits wurde das aus der früheren Rezeption Bekannte, z. B. die Sprach- und Literaturauffassungen und die besondere Schreibweise Handkes, durch eine ausführlichere Behandlung noch vertieft. In dieser Art Rückblick konnte auch das bisher übersetzte Werk in einem größeren Zusammenhang betrachtet werden. Außerdem ermöglichten das Veröffentlichungsforum und die Textsorte die Einbeziehung solcher Werke und Aspekte, die im Rahmen einer Rezension nicht besonders ausführlich behandelt werden konnten.

Während es sich beim o. g. Artikel von Vainonen mehr oder weniger um einen Rückblick auf Handkes Werk handelte, ging es bei dem Anfang April 1995 in *HS* (2.4.95) veröffentlichten Artikel von Christoph Parry eher um das Gegenteil, um einen Versuch der Aufdatierung der finnischen Handke-Diskussion. In seinem längeren Artikel, der im Feuilleton unter dem Titel „Yksi Saksa, kaksi perinnettä“ (‘Ein Deutschland, zwei Traditionen’) erschien, behandelte der damalige Dozent für

²⁷² Laut von Wilpert (2001: 95) ist die blaue Blume „Symbol der romantischen Dichtung, Inbegriff aller romantischen Sehnsucht nach dem Unendlichen, Unerreichbaren, Unbedingten, dem entgrenzenden Erlebnis des All-Einen als Ziel von Leben und Kunst und fast sakrale Losung der Romantik.“

deutschsprachige Literatur an der Universität Jyväskylä zwar eigentlich das Kulturklima im deutschsprachigen Mitteleuropa nach der Wiedervereinigung Deutschlands, verwendete aber das Werk von Botho Strauß und Peter Handke als Beispiele für den Zeitgeist und die zentrale Rolle des Mythischen in der deutschsprachigen Literatur der frühen 1990er Jahre.²⁷³ Während bei der Vorstellung von Strauß das Hauptaugenmerk auf seine rechtskonservativen Ansichten²⁷⁴ und in dem in seinen Werken vorkommenden Pessimismus gerichtet war, der hier anhand einiger Kurznovellen im Prosaband *Wohnen, Dämmern, Lügen* (1994) beleuchtet wurde, hatten die politischen Ansichten bei der Vorstellung von Handke eher eine Randposition: Zwar habe dieser wie auch Strauß in den 1960er Jahren zu den „Radikalen“ gehört, hat laut Parry aber später im Gegensatz zu Strauß weitgehend auf gesellschaftspolitische Äußerungen verzichtet und seine politischen Auffassungen auch nicht so radikal geändert wie Strauß. Ausnahmsweise habe er vor ein paar Jahren politisch Stellung genommen und zwar gegen den Nationalismus und für den Fortbestand der Einheitlichkeit des ehemaligen Jugoslawiens, was damals große Aufmerksamkeit bekommen habe.²⁷⁵ Doch ist die „Sehnsucht Handkes nach dauerhaften Werten“ laut Parry eher auf die Natur und auf die Grundfragen der Ästhetik gerichtet als auf das Politische. Als Grundkonstellation bei Handke sah Parry das Streben nach einer Harmonie zwischen dem Ich und der Umwelt. Dabei seien die Literatur des 19. Jahrhunderts und die Landschaftsmalerei, vor allem die Werke Paul Cézannes, wichtige Inspirationsquelle für Handke gewesen, die er im langen „Essay“ *Die Lehre der Sainte-Victoire* (1980) auch behandelt hat. Seit diesem Essay versuche Handke anstatt von Ereignissen „die Landschaften zu erzählen“ (Parry 1995a). Typisch für ihn seien „kurze Erzählungen von langen Wanderungen, auf denen das Ich des Buches über alles Mögliche nachdenkt, sich an sein Leben erinnert und den Bewusstseinsstrom frei laufen lässt, bis ein kurzes Aufleuchten die Zeit stoppt und die mythische Ewigkeit in der Landschaft zum Vorschein kommt“ (Parry 1995a). Anstatt sich mit den übersetzten Prosawerken zu beschäftigen, stellte Parry zum Schluss den damals neuesten, bisher nicht übersetzten Roman Handkes *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994) vor, der vom Leben eines in Paris lebenden Schriftstellers (laut Parry Handkes Alter Ego) handelt und in dem die o. g. Schreibweise ebenfalls benutzt werde. Die Handlung dieses „überraschend umfangreichen“ Romans spielt in der näheren Zukunft, im Jahr 1997. Die Weltsituation entspricht in Hauptzügen der Welt von 1994, nur Jugoslawien besteht fort und in Deutschland herrscht Bürgerkrieg. Parry beendete seinen Artikel mit der Bemerkung, dass man das neue gesellschaftliche Einverständnis, das Handke hier als

²⁷³ Kurz erwähnt wurden zudem Stefan Heym, Christa Wolf, Günter Grass, Martin Walser, Hans Magnus Enzensberger und Christoph Ransmayr.

²⁷⁴ Genannt wurde in diesem Zusammenhang der umstrittene Essay *Anschwelleder Bockgesang*, der im *Spiegel* 6/93 erschien. Der Inhalt des Essays wurde hier nicht genauer behandelt.

²⁷⁵ Gemeint wurde hier der Essay *Abschied des Träumers vom Neuen Land* (1991). Weder der Inhalt des Essays noch seine Rezeption wurden hier gesondert vorgestellt.

eine unglaubliche Lösung anbietet, als eine ironische Antwort auf den „tragischen Pessimismus“ von Strauß ansehen könnte.

Parrys Artikel provozierte eine schriftliche Erwiderung (*HS* 4.4.95), in der die Übersetzerin Oili Suominen, die u. a. mehrere Werke von Grass ins Finnische übersetzt hat, auf die Tatsache aufmerksam machen wollte, dass die von Parry behandelten Ransmayr und Handke zwar deutschsprachige aber keine deutschen Autoren sind. Aus diesem Grund widerspräche der Titel des Artikels von Parry seinem Inhalt. Laut Suominen unterschätzt man die Eigenartigkeit und die Vitalität der österreichischen Kultur und Literatur, indem man sie unter der Bezeichnung „Deutsch“ zusammenfasst und mit der Kultur des größeren Nachbarlandes bündelt. (Vgl. Suominen 1995.) Die Diskussion wurde ein paar Tage später fortgesetzt, als *HS* (9.4.95) die Antwort Parrys veröffentlichte. In seiner Antwort, die mit „Handken ‚saksalaisuus‘“ (‚Handkes Deutschtum‘) betitelt war, gab er zu, dass sein Artikel vom 2.4.95 tatsächlich einen „kulturimperialistischen Eindruck“ erweckte, was jedoch von dem irreführenden Titel herrührte, der der Redaktion von *HS* entstamme. Doch war er der Ansicht, dass es in der Tat schwierig sei, die Nationalität der deutschsprachigen Literatur zu bestimmen und die deutsche und die österreichische Literatur voneinander zu unterscheiden, weil die Verlagslandschaft und die Literaturmärkte gemeinsam seien. Er war jedoch nicht bereit, wie Suominen Handke im Hinblick auf die kulturelle Identität mit der finnlandschwedischen Schriftstellerin Tove Jansson gleichzusetzen, die oft als Schwedin betrachtet wird. Ihm zufolge ist Handke, dessen Vater ein Deutscher und Vorfahren Slowenen waren, der selber aber in Frankreich lebt und dessen Werke in Deutschland erscheinen, als ein „sehr europäischer“ Schriftsteller zu bezeichnen, wie es auch ihrerzeit die „berühmten Österreicher“ Kafka und Elias Canetti gewesen seien. (Vgl. Parry 1995b.)

Im Gegensatz zur finnischsprachigen wurde Handke in der schwedischsprachigen Presse Finnlands auch zu Beginn der 1990er Jahre relativ aktiv behandelt. In Tageszeitungen (*Hbl*, *Vbl*) wurden Rezensionen zu Neuerscheinungen von Handke veröffentlicht, während in den schwedischsprachigen Literatur- bzw. Kulturzeitschriften (*Horisont*, *Nya Argus*) seine Werke auch aus wissenschaftlicherer Sicht betrachtet wurden. Zu bemerken ist allerdings, dass es bei den Zeitungsrezensionen hauptsächlich um die Unternehmungen einer einzigen Person ging: Gitte Lauströer besprach weiterhin für ihre Zeitung solche Neuerscheinungen von Handke, die gerade erst in deutscher Sprache veröffentlicht wurden. Die regionale Tageszeitung *Vasabladet* dagegen veröffentlichte Buchkritiken nur zu den schwedischsprachigen Übersetzungen von Handkes Werk. Rezensiert wurde z. B. *Tankar om tröttheten (Versuch über die Müdigkeit)* durch Henrik Jansson (*Vbl* 3.12.1991).

Lauströers Rezensionen zu *Versuch über die Müdigkeit* (*Hbl* 17.1.90) und *Versuch über die Jukebox* (*Hbl* 31.10.1990) folgten demselben Schema wie ihre früheren Re-

zensionen im *Hbl* (vgl. Kap. 5.8): Sie bestanden zum größten Teil aus einer ausführlichen Vorstellung der Handlung und der deutschsprachigen Rezeption des jeweiligen Werkes, während für die (explizite) Vorstellung des Autors kaum Spaltenplatz reserviert wurde. Allerdings wurde in beiden Rezensionen ein Foto vom Schriftsteller abgedruckt und im Bildtext wurde kurz etwas über ihn berichtet, z. B. dass er auf den neuesten Fotos keine dunklen Brillen trage und auch kein langes Haar mehr habe, wohinter er sich früher versteckt habe, sondern heute eher einem „asketischen Prediger“ ähne (Lauströer 1990a), oder dass er „endlich einen festen Wohnsitz“ gefunden habe und zwar außerhalb des deutschsprachigen Raums, in Frankreich (Lauströer 1990b). In der Rezension zu *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (*Hbl* 23.3.1995) wurde der Autor stattdessen genauer behandelt als je zuvor bei Lauströer: Zu Beginn der Rezension berichtete sie über die Bedenken des deutschen Verlegers bezüglich der Länge des neuen Handke-Buchs, das über tausend Seiten umfasst, und wie dieser dem Autor seinen Willen ließ, weil es sich bei ihm um den „literarischen Guru einer ganzen Generation von Deutschen, Österreichern und anderen rund um die Welt“ handelte (Lauströer 1995). Am Ende bezeichnete Lauströer Handke als „Elfenbeinturmdichter“ und erklärte, dass die Bezeichnung daherrühre, dass dieser einsam und isoliert lebt und mit einem Bleistift schreibt, „wie man es in vergangenen Zeiten zu tun pflegte“. Doch in Interviews zeige sich der 52-jährige Handke, der mit seiner Lebensgefährtin und seiner kleinen Tochter in Chaville lebt, als „menschenfreundlich“ und „engagiert“. Politisch trete er für Kleinststaaten wie Slowenien ein, aus dem seine Familie stammt. Dem Zerfall der kommunistischen Utopie stehe er positiv gegenüber; erklärt wurde dies mit dem Hinweis, dass Handke sich mit den Studentenrevolten der 1960er Jahre nie identifiziert habe. Ebenfalls missbillige er die konservative Haltung, die die Intelligenz in letzter Zeit angenommen habe. Obwohl das literarische Werk hier nicht gesondert behandelt wurde, berichtete Lauströer, dass Handke sehr schnell schreibe und z. B. für *Mein Jahr in der Niemandsbucht* nur elf Monate gebraucht habe. Zum Schluss bemerkte sie noch, dass der Schriftsteller selbst keine dicken Bücher mögen würde.²⁷⁶

Im Gegensatz zu früher stellte die Rezensentin nicht nur Reaktionen der deutschsprachigen Kritik vor, sondern äußerte auch eigene Urteile über die besprochenen Werke: *Versuch über die Müdigkeit* z. B. hielt sie für ein „anspruchsvolles“ („pretentiös“) und „mühsames“ („müdosam“) Buch. Es handle sich hier um eine „philosophische Studie“ über die Müdigkeit, in der „in einem meditativen Monolog“ verschiedene Formen von Müdigkeit dargestellt und u. a. zwischen guter und schlechter Müdigkeit unterschieden werde. Als Beispiele für die unterschiedlichen Müdigkeitszustände griff Handke auf seine eigenen Erinnerungen zurück, weshalb die deutschsprachige

²⁷⁶ Lauströer (1995) bezog sich hier (ohne dass die Quelle explizit genannt wurde) auf ein Gespräch, das Volker Hage und Mathias Schreiber mit Handke anlässlich des Erscheinens seines Romans geführt hatten. Das Gespräch wurde in *Der Spiegel* 49/94 veröffentlicht (vgl. Hage/Schreiber 1994: 170–171).

Kritik ihm „Egomanie“, krankhafte Selbstbezogenheit, vorgeworfen habe. In seiner „Müdigkeitspredigt“ (Lauströer 1990a) attackiere Handke auch die „Nimmermüden“ und beschimpfe – seinem Stil nicht entsprechend²⁷⁷, eher im Stil seines Landsmanns Thomas Bernhard – direkt seine eigene österreichische Heimat als nimmermüdes Land. Obwohl das Buch u. a. wegen der „banal-pathetischen Sprache“ heftig kritisiert worden sei, wurde es von westdeutschen Literaturkritikern zum besten Buch vom November 1989 gewählt. Hierzu bemerkte Lauströer, dass Handke, der zu denjenigen Schriftstellern seiner Generation gehöre, die immer das Ohr am Puls der Zeit hätten, immer noch sehr in Mode sei, obwohl seine Werke nicht mehr auf den Bestsellerlisten zu finden waren.

Bei *Versuch über die Jukebox* war das Urteil von Lauströer über das Buch bedeutend positiver als bei *Versuch über die Müdigkeit*: Sie hielt es für eines der besten Bücher Handkes. Gewiss ärgere der Autor manche seiner Kritiker, indem er zu Zeiten des großen Umbruchs in Deutschland das Weltgeschehen ignorierte und auf für ihn typische Weise über ein so nichtiges Thema wie eine Jukebox schrieb (vgl. Kap. 6.5.2). Lauströer selbst gehörte nicht zu diesen Kritikern, im Gegenteil: Sie fand es schön, dass man beim Lesen des Handke-Buchs dem Lärm der Welt den Rücken wenden und sich auf „Kleinigkeiten des Alltags“ konzentrieren konnte.

Ein ebenfalls positives Urteil kam auch *Mein Jahr in der Niemandsbucht* zuteil: Es handle sich hier wieder um den „alten, guten Handke“ (Lauströer 1995). Zwar bemerkte die Rezensentin, dass auch in diesem Buch, das hauptsächlich vom Schreiben handle, die Nebensächlichkeiten des Alltags eine Rolle spielen würden; ihr zufolge findet man hier vieles, das man als „Kitsch“ und „Banalität“ bezeichnen könnte. Auch den Tonfall hielt sie für „schwärmerisch“ („svärmisk“) und die Sätze für „pathetisch“. Trotzdem war sie der Ansicht, dass es dem Autor hier gelungen sei, „ganze Tragödien“ in einem einzigen Satz auszudrücken, und die Dinge in einem neuen Licht zu zeigen, wie für ihn eigen sei. Den Deutschlehrern dagegen sei die Sprache Handkes, vor allem seine langen Sätze und selbsterfundenen Komposita, ein Gräuel.

Etwas anderer Meinung als Lauströer war Henrik Jansson in seinem Urteil über *Versuch über die Müdigkeit*: Zwar meinte auch er, dass das Buch wegen der Vielschichtigkeit und des philosophischen Charakters der Thematik sehr anspruchsvoll und stellenweise ein wenig schwerverständlich sei, doch sah er das eigentliche Problem anderswo: Er hielt das Thema Müdigkeit für sehr „merkwürdig“ und zugleich für sehr langweilig; er vermutete, dass es außer dem Autor selbst kaum jemanden interessieren würde. Als ein weiteres Problem sah Jansson die Intellektualität Handkes. Er bezeichnete Handke als einen „individualistischen Intellektuellen“, der sich nicht für Sachen interessiere, die andere Leute als normal ansehen, wie z. B. die Müdigkeit nach einem langen Arbeitstag. Janssons Ansicht nach ist das Buch zwar „teuflich

²⁷⁷ Österreichschelte gibt es bei Handke ziemlich oft; z. B. in *Die Wiederholung*.

geschickt“ („djävulskt skicklig“) geschrieben, „enorm gut geschliffen“ („oerhört slipad“) und „stimulierend“ aber dennoch „merkwürdig geruchslos“ („märkligt doftlös“), gar „nutzlos“ („onödigt“). Ihm zufolge denkt der Autor zu viel, er ist „zu begabt“ und sein Text „zu perfekt“. Jansson selbst fragte zum Schluss, ob man die Behauptung überhaupt als einen Tadel ansehen könne, dass man jemanden für zu gut hält. Die Langweiligkeit, die in der Rezension von Jansson mehrfach wiederholt und auch mit der behaupteten Perfektion verknüpft wurde, war dagegen kaum ein Urteil, über das man sich im Unklaren hätte sein können.

In der finnlandschwedischen Kulturzeitschrift *Nya Argus* war es der schwedische Verleger, Schriftsteller und Künstler Bo Cavefors, der Handke im Mittelpunkt der Diskussion zu halten versuchte. Zu Beginn der 1990er Jahre erschienen in *Nya Argus* zwei literarische Essays von ihm, in denen jeweils aktuelle Handke-Werke behandelt wurden. Wie Lauströer, beschäftigte sich Cavefors mit solchen Werken, die gerade erst in deutscher Sprache erschienen waren und noch nicht in schwedischer Übersetzung vorlagen. In seinem ersten Essay behandelte er *Versuch über die Müdigkeit*, in dem Handke laut Cavefors das Verlangen der Action bekämpft, das das heutige Leben der Menschen bestimmt, und die Müdigkeit als eine alternative Lebensform darstellt. Die Müdigkeit, wie sie Handke versteht, sei nicht nur ein Zustand der Erschöpfung, sondern „ein anderes Wort für Fremdsein, für sich schlecht und als Außenseiter fühlen“ (Cavefors 1990: 71–72). In seinem zweiten Handke-Essay behandelte Cavefors *Versuch über den geglückten Tag* (1991) und *Noch einmal für Thukydides* (1990). Im erstgenannten Buch werden verschiedene Vorstellungen behandelt, wie ein glücklicher Tag sein könnte, im letztgenannten sind Momentaufnahmen der Reisen, vor allem Begegnungen mit Landschaften, enthalten.

Im Unterschied zu anderen schwedischsprachigen Rezensenten, die – abgesehen von Bak (1985) – weitgehend darauf verzichtet hatten, Handke und seine Werke mit anderen Autoren und Werken in Verbindung zu setzen oder zu vergleichen, versuchte Cavefors Handkes Werke in einem größeren Zusammenhang zu betrachten. In seinem ersten Handke-Essay bezeichnete er den Autor als „traditionsbärare“, als „Fortsetzer der Tradition“. Laut Cavefors verknüpfen die drei Versuche Handkes mit den „Meditationsbüchern“ *Über den Schmerz* (1934) und *Über die Linie* (1950) von Ernst Jünger. Wie Jünger sei auch Handke ein „Anarchist“, der Einsamkeit und Freiheit außerhalb der etablierten Gesellschaft suche (vgl. Cavefors 1992: 117). *Versuch über die Müdigkeit* hat laut Cavefors außerdem thematische Berührungspunkte mit der Literatur und Malerkunst des Fin de siècle und des Expressionismus und insbesondere mit den Werken von Rainer Maria Rilke und Hugo von Hofmannsthal, die ebenfalls die Müdigkeit thematisiert hatten; Lauströer (1990a) hatte Handke weger seiner Müdigkeits-Thematik in ihrer Rezension fälschlich als „Pionier“ bezeichnet. Trotzdem sind die Vorwürfe des Epigontums, die einige Kritiker Handke gemacht hätten, laut Cavefors (1990: 72) nicht berechtigt.

In den beiden Essays von Cavefors stießen nicht so sehr die Argumente, sondern das religiös gefärbte Vokabular auf, mit dem Handke und seine Werke charakterisiert wurden. Es erinnerte an das Vokabular, das z. B. für die deutschsprachige Rezeption von *Der Chinese des Schmerzes* und *Die Wiederholung* typisch war (vgl. Kap. 5.4.2, 5.5.2), ohne dass hier ausdrücklich darauf hingewiesen worden wäre. Cavefors z. B. bezeichnete Handke als „profanen Mönch“ (Cavefors 1990: 71) und verglich ihn mit dem Heiligen Erasmus von Antiochia, einem heiligen Märtyrer der katholischen Kirche: Wie dieser versuche auch Handke in *Versuch über die Müdigkeit* mit „sakralen Worten“, die in einen „profanen Kontext“ eingebettet seien, sein Märtyrertum oder sein Schicksal als Schriftsteller zu erklären (vgl. Cavefors 1990: 71). Die Einstellung von Cavefors gegenüber Handke und seinem Werk blieben in den Essays unentschieden, denn weder der Autor noch die behandelten Werke wurden direkt kritisch beurteilt. Er sprach jedoch von Handkes fast „hochmütigen“ Versuch, die Müdigkeit als Existenzfrage zu behandeln, was als eine eher negative Wertung anzusehen ist (vgl. Cavefors 1990: 72).

Auch in *Horisont* wurde Handke behandelt. In der Nummer 4/90 besprach Zoran Alagic, im Jahr 2008 Pressechef des schwedischen Lehrerverbands *Lärarnas Riksförbund*, die schwedische Übersetzung von *Die Abwesenheit*. Seine relativ kurze Rezension begann mit einer Bemerkung zur Autorerwartung Handkes, die auffallend vielen schwedischsprachigen Rezensionen zu Handke zugrunde lag und die im Unterschied zu finnischen hier auch direkt ausgesprochen wurde: Es lohne sich nicht, von Werken Handkes eine einfache Handlung oder eine hinreißende Story zu erwarten, denn Handke sei kein „Entertainer“, sondern ein „sehr seriöser“ und „ernster“ Schriftsteller, nach der Meinung Alagics vielleicht „zu seriös“ (vgl. Jansson 1991). Aus diesem Grund würden sich vor allem Literaturkritiker für Handkes Werke interessieren. Alagic selbst schien nicht zu den allergrößten Fans zu zählen. Er bezeichnete *Die Abwesenheit* als eine „allegorische und dunkel mythische Geschichte“, deren Handlung „minimal“ sei. Genauso wie viele andere schwedischsprachige Rezensenten verzichtete Alagic darauf, das zentrale Thema oder die angenommene Botschaft des Werkes zu nennen; stattdessen stellte er die Handlung bzw. einige wichtige Ereignisse genauer vor und äußerte sich zum Schluss auch kurz zur Sprache des Werkes: Handkes Warenzeichen sind laut Alagic „umständliche Formulierungen“, die übermäßig viel Zeit in Anspruch nehmen und wegen derer man seine Werke sehr langsam und konzentriert lesen muss. Zugunsten Handkes muss man laut Alagic jedoch sagen, dass seine Versuche, das Verhältnis zwischen der Sprache und der Umwelt zu schildern und die kleinen Dinge der Welt sichtbar zu machen, auch als „fruchtbar“ angesehen werden könnten, weil der Autor damit die Bedeutung der „lebendigen Sprache“ veranschauliche.

Wie aus den obigen Beispielen hervorgeht, waren die schwedischsprachigen Rezeptionsdokumente zu Werken Handkes durch eine auffallende Ähnlichkeit geprägt:

Wenn man etwas direkt kritisierte, war das meist das Thema, das entweder als zu anspruchsvoll bzw. schwerverständlich, nichtig oder uninteressant angesehen wurde, während man gegenüber der Sprache meist positiver eingestellt war. Dem Autor dagegen wurden Ernsthaftigkeit und Intellektualismus vorgeworfen. Gleichzeitig wurde aber betont, wie wichtig seine Werke im Hinblick auf die Fortsetzung der Literaturtradition und auf die Erneuerung des sprachlichen Ausdrucks waren. Zu dem eher positiven Bild, das die Rezensionen von Handke trotz der Kritik vermittelten, trugen auch die Bemerkungen bei, wie populär seine Werke trotz allem seien.

6.2 Zur Rezeption der Serbien-Texte in Finnland

In der zweiten Hälfte der 1990er Jahre wurde Handke in der finnischen Öffentlichkeit auf einmal öfter behandelt als je zuvor. Der Grund dafür war der im Januar 1996 in der *Süddeutschen Zeitung* in zwei Wochenend-Sonderbeilagen (5.–7.1.1996, 13.–14.1.1996) publizierte Reisebericht Handkes, der einer der umstrittensten Texte des letzten Jahrzehnts wurde. Als Begründung für die Veröffentlichung des umfangreichen Berichts, der zunächst unter dem von der Redaktion von der *SZ* gewählten Titel *Gerechtigkeit für Serbien* veröffentlicht wurde²⁷⁸ und dessen Manuskript insgesamt 85 Seiten (acht Beilagenseiten an zwei Wochenenden) umfasste, gab die *SZ* die „literarisch-politische Bedeutung“ des Textes an. In diesem Bericht beschreibt Handke Eindrücke einer Reise nach Serbien, die er im November 1995, also kurz vor dem am 15.12.1995 unterzeichneten Friedensschluss von Dayton, unternahm. Der Anlass der Reise war die von Handke für einseitig gehaltene westliche Berichterstattung über den Krieg im früheren Jugoslawien: „Beinah alle Bilder und Berichte der letzten vier Jahre kamen ja von der einen Seite der Fronten oder Grenzen“ (WR, 39)²⁷⁹. So wurde es zum Zweck seiner Reise, ein Gegenbild zu den üblichen Serbiendarstellungen zu entwerfen und gleichzeitig Gerechtigkeit für das Volk der Serben zu fordern (vgl. Meier 2002: 243).

6.2.1 Zu *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien* und seiner deutschsprachigen Rezeption

Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien besteht aus vier Teilen. Im ersten Teil, „Vor der Reise“, der

²⁷⁸ Der Essay wurde Anfang Februar 1996 beim Suhrkamp Verlag auch als Buch herausgegeben, dessen Titel anders formuliert ist: *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*.

²⁷⁹ Die Zitate entstammen der beim Suhrkamp Taschenbuch Verlag im Jahre 1998 erschienenen Sammelband (Handke 1998). Auf *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien* wird in der vorliegenden Arbeit mit der Abkürzung *WR* hingewiesen.

zusammen mit dem Epilog den polemischen Rahmen für die Schilderung der „ländlich-idyllischen und möglichst unpolitischen“ Reiseeindrücke (Parry 2003: 336) darstellt, beschreibt Handke die Vorbereitungen der Reise (vgl. Meier 2002: 233). Er erzählt, dass er seit dem Ausbruch des Krieges in Ostslawonien und dann in Bosnien-Herzegowina vorgehabt habe, nach Serbien zu fahren. Von früher kenne er nur Belgrad, wohin er „vor beinahe drei Jahrzehnten als Autor eines stummen Stücks eingeladen war zu einem Theaterfestival“ (WR, 37). Dass er jetzt nach Serbien will, beruht auf dem Krieg: „Es war vor allem der Kriege wegen, daß ich nach Serbien wollte, in das Land der allgemein sogenannten »Aggressoren«“ (WR, 38–39). Auf der Reise begleiten ihn als „ortskundige Lotsen, Gefährten und vielleicht Dolmetsch“ (WR, 40) zwei Freunde, Žarko Radaković und Zlatko Bocokić, beide im deutschsprachigen Westeuropa lebende Serben, und seine Frau Sophie. „So wurde das eine der wenigen Reisen meines Lebens, die ich nicht allein unternahm; und auch die erste, bei der ich fast ständig in Gesellschaft blieb“ (WR, 46–47).

Gleich zu Beginn gibt Handke zu, wie um die kommenden Vorwürfe vorwegzunehmen, dass er sich für Serbien nicht besonders gut vorbereitet hatte. Am Vorabend der Abreise sieht er den Film *Underground* (1995) des serbischen Regisseurs Emir Kusturica an, der bzw. dessen Rezeption u. a. durch die französischen Philosophen und Schriftsteller Alain Finkielkraut und André Glucksmann drei Zeitungsspalten oder acht Buchseiten lang behandelt wird. Hier wendet Handke sich „einer ausführlichen Polemik gegen eine Reihe von Journalisten und Medien zu, die über den Krieg im ehemaligen Jugoslawien berichtet haben“ (Meier 2002: 234). Ihm zufolge haben diese Kusturicas Film vorurteilsbehaftet kritisiert und den Film als „Terrorismus“ und „proserbische Propaganda“ abqualifiziert (vgl. WR, 49). Ebenfalls antiserbisch sei das „zum demagogischen Schnüffelblatt“ (WR, 51) gewordene *Le Monde*, vor allem die Feuilleton-Redaktion der Zeitung. Die Rezeption von Kusturicas Film sei, so Handke, bezeichnend „für einen übermächtigen Strang der Veröffentlichungen über die jugoslawischen Kriege, seit deren Anbeginn“ (WR, 55). Ihm zufolge hat das westliche Ausland zu Unrecht den Serben die Hauptschuld am Krieg gegeben. Er selbst hält den Zehntagekrieg im Juli 1991 in Slowenien, bei dem etwa 70 Menschen ihr Leben verloren, für den „Startschuss für das Auseinanderkrachen Jugoslawiens“ (vgl. WR, 56); eine Behauptung, die in den Medien auf sehr harte Kritik gestoßen ist.²⁸⁰ Handke bekennt, dass er als Serbe die Unabhängigkeitserklärung der Slowenen im Jahr 1991 und die darauf folgende Einteilung der auf diesem Gebiet lebenden Menschen in Mehrheit und Minderheit wahrscheinlich sehr schwer genommen und dass er sich als junger Mann wahrscheinlich zur Wehr gesetzt hätte. Diese Aussage ist als eine Art Kriegspropaganda, als Ansporn für Gewalt und als Rechtfertigung des Krieges, ebenfalls kritisiert worden. Kritisiert hat man auch die provokativen Fragen, die Handke hier aufstellt: „Wer war der erste Aggressor? [...] War derjenige, der

²⁸⁰ Vgl. z. B. Karahasan (1996), Kleinert (1996), Schmid (1996), Seibt (1996).

einen Krieg provozierte, derselbe wie der, der ihn anfang? Und was hieß »anfangen«? Konnte schon solch ein Provozieren ein Anfangen sein?“ (WR, 60–61.)

Ebenso heftige Kritik wie die Darstellung der Ursachen für den Krieg in Bosnien haben die letzten Abschnitte des „einleitenden“ Teils hervorgerufen, in denen Handke die Berichterstattung der westlichen Medien zu den bosnischen Kriegen behandelt; in den Medien sprach man von Medien-oder Journalistenschelte Handkes (vgl. z. B. *Saarbrücker Zeitung* 6./7.1.96). Ihm zufolge sind die Opfer in den Kriegsopferbildern immer bosnische Muslime; serbische Opfer würden kaum gezeigt: „ein serbischer Toter zu tausend muslimischen“ (WR, 65). Außerdem seien die bosnischen Muslime in diesen Bildern „durch den Blick- oder Berichtsblickwinkel, deutlich in eine Pose gerückt: wohl wirklich leidend, wurden sie gezeigt in einer Leidenspose“ mit „fremd-gewünschten Martermienen und -haltungen“ (WR, 67). Zum Schluss wirft er noch mehrere Fragen auf, z. B. ob die Serben tatsächlich die allerbösesten seien, oder ob es sich eher um eine „Voraus-Schuldzuweisung“ handle, die Medien „schon längst für alle Zukunft festgeschrieben“ hätten (WR, 75).

Erst nach dieser langen Einleitung, die mehr als die Hälfte der ersten Feuilletonbeilage der *SZ* ausmachte, beginnt die Beschreibung der eigentlichen Reise nach Serbien mit der Überschrift „Der Reise erster Teil: Zu den Flüssen Donau, Save und Morawa“. In diesem Teil wird kaum über den Krieg gesprochen; in der Kritik wurde Handke dann auch vorgeworfen, dass er den Kriegsalltag weggelassen habe oder ins falsche Land gereist sei: „Wohin reist er? Ins Kampfgebiet? Mitnichten, nach Serbien fährt er, dorthin, wo in all den Jahren kein Schüblein fiel. Macht er einen Abstecher etwa in den Kosovo? Nicht doch, weit gefehlt, ein bißchen Belgrad, ein bißchen serbische Provinz.“ (Braun 1996.)²⁸¹ Anstatt die Armut und den Zustand allgemeiner kriegsbedingter Kargheit zu schildern, beschreibt der Autor die „Lebenswelt“, wie er sie in Serbien wahrnahm, wobei es sich um „romantisierende Gegenkonstrukte zur Wirklichkeit“ (Meier 2002: 240–241) handelt. Er beschreibt Menschen in Belgrad, die seiner Ansicht nach statt patriotisch oder chauvinistisch eher nachdenklich und „gesittet“ aussehen (vgl. WR, 84, 86). In Belgrad, wo seiner Ansicht nach vom Krieg wenig zu spüren war, macht Handke sonst nichts Besonderes. Er besucht mit seinen Gefährten den Heimatort Zlatkos in der Belgrader Vorstadt Zemun, besucht Sehenswürdigkeiten, Marktplätze, Friedhöfe, geht in Restaurants essen usw. Dann fährt er mit seinen Reisebegleitern nach Smederevo und Porodin. Beschrieben werden „weite“ Horizonte, „dichtverzahnte“ Dörfer, Ackerfelder usw., die auf der Autofahrt zu sehen sind.²⁸² Der Kriegsalltag fehlt diesem Teil nicht völlig, wie in der Kritik

²⁸¹ Vgl. auch Grüner (1996), Karahasan (1996), Schneider (1996), Šnajder (1996).

²⁸² Die Schilderung von Naturschönheiten in diesem Teil ist sehr kontrovers aufgenommen worden. Während die einen sie für „ethisch fragwürdig“ hielten (vgl. auch Meier 2002: 242–243), bezeichneten die anderen den Teil des Berichts, in dem Handke seine Reiseeindrücke beschreibt, als „wunderschön“ (vgl. z. B. Braun 1996, Tontić 1996). Man erinnerte den Leser zudem daran, dass gerade solche feinfühligsten Beobachtungen der Natur und der Mitmenschen typisch für Handke

behauptet wurde, aber er kommt nur in den Bildern von den am Straßenrand stehenden Benzin- und Dieserverkäufern mit ihren Kanistern, oder von den Zügen, die Flüchtlinge transportieren, zum Vorschein. Die Kritik sprach von Nebensächlichkeiten, von „Jugo-Nostalgie“, von der „Sehnsucht nach den vermeintlich guten alten Zeiten“ (Braun 1996, Schön 1996). Dem Autor wurde vorgeworfen, „ob er mit den Schilderungen der Melancholie und der Brennstoffknappheit auf dem einen Ufer der Drina nicht die Völkermorde und Verwüstungen auf dem anderen verharmlost habe“ (FAZ 20.2.96; vgl. Ćosić 1996). Der Teil endet mit dem Bericht über den „einzigen ein wenig offiziellen Tag in Serbien“ (WR, 102), an dem Handke mit der Gesellschaft des serbischen „Nationalschriftstellers“ Milorad Pavić nach Studenica reiste und sich nach der Rückkehr noch mit einem anderen Schriftsteller, Dragan Velikić, traf und zu einer Art Rundgespräch über die Verhältnisse im bosnischen Krieg und im jetzigen Jugoslawien gelangte.

Im dritten Teil („Der Reise zweiter Teil“) reist Handke mit seinen serbischen Begleitern an den Fluss Drina in die serbisch-bosnische Grenzstadt Bajina Bašta, wo sie die ehemalige Frau Žarkos und seine Tochter besuchen. Die Reise wird „durchweg abenteuerlich“ (WR, 113), denn sie müssen im Schneesturm das Gebirge überqueren und wegen des Schnees dann auch einige zusätzliche Tage in Bajina Bašta bleiben. Die Reise über die Drina nach Bosnien wird ihnen nicht genehmigt. Der letzte Teil des Berichts besteht aus einem Epilog, der dem ganzen Text den Titel gegeben hat: „Gerechtigkeit für Serbien“.²⁸³ Hier berichtet Handke von einem einzigen Tag in Serbien, an dem er unbegleitet einen Spaziergang unternahm: An einem der Schneetage in Bajina Bašta reiste er mit dem Bus an die Drina, wo er an ihrem Ufer wanderte, etwa 30 km von Srebrenica, dem Schauplatz des Massakers entfernt. Anders als die Kritik es ihm dann vorwarf, stellt er das Massaker nicht in Frage, sondern fragt u. a., wie „solch ein Tausenfachschlachten“ überhaupt möglich war und „was war der Beweggrund? Wozu?“ (WR, 147). Diese Fragen verbindet er wieder mit der Kritik an der westlichen Berichterstattung aus den bosnischen Kriegen und insbesondere an ihrem „nackte(n), geile(n), marktbestimmte(n) Fakten- und Scheinfakten-Verkauf“ (WR, 147). In den letzten Abschnitten befindet sich eine ganze Reihe von Schmähungen, die von den betroffenen Journalisten (u. a. Peter Schneider) sehr übel genommen wurden (s. u.). Der Reisebericht endet mit einem Zitat aus dem Abschiedsbrief eines Serben, der sich 1992 nach dem Ausbruch des Bosnienkrieges das Leben nahm.

Handkes Bericht erregte in den Medien ein außerordentlich großes Interesse: „In vielen deutschen und ausländischen Zeitungen und Zeitschriften wurde Handkes Sicht der Verhältnisse referiert, diskutiert und kommentiert. Und natürlich wurde

seien, doch hielt man sie an dieser Stelle nicht unbedingt für angebracht. Vgl. z. B. Meyer (1996), Seibt (1996).

²⁸³ Der zusätzliche Untertitel des Epilogs fehlt der Buchausgabe (vgl. WR, 143).

auch heftig widersprochen.“ (SZ 27./28.1.96.) In den ersten Kurzmeldungen, die unverzüglich nach der Veröffentlichung der ersten Folge des Berichts in deutschsprachigen Zeitungen erschienen, wurden die Zeitungsleser darauf aufmerksam gemacht, dass Handke als erster deutschsprachiger Intellektueller an der aktuellen Debatte teilgenommen und sich „auf spektakuläre Art zur Kriegsschuldfrage auf dem Balkan“ geäußert habe (*Saarbrücker Zeitung* 6./7.1.96).²⁸⁴ Man prognostizierte sofort, dass der Text für Aufregung sorgen würde: Erstens, weil es sich – wie gesagt – um die erste, schon lange erwartete deutsche Wortmeldung zur Kriegsschuldfrage handelte,²⁸⁵ zweitens, weil politische Statements dieser Art nicht zu Handkes Autorerwartung passten, und drittens, weil Handke Gerechtigkeit für Serbien, also für die „falsche Seite“ forderte. Man war überrascht, „dass sich ein Dichter und dazu ein so zurückhaltender, ja, stiller, wie Peter Handke“, „von dem tagespolitische Statements in den letzten Jahren nie gehört wurden“, überhaupt mit Stellungnahmen zum politischen Tagesgeschehen hervortat und einfach in eine aktuelle politische Diskussion einmischte, „und dann auch noch auf eine Weise, die viele für einseitig befanden“ (Müller-Ulrich 1996). In einigen Meldungen wurde als Hintergrund erklärt, dass der Autor „eine besondere Beziehung zu Teilen des ehemaligen Jugoslawiens“ habe, weil er in Griffen geboren wurde. Man hielt den Bericht für einen „ungewöhnlichen Schritt zur Konfrontation“ und vergaß dabei, dass es keineswegs das erste Mal war, dass Handke sich zur Situation auf dem Balkan äußerte: Ende Juli 1991 hatte er die Gründung der Republik Slowenien und des Staates Kroatien sowie die daraus resultierende Zerstörung des kommunistischen jugoslawischen Vielvölkerstaates in einem polemischen Essay verurteilt, der zuerst im Feuilleton der *Süddeutschen Zeitung* und kurz danach auch als Buch *Abschied des Träumers vom Neunten Land* im Suhrkamp Verlag veröffentlicht wurde.

Der deutsche Schriftsteller Peter Schneider, der von Handke im Bericht gesondert kritisiert wird, war einer der ersten, der im *Spiegel* 3/96 (vom 15.1.96) die „Attacke“ Handkes gegen Journalisten und Publizisten entschieden zurückwies.²⁸⁶ Seiner Ansicht nach ging es in Handkes Bericht um „nichts als Meinung“, um „Insinuationen“ und „Wutausbrüche“. Stattdessen gäbe es „keine einzige gezielte Widerlegung irgendeiner Mediengeschichte, kein einziges recherchiertes oder nur zitiertes Indiz auf noch nie benannte Kriegsverbrechen der ‚anderen Seite‘, kein einziges neues Faktum“ (Schneider 1996). Was dem Bericht außerdem fehle, sei das Beweismaterial für

²⁸⁴ Vgl. auch *Westfälische Rundschau* (6.1.96), *Stuttgarter Zeitung* (15.1.96). Da die ersten Kurzmeldungen über die Nachrichtenagentur dpa vermittelt wurden, waren ihre Inhalte fast identisch.

²⁸⁵ Vgl. Peter Schneider in *Der Spiegel* (3/96): „Und was die Intellektuellen angeht, so gab es in all den vier Jahren kaum eine deutsche Stimme von Gewicht, die Partei ergriffen hätte.“ Vgl. auch Jansen (1996), *Saarbrücker Zeitung* (6./7.1.96), Schön (1996), Thuman (1996).

²⁸⁶ Auch viele andere Journalisten und Kriegsreporter mit persönlicher Erfahrung von Berichterstattung aus dem Krieg im ehemaligen Jugoslawien fühlten sich verpflichtet, die Journalistenschelte Handkes mit einer schriftlichen Erwiderung zu antworten. Vgl. z. B. Grüner (1996), Kleinert (1996).

die geäußerten Andeutungen, Unterstellungen und Verdächtigungen.²⁸⁷ Schneider selbst versuchte, Handkes Behauptungen, z. B. dass die westlichen Medien die Serben von Anfang an zu Sündenknaben erkoren und einseitig Partei ergriffen hätten oder dass es kaum Kriegsofferbilder von Serben gab, mit Belegen als unberechtigt bzw. als falsch zu erweisen. Was Schneider „vollends unerträglich“ fand, war die Andeutung Handkes, die von den Medien ins Bild geholten Opfern ethnischer Vertreibungen hätten, „von den ‚internationalen Belichtern und Berichtern ... angeleitet, gelenkt und herbeigewinkt (,He. Partner!‘) sichtlich wie gefügig die fremdgewünschten Martermienen eingenommen“. Den Satz „Wohl wirklich leidend, wurden sie gezeigt in einer Leidenspose“ hielt Schneider für eine unverzeihliche Verhöhnung der Kriegsoffer („Zu so einer Niedertracht darf man sich nicht einmal vom edlen Haß auf die Medien treiben lassen!“). Zum Schluss bemerkte er noch, dass die von Handke verachteten Journalisten „mehr für die Ermittlung der Wahrheit im sogenannten Bürgerkrieg auf dem Balkan getan (haben) als alle Schriftsteller zusammengekommen.“

Es ist im Rahmen dieser Arbeit weder möglich noch besonders sinnvoll, die einzelnen Wortmeldungen zum Reisebericht Handkes ebenso genau wie den o. g. Artikel von Schneider zu behandeln.²⁸⁸ Die genauere Beschäftigung mit Schneiders Artikel kann damit begründet werden, dass die hier genannten Kritikpunkte von vielen anderen Kritikern wiederholt wurden²⁸⁹; in der Tat ergab sich aus den anderen Wortmeldungen wenig, was Schneider nicht behandelt oder zumindest nicht gestreift hätte: Man warf Handke u. a. Einseitigkeit, Blauäugigkeit, Ahnungslosigkeit bzw. „absolute Unkenntnis elementarer Tatsachen“ (Karahasan 1996), Verhöhnung von bosnischen Kriegsoffern – statt über das „Massaker von Srebrenica“ spreche er über die „Geschichte“ (Grüner 1996) – sowie Verharmlosung der serbischen Kriegsverbrechen und des Regimes von Präsident Slobodan Milošević vor.²⁹⁰ Insbesondere die Kriegsschuldfrage regte eine heftige Diskussion an, in der es darum ging, Handkes Interpretation als falsch zu belegen. Einige hielten die Äußerungen Handkes für so „skandalös“ und „offenkundig absurd“, dass sie daher „nicht politisch diskutabel“ angesehen wurden (vgl. Seibt 1996). Obwohl die Mehrheit dem Autor seine Medienkritik verwies, gab es einige Wortmeldungen, in denen Handkes Kritik als nicht ganz

²⁸⁷ Der Chefredakteur Thomas Schmid bemerkte dazu in der *taz* (16.1.96), dass Handke im Essay viele Fragen stelle (allein in der Einleitung gäbe es 66 Fragen), „die Antworten implizieren – die aber gibt er nicht“. Dies sei „die klassische Art der Insinuation“: der Autor behauptet nichts, fragt nur und bleibt deshalb auch keinen Beweis schuldig.

²⁸⁸ Der von Thomas Deichmann herausgegebene Band *Noch einmal für Jugoslawien: Peter Handke* (1999) stellt ausgewählte Beiträge zur internationalen Rezeption des Reiseberichts vor. Die internationale Handke-Forschung hat sich auch mit dem Thema Handke und Serbien bzw. Jugoslawien beschäftigt. Vgl. z. B. Dronske (1997), Meier (2002), Parry (2003).

²⁸⁹ Mehrere Zeitungen veröffentlichten über dpa vermittelte Meldungen, in denen über den „heftigen Schriftstellerstreit um Serbienpublizistik“ zwischen Handke und Schneider berichtet wurde. Vgl. z. B. *Berliner Zeitung* (15.1.96), *Die Presse* (16.1.96), Jansen (1996).

²⁹⁰ Vgl. z. B. Braun (1996), Grüner (1996), Schmid (1996), Schön (1996), Thumann (1996).

unberechtigt angesehen wurde.²⁹¹ Handkes Meinungen über Serben brachten auch einige wenige verteidigende Wortmeldungen hervor: Z. B. wies Peter Glotz (1996) darauf hin, dass Handke viele internationale Journalisten und „Feldforscher“ auf seiner Seite hätte. Einige andere bemerkten, dass man die Tatsache nicht genug mitberücksichtigt habe, dass es sich hier um eine literarische Reportage eines Schriftstellers und keinen Leitartikel eines „politischen Standpunkthalters“ handelte (vgl. Baier 1996). Es gab auch solche, die den Bericht mit Verständnis aufnahmen und „in ihm ein Plädoyer für eine Überprüfung der deutschen Politik auf dem Balkan“ (Tontić 1996) sahen.

Handke selbst war über die Heftigkeit und Feindseligkeit der Diskussion, die sein Bericht auslöste, sehr überrascht: Er hatte eher positive Reaktionen erwartet, erklärte er in einem mit Willi Winkler geführten und in der *Zeit* am 2.2.96 veröffentlichten Gespräch, in dem er seinen Kritikern antwortete. Ihm zufolge ist der Text „Wort für Wort ein Friedentext“: „Wer das nicht sieht, kann nicht lesen“, meinte er. Seine „korrigierenden“ Antworten auf die Vorwürfe der Kritik und seine Kommentare – u. a. über Peter Schneider, Luc Rosenzweig und Marcel Ophüls – trugen jedoch weniger zur Klärung bei, sondern gaben vielmehr neues Material für weitere Vorwürfe (vgl. z. B. Karahasan 1996, *Der Spiegel* 6/96).

Wie es bei solchen Debatten üblich ist, weitete sich die Diskussion um den Handke-Text bald aus, wobei den „Randerscheinungen“ fast ebenso viel Aufmerksamkeit gewidmet wurde wie den ursprünglichen Auslöser. Als Beispiele sind hier der Fall Jürg Laederach und die Lesereise Handkes zu nehmen. Aus Protest gegen die Veröffentlichung von Handkes Essay als Suhrkamp-Buch verließ der Schweizer Schriftsteller Jürg Laederach den Suhrkamp Verlag. In der von der *NZZ* (am 6.2.96) veröffentlichten Stellungnahme begründete Laederach seinen Austritt damit, dass Handkes Text seiner Ansicht nach zwar den „Tatbestand der Volksverhetzung nur zu 80 Prozent“ erfülle, aber zweifellos „in die rechtsextreme Szene“ falle. Siegfried Unseld, der Geschäftsführende Gesellschafter des Verlagshauses Suhrkamp-Insel, wies die Kritik Laederachs in einer persönlichen Presseerklärung zurück. Seiner Meinung nach waren die Vorwürfe und Unterstellungen Laederachs grotesk und „weder von mir noch Peter Handke nachzuvollziehen“ (*Westfälische Rundschau* 7.2.96). Beide Stellungnahmen bekamen sehr viel Aufmerksamkeit in den deutschen Medien.²⁹² Zu

²⁹¹ Z. B. schrieb Burkhard Müller-Ullrich in der *Badischen Zeitung* (13.1.96): „Er [der Essay] ist eine grandiose Verteidigung der demütigen Einzelwahrnehmung gegenüber einer von den Medien transportierten Scheinrealität und trifft damit genau den wundesten Punkt des sogenannten Informationszeitalters: Wir erfahren immer mehr und empfinden immer weniger. [...] Obwohl wahrscheinlich wenige Themen derart häufig und ausgiebig in Presse, Funk und Fernsehen behandelt wurde wie der serbisch-kroatisch-bosnische Bürgerkrieg, ist der Erkenntnisfortschritt selbst bei gebildeten und aufmerksamen Medienkonsumenten nahe null. Höchstens, dass man ein paar bislang unbekannte Ortsnamen gelernt hat: Srebrenica, Tuzla, Vukovar.“ Vgl. auch *Der Tagesspiegel* (15.1.96), Winkler (1996a).

²⁹² Vgl. z. B. *Die Presse* (8.2.1996), *Kölner Stadt-Anzeiger* (7.2.96).

fragen wäre deshalb, inwieweit es beim demonstrativen Austritt Laederachs um Selbstpräsentation bzw. um die Image-Arbeit des Autors ging.²⁹³

Wegen der heftigen Reaktionen deutscher Journalisten auf seinen Reisebericht ging Handke auf eine Lesereise. Es war das erste Mal seit 1972, dass er öffentlich las. Die erste Lesung fand am 18.2.1996 im ausverkauften Hamburger Thalia-Theater (mit 977 Plätzen) statt. Allen Erwartungen entgegen blieb der Skandal aus; die anderthalbstündige Lesung verlief „ohne jeden tumultuösen Zwischenfall“ (*Die Welt* 20.2.96) und auch das anschließende Bühnengespräch mit Jürgen Busche, dem Chefredakteur der *Wochenpost*, provozierte „keine Zwischenrufe, keine Wutausbrüche, keinen Krach“ (Sattler 1996). Handke las seinen Serbien-Text „erstaunlich professionell“ (Hartmann 1996), mit monotoner, „mit fast tonloser Stimme Silbe an Silbe heftend und auch sonst auffallend undramatisch“ (Schmidt-Missner 1996). Der Abend war von einer „aufmerksamen Atmosphäre“ bestimmt und endete „mit Beifall und vereinzelt Buhrufen“ (Weyandt 1996). Auch die weiteren Lesungen liefen fast ebenso problemlos und in Feuilletons der deutschen und österreichischen Zeitungen konnte über eine erfolgreiche Lesereise Handkes berichtet werden.²⁹⁴ Man fragte deshalb ein wenig enttäuscht, warum es bei den Lesungen zu keiner Debatte kam, während die Veröffentlichung des Serbien-Berichtes in der *SZ* kurz zuvor heftige Kritik ausgelöst hatte. Nach Sattler (1996) könnte ein Grund für „die ausgebliebene Autoren-Schelte“ die Haltung Handkes sein: „Handke präsentiert sich als Dichter, nicht als Meinungsmacher. Sein Text gehört nicht in die Kategorie politischer Essays, sondern lässt sich nur als literarischer Versuch verstehen. Wer da den Austausch von Argumenten und Gegenargumenten sucht, mißversteht Handkes Haltung völlig.“ Einige andere wiederum vermuteten, dass das Publikum dem „Einzelgänger“ Handke erleichtert Sympathie und Beifall gespendet habe, „weil es seinerseits wenig Lust verspürte, sich mit dem explosiven Gemisch aus Befreiungs-, Bürger-, Religions-, Banden- und Verteilungskriegen zu befassen“ (Schmidt-Missner 1996) und vor der befürchteten Beschimpfung des Publikums rechtzeitig den Saal verlassen wollte (vgl. z. B. Küppers 1996). „Auf der Suche nach Zuspruch und Verständnis hat der arme, schönheitsbessene, kürzungsgeschädigte Autor in Hamburg wenigstens Mitgefühl und Erbarmen, wenn nicht gar mehr gefunden“ (Schmidt-Missner 1996). Auch in ein paar weiteren Zeitungen wurde berichtet, dass der Abend im Thalia Theater gezeigt habe, wie sehr das Publikum den Schriftsteller liebt.²⁹⁵

²⁹³ Andreas Breitenstein (1996) zufolge haben die Vorwürfe Laederachs, wie z. B. dieser Handke dämonisiert habe, sein eigenes Image eher beschädigt als verbessert.

²⁹⁴ Laut Deichmann (1999: 16, Anm. 3) las Handke nach Hamburg auch in München, Frankfurt am Main, Essen, Heidelberg, Stuttgart, Leipzig, Wien, Ljubljana und Madrid. In Wien z. B. las Handke Anfang Juni 1996, auf Einladung der Parlamentarischen Gesellschaft, im Budgetsaal des österreichischen Parlaments (vgl. z. B. Küppers 1996).

²⁹⁵ Vgl. z. B. Detje (1996), Breitenstein (1996a). Auch Deichmann stellt in seiner Einleitung zum Band *Noch einmal für Jugoslawien: Peter Handke* (1999: 9) fest, dass die Zuhörer bei den Lesungen „neugierig und verständnisvoll, wenn nicht gar zustimmend reagierten.“ Seine Behauptung, dass diese unmittelbare Reaktion des Publikums in der Kritik kaum Erwähnung gefunden hätte,

6.2.2 „Irrfahrten eines Intellektuellen“ – Zur Diskussion in Finnland 1996–1998

Die finnischen Printmedien reagierten auf den Reisebericht Handkes erst nach einer relativ langen zeitlichen Verzögerung. Am 14.2.1996 veröffentlichte *HS* einen Bericht von Leena Becker mit der Überschrift „Peter Handken Serbia-esse kiistakapula“ (,Peter Handkes Serbien-Essay als Zankapfel‘). In diesem berichtete die *HS*-Redakteurin aus Berlin über die Reaktionen der europäischen Intellektuellen auf den Reisebericht Handkes, den die *SZ* vier Wochen zuvor abgedruckt hatte und der inzwischen vom Suhrkamp Verlag auch als Buchausgabe herausgegeben worden war. Beckers relativ umfangreicher Artikel (etwa 510 Wörter) ist das erste mir bekannte auf Finnisch verfasste schriftliche Dokument, in dem der umstrittene Bericht Handkes und die durch ihn erregte Polemik behandelt wurden. Allerdings beschäftigte sich Becker weniger mit dem Bericht selbst als mit den Reaktionen, die er ausgelöst hatte: Genauso wie in manchen deutschsprachigen Beiträgen zu diesem Thema wurde der Inhalt des Reiseberichtes hier nicht gesondert vorgestellt, sondern nur im Zusammenhang der Hauptpunkte der Kritik zum Ausdruck gebracht. Da dieser Artikel bei den meisten finnischen Zeitungslesern den ersten Kontakt mit dem Handke-Text bedeutete, sind die darin behandelten Kritikpunkte für das Bild, das sich der Leser anhand des Artikels von Handke machte, von besonderer Bedeutung und werden deshalb im Folgenden kurz zusammengefasst.

Becker begann ihren Bericht mit der – der deutschsprachigen Rezeption direkt entnommenen²⁹⁶ – Bemerkung, dass der Bosnien-Krieg zwar offiziell beendet war, aber in europäischen Zeitungen als „Kampf zwischen Intellektuellen“ weitergeführt werde. Der Anlass dieses „Wortstreites“ (Becker 1996a) sei der umfangreiche, in der *SZ* abgedruckte „Essay“ des „österreichischen Schriftstellers“ Peter Handke gewesen, in dem dieser Gerechtigkeit für Serbien gefordert hatte und zu dem die Mehrheit der europäischen Intellektuellen eine sehr kritische Einstellung genommen hatte. Abgehen von der Nennung der österreichischen Herkunft stellte Becker den Schriftsteller Handke nicht genauer vor. So brachte sie auch nicht die in den deutschsprachigen Reaktionen genannte Autorerwartung zur Sprache, dass Handke eigentlich kein politischer Schriftsteller ist. Die Vorstellung des umstrittenen Textes war ebenfalls kurz: Es handle sich um einen Essay, der zugleich einen Reisebericht nach Serbien darstelle. Becker erklärte, dass Handke vor allem wegen des Krieges nach Serbien habe reisen wollen, weil die westlichen Berichterstatter des Bosnienkrieges seiner Ansicht nach von Anfang an ein einseitiges Bild davon gegeben hätten, wer Angreifer und

stimmt insofern, dass sie von denjenigen, die Handke kritisierten, nicht beachtet wurde. Wie aus den hier genannten Beispielen deutlich wird, wurde in der Presse des Öfteren auf die ein wenig unerwarteten Reaktionen des Publikums verwiesen.

²⁹⁶ Vgl. *Frankfurter Rundschau* (9.2.96): „Mit dem (vorläufigen?) Ende des Krieges in Ex-Jugoslawien hat die internationale Debatte um Krieg, Schuld, Verbrechen und Frieden womöglich erst recht begonnen.“

wer Opfer, d. h. wer die Guten und Bösen in diesem Krieg seien. Besonders serbenfeindlich seien laut Handke *Le Monde*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* und *Der Spiegel*, die sich mit ihrer einseitigen Berichterstattung auch an Kriegsverbrechen schuldig gemacht hätten, „allerdings auf etwas andere Weise“. Die Wirklichkeit sei, so Handke, vielschichtiger als das Spiegelbild, das die Medien vermitteln können. Er selbst habe hinter diese Bilder schauen wollen, erklärte Becker.

Nach dieser kurzen Einführung behandelte Becker einige Beispiele für kritische Diskussionsbeiträge, die der Essay hervorgerufen hatte. Es ging hier um Wortmeldungen bzw. um Texte, die vor allem in deutschsprachigen, aber auch in französischen Printmedien bis etwa Mitte Februar 1996 veröffentlicht worden waren. Erwähnt wurden der französische Philosoph André Glucksmann und der Filmregisseur Marcel Ophüls, die laut Becker den Handke-Essay heftig kritisiert hatten, aber auf deren Inhalte im Artikel nicht näher eingegangen wurde.²⁹⁷ Etwas genauer behandelte Becker die Wortmeldungen des Schriftstellers Peter Schneider (*Der Spiegel* 3/96), des Kulturredakteurs und Literaturkritikers Gustav Seibt (*FAZ* 16.1.96), des in Berlin lebenden serbischen Schriftstellers Bora Ćosić (*FAZ* 2.2.96) und des „*Le Monde*-Redakteurs“ Luc Rosenzweig (*Le Monde* 19.1.96). Darüber hinaus verwies Becker auf ein paar weitere Wortmeldungen in der *Zeit* und im *Tagesspiegel*.²⁹⁸ Sie selbst bezog keine Stellung für oder gegen Handkes Bericht, sondern hielt sich in dieser Frage zurück.

Beckers Artikel folgten in der finnischen Presse in den nächsten zwei Monaten ein längerer Artikel und mehrere kurze Nachrichten, in denen das Thema „Handke und Serbien“ behandelt wurde. Eine Woche nach der Veröffentlichung von Beckers Artikel erschien in *HS* (20.2.1996) eine Kurzmeldung (95 Wörter), in der über die Lesung Handkes im Hamburger Thalia-Theater berichtet wurde: In dieser Lesung habe Handke zum ersten Mal öffentlich Auszüge aus seinem kontroversen Text *Gerechtigkeit für Serbien*²⁹⁹ vorgelesen. Im Unterschied zu Becker, die den Handke-Text als „Essay“ oder „Reisebericht“ bezeichnet hatte, wurde hier neutral über „Text“ oder „Schrift“ gesprochen. Als Hintergrund wurde erklärt, dass Handke in seinem Text die westlichen Medien angegriffen und diese der Vermittlung eines falschen Bildes von

²⁹⁷ Die Antwort von Ophüls auf Handkes Essay wurde am 22.1.96 in der *taz* veröffentlicht. Etwa eine Woche später (31.1.96) wurde zudem in der *FAZ* ein Interview mit Ophüls mit dem Titel „Handke liefert den Mitläufern ein Alibi“ abgedruckt.

²⁹⁸ Die *SZ* hatte gerade diese Reaktionen im *Spiegel*, *Le Monde*, der *taz* und der *FAZ* in ihrer Wochenend-Ausgabe am 27./28.1.96 dokumentiert. So kann angenommen werden, dass sich Becker in ihrem Artikel auf diese Zusammenstellung in der *SZ* bezog.

²⁹⁹ In den finnischen Nachrichten verwendete man vom Reisebericht Handkes immer nur die gekürzte Version des Titels „Gerechtigkeit für Serbien“ („Oikeudenmukaisuutta Serbialle“). Dieses Verfahren kann verschiedene Gründe haben: Einerseits ist der Originaltitel zu lang und kompliziert, um als solcher im finnischen Text zitiert zu werden. Andererseits enthält der Untertitel den provokativen Aspekt, der für die Nachrichten Zwecke sehr gut geeignet war. Der finnischen Übersetzung der gekürzten Version *Winterliche Reise* („Talvinen matka“), die in der deutschsprachigen Rezeption ab und zu vorkam, hätte dieser Aspekt gefehlt.

Serben beschuldigt habe, weshalb er nach der Veröffentlichung im Januar „sehr erhitze Gefühle“ ausgelöst habe: Viele europäische Zeitungen hätten dann ihrerseits Handke angegriffen und ihm vorgeworfen, sowohl Bosnier als auch Fakten völlig missachtet zu haben. Außerdem habe man über Handkes literarischen Stil geschimpft. In der Lesung sei es aber zu keinem Krawall gekommen, sondern das Publikum habe ganz ruhig zugehört. Die Kurzmeldung, der jegliche Meinungen und wertende Ausdrücke fehlten, endete mit der Bemerkung, dass Handke jetzt zum ersten Mal seit 25 Jahren öffentlich vorgelesen habe.

Einen Monat später veröffentlichte *HS* (20.3.1996) einen zweiten, wieder etwas längeren (etwa 390 Wörter) Bericht von Leena Becker aus Berlin. Diesmal basierte der Text auf einem Interview Handkes, das er dem österreichischen *Profil*-Magazin ein paar Tage zuvor gegeben hatte, sowie auf einem Artikel, der im *Spiegel* veröffentlicht wurde. In beiden ging es laut Becker um die eventuellen Folgen des „sehr bedenklichen Essays“ (Becker 1996b) für Handkes Karriere. Becker berichtete, dass der „in der Nähe von Paris lebende österreichische Schriftsteller“ in dem Interview mit *Profil* (18.3.96) festgestellt habe, dass seine Karriere wegen der heftigen Kritik gefährdet sei.³⁰⁰ Trotzdem sei er immer noch der Ansicht, dass er nichts Falsches gemacht habe: Anstatt seine Meinungen zu ändern, halte er weiter an den Gesichtspunkten fest, die er in seinem Essay zum Ausdruck gebracht habe. Becker, die in ihrem ersten Bericht (*HS* 14.2.1996) darauf verzichtete, ihre eigene Meinung über den Essay zu äußern, schrieb jetzt, dass Handkes Darstellung „sowohl verständliche Gedanken und Wünsche als auch merkwürdige und provozierende Behauptungen“ enthalte; als Beispiele nannte sie den Traum Handkes von einem einheitlichen Jugoslawien und seine Behauptung, dass Deutschland der momentanen Situation auf dem Balkan nur Gewinn ziehe. Weiterhin äußerte sie, dass man Handke u. a. Verhöhnung von Kriegsopfern und serbischen Deserteuren, Verleugnung von Tatsachen sowie ethischen Nihilismus vorgeworfen habe.³⁰¹ Gerade wegen der Kritik habe der Schriftsteller jetzt beschlossen, auf eine Lesereise zu gehen. Laut Becker hatte Handke seinen Essay mit Liedern des US-amerikanischen Rockmusikers Bruce Springsteen verglichen: Auch bei seinem Text ginge es um „eine Ballade“, „allerdings ohne Musik.“ Sie berichtete zudem, dass Handke in dem Interview mit *Profil* ein Gedicht des Serbenpolitikers Radovan Karadžić vorgelesen habe und dieses Gedicht mit „Texten einiger bedeutender Lyriker unserer Zeit“ (Becker 1996b) verglichen habe. Ihr zufolge war es anhand des Interviews unklar geblieben, ob Handke auf diese Weise Gerechtigkeit auch für Karadžić fordern wollte, gegen den ein internationaler Haftbefehl von Haager Kriegsverbrechertribunal vorlag. Im Gegensatz zu *Profil*, das laut Becker Handke verteidigt und sogar noch stärker als Handke die Meinung vertritt, dass die Auffassung der breiten Öffentlichkeit vom Krieg in Bosnien ein Medienkonstrukt sei, das

³⁰⁰ Von einem „intellektuellen Selbstmord“ sprach u. a. Schütte (1996a).

³⁰¹ Den Vorwurf des ethischen Nihilismus machte ihm u. a. Karahasan (1996).

der Wirklichkeit nicht entspräche, habe man im *Spiegel*-Artikel³⁰² Handkes Weltbild kritisiert und das Ende seiner Schriftstellerkarriere prophezeit.

Auch in der schwedischsprachigen Zeitung *Hufvudstadsbladet* erschien am 12.3.1996 ein von Gitte Lauströer verfasster Artikel zum Thema Handke: „Handke vill rättfärdiga serberna“ (‚Handke will die Serben rechtfertigen‘). Obwohl dieser Artikel im Feuilleton unter der Rubrik „Böcker“ (‚Bücher‘) veröffentlicht wurde, handelte es sich hier eigentlich um keine Buchrezension, sondern um einen ähnlichen Bericht wie den in *HS* erschienenen Artikel von Becker: Behandelt wurde hauptsächlich die Polemik um das Buch Handkes und weniger das Buch selbst. Auch die genannten Hauptpunkte der Kritik waren zum größten Teil dieselben wie bei Becker, nur erwähnte Lauströer ein paar weitere Namen, die sich an der Debatte beteiligt hatten: Neben Peter Schneider, Marcel Ophüls und Bora Ćosić wurden Jörg Laederach, Marcel Reich-Ranicki und der bosnische Schriftsteller Dževad Karahasan genannt. Die von diesen geäußerten Kritikpunkte wurden im Artikel auch kurz zusammengefasst. Z. B. habe Schneider Handkes Vorwürfe gegen die Medien im *Spiegel* (3/96) „freiwillig“ erwidert. „Dem Kritikerpapst“ Reich-Ranicki zufolge ist Handkes Reisebericht „politisch dumm“ und „ohne literarischen Wert“. Ophüls, der einen Dokumentarfilm über die Kriegsberichterstattung in Jugoslawien (*Veillées d'Armes* 1994) gedreht hatte, habe Handkes Text als „blasse Poetenprosa“ mit „zynischem Unterton“ bezeichnet. Ćosić und Karahasan ihrerseits hätten Handke vorgeworfen, dass er nicht wisse, wovon er redet.³⁰³ Laederach habe sogar aus Protest den Suhrkamp Verlag verlassen. Seiner Ansicht nach ist Handke „gefährlich für seine Umgebung“.

Im Unterschied zu Becker stellte Lauströer auch das Werk kurz vor und äußerte ihre eigene Meinung darüber. Ihrer Ansicht nach ging es aus dem Bericht selbst nicht besonders deutlich hervor, warum Handke kritisiert wurde: Ihrer Meinung nach hatte Handke in seinem Bericht weder seinen Ärger über die westlichen Medien so stark geäußert, wie behauptet wurde, noch die französischen Philosophen Alain Finkelkraut, Bernard-Henry Lévy und André Glucksman der Hetze gegen Serbien direkt beschuldigt. Stattdessen habe Handke, so Lauströer, nur „seinen Ärger beschrieben“ und die Personen, die er für „Schurken“ hielt, auf eine für Handke typische Weise so gezeigt, dass die Kritik fast unbemerkt bliebe. Lauströer zufolge hat er eigentlich nur seine Reise durch die winterliche Landschaft geschildert und dabei ganz alltägliche Einzelheiten hervorgehoben, wie es für Handke typisch sei. Lauströer bemerkte zudem, dass Handke, der selbst Rechtswissenschaften studiert habe, den Bericht nicht für eine Anklage im Stil von Emile Zolas *J'accuse* halte, sondern ihn in einem Inter-

³⁰² Es handelte sich hier um den Artikel des *Spiegel*-Redakteurs Reinhard Mohr mit der Überschrift „Eine böse Harmonie“, in dem dieser über „Peter Handkes Leseprozession zum Wohle der Serben“ berichtete. Der Artikel wurde in *Der Spiegel* 12/1996 am 18.3.1996 veröffentlicht.

³⁰³ Die Erwiderung Karahasans auf Handkes Essay („Bürger Handke, Serbenvolk“) wurde in der *Zeit* (16.2.96) veröffentlicht.

view als eine „Friedensschrift“ bezeichnet habe.³⁰⁴ Er sei fest der Meinung, dass der Text den Lesern letztendlich die Augen öffnen würde. Zum Schluss berichtete Lauströer noch, dass sich Handke gerade auf einer Lesereise in Deutschland und in Österreich befinde. In diesen Lesungen habe er monoton aus seinem Reisebericht vorgelesen und die erwarteten Proteste aus dem Publikum seien ausblieben.

Anfang April (2.4.1996) nahm auch *Turun Sanomat* an der aktuellen Handke-Diskussion teil, indem im Feuilleton ein Artikel von Mika Hannula mit der Überschrift „Die Irrfahrten eines Intellektuellen“ veröffentlicht wurde. In diesem Artikel versuchte Hannula die Hintergründe der Polemik um Handke zu beleuchten. Im Unterschied zu Becker und Lauströer brachte Hannula seine eigene kritische Meinung über den Bericht deutlich zum Ausdruck:

[...] Handkes Ausgangspunkt ist interessant und begründet. Seine Absicht war, selbst den Tatbestand hinter den Überschriften und Verallgemeinerungen an Ort und Stelle zu bezeugen. Leider sind die von Handke gewählte Vorgehensweise und sein Stil sehr bedenklich und lassen seine Überzeugung, nur für diese Gegend Frieden stiften zu wollen, in einem sehr merkwürdigen Licht erscheinen. (Hannula 1996.)

Hannula warf Handke vor, dass dieser seine Behauptungen nicht belegen könne, „geschweige denn neue Informationen“ liefere. Außerdem habe sich Handke genau dessen schuldig gemacht, was er den anderen vorwarf, nämlich der direkten Zuspitzung. Am merkwürdigsten ist laut Hannula jedoch die Tatsache, dass Handkes Bericht der Hintergrund, der Krieg, fast völlig fehle, obwohl man den Völkermord an den bosnischen Muslimen, zuletzt in Srebrenica im Juli 1995, eindeutig nachweisen könne. Als eine Art Beleg wurde im Artikel ein großes Foto abgedruckt, in dem ein verlassener Stiefel eines Soldaten zu sehen war, der – dem Bildtext zufolge – den Ort markiert, den man für einen Massengrab von 2000 bosnischen Opfern in der Nähe von Srebrenica hält. Hannula führte seine Kritik weiter:

Aber Handke kümmert sich nicht um das Schicksal der Muslime, sondern er erzählt, dass er seinen Reisebericht für deutschsprachige Leser und alle Menschen in Slowenien, Kroatien und Serbien geschrieben habe. Aus irgendeinem Grund erwähnt er die Opfer, die am meisten gelitten haben, nicht. Für einen, der für Frieden zu sprechen behauptet, ist das unfassbar und äußerst unglaubwürdig. (Hannula 1996.)

Im Unterschied zu Lauströer, zeigte Hannula kein Verständnis für Handke und seine Ansichten. Aber er bemerkte, dass Handke keinen Ausnahmefall darstelle, denn Intellektuelle seien schon vor ihm auf Irrfahrten gewesen. Als ein einheimisches Beispiel nannte er den Schriftsteller Olavi Paavolainen, der wie Max Frisch im Dritten Reich zu Gast war und über seine Erfahrungen das „Reisetagebuch“ *Kolmannen valtakunnan vieraana* (1936) schrieb. „In Erinnerung sind auch Intellektuelle, die die

³⁰⁴ Vgl. WR, 150: „Wohlgemerkt: hier geht es ganz und gar nicht um ein »Ich klage an«. Es drängt mich nur nach Gerechtigkeit. Oder vielleicht überhaupt bloß nach Bedenklichkeit, Zu-bedenken-Geben.“

Sowjetunion besuchten und nach der Heimkehr kritiklos die Fortschrittlichkeit und die Überlegenheit dieses Landes lobten“, schrieb Hannula.

Gegen Ende seines Artikels begann Hannula auch Verständnis für Handke zu zeigen. Er vermutete, dass Handke wegen der Herkunft seiner Mutter mit dem ehemaligen Jugoslawien sympathisiere, denn seine Mutter kam aus Slowenien. Eine weitere Erklärung konnte seiner Ansicht nach der „Rummel der Hochzeitsreise“³⁰⁵ sein:

Aus menschlicher Sicht kann man Handke auch von dem Standpunkt aus verstehen, dass der 50-jährige Schriftsteller erst vor kurzem geheiratet hat, und die Liebe bringt merkwürdige Sachen zustande. In der Tat war Handkes Reise, an der zwei seiner ortsansässigen Freunde und seine frischgebackene Verlobte [sic!] teilnahmen, eine Hochzeitsreise. (Hannula 1996.)

Mit dieser erklärenden Ergänzung, die den Artikel beendete, wurde der umstrittene Reisebericht Handkes nahezu verharmlost; als ginge es hier doch eher um einen harmlosen Lapsus als um ein so ernstes Verbrechen, wie die Vorwürfe Hannulas zu Beginn des Artikels annehmen ließen. Zum o. g. Zitat ist noch anzumerken, dass es in der Hinsicht eine auffallende Ausnahme in der finnischen Handke-Rezeption bildet, weil hier auf das Privatleben Handkes hingewiesen wird. Noch interessanter ist jedoch, dass Hannula die o. g. Kritikpunkte als seine eigenen, persönlichen Meinungen vorstellte, obwohl sie in der Tat weitgehend aus der deutschsprachigen Rezeption direkt übernommen wurden. Vor Hannula hatte u. a. Peter Schneider sie in seinem Artikel im *Spiegel* 3/1996 zum Ausdruck gebracht. Ebenfalls lassen sich der Vergleich Handkes mit Max Frisch und den Intellektuellen, die sich in den 1930er Jahren auf Irrfahrten befanden, sowie der Verweis auf die Hochzeitsreise, auf einen Artikel („Dichters Winterreise“) im *Spiegel* 6/1996 zurückführen³⁰⁶, aber keine von diesen Quellen wurde bei Hannula erwähnt. Diese Tatsache vermindert die Aussagekraft von Hannulas Artikel natürlich nicht, zeigt aber wieder einmal deutlich, wie die finnische Handke-Rezeption auch in diesem Fall sehr stark von der deutschsprachigen geleitet wurde.

³⁰⁵ Handke hatte im mit Willi Winkler geführten Interview erzählt, dass er im Oktober 1995 geheiratet hatte und da seine Frau ihn auf der Serbien-Reise begleiten wolle, wurde es eine Hochzeitsreise. Vgl. Winkler (1996b).

³⁰⁶ Den Verweis auf Intellektuelle auf Irrfahrten findet man schon in einem früheren Artikel. *Der Tagesspiegel* schrieb am 15.1.96, dass Handke zumindest kein „nützlicher Idiot“ sei: „Anders als seine Kollegen in den dreißiger Jahren mit ihren willfährig-wirklichkeitsblinden Reisereportagen über die Sowjetunion, anders auch als jene Schäfchen, die es sich in den siebziger und achtziger Jahren ‚an einem Tisch‘ mit den Stützen der DDR bequem machten, reiste Handke auf eigene Faust, nicht offiziös geführt, über die Dörfer im ehemaligen Jugoslawien. Selber sehen, was da vorgeht, sein höchst ehrenwerter Antrieb, dem unter deutschen Intellektuellen bisher nicht übermäßig viele nachgegeben haben.“ Vgl. auch Šnajder (1996). In der Tat stammt der Verweis von Handke selbst: Er spricht von Glorifizierung des Sowjetsystems „durch manche Westreisende der dreißiger Jahre“ (WR, 72).

Die letzten Artikel, in denen Handke und sein Reisebericht genannt wurden, erschienen in *HS* Mitte und Ende Mai 1996. Diesmal handelte es sich um Polemik, die sich jedoch nicht direkt auf Handke richtete, sondern sich auf einen anderen umstrittenen Dichter bezog. Im Feuilleton von *HS* wurden am 12.5.1996 einige ins Finnische übersetzte Gedichte des bosnischen Serbenpolitikers Radovan Karadžić publiziert. Als Grund für die Veröffentlichung erklärte die Feuilletonredakteurin Kati Juurus, dass „der deutsche Schriftsteller“ Peter Handke vor kurzem die Lyrik von Karadžić mit Texten „einiger bedeutender gegenwärtiger Lyriker“ verglichen habe; der Kontext wurde hier nicht genauer behandelt (vgl. Becker 1996b). Da „man“ sich bei der Beurteilung der Qualität von Karadžićs Lyrik nicht allein mit der Meinung Handkes, der als „Verteidiger der Serben“ bekannt geworden war, zufriedengeben wollte, wurden die von Juhani Nuorluoto übersetzten Gedichte aus dem im Jahr 1990 veröffentlichten Gedichtband *Crna bajka* („Die schwarze Fabel“) einigen finnischen Fachleuten aus den Gebieten der Literatur und Psychiatrie gezeigt. Diese wurden gebeten, ohne den Namen des Autors zu wissen, anhand der Gedichte auch dessen psychischen Zustand zu beurteilen. Der als linker Politiker bekannte Dichter und Facharzt für Psychiatrie (wie auch Karadžić) Claes Andersson, der zum Zeitpunkt der Aktion finnischer Kulturminister war, und der damalige Feuilletonredakteur und Literaturkritiker von *HS* Pekka Tarkka „verrissen“ die Gedichte von Karadžić sofort: Sie seien so amateurhaft und stilistisch schlecht, dass man sie nicht einmal Lyrik nennen könne. Der Kinderpsychiater Jari Sinkkonen meinte, dass der Autor ganz offensichtlich mit schwierigen psychischen Problemen zu kämpfen haben müsse; darauf deute z. B. der in den Gedichten vorkommende „zerstörende Nihilismus“ hin. Die Tatsache, dass Handke im Artikel dann als der Einzige hervorgehoben wurde, der die Qualität der Gedichte von Karadžić schätzen würde – und auch dies nur wegen seiner Sympathien für die Serben –, machte es jetzt spätestens klar, dass er nicht als politischer Meinungsbildender ernst genommen werden konnte. Es ist auch anzunehmen, dass seine Glaubwürdigkeit als Literaturexperte ebenfalls darunter gelitten haben muss. Auch dem Tonfall des Artikels ist zu entnehmen, dass Handke hier etwas belächelt wurde. Derselbe Tonfall ist auch in der späteren Rezeption seiner Serbien-Kommentare nachzuspüren (vgl. Kap. 6.2.2.).

Nach dem Erscheinen dieser Artikel ließ das Aufsehen um Handke in Finnland allmählich nach. In den folgenden zwei Jahren erschienen in der finnischen Presse keine weiteren Berichte, die sich mit Handke und Serbien beschäftigten.³⁰⁷ Unbeachtet

³⁰⁷ Zwischen 1996 und 1998 erschienen von Handke auch Werke, die mit dem Thema Serbien nichts zu tun hatten: Diese waren das am 8.2.1997 uraufgeführte Stück *Zurüstungen für die Unsterblichkeit. Ein Königsdrama* (1997), der Roman *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus* (1997), das Journal *Am Felsfenster morgens. Und andere Ortszeiten 1982–1987* (1998) und der Band *Ein Wortland. Eine Reise durch Kärnten, Slowenien, Friaul, Istrien und Dalmatien* (1998), den Handke mit der Fotografin Liesl Ponger verfasste. Auch diese Werke blieben in den finnischen Printmedien völlig unbeachtet. Besprochen wurde stattdessen das etwas ältere, im

blieb u. a. der im Herbst 1996 im Suhrkamp Verlag erschienene Bericht *Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise*, in dem Handke über seine zweite Serbien-Reise berichtet, die diesmal auch über die Drina hinaus nach Bosnien, nach Višegrad und Srebrenica führte. Im Vergleich zum ersten Bericht Handkes fand er im deutschsprachigen Feuilleton keine so große Resonanz (vgl. Deichmann 1999: 10). Obwohl dieser von manchen deutschsprachigen Kritikern für „ganz pointenlos“ (Glötz 1996b, vgl. Schleider 1996) gehaltene Bericht nicht so provokativ war wie *Eine winterliche Reise*, wurden in der (deutschsprachigen) Rezeption dieses Berichts dieselben Kritikpunkte aufgegriffen wie bei *Eine winterliche Reise*. Man warf Handke auch diesmal Missachtung bzw. Verleugnung von Tatsachen, Einseitigkeit, Subjektivität, politische Naivität, Blindheit und Gedächtnislosigkeit o. Ä. vor.³⁰⁸ Der neue Bericht würde keine „Antworten auf Einwände oder gar Beweise für haltlose Behauptungen“ (Breitenstein 1996b) anbieten, die man von einem solchen Nachtrag erwartet hätte, sondern erneuere die Behauptungen des ersten Berichts. Man war mit Platzeck (1996) der Ansicht, dass Handke in diesem Bericht „endgültig jeglichen Bezug zur Realität“ verloren hatte.

Das nächste finnische Dokument, das Handke und Serbien zum Gegenstand hatte, erschien erst Anfang September 1998, als am 3.9.1998 im Feuilleton von *HS* eine Kurzmeldung veröffentlicht wurde, in der über die Verleihung des serbischen Poesiepreises „Goldener Schlüssel von Smederevo“ an Handke berichtet wurde. Die zeitliche Verzögerung dieser Mitteilung lässt darauf schließen, dass man das größte Interesse an Handke schon verloren hatte: Die Nachrichtenagentur Beta (Belgrad) hatte die Auszeichnung schon Mitte August 1998 zur Kenntnis gebracht.³⁰⁹ Als Hintergrundinformation wurde in der Kurzmeldung von *HS* kurz erklärt, dass die Auszeichnung „offensichtlich“ auf den zwei „Reiseessays“ beruhe, die Handke nach seinen zwei Besuchen in Serbien im Jahr 1996 geschrieben habe. Darüber hinaus wurde im Text auf die Polemik hingewiesen, die diese Essays verursacht hatten. „In Westeuropa“ seien sie heftig kritisiert worden; als Beispiele für Kritiker wurden hier allerdings nur André Glucksmann und Peter Schneider genannt. Obwohl im Text zum größten Teil die aufgrund der früheren Kurzmeldungen bekannten Informationen wiederholt wurden, ist er in zweierlei Hinsicht interessant: Erstens, weil hier zum ersten (und zum einzigen Mal in der finnischen Rezeptionsgeschichte Handkes zugleich) erwähnt wurde, dass Handke gleich zwei Essays über seine Serbienreisen geschrieben hat; *Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise* wurde hier allerdings nicht namentlich genannt. Zweitens ist die Bemerkung am Ende des Textes interessant. Da wurde nämlich behauptet, dass Handke in Finnland vor allem für *Der*

Frühjahr 1997 auf finnisch inszenierte Theaterstück *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* (1992), dessen öffentliche finnische Rezeption in Kap. 6.3.1 genauer behandelt wird.

³⁰⁸ Vgl. z. B. Althen (1996), Breitenstein (1996b), Platzeck (1996), Schleider (1996).

³⁰⁹ Vgl. die Website von Literaturhaus Wien, abrufbar unter <http://www.literaturhaus.at/headlines/aufmacher/199808132/> [eingesehen am 8.8.2008].

Chinesische des Schmerzes, *Die linkshändige Frau* und *Die Abwesenheit* bekannt geworden sei. Warum gerade diese Prosawerke und nicht z. B. das ein Jahr zuvor auf Finnisch aufgeführte und zum Publikumserfolg gewordene Stück *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* (vgl. Kap. 6.3.1) genannt wurden, bleibt dahingestellt.

6.2.3 „Der Serbische Ritter“ – Zur Diskussion in Finnland 1999–2002

Im März 1999 geriet Handke aufs Neue in die Feuilletons der finnischen Tageszeitungen. Auch diesmal handelte es sich um seine Unternehmungen für Serbien. Die Berichterstattung war jetzt viel intensiver als im Frühjahr 1996: *HS* veröffentlichte fast wöchentlich Kurzmeldungen, in denen über jeweils aktuelle Ereignisse um Handke berichtet wurde. Die finnische Handke-Diskussion beschränkte sich diesmal jedoch weitgehend auf *HS* und *Hbl*. Es ist allerdings möglich, dass auch in anderen finnischen Tages- und Wochenzeitungen über die finnische Nachrichtenagentur STT vermittelte kurze Nachrichten veröffentlicht wurden.³¹⁰ Dazu ließen sich jedoch keine Belege finden.

Im Unterschied zu der im Frühjahr 1996 geführten Polemik, die – zumindest anfangs – auf der Veröffentlichung von *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien* beruhte, bezog sich die Diskussion im Frühjahr 1999 auf keinen bestimmten Text Handkes, sondern eher auf außerliterarische Ereignisse, wie z. B. auf seine Stellungnahmen für Serbien, die er in Interviews oder zum Teil auch schriftlich, in offenen Briefen, zum Ausdruck gebracht hatte, sowie auf seine Aktionen, über die in deutschsprachigen Medien zum Teil sehr ausführlich berichtet wurde. Diese Berichte fungierten dann als Grundlagen für weitere Berichte, Kommentare, schriftliche Erwiderungen, Leserbriefe usw. Da die im Frühjahr 1999 in den deutschsprachigen Medien geführte Diskussion um Handke so breit gefächert war, ist es wenig sinnvoll, sie vor der Analyse der finnischen Handke-Diskussion getrennt darzustellen. Außerdem wurden ihre wichtigsten Punkte auch in der finnischen Presse behandelt. Wenn also im Folgenden die finnische Berichterstattung über Handke behandelt wird, ist dabei das Hauptaugenmerk darauf gerichtet, welche Nachrichten das finnische Publikum anhand der finnischen Berichterstattung zur Kenntnis nehmen konnte und was für ein Bild diese Nachrichten von Handke vermittelten.

Die erste Kurzmeldung erschien in *HS* am 9.3.1999. Berichtet wurde über ein Interview Handkes, das er dem Staatlichen Serbischen Fernsehen gegeben hatte und das auch im „Kulturreport“-Programm des deutschen NDR am 7.3.1999 ausgestrahlt wurde. In diesem Interview hatte der „österreichische, in Frankreich lebende Schrift-

³¹⁰ Darauf deutet die Email eines von mir befragten Zeitungsredakteurs hin, der sich daran erinnerte, dass die eigene Zeitung möglicherweise vor Jahren über STT vermittelte Kurzmeldungen veröffentlicht hätte. Genauere Angaben dazu konnte er leider nicht liefern.

steller“ (*HS* 9.3.99) angekündigt, dass sein Platz an der Seite der serbischen Bevölkerung sein werde, falls die Nato-Streitkräfte in den Kosovo-Konflikt eingreifen und Serbien bombardieren würden. In derselben Kurzmeldung wurde als Hintergrund berichtet, dass Handke die Behandlung der Serben durch die Nato-Mitgliedstaaten für den größten Skandal des 20. Jahrhunderts gehalten habe. Dass Handke in diesem Zusammenhang den „Leidensweg der serbischen Bevölkerung“ mit dem Holocaust verglichen hatte (vgl. z. B. Werner 1999), wurde im finnischen Text diskret verschwiegen. Stattdessen berichtete man, dass sich Handke mit einigen serbischen orthodoxen Mönchen getroffen habe, die ihr Land verteidigen wollten, und dass er den Wunsch geäußert habe, gern so ein Mönch zu sein. Zum Schluss wurde noch daran erinnert, dass Handke neben dem 1996 veröffentlichten, heftig kritisierten Reisebericht auch ein Theaterstück geschrieben habe, das sich mit dem Thema Serbien beschäftige und das im Juni 1999 im Wiener Burgtheater unter der Regie von Claus Peymann uraufgeführt werden sollte.

Zwei Wochen später veröffentlichte *HS* eine weitere Kurzmeldung (mit 102 Wörtern), in der über die nächste Aktion Handkes berichtet wurde. Diesem Text zufolge hat Handke mit der Absage der für Anfang Juni 1999 am Wiener Burgtheater geplanten Uraufführung seines neuen Stücks *Das Stück zum Film vom Krieg*³¹¹ gedroht, falls Journalisten die Schauspieler nicht in Ruhe lassen würden. Als Grund für den Medienappell Handkes wurde in der *HS*-Kurzmeldung erklärt, dass das österreichische Wochenmagazin *Format* laut Handke unerlaubt Textauszüge aus seinem jüngsten Stück vorabgedruckt habe. Zudem wurde im Text auf die Kommentare Handkes über den Kosovo-Konflikt verwiesen, mit denen er vor kurzem für Empörung gesorgt habe. Die Informationen über den Hintergrund waren dieselben wie in der vorigen Kurzmeldung (s. o.).

Neben der Anzahl der veröffentlichten Kurzmeldungen zeigt die kurze zeitliche Verzögerung bei den finnischen Nachrichten, dass man zumindest in *HS* daran glaubte, dass sich das finnische Publikum für Handke interessieren würde: Es handelte sich bei den Kurzmeldungen tatsächlich um neue Sachverhalte. Der o. g. Medienappell Handkes z. B., über den in *HS* am 23.3.1999 berichtet wurde, stammte vom 19.3.1999. Aber nicht einmal *HS* fühlte sich verpflichtet, seine Leserschaft über alle Ereignisse um Handke zu informieren. Z. B. wurde der Protest einiger österreichischer Schriftstellerverbände gegen den unautorisierten Vorabdruck von Handkes Stück in den finnischen Medien außer Acht gelassen.³¹² Interessant wäre es deshalb

³¹¹ Im finnischen Text wurde der Titel des Stücks in gekürzter Form abgedruckt. Eigentlich heißt das Stück *Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg*.

³¹² In einem am 22. März 1999 veröffentlichten offenen Brief protestierten die Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, die Grazer Autorenversammlung, das Literaturhaus Wien und die IG Autorinnen Autoren gegen den „Raubdruck“ von Handkes Stück, „der zugleich die sogenannten Urheberpersönlichkeitsrechte des Autors“ verletze, „das Recht auf die nicht-entstellende Wiedergabe“ (Vgl. Literaturhaus Wien Headlines „Protest gegen unautorisierten Vorabdruck von

zu wissen, wie die finnischen Zeitungen die Nachrichten aus der Nachrichtenflut aussortiert haben, die sie für veröffentlichungswert hielten. Nach den publizierten Kurzmeldungen und Artikeln zu urteilen schien die Veröffentlichungspolitik zumindest in *HS* eher gegen als für Handke zu sein. Dies zeigt z. B. die Tatsache, dass in der folgenden Woche im Feuilleton von *HS* wieder Spaltenplatz für Wortmeldungen gegen Handke zur Verfügung gestellt wurde: Mit der Überschrift „Sonntag sätti Handkea“ („Sonntag beschimpft Handke“) wurde am 31.3.1999 darüber berichtet, dass die Stellungnahmen Handkes für Serbien wieder Ärger erregt hätten. Z. B. habe die Essayistin Susan Sontag aus New York angekündigt, dass Handke wegen seiner politischen Meinungen als Schriftsteller ihren Respekt verloren habe und dass sie wie viele andere Amerikaner keine Bücher mehr von Handke lesen wolle. In derselben Kurzmeldung (82 Wörter) wurden auch die Stellungnahmen von Milo Dor und Alain Finkielkraut zusammengefasst: Dem in Österreich lebenden serbischen Schriftsteller Milo Dor zufolge hat Handke keine Ahnung von Politik.³¹³ Der französische Philosoph Alain Finkielkraut sei wiederum der Ansicht, dass Handke ein „ideologisches Monster“ sei, dessen Meinungen „das schlechte Gewissen der Germanen“ widerspiegeln würden. Als Hintergrund wurde auch in dieser Kurzmeldung darüber informiert, dass Handke schon zum zweiten Mal für Serbien Partei ergriffen und Nato-Mitgliedstaaten kritisiert habe.

Am 9.4.1999 berichtete *HS* darüber, dass Handke angekündigt habe, dass er den ihm 1973 verliehenen Büchner-Preis samt Preisgeld an die Deutsche Akademie zurückgeben wolle. Die Preisrückgabe sei von Handke als „symbolische Geste“ gemeint; er habe das aus dem Protest gegen die Nato-Luftangriffe auf Serbien gemacht. Dem *HS*-Text zufolge ist der Büchner-Preis der wichtigste Literaturpreis Deutschlands und das dazugehörige Preisgeld betrage etwa 30 000 FIM. In derselben Kurzmeldung wurde noch berichtet, dass Handke in einem offenen Brief, der in der österreichischen Info-Illustrierten *News* veröffentlicht wurde, angekündigt habe, dass er aus der katholischen Kirche austreten werde, weil sie die Nato-Bombardierungen gegen Serben nicht verurteilt habe. Außerdem sei Handke, der jetzt schon zum zweiten Mal für Serbien Stellung genommen habe, für einige Tage nach Belgrad gereist, um sein Versprechen zu halten (vgl. *HS* 9.3.99). Dort sei er zum „Ritter der Serbischen Akademie“ ernannt worden.³¹⁴

neuem Handke-Stück“. Abrufbar unter <http://www.literaturhaus.at/headlines/1999/03/222/> [eingesehen am 8.8.2008].

³¹³ Die Reaktion Milo Dors wurde u. a. in *Die Presse* (16.1.96) publiziert.

³¹⁴ Handke hat den behaupteten Ritterschlag in einem am 16.4.1999 in der *SZ* veröffentlichten offenen Brief dementiert: Er habe den Ritterschlag erst durch deutsche Zeitungen „mitbekommen“, erklärte Handke in dem Brief. In diesem Zusammenhang stellte er auch einige in verschiedenen Medien kolportierte Zitate richtig. („Handke: Kein serbischer Ritter“ Abrufbar unter <http://www.literaturhaus.at/headlines/1999/04/16/> [eingesehen am 14.8.08].

Wie es zu dem eher neutralen Stil einer Nachricht gehört, wurden weder die Aktionen Handkes noch die Aufzeichnung im *HS*-Text weiter kommentiert. Auch der Umfang (etwa 80 Wörter) ließ keine weiteren Kommentare zu. Der Text ist trotzdem auf eine andere Weise interessant: Obwohl die hier genannten Informationen ganz offensichtlich direkt dem offenen Brief Handkes in der *News* entstammen, ist ihre Reihenfolge in der Kurzmeldung geändert worden: In seinem Brief teilte Handke zuerst seinen Austritt aus der katholischen Kirche mit, während die Preisrückgabe erst am Ende des Briefes kurz mitgeteilt wurde. Im finnischen Text war die Hauptnachricht der zurückgegebene Büchner-Preis. Ein wenig zugespitzt könnte man behaupten, dass die freiwillige Rückgabe der Preisgelder für finnische Verhältnisse offensichtlich ein merkwürdigerer Umstand als der Austritt aus der Kirche ist. In Finnland tritt man auch aus geringfügigeren Gründen aus der Kirche aus, z. B. um die Kirchensteuer der lutherischen Kirche zu sparen.

Die Rückgabe des Büchnerpreises und die Ernennung Handkes zum „Serbischen Ritter“ wurden zuerst von *Hbl* kommentiert. Gitta Lauströers Artikel, in dem die Auslandsredakteurin von *Hbl* aus Berlin über die aktuellen Ereignisse um Handke berichtete, erschien am 13.4.1999. Zum größten Teil ging es hier um die Ereignisse, über die *HS* schon im März 1999 Bericht erstattet hatte: Behandelt wurden die Reise Handkes nach Jugoslawien nach dem Beginn der Nato-Luftangriffe Ende März, die Auszeichnung zum Ritter der Serbischen Akademie, die Rückgabe des Büchnerpreises und der Austritt aus der katholischen Kirche. Auch auf die Wortmeldungen von Alain Finkielkraut und Susan Sontag wurde kurz hingewiesen. Darüber hinaus nannte Lauströer einige neue Beispiele für kritische Wortmeldungen in der aktuellen Handke-Diskussion, die auch den Lesern von *HS* unbekannt sein konnten. Berichtet wurde z. B., dass der Präsident der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung Christian Meier das dem Büchnerpreis zugehörige Preisgeld nicht angenommen habe. Anstatt das Preisgeld zurückzusenden, solle Handke das Geld lieber für die Flüchtlinge im Kosovo spenden, habe Meier gemeint.

Nach Lauströer ist man allgemein der Meinung, dass Handke spätestens jetzt „ausgeflippt“ sei. Auch Lauströer selbst, die drei Jahre zuvor den Reisebericht Handkes gegen die allgemeinen Vorwürfe verteidigt hatte, schien jetzt dieser Meinung zu sein; darauf deutet zumindest ihre Ausdrucksweise hin, wie sie von Handke sprach. In deutschsprachigen Medien, so erklärte Lauströer, halte man den „Serbischen Ritter“ für „ganz verrückt“ und sein Engagement für Serbien oder sein „Serbieneifer“ sei als „Amoklauf“ oder „Harakiri“ bezeichnet worden. Man vergleiche ihn mit dem französischen Schriftsteller Louis-Ferdinand Céline und dem amerikanischen Lyriker Ezra Pound, die als Anhänger von Hitler (Pound) und Mussolini (Céline) bekannt wurden (vgl. Schneider 1999). Nach Lauströer hatte Handke nur noch wenige Verteidiger und Freunde. Zu diesen zählten der Suhrkamp-Chef Siegfried Unseld, der deutsche Kunstbuchautor und Sammler Lothar-Günther Buchheim und der Schweizer Schrift-

steller Adolf Muschg. Z. B. sei Buchheim der Ansicht, dass man einen Andersdenkenden wie Handke, der seine Botschaft gründlich erwogen habe, zumindest tolerieren sollte; mit der „amerikanischen Kriegsberichterstattung“ sei auch Buchheim selbst nicht zufrieden. Muschg wiederum vertrete die Meinung, dass die Kritiker einen Blick in den Spiegel werfen sollten. Er habe u. a. gefragt, wie viele, „ohne schamrot zu werden“, nach drei Wochen Krieg im Kosovo „noch den Sinn des Nato-Bombardements zu erkennen“ vermögen. Allgemein gesehen werde Handke aber, so Lauströer, als ein „Monster“ oder als eine „Witzfigur“ wahrgenommen, über die jeder etwas zu sagen zu haben scheine. „Aber der Kosovo-Krieg selbst scheint eine verstummende Wirkung auf Deutschlands Intelligenz gehabt zu haben“, schrieb sie. Als Beispiel nahm sie die Aussage Christoph Heins, des damaligen Präsidenten des deutschen P.E.N.-Clubs, der sich darüber beklagt hätte, dass es nicht möglich gewesen sei, eine gemeinsame Meinungsäußerung zum Krieg im Kosovo zu veröffentlichen. Als Grund habe er erklärt, dass die deutschen Schriftsteller nicht ganz wüssten, mit wem sie sich solidarisieren sollten. Diese Art Sprachlosigkeit war laut Lauströer untypisch für die Deutschen.

Abwechslung in die bisherige, vom Stil her relativ neutrale Berichterstattung von *HS* brachte der vom Literaturkritiker Hannu Marttila verfasste umfangreiche Artikel (etwa 480 Wörter), der am 21.4.1999 im Feuilleton veröffentlicht wurde. Mit der Überschrift „Kirjailija sotanäyttämönä“ (‚Der Schriftsteller als Kriegsschauplatz‘) berichtete Marttila über den neuesten Stand der Handke-Diskussion. Wenn auch der Artikel zum größten Teil aus einer Zusammenfassung der bisher in *HS* veröffentlichten Kurzmeldungen³¹⁵ bestand, wurden hier einige neue Gesichtspunkte behandelt, worüber hinaus der Verfasser seine persönliche Meinung über die ganze Polemik deutlich zum Ausdruck brachte. Wenn die Berichterstattung von *HS* bisher als nicht besonders Handke-freundlich zu bezeichnen war – für die Entstehung dieses Eindrucks ist eher der Auswahl der veröffentlichten Nachrichten zu danken als ihrem sachlichen Stil – so war der Artikel Marttilas eher „pro-Handke“: Die hier explizit geäußerte Kritik richtete sich vielmehr auf die Handke-feindlichen deutschsprachigen und österreichischen Medien als auf diesen selbst. Zwar war auch Marttila der Ansicht, dass der Reisebericht des „weltberühmten österreichischen Schriftstellers“ zum Minenfeld werde, wenn dieser beginnt, nach den anfänglichen Schilderungen von „lyrischen Augenblicken“ aus dem Leben eines von ihm bewunderten Volkes, die Ereignisse nach der Auflösung des ehemaligen Jugoslawiens kritisch zu beurteilen und das von westlichen Medien vermittelte, seiner Meinung nach verfälschte Bild von den Serben zu „korrigieren“. Wenn Handke in seinem Bericht das Massaker von Kroatien fünf Jahre zuvor mit dem Hinweis auf den Völkermord der Serben rechtfertige, der fünfzig Jahre zuvor stattgefunden hat, habe Handke, so Marttila, „genauso

³¹⁵ Behandelt oder zumindest erwähnt wurden die Rückgabe des Büchnepreises, der Austritt aus der Kirche und die Osterreise nach Jugoslawien (vgl. *HS* 9.4.1999) sowie die Kommentare von Alain Finkielkraut und Susan Sontag (vgl. *HS* 31.3.1999).

recht und unrecht wie diejenigen, die ein grausames Kapitalverbrechen mit der unglücklichen Kindheit des Verbrechers verteidigen.“

Aus dem Artikel Marttilas wurde deutlich, dass es sich hier um eine Angelegenheit handelte, die seiner Ansicht nach zwiespältiger und komplizierter war, als die in den deutschsprachigen Medien geführte Polemik zu denken gegeben hatte. Einerseits war Marttila der Meinung, dass die Vorwürfe gegen Handke zum Teil unangemessen waren, andererseits bemerkte er, dass man sie mit dem Hinweis auf den zeitlichen Kontext erklären konnte: Als der umstrittene Reisebericht 1996 erschien, war der Krieg in Bosnien erst kurz zuvor beendet und die Bilder von den Massengräbern in Srebrenica waren noch frisch in Erinnerung. Damals war es laut Marttila kein Wunder gewesen, dass die öffentliche Meinung gegen Serbien war und dass die meisten der Ansicht waren, dass man höchstens vor dem internationalen Strafgerichtshof Gerechtigkeit für die Serben zu zeigen brauchte. In dem von Slobodan Milošević geleiteten Jugoslawien sei Handke dagegen mit Freude aufgenommen worden; dafür spreche z. B. die literarische Auszeichnung, die ihm vor kurzem zuerkannt wurde. Nach dem Beginn des Krieges im Kosovo Ende März 1999 hätten die internationalen Medien Handke aber noch härter angegriffen als je zuvor: Er war, so Marttila, die „Zielscheibe internationaler Präzisionsangriffe“ geworden. In der deutschen und österreichischen Presse nenne man ihn u. a. „Friedenspeter“, „menschlichen Schutzschild“, „Don Quichotte des Medienzeitalters“ (vgl. Tontić 1996), „Vater Theresa der Literatur“, „geisteskrank“, „paranoid“, „von Serbien besessen“ usw. Z. B. habe ein österreichischer linker Polemiker, der von Marttila nicht namentlich genannt wurde, vorgeschlagen, dass Handkes Kopf untersucht werden müsste und dass der gesuchte Serbenpolitiker und Psychiater Radovan Karadžić für diese Aufgabe gut geeignet sei.³¹⁶

Obwohl Marttila weder die o. g. Bezeichnungen noch die gewünschte Überweisung Handkes zum Psychiater weiter kommentierte, ist es dem Artikel zu entnehmen, dass er sie zum Teil für unsachlich hielt. Er bemerkte nämlich, dass die Deutschen es offensichtlich leichter hätten, die jeweils aktuellen Äußerungen von Handke zu kommentieren, als die eigene Position zu definieren und z. B. die Beteiligung der deutschen Luftwaffe am Kosovo-Konflikt zu diskutieren. Obwohl die Äußerungen Handkes sehr ergiebig seien (als Beispiel zitierte Marttila, was Handke vor kurzem im *Spiegel* 13/1999 gesagt habe: „Sie können sich Ihre Leichen in den Arsch stecken“³¹⁷), empfahl Marttila, wenn auch indirekt, dass die Kritiker einen Blick in den Spiegel werfen sollten. Zudem war er der Meinung, dass die Gleichsetzung Handkes mit Céline und Pound (vgl. Lauströers Artikel oben) eigentlich für Schmeichlerei gehalten werden könne: In beiden Fällen habe die Nachwelt den literarischen Wert

³¹⁶ Der hier gemeinte Polemiker war offensichtlich Günther Nenning (vgl. Scharang 1999).

³¹⁷ Eigentlich hatte Handke in einer Lesung im Wiener Akademietheater Anfang Juni 1996 einem Kriegsreporter gesagt, als dieser ihn lange provoziert hatte: „Gehen Sie nach Haus mit Ihrer Betroffenheit, stecken Sie sich die in den Arsch.“ (Scharang 1999; vgl. auch Küppers 1996.)

des Schriftstellers anerkannt und seinen verlorenen Ruhm wieder hergestellt. Marttila schien die Meinung zu vertreten, dass dies auch im Fall Handkes noch möglich wäre: „Manchmal ist es nötig, dass man die Ohren vor dem unnötigen Rauschen schließt, konzentriert liest und das Gelesene versteht.“ Aber auch ein wenig Gerechtigkeit für Handke würde seiner Ansicht nach nicht schaden.

Im letzten Abschnitt des Artikels behandelte Marttila noch kurz das Aufsehen um das neueste Stück Handkes. *Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg* handle von einem Film, aus dem letztendlich nichts wird, und so drohe es auch der Aufführung im Wiener Burgtheater zu widerfahren. Marttila berichtete, dass Handke der Presse einen „wütenden“ Brief geschickt habe, in dem er für das Theater Ruhe zum Arbeiten gefordert habe. Als Beleg „zitierte“ Marttila den Brief, der von Handkes Stil leider keinen besonders guten Eindruck gab. Allerdings war der finnische Text so gekürzt, dass Handke hier im besseren Licht erschien als im Original³¹⁸:

Ihr könnt schreiben, dass ich meinen Kopf weich gesoffen habe und dass meine Mutter Selbstmörderin war [...], aber tastet die in der Übungsphase befindliche Aufführung nicht an. Laßt den Regisseur und die Schauspieler sofort in Ruhe, und in Unruhe. Laßt sie Kunst machen, mit anderen Worten, ewig im Gegenstrom. (Marttila 1999; Weglassung im Original.)

Wie aus dem obigen Zitat hervorgeht, waren die Hinweise auf die Familienmitglieder Handkes im finnischen Text teilweise weggelassen worden. Ebenfalls weggelassen wurden die Drohung von der Absage der Aufführung sowie die Beschimpfungen am Ende des Briefes. Stattdessen hatte Marttila das Ende in der Weise ergänzt, dass Handke hier fast zum Fürsprecher einer Kunstauffassung, nach der die Kunst immer Widerstand leistet, hochstilisiert wurde. Ob diese Ergänzung aus einer anderen Quelle übernommen wurde oder ob Marttila sie auf eigene Faust hinzugefügt hatte, bleibt dahingestellt. Im letztgenannten Fall würde es sich um eine Verfälschung von Handkes Worten handeln, denn das Zitat wurde im Artikel mit Anführungszeichen als direktes Zitat markiert, allerdings ohne genauere Quellenangabe. Eine unautorisierte Ergänzung dieser Art ist natürlich nicht akzeptabel, wenn auch Marttilas Absicht die Verbesserung des Images von Handke gewesen wäre, wie es dem Text zu entnehmen ist. Marttila beendete seinen Artikel nämlich mit der Bemerkung, dass nach der Veröffentlichung des o. g. Briefes in den deutschsprachigen Medien – die

³¹⁸ Vgl. Handke im Wortlaut: „Journalisten, macht mit mir, wie es euch gefällt; schreibt oder sagt meinethalben sogar, daß P.H. sich 'die Birne weichgesoffen' hat - daß nur noch der Psychiater hilft - daß sein Stiefvater 'ein Trinker' war - daß seine Mutter eine Selbstmörderin war - daß seine dreißigjährige Tochter hinkt - daß seine achtjährige Tochter schießt (oder umgekehrt): aber laßt das Stück - laßt die im status nascendi befindliche Aufführung - laßt vor allem die Schauspieler in Frieden, ab sofort und bis nach der Premiere! Anders wird, von mir aus, 'Das Stück zum Film vom Krieg' auf der Bühne vorerst nicht stattfinden; das Publikum, das Zuschauervolk, für welches das Drama bestimmt und geschrieben ist, wird es, dank euch Medienlichtern, nicht sehen.“ (Peter Handke droht mit Absage der Burg-Uraufführung seines neuen Stücks <http://www.literaturhaus.at/headlines/1999/03/19/>)

laut Marttila nicht immer durch eine „intellektuelle Unbedingtheit“ gegläntzt hatten – ein Gerücht verbreitet worden sei, dem zufolge Handke den Schauspielern und dem Regisseur merkwürdige Anweisungen gegeben hätte: Es wurde behauptet, dass diese den Text nicht auswendig lernen dürften und dass der Regisseur während der Probenzeit Ohrenstöpsel tragen müsse. Auf die Tatsache, dass es sich hier eigentlich um einen „Scherz“ von den Wiener Theatermachern handelte (vgl. Stolle 1999), wurde bei Marttila nicht hingewiesen. Was Marttila mit seinem Artikel offenkundig sagen wollte, war, dass es auch die Möglichkeit gäbe, dass sich nicht unbedingt der umstrittene Schriftsteller, sondern dass sich auch bzw. vielmehr andere, vor allem die deutschsprachigen Medien und ihre Pressevertreter, lächerlich gemacht hätten, indem sie fast zwangsläufig und ohne erforderliche Selbstkritik versucht haben, Handke in den Schlagzeilen zu halten.

Obwohl Marttila mit seiner Handke-Verteidigung in der finnischen Presse weitgehend eine Ausnahme bildete, waren in der deutschsprachigen Rezeption Wortmeldungen dieser Art nicht selten: Z. B. schrieb Michael Scharang in der *Zeit* vom 15.4.1999, dass man sich dem „Kriegsschauplatz Handke“ zugewendet habe, „um nicht wieder an der Wirklichkeit zu scheitern“. Es sei leichter, sich von dem „undankbaren Kriegsschauplatz Jugoslawien“ abzuwenden und einen neuen zu basteln: „Das Ergebnis ist ein Handke, der nicht nur niedergemacht werden darf, der niedergemacht werden muss“, schrieb Scharang. Interessant ist, dass Wortmeldungen dieser Art in Finnland kaum rezipiert bzw. dass sie zumindest von der finnischen Presse nicht weitervermittelt wurden. Zum Artikel Marttilas kann noch bemerkt werden, dass er keine direkt aus dem Deutschen übersetzte Version von Scharangs Artikel war, wenn er auch manche Punkte direkt von Scharang zu übernommen haben schien und seine Überschrift mit ihm identisch war. Vielmehr war das Ziel beider Verfasser identisch: Der Leser sollte darauf aufmerksam gemacht werden, dass das in der Öffentlichkeit existierende Bild von Handke ein Medienkonstrukt sei.

„Serbian Akatemian ritari“ („Der Ritter der Serbischen Akademie“) hieß der zwei Tage nach Marttilas Artikel in der *Nyt*-Wochenendbeilage³¹⁹ von *HS* (23.4.–29.4.1999) erschienene umfangreiche Artikel (etwa 515 Wörter), dessen Verfasser Hannu Harju, der Abteilungsleiter von Übersetzungsliteratur beim Tammi Verlag, war. Obwohl Harjus Artikel unter der Rubrik „Nyt Kirjat“ („Aktuelle Bücher“) veröffentlicht wurde, handelte es sich hier um keine „richtige“ Buchrezension, sondern eher um eine Zwischenform zwischen Buchkritik und Bericht, der die Hintergründe der aktuellen Handke-Debatte behandelte. Der einleitende Text brachte den Ausgangspunkt der ganzen Diskussion treffend auf den Punkt: „Der Österreicher Peter Handke war einer der hochgeschätzten Schriftsteller, bis er einen Reisebericht von

³¹⁹ Die freitags erscheinende Beilage enthält neben Informationen zu Veranstaltungen und Fernsehprogrammen auch Buch- und Theaterkritiken, Besprechungen von Filmen, Videospielen, Restaurants usw.

Serbien schrieb“ (Harju 1999). Die vergangene Zeitform („war“) und die unterordnende Konjunktion („bis“) wiesen hier eindeutig auf die Tatsache hin, dass Harju der Ansicht war, dass die Ära Handkes endgültig vorbei sei. Der Artikel diene dazu, diese Behauptung zu begründen.

Im Unterschied zu den Artikeln von Becker, Hannula und Marttila, in denen das Hauptinteresse der Polemik gegen den Reisebericht Handkes galt, nahm Harju den umstrittenen Text selbst zum Ausgangspunkt seiner Erörterungen; wahrscheinlich war er auch gebeten worden, den Handke-Text aus der Sicht des Verlegers zu beurteilen. Aus dieser Position heraus betrachtete Harju den Text und stellte gleich zu Beginn schlicht fest, dass der Reisebericht Handkes als „Reisebuch“ seiner Meinung nach nicht besonders gut sei:

Der Verfasser teilt gleich zu Beginn mit, dass er vom Land im Voraus fast nichts weiß und dass er sich auch nicht die Mühe machen will, sich nach Informationen zu erkundigen. Das Buch ist voll von persönlichen Vorurteilen und romantisierenden Auffassungen des Verfassers. Der Verfasser will keine objektive Information vermitteln und überprüft die Richtigkeit seiner Beobachtungen auch nicht. (Harju 1999.)

Neben den o. g. inhaltlichen weisen das Buch auch formale Schwächen auf: „Es ist nicht einmal dick, weniger als hundert Seiten“, schrieb Harju und bemerkte hierzu, dass das Manuskript, wenn es von jemandem anderen geschrieben worden wäre, postwendend zurückgeschickt worden wäre. Aber weil es hier um einen „so bekannten Schriftsteller“ wie Peter Handke ging und das Reiseziel Serbien und die Einstellung des Verfassers gegenüber Serben ungewöhnlich, d. h. positiv seien, habe man das Buch auf den Markt gebracht.

Wie Becker, Lauströer, Hannula und Marttila, beschäftigte sich auch Harju in seinem Artikel mit der Polemik, die Handkes Reisebericht verursacht hatte. Anstatt die Kritikpunkte zu wiederholen, die von den anderen behandelt wurden, versuchte Harju, neue Aspekte hervorzuheben. Er berichtete z. B., dass man sich gewundert habe, wie ein „intelligenter Schriftsteller“ wie Handke so ein „unkluges“ Buch schreiben können und ob dieser das überhaupt ernst gemeint habe. Die Tatsache, dass Handke eine lange Pause vom Schreiben genommen habe, um seine Meinung auf Lesereisen zu verteidigen oder zu „vermarkten“, zeigte nach Harju eindeutig, dass dieser zu seinen Worten stehe, obwohl die Intelligenz in vielen Ländern, abgesehen von Russland, die Maßnahmen der Serben im Kosovo verurteilt hätten. Handke hat laut Harju sogar gesagt, dass er die Serben noch heftiger hätte verteidigen müssen. Im Unterschied zu Becker und den anderen, die sich in der finnischen Presse mit Handkes Unternehmungen für Serbien beschäftigt hatten, erklärte Harju, dass Handke besonders die Deutschen für den Krieg in Bosnien beschuldige: Indem Deutschland die Selbstständigkeit von Slowenien und Kroatien anerkannte, schürte es die „ethnische Krise“ auf dem Balkan. Der Grund für Handkes Serbien-Sympathien sei aber nicht politisch,

sondern „ethnografisch romantisch“: „Er besuchte Serbien 1995 und verlor sein Herz an das Land“, erklärte Harju. So habe Handke aus Serbien einen fast mythischen Ort gemacht, eine Idealgesellschaft, die die moderne Zeit nicht verdorben habe; für ihn seien auch die vom Krieg gelassenen Spuren ein Zeichen für die Unverdorbenheit des Landes. Den Grausamkeiten und den ethnischen Säuberungen kehre er den Rücken. Anstatt von muslimischen Kriegsoffern zu sprechen, sei Handke der Ansicht, dass die Serben am meisten gelitten haben. Obwohl Harju den Reisebericht kritisierte, verzichtete er darauf, die Meinungen Handkes direkt als falsch zu verurteilen, wie Hannula dies getan hatte, noch verteidigte er ihn wie Marttila. Stattdessen wies er darauf hin, dass sogar im deutschsprachigen Ausland lebende Serben Handke kritisiert hätten; als Beispiel wurde hier Milo Dor genannt. Als weitere Kritiker erwähnte Harju Alain Finkielkraut und Susan Sontag, über deren Wortmeldungen *HS* schon Bericht erstattet hatte.

Im Unterschied zu den Artikeln, die vor Harjus Beitrag in der finnischen Presse erschienen waren, betrachtete Harju den umstrittenen Reisebericht in Bezug auf das literarische Werk Handkes: Die anderen Werke sind seiner Ansicht nach „nicht direkt politisch“. Harju zufolge schildert Handke in seinen Büchern vor allem die Entfremdung eines Menschen. Als Beispiele nannte er die bis dahin ins Finnische übersetzten Werke, die laut Harju alle auf irgendeine Weise von einer Stunde der wahren Empfindung handeln. Für kennzeichnend für Handke hielt er außerdem den lakonischen und knappen Stil sowie die Konzentration auf äußere Ereignisse. Wegen der aktuellen Polemik habe man angefangen, in seinen Texten auch nach autobiographischen Bezügen zu suchen. Nach Harju ließen sich solche vor allem in *Die Wiederholung* finden, dessen Schauplatz Slowenien ist, denn Handkes Mutter war Slowenin. Als eine Art Hintergrundinformation lieferte Harju aus, dass Handke selbst jetzt in Paris wohne; er habe Österreich Protest gegen den damaligen Bundespräsidenten Kurt Waldheim verlassen, weil dieser eine NS-Vergangenheit hatte. Zum Schluss bemerkte Harju, dass die Diskussion um Handke wahrscheinlich noch lange dauern würde; darum kümmere sich auch der Schriftsteller selbst, erinnert sei nur an *Das Stück zum Film vom Krieg*. Harju vermutete, dass der aktuelle „Skandal“ dem wirtschaftlichen Erfolg Handkes kaum schaden würde, eher im Gegenteil. Auch Theater würden, so glaubte Harju, weiterhin seine Stücke aufführen. Dagegen würde es sich für Handke nicht mehr lohnen, mit einem Nobelpreis zu rechnen.

Dass Harju mit seiner Behauptung recht hatte, dass Handkes Stücke, unabhängig von der heftigen Diskussion, weiterhin interessieren und aufgeführt würden, bestätigten die nächsten Artikel, die in *HS* veröffentlicht wurden. Der erste, am 28.4.1999 erschienene Artikel von Kirsikka Moring handelte von einer Konferenz in Helsinki, an der Dramaturgen aus verschiedenen europäischen Ländern teilnahmen, um u. a. die Wirkung der Kosovo-Krise auf das Theater zu diskutieren. In diesem Rahmen wurden auch Handkes Sympathien für Serben behandelt und sein neuestes Stück *Die*

Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg besprochen. Im Artikel von Moring wurde berichtet, dass das Stück nach der Uraufführung in Wien u. a. von Düsseldorfer Schauspielhaus in den Spielplan aufgenommen werden sollte. Seinem Vertreter Ingho Brux zufolge, der bei Moring zitiert wurde, ist das Stück keineswegs so provokativ, wie es im Voraus behauptet worden sei. Er war der Meinung, dass für das falsche Bild, das in der Öffentlichkeit vom Stück herrsche, Menschen verantwortlich seien, die das Stück gar nicht gelesen hätten. Anstatt kritiklos für Serbien zu sprechen, wolle Handke seiner Ansicht nach mit dem Stück die schwarz-weißen Interpretationen vom Krieg im Kosovo in Frage zu stellen. Handke sei also nicht so sehr für die Serben, sondern vielmehr gegen „einäugige Begründungen des Krieges“, meinte Brux. Moring selbst verzichtete darauf, zum Thema Handke Stellung zu nehmen. (Vgl. Moring 1999a.)

6.2.4 Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg 1999

Wie aus den obigen Abschnitten hervorging, weckte *Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg* schon vor der Uraufführung im Wiener Burgtheater im Juni 1999 nicht nur in der deutschsprachigen, sondern auch in der finnischen Presse viel Aufmerksamkeit; im Laufe des Frühjahres 1999 wurde in *HS* mehrmals darauf hingewiesen. So war es folgerichtig, dass das Stück nach der Premiere in finnischen Medien auch besprochen wurde. Am 12.6.1999 veröffentlichte *HS* gleich zwei Artikel, die sich auf die Uraufführung des Stücks bezogen: Von der „finnischen“ Rezeption des Stück zeugte eine ausführliche Kritik von Kirsikka Moring, die im Laufe der Jahre auch andere Handke-Stücke besprochen hatte (vgl. Kap. 5.1.2), während über seine öffentliche deutschsprachige Rezeption die Auslandsredakteurin Leena Becker aus Berlin Bericht erstattete.

Da Moring selbst bei der Premiere am 9.6.1999 dabei war, war sie in der Lage, sowohl über die Uraufführung als auch über die unmittelbaren Reaktionen an Ort und Stelle zu berichten. Auch sie schien von der Erwartung geleitet gewesen zu sein, dass es bei der Premiere eventuell zu Kontroversen kommen könnte, nicht nur wegen der im Vorfeld geführten heftigen Debatte, sondern auch wegen des Zeitpunkts der Premiere: Zur selben Uhrzeit wurde der Friedensvertrag zwischen den Vereinten Nationen und der Bundesrepublik Jugoslawien geschlossen. Gegen alle Erwartungen wurde der Theaterabend zu keinem Skandal. Stattdessen konnte Moring von starkem Applaus und Bravorufen berichten; man habe nur einzelne Buhrufe gehört. Nach Moring war das eigentlich zu erwarten gewesen: Man habe dem Stück „Proserbentum“ und „Verfälschung der Geschichte“ vorgeworfen, bevor man überhaupt den Text gelesen habe. Außerdem hätten die willkürlich ausgewählten Auszüge, die in einigen Zeitungen abgedruckt worden waren, inhaltlich nichts mit der Gesamtheit des Stücks zu tun, meinte Moring. Sie war außerdem der Ansicht, dass das große Aufsehen, das

das Stück im Vorfeld erregt hatte, zum Teil auch darauf zurückzuführen sei, dass es sich bei der Inszenierung um die letzte Premiere des scheidenden Burgtheater-Direktors Claus Peymann handelte, der in Wien auch sonst nicht besonders beliebt gewesen sei. Doch habe auch Peymann zum Schluss großen Beifall bekommen. So stellte Moring die Frage, ob das Publikum, das wegen des potenziellen Skandals ins Theater gekommen sei, enttäuscht war. (Vgl. Moring 1999b, c.)

Gegen die Erwartungen, die laut Moring anhand der Debatte vom Stück entstanden waren, handle *Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg* nicht vom Krieg auf dem Balkan, sondern es verknüpfe sich mit allen europäischen Kriegen, u. a. mit dem Untergang des Römischen Reiches. Anstatt auf einen Schuldigen zu zeigen, habe Handke die Frage behandelt, wie man gerecht einen Krieg dokumentieren könnte, der viele Beteiligte hat. Obwohl der „sonst wortkarge“ Autor hier „redselig“ geworden sei – laut Moring „strömt“ aus dem fast vierstündigen Stück mehr Text als aus den bisherigen Werken Handkes insgesamt – so könne der Autor keine endgültigen Antworten auf die Fragen geben, die im Stück aufgeworfen würden. So würden bei Handke alle irgendwie am Krieg schuldig und auch alle würden zu Opfern; laut Moring gehen am Ende alle Figuren, die verschiedene Nationalitäten vertreten, auf einer explodierenden Flotte unter und keiner bleibt als Sieger bestehen. Für die größte Provokation des Abends hielt die Kritikerin deshalb die Tatsache, dass sich auch die zerstörte Flagge der USA am Ende im Luftzug über der Bühne umherdrehte.

Während Moring das Stück sehr positiv beurteilte – die Inszenierung kam in ihrer Kritik kaum zur Sprache – waren die deutschsprachigen Kritiker nicht besonders begeistert davon. Mit der Überschrift „Kritiikki teilasi Handken näytelmän“ (,Die Kritik verriss das Stück Handkes’) fasste Leena Becker deutsche und österreichische Pressestimmen zu der Premiere des Stücks kurz zusammen. Als Beispiele nannte sie die Kritiken in der *SZ*, *FAZ*, *Berliner Zeitung* und *Standard*. In allen diesen Kritiken komme eindeutig zum Ausdruck, dass Handkes „Stück zum Krieg in Jugoslawien“ ebenso misslinge wie der geplante Film vom Krieg. Begründet würden die vernichtenden Urteile über das Stück bzw. die Inszenierung mit der Botschaft, der Sprache oder der Regie. Beispiele für positive Urteile über das Stück wurden im Text von Becker nicht genannt.

6.2.5 Der Krieg ist das Gebiet des Zufalls 2000

Dem Erscheinen dieser Artikel folgte in der öffentlichen finnischen Handke-Rezeption eine längere Pause, in der man Handkes Unternehmungen für Serbien nicht für veröffentlichungswert hielt. Anfang Mai 2000 erschien dann im Feuilleton von *HS* unter der Rubrik „Kirjat ja kirjailijat“ (,Bücher und Schriftsteller’) wieder eine Kurzmeldung, die sich auf Handke und Serbien bezog. Unter der Überschrift

„Handke jatkaa yksinäistä taistelua“ (‚Handke setzt seinen einsamen Kampf fort‘) berichtete man am 6.5.2000 über das Erscheinen des neuesten Handke-Buchs *Unter Tränen fragend*, das als „eine Art Nachwort“ zu den zwei Reiseberichten Handkes zu verstehen sei, die der Autor aufgrund seiner Reisen nach Jugoslawien geschrieben habe. Mit dem neuen Buch setze er den einsamen Kampf fort, den er vor vier Jahren gegen westliche Medien und Politiker begonnen habe. Um diese Behauptung zu erklären, wurde im Text auf den Bericht *Gerechtigkeit für Serbien* hingewiesen, was der erste von den vom Krieg in Bosnien handelnden Essays sei und der ein großes Aufsehen erregt habe. Berichtet wurde, dass die forschesten Kritiker Handke damals einen Besuch beim Psychiater empfohlen hätten. Auch das neue Buch sei heftig kritisiert worden: Einige deutsche Rezensenten, darunter die *Zeit*-Kritikerin Iris Radisch, hätten den Verdacht geäußert, dass das literarische Werk und die Sprache Handkes zu „Kriegsopfern“ geworden seien. Weder das neue Buch noch sein Autor wurden in der Kurzmeldung von *HS* genauer vorgestellt.

Bemerkenswert ist, dass das o. g. Essaybuch der einzige von den Serbien-Texten Handkes ist, der zum Teil auf Finnisch rezipiert werden kann. Die Literaturzeitschrift *Parnasso* veröffentlichte in der zweiten Nummer des Jahres 2000 einen von Otto Lappalainen übersetzten längeren Text Handkes, der ursprünglich am 5./6.6.1999 in der *SZ* erschien und der auch in der Buchausgabe *Unter Tränen fragend* enthalten ist. Die finnische Überschrift „Sodassa on sijaa sattumalle“ entspricht dem von der Redaktion der *SZ* gewählten Titel „Der Krieg ist das Gebiet des Zufalls“. Der auf Finnisch veröffentlichte Text entspricht im Übrigen ebenso dem in der *SZ* abgedruckten Text, der nicht ganz mit dem ersten Teil der Buchausgabe identisch ist. Wie es im Untertitel der Buchausgabe steht, handelt es sich hier um „Nachträgliche Aufzeichnungen von zwei Jugoslawien-Durchquerungen im Krieg, März und April 1999“. Der erste, auszugsweise auf Finnisch erschienene Teil, behandelt die erste von diesen Reisen, die in der Karwoche (31.3.–3.4.1999) stattfand.

Die öffentliche Rezeption dieser Übersetzung lässt sich sehr kurz zusammenfassen: Die Veröffentlichung des Textes auf Finnisch weckte in der Presse gar kein Interesse. Die nächste Meldung, die nach der o. g., im Mai 2000 erschienenen Kurzmeldung in *HS* bezüglich Handke veröffentlicht wurde, erschien erst zwei Jahre später und hatte einen ganz anderen Text zum Thema. Am 6.3.2002 berichtete *HS* über die ersten Reaktionen der deutschsprachigen Literaturkritik auf den im Januar 2002 erschienenen Roman *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*. Das neue Handke-Buch, dessen Inhalt in *HS* kurz vorgestellt wurde, habe die Kritik sehr stark polarisiert: Während die einen es zur Bestenliste gewählt hätten, hätten die anderen es verrissen, oder wie Reich-Ranicki, es gar nicht als rezensionswert angesehen.

6.2.6 *Fazit*

Betrachtet man die finnische Diskussion zu Handkes Serbien-Texten und anderen Unternehmungen für Serbien insgesamt, fällt auf, dass Handke in den meisten Artikeln und Kurzmeldungen gar nicht als ein Schriftsteller wahrgenommen wurde. Vielmehr handelte es sich um eine Person, die aus der Unbekanntheit allmählich zum Prominenten wurde, bei dem die Erwähnung des Namens sofort das erforderliche Wissen über den Hintergrund hätte aktivieren sollen. Dass er auch Schriftsteller ist, war eher eine Nebensache: Auf das literarische Werk Handkes wurde in den Artikeln, abgesehen von Harju (1999), gar nicht hingewiesen. Auch Handke selbst wurde in den Kurzmeldungen nicht gesondert vorgestellt, als ob er den finnischen Zeitungslern ohnehin bekannt gewesen wäre. Von ihm wurde einzig die nationale Herkunft und/oder der heutige Wohnort genannt: Er wurde als „Österreicher“ oder als „in Paris lebender österreichischer Schriftsteller“ aufgefasst. Da es sich in vielen Fällen um Agenturnachrichten handelte, wurde in den Kurzmeldungen ausdrücklich keine Stellung für oder gegen Handke genommen, sondern man begnügte sich mit der Vermittlung von Fakten. In den längeren Artikeln dagegen konnte der Verfasser oder die Verfasserin auch seine bzw. ihre persönliche Meinung über Handke äußern.

6.3 Die finnischsprachigen Inszenierungen von Handkes Stücken

In Finnland wurden Handkes Stücke bisher in vier Jahrzehnten und auf drei verschiedenen Sprachen aufgeführt. Der erste „Versuch“, Handkes Stücke auf Finnisch zu inszenieren, wurde – wie in Kap. 5.1.3 dargestellt wurde – vom Stadttheater Lahti Mitte der 1970er Jahre unternommen, aber der zweite Versuch erfolgte erst 21 Jahre später, als im Jahr 1997 *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* in Helsinki aufgeführt wurde. Insgesamt wurden bis April 2009 drei Stücke von Handke auf Finnisch aufgeführt: *Die Unvernünftigen sterben aus*, *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* und *Kaspar*. Die öffentliche Rezeption dieser Stücke soll im Folgenden behandelt werden.

6.3.1 *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten 1997*

Zum 125. Jubiläumsjahr des finnischen Nationaltheaters Kansallisteatteri in Helsinki wurde im Frühjahr 1997 Handkes Stück *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* (auf Finnisch *Hetki jolloin emme tienneet mitään toisistamme*) aufgeführt. Anlässlich des Jubiläums hatte das Nationaltheater einen speziellen Spielplan, dessen inhaltliches Konzept die Vorstellung der modernen einheimischen und internationalen Dramatik war. Eines der wichtigsten Ziele war, mit dem umfangreichen und vielseitigen Programm möglichst vielen Menschen ein Theatererlebnis anzubieten. Ne-

ben sieben einheimischen Stücken wurden fünf europäische Klassiker aufgeführt. Darüber hinaus bekamen vier europäische Stücke ihre finnische Erstaufführung.³²⁰ Dazu gehörte auch Handkes Stück. Es gehörte dabei zu dem von Marja-Liisa Nevala im Infoblatt *Suomen Kansallisteatteri* 1/1997 angekündigten Teil des Programms, der beim finnischen Theaterpublikum neue Gedanken wecken und neue Theaterauffassungen in die Wege leiten sollte. (Vgl. Nevala 1997: 6.)

Die finnische Erstaufführung bzw. die Premiere von *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* fand auf der kleinen Bühne Willensauna (mit 152 Plätzen) am 11. April 1997 statt. Im Vergleich zur vorangegangenen Handke-Inszenierung in Åbo Svenska Teater im Herbst 1990 (vgl. Kap. 5.7) handelte es sich hier um ein relativ neues Stück: *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* wurde nur fünf Jahre zuvor bei den Wiener Festwochen unter der Regie von Claus Peymann am Wiener Burgtheater uraufgeführt. Das Stück hat seitdem viel Erfolg und wurde schon bis zum Zeitpunkt der finnischen Erstaufführung in über zehn Ländern in aller Welt, u. a. in Argentinien und Indonesien, inszeniert (vgl. Programmheft zu *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*).

6.3.1. Zum Stück *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*

Die Stunde da wir nichts voneinander wußten ist wie *Das Mündel will Vormund sein* (vgl. Kap. 5.1.2) ein wortloses Stück, in dem es keine Figurenrede gibt; der Text besteht nur aus einer 64 Seiten langen Bühnenanweisung, die gleichzeitig als Beschreibung der „Handlung“ zu verstehen ist. Im Mittelpunkt steht das Leben auf einem „freien Platz im hellen Licht“ (SNW, 7)³²¹, der ein beliebiger Platz irgendwo auf der Welt sein könnte. Einzelne Menschen, Paare oder kleine Gruppen – insgesamt mehrere Dutzend – gehen ineinander eingehängt, einen Einkaufskarren, Reisetaschen o. Ä. hinter sich herziehend, schlendernd, eilend, mit Rollschuhen laufend usw. umher oder werden über den Platz getragen, biegen hinten in eine der Gassen ab und verschwinden, einige gleich nach dem Auftauchen, andere erst nach kurzem Innehalten auf der Bühne. Unter den Figuren sind Vertreter verschiedener Berufe, die durch dazugehörige Kleidung oder passende Utensilien gekennzeichnet sind (z. B. Feuerwehrleute mit Schläuchen und Feuerlöschern, ein Terrassenkellner, ein Straßenkehrer mit Besen- und Schaufelwagen, eine Flugzeugbesatzung, ein Koch, ein Krankenpfleger, zwei Postboten, einige Landvermesser). Es gibt Leute, die ihren Freizeitaktivitäten nachgehen (Skateboardfahrer, Bergradfahrer, Wanderer u. a.) und Vertreter verschiedener Nationen (ein Japaner mit Fotoapparat, eine Portugiesin, eine

³²⁰ Lehtonen (1999: 265) zufolge machten Erstaufführungen von ausländischen Stücken in Finnland etwa 30 % von allen in der Spielzeit 1996/1997 stattgefundenen Erstaufführungen aus.

³²¹ Die Zitate aus *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* entstammen der beim Suhrkamp Verlag im Jahre 1992 erschienenen Auflage. Auf das Buch wird in der Arbeit mit der Abkürzung SNW hingewiesen.

Jüdin mit einer Gasmaske in der Hand, eine Mongolin) sowie Figuren ohne besondere Kennzeichen, im Text „Unbestimmbare“ genannt, die am Stock gehend, sich kämmend, einen Regenschirm aufspannend, ein Buch tragend, einen Apfel oder ein Brot essend usw. den Platz überqueren. Ein ganzes Menschenleben zieht am Leser bzw. Zuschauer vorüber, von der Geburt bis zum Tod, jedes Alter ist vertreten. Immer zwischendurch wechseln sich plötzlich die eher alltäglichen Figuren mit mythischen, märchenhaften oder religiösen Figuren ab: ein Papageno – zuerst im Federkleid, dann im klingelnden Muschelkleid – mit einem Vogelfängerkäfig, ein Tarzan, ein Unbestimmter mit einer Faunsmaske, Äneas seinen Vater auf dem Rücken tragend und eine brennende Schriftrolle in der Hand, der vom Sinai zurückkehrende Moses mit Gesetzestafeln, Abraham und Isaak mit dem Opferrmesser, ein Zwiebel schälender Peer Gynt, ein vorbeistolzierender gestiefler Kater, Charlie Chaplin. Speziell nach den Pausen, während denen die Bühne leer wird, gehört der Platz zuerst unterschiedlichsten Geräuschen und Dingen: Zu hören sind z. B. ein Flugzeug und ein Motorrad, ein Gellen von Dohlen und Möwen, das Hallen einer Eisenstange, ein Nebelhorn, unbestimmbare Schreie, Donner, Sirenen, ein Murmeltierpfiff, ein Adlerschrei. Plötzlich schlittern Zeitungsblätter über den Platz, ein ferngelenktes Spielzeugauto taucht auf, ein bunter Drachen trudelt ab und vieles mehr.

Ein stetes Kommen und Gehen beherrscht den Platz. Es gibt keine fortlaufende Handlung und die Handlungen der Einzelnen beziehen sich nur in wenigen Fällen auf andere Handlungen, von denen die meisten ganz alltäglicher Art sind. Die nacheinander kommenden und gehenden Figuren scheinen nichts oder zumindest sehr wenig miteinander zu tun zu haben. Sie begegnen sich, helfen sich gegenseitig, bilden kleine Gruppen, die sich bald wieder auflösen, aber sie reden nicht, weder miteinander noch mit sich selbst. Dem Leser oder dem Zuschauer bleibt überlassen, zwischen den Figuren Verbindungen herzustellen. Am Ende sammelt sich eine gehende Masse diverser Figuren auf dem Platz. Zu dieser gesellt sich der „Erste Zuschauer“, der für ein paar Augenblicke auf der Bühne herumirrt und dann flüchtet. Dann probiert der „Zweite Zuschauer“ das Mitgehen mit der Masse, wird aber von zwei Frauen behindert. Dem „Dritten Zuschauer“ gelingt es, sich zu dem Umzug zu gesellen. Das Kommen und Gehen setzt sich fort, bis der Platz dunkel wird.

6.3.1.2 *Zur Inszenierung und zu Paratexten der Aufführung*

Die Stunde da wir nichts voneinander wußten wurde von Markku Mannila ins Finnische übersetzt, der bis zu diesem Zeitpunkt schon drei Prosatexte von Handke übersetzt hatte. Die etwa 35 Seiten lange Übersetzung ist nicht in Buchform erhältlich, sondern nur für Inszenierungszwecke gedacht.³²² Anders als in Schweden, wo die

³²² Finnische Theater, die das Stück Handkes inszenieren wollen, können den Dramentext über die Dramenagentur Näytelmäkulma (Nordic Drama Corner Oy) erhalten.

schwedische Übersetzung des Stücks auch als Buch rezipiert werden kann³²³, beschränkt sich die finnische Rezeption also allein auf die bisher einzige finnische Inszenierung in Kansallisteatteri 1997.

Nach Marja-Liisa Nevala, der Generaldirektorin von Kansallisteatteri, war es nicht besonders einfach, einen Regisseur zu finden, der sich getraut hätte, sich mit Handkes wortlosem und deshalb eigenartigem Stück auseinander zu setzen. Das Stück sei mehreren Regisseuren angeboten worden, bis ein passender und genügend mutiger Regisseur gefunden werden konnte. Michael Baran, der seit 1992 in Kansallisteatteri als Dramaturg tätig ist, der aber auch als Dramatiker und Übersetzer von Dramen bekannt geworden ist, „packte den Stier bei den Hörnern.“ (Martelius 1997.) Seine Erstlingsarbeit war die Regie von *Das Kryptogramm* (*The Cryptogram* 1995) des amerikanischen Dramatikers und Filmregisseurs David Mamet erst ein halbes Jahr zuvor, im Herbst 1996, gewesen. Dass er jetzt für Handkes Stück Regie führen sollte, hielt Baran selbst für eine logische Fortsetzung seiner Arbeit: Während Mamets Stück sich auf die Leerräume zwischen den Wörtern konzentrierte und sich mit den „Tücken des Redens“ beschäftigte, gehe Handkes Stück noch weiter, denn es ist völlig wortlos. (Vgl. Vuori 1997a.) Wichtig für die Zusammenarbeit – und anscheinend dann auch für den Erfolg des Stücks (s. u.) – war, dass Baran mit einem ihm bekannten Team arbeiten konnte. Zuständig für die visuelle Gestaltung war Kimmo Viskari, für die Tongestaltung und Musik Juhani Nuorvala und Juhani Liimatainen und für die Choreografie Simo Heiskanen. In den insgesamt über 200 Rollen waren 17 Schauspieler zu sehen.³²⁴

Die Stunde da wir nichts voneinander wußten wurde von Kansallisteatteri betont als etwas ganz Neues und Spezielles beworben. Im Titel der ersten im Infoblatt *Suomen Kansallisteatteri* 1/1997 abgedruckten Ankündigung wurde es als ein „Stück ohne Wörter“ beschrieben. Diese Charakterisierung scheint die öffentliche Rezeption des Stücks stark geleitet zu haben, denn in vielen Kritiken wurde sie direkt übernommen (s. u.). Der Inhalt des Stücks wurde im Infoblatt nicht gesondert vorgestellt, sondern es gab eine Kostprobe, ein kurzes Zitat (65 Wörter) aus der Textvorlage, das die Handlung beleuchten sollte. Der Autor des Stückes wurde im Text auch nicht ausdrücklich vorgestellt. Stattdessen gab es auf der linken Seite des Textes ein schwarzweißes Foto von Handke, das ihn als einen ernsten, konzentriert nachdenkenden Schriftsteller zeigte. Neben den typischen Inhalten eines solchen werbenden Ankündigungstextes – oft bestehen solche Texte aus Informationen über den Regisseur,

³²³ Die schwedische Übersetzung *Timmen när vi inte visste något om varandra* ist in der Übersetzung von Ulf Peter Hallberg in der Serie *Dialog teatertexter* (Eslöv: B. Östlings bokförl. Symposion 1996) erschienen.

³²⁴ In den Rollen: Aila Arajuuri, Pekka Autiovuori, Kristiina Halttu, Katja Joutsijoki, Veikko Honkanen, Aarre Karén, Jouko Keskinen, Soila Komi, Jaakko Kytömaa, Seppo Laine, Markku Maalismaa, Juha Mäkelä, Heikki Nousiainen, Jukka Puotila, Paula Siimes, Petteri Summanen und Heli Takala.

sein Arbeitsteam und das Schauspielensemble, aus Angaben zu Aufführungen und aus Zitaten aus dem Dramentext und eventuell auch aus bisher veröffentlichten Kritiken (vgl. Kap. 4.1.1) – wurde hier auch ein Zitat von Michael Baran abgedruckt, das als eine Antwort auf gleich zwei Fragen zu verstehen war, die hier aber nicht explizit gestellt wurden: Warum wird in Kansallisteatteri ein wortloses Stück aufgeführt und warum sich es lohnt, dieses Theaterstück anzusehen? Barans Antwort hieß: „Weil man der Stille zuhören kann. Weil das Anschauen Spaß macht und das Sehen anschaulich ist. Weil jeder von uns Geschichten bei sich trägt, seine eigene Geschichte, in den Gesten, im Gesicht, im Gehstil.“ (*Suomen Kansallisteatteri* 1/1997: 6.) Dieses Zitat sowie ein weiteres Zitat vom Orakel in Dodona, das dem ersten Zitat folgte, passten gut mit dem Foto zusammen und konnten auch im Zusammenhang mit diesem interpretiert werden: Das Zitat von Baran hätte sowohl stilistisch als auch inhaltlich ebenso von Handke stammen können; auch seine Platzierung im Text neben dem Foto von Handke deutete auf diese Möglichkeit hin.

Eine weitere Möglichkeit, den Autor des Stücks vorzustellen, bot das von Pirjo Manninen herausgegebene Programmheft zur Aufführung in Kansallisteatteri. Hier war eine ganze Seite für eine etwas längere (175 Wörter) und ausführlichere Vorstellung des Autors reserviert. Neben dem Text gab es auch ein kleines schwarzweißes Bild von Handke. Im ersten Teil des Textes wurden die gewöhnlichen, aus den früheren Übersetzungen bekannten biographischen Fakten genannt: die nationale Herkunft („Österreicher“), das Geburtsjahr und der Geburtsort, die Zeit im katholischen Internat, das Jurastudium in Graz, die wechselnden Wohnorte (darunter „Taunus in den USA“ [sic!]) und die Reisen um die Welt. Den zweiten Teil des Textes machte die Vorstellung des „umfangreichen Werks“ Handkes aus, die sich jedoch mit der Nennung der Anzahl der Werke begnügte: Bis zu diesem Zeitpunkt waren 33 Prosawerke und 13 Theaterstücke erschienen. Mit Namen wurden hier nur die finnischen Übersetzungen genannt: die bis zu diesem Zeitpunkt übersetzten fünf Prosawerke und die zwei finnischen bzw. finnlandschwedischen Inszenierungen. Es wurde auch versucht, ein gemeinsames Thema für alle diese Übersetzungen zu finden: Dies sei die Beschreibung eines Wendepunktes im Leben eines Menschen und die Versöhnung des Individuums mit sich selbst. Diese Charakterisierung war ebenfalls aus der früheren finnischen Handke-Rezeption bekannt (vgl. z. B. Kap. 5.4.4.1). Der dritte und letzte Teil des Textes beschäftigte sich mit der Rezeption von *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* in und außerhalb Europas: Das Stück, das hier nicht genauer vorgestellt wurde, sei auch außerhalb des deutschsprachigen Raums sehr erfolgreich gewesen. Wie um die fehlende Vorstellung des Stücks auszugleichen, enthielt das Programmheft noch einige Bemerkungen aus Handkes Tagebuch, die er im Sommer 1991 für das Stück notiert hatte, sowie ein längeres Zitat aus *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*. Diese Zitate wurden im Programmheft ohne Kommentar abgedruckt.

Zu Paratexten des Stücks gehören auch die Ankündigungen, die vor der Premiere in einigen Tageszeitungen veröffentlicht wurden. In *HS* erschienen sogar mehrere Texte anlässlich der Aufführung in Kansallisteatteri: neben einer Ankündigung (Vuori 1997a) und einer Rezension (Kajava 1997) auch ein Interview des Regisseurs (Vuori 1997b), das am Tag der Premiere erschien und Hintergründe der Inszenierung erklärte. Auch in einigen Zeitschriften (z. B. *Apu*) wurde die Premiere des Stücks kurz angekündigt. In mehreren kleineren Regionalzeitungen (u. a. *Iisalmen Sanomat*, *Ilkka*, *Kainuun Sanomat*, *Kymen Sanomat*, *Lapin Kansa*) wurde eine über STT vermittelte Nachricht über die Premiere des Stücks in Kansallisteatteri veröffentlicht, die in vielen Zeitungen die eigentliche Theaterkritik ersetzte.³²⁵ Inhaltlich ging es hier eher um eine Ankündigung um als eine Kritik, denn dem Text fehlte völlig die wertende Funktion, die per Definition das wichtigste Merkmal einer Kritik ist (vgl. Kap. 2.5.2.3). In diesem STT-Text, dessen Überschrift und Länge³²⁶ je nach Zeitung leicht variierte, wurden vor allem der Regisseur und sein Ensemble, aber auch kurz das Stück und der Autor vorgestellt. Da dieser Text so weit verbreitet und in manchen Kritiken zu diesem Stück auch zitiert bzw. offensichtlich als Quelle benutzt wurde, wird er im Folgenden kurz behandelt.

Dass sich Paratexte sehr oft auf andere Texte gründen, ist in dieser Arbeit schon deutlich geworden. So beruhte auch die über STT vermittelte Nachricht ganz offensichtlich zum großen Teil auf Texten, die schon in diesem Kapitel oder früher in dieser Arbeit behandelt wurden, vor allem auf dem Ankündigungstext in *Suomen Kansallisteatteri* 1/1997, auf dem Programmheft von *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* und auf dem in *HS* am 11.4.1997 veröffentlichten Interview mit dem Regisseur. Von der letztgenannten Quelle wurde z. B. die Bemerkung Vuoris (1997b) übernommen, dass der Titel des Stücks im Gegensatz zum Stück selbst sehr wortreich sei und dass die Bühnenanweisung des sonst wortlosen Stücks etwa 30 Seiten betrage. Die Angaben über die Rezeption des Stücks entstammten wiederum dem Programmheft. Was hier nicht auf diese Quellen zurückzuführen war, war die Vorstellung des Autors. Die aus dem Programmheft bekannte Vorstellung wurde mit Fakten ergänzt, die teils aus den Peritexten der finnischen Prosaübersetzungen haben stammen können, die aber teils auch neue Information enthielten. Zum erstgenannten gehörten die hier und z. B. auf der U3 von *Die Stunde der wahren Empfindung* erwähnten Büchner- und Kafka-Preise sowie die im Nachwort von *Die linkshändige Frau* genannte Princeton-Episode. Ganz neu dagegen war die Bemerkung, dass Handke erst vor kurzem wieder mit seinen „hemmungslosen Meinungen“ gegen westliche Medien bzw. für Serbien großes Aufsehen erregt habe. Gemeint war natür-

³²⁵ Nur *Kymen Sanomat* veröffentlichte sowohl die STT-Nachricht als auch eine eigentliche Kritik. Von diesen erschien zuerst die Kritik von Koivistoinen (12.4.97); die STT-Nachricht wurde in *Kymen Sanomat* erst am 1.5.97 veröffentlicht.

³²⁶ Es gab vier verschiedene Überschriften und vier Längen. Die längste Version dieser Nachricht umfasste (ohne Überschrift) etwa 345, die kürzeste etwa 130 Wörter.

lich der Reisebericht *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*, dessen finnische Rezeption in Kap. 6.2.1 behandelt wurde. In dem Text von STT wurde die Rezeption dieses Berichts jedoch zeitlich falsch umrissen: Dem Text zufolge hatte die Polemik schon fünf Jahre gedauert; in der Tat war der Bericht erst ein Jahr zuvor veröffentlicht worden.

Bemerkenswert ist, dass von den insgesamt neun Zeitungen, in denen dieser Text in irgendeiner Form und Länge erschien, nur drei Zeitungen den kurzen Abschnitt über die „hemungslosen Meinungen“ veröffentlichten, während die anderen sechs Zeitungen gerade an dieser Stelle den Text gekürzt hatten. So beschränkte sich die Vorstellung des Autors in diesen Zeitungen auf die biographischen Fakten und auf das Werk und endete mit der Nennung der an Handke verliehenen Literaturpreise. Ob dieses auf Platzmangel oder auf bewusster „Imagepflege“ des Autors von Seiten der Zeitungsredaktion beruhte, bleibt dahingestellt. Weggelassen wurde in diesen Fällen dann nicht nur ein Teil der Vorstellung des Autors, sondern auch die des Stücks. Im letzten Teil der STT-Nachricht wurde nämlich der Regisseur Baran zitiert, der den zentralen Inhalt des Stücks zusammenfasste und die Herausforderungen für die Inszenierung erklärte. Z. B. wollten Baran und sein Schauspielerteam betonen, dass es sich hier um ein Drama und um keine Pantomime handle, obwohl das Stück keine Dialoge enthält: „Wir stellen Personen, Charakteristika dar, die sich von gewöhnlichen Rollen nur dadurch unterscheiden, dass sie nicht reden.“

6.3.1.3 *Zur finnischen Rezeption von Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*

Die öffentliche finnische Rezeption von *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* war im Vergleich zu früheren Handke-Inszenierungen deutlich breiter: Das Stück wurde (zumindest) in 25 Zeitungen und Zeitschriften besprochen. Neben den täglich erscheinenden Tages- und Abendzeitungen³²⁷ veröffentlichten mehrere Zeitschriften (u. a. *ET*, *Image*, *Kuuloviesti*, *Me naiset*, *Suomen kuvalehti*, *Teatterilehti* und *Yliopisto*) Kritiken zu diesem Stück. In den Zeitschriften handelte es sich meistens um Kurzrezensionen (von 50 bis 100 Wörtern), während die in den Zeitungen erschienenen Kritiken zum Teil sehr umfassend (durchschnittlich 310 Wörter) und ausführlich waren. Im Durchschnitt umfassten die Kritiktexte etwa 290 Wörter. Die meisten Kritiken erschienen unverzüglich nach der am 11.4.1997 stattgefundenen Premiere. Das Stück war im Spielplan von Kansallisteatteri auch noch im Herbst 1997, aber alle Kritiken in meinem Material beziehen sich auf die Aufführungen im Frühjahr 1997.

³²⁷ Das Stück wurde u. a. in *Helsingin Sanomat*, *Hufvudstadsbladet*, *Turun Sanomat*, *Aamulehti*, *Iltasanomat*, *Iltalehti*, *Lapin kansa*, *Kansan Uutiset*, *Savon Sanomat*, *Keskipohjanmaa*, *Nykypäivä*, *Hangotidningen* und *Salon Seudun Sanomat* besprochen.

Trotz der relativ großen Anzahl der Rezeptionsdokumente gab es nur wenige Themen, die in der öffentlichen Rezeption des Stücks behandelt wurden. Was die Vorstellung des Autors betrifft, konnten die Rezensionen nichts Neues anbieten: In den meisten Kritiken wurde von Handke nur der Name erwähnt.³²⁸ Obwohl die Rezensenten sich anhand der Informationen im Programmheft, das ihnen höchstwahrscheinlich zur Verfügung gestellt wurde, über das Leben des Schriftstellers hätten informieren können, verzichteten sie weitgehend auf biographische Fakten, abgesehen von der Nennung der österreichischen Herkunft.³²⁹ Lassila und Aulavuo (b) nannten zudem den heutigen Wohnort Paris. Koivistoinen und Pihlmaa hielten ihn dagegen für einen Deutschen.

Dem literarischen Werk Handkes wurde in den Kritiken ebenso wenig Aufmerksamkeit geschenkt wie seinem Leben: In den meisten Kritiken wurde das bisherige Werk entweder gar nicht oder sehr allgemein vorgestellt: Handke sei ein „Prosaist und Dramatiker“ (Aulavuo 1997b), ein „Modernist“ (Huuskonen 1997), und gehöre zu den „Richtungsgebern der Gegenwartsliteratur“ (Martelius 1997). In Finnland sei er vor allem als Prosaist bekannt; seine Stücke seien dagegen bisher sehr wenig in Finnland aufgeführt worden (vgl. z. B. Ruuskanen 1997). Auf die finnische Handke-Rezeption wurde nicht näher eingegangen, noch wurden die finnischen Übersetzungen mit Namen erwähnt. Nur Pellikka stellte Handkes Werk ein wenig genauer vor. Ihr zufolge sind die Vereinzelung eines Individuums, die Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft und die Veränderung wiederholende Themen in Handkes Romanen. Pellikka berichtete auch, dass Handke sich schon lange für wortlose Stücke interessiert habe und dass er schon im Jahr 1966 ein „handlungsreiches, aber stummes Stück für vier Stimmen“ geschrieben habe, das er als „Angriff gegen die Dialogform, Rollen und Handlung“ gemeint habe. Pellikka verzichtete darauf, den Namen des Stücks zu nennen, aber offensichtlich meinte sie hier *Publikumsbeschimpfung*. Allerdings ist *Publikumsbeschimpfung* kein stummes bzw. wortloses Stück, sondern wahrscheinlich hatte Pellikka es mit *Das Mündel will Vormund sein* verwechselt bzw. diese zwei Stücke miteinander kombiniert. Ein stummes Stück für vier Stimmen wäre – wenn überhaupt möglich – sehr experimentell gewesen, denn es bildet eine Art Oxymoron (vgl. Wilpert 2001: 581). Auf jeden Fall war Pellikka der Ansicht, dass *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* eine logische Fortsetzung des literarischen Werks Handkes sei, vor allem deshalb, weil auch hier die Bedeutung der Sprache und der Kommunikation erörtert würden.

Das größte Interesse weckte die Wortlosigkeit des Stücks: In allen 25 Rezeptionsdokumenten wurde ausdrücklich gesagt, dass der Aufführung das gesprochene Wort

³²⁸ Vgl. Aulavuo (1997a), *ET* (1997), Ikonen (1997), *Image* (1997), Kokko (1997), *Kotilääkäri* (1997), Majasaari (1997), *Me naiset* (1997), Meri (1997), Ritolahhti (1997).

³²⁹ Vgl. Aulavuo (1997b), Eriksson (1997), Huuskonen (1997), Kajava (1997), Kanerva (1997), Karisto (1997), Lehtonen (1997), Martelius (1997), Naski (1997), Ruuskanen (1997).

fehlt; darauf wurde oft schon im Titel bzw. Untertitel der Rezension hingewiesen. Dass die Wortlosigkeit so stark hervorgehoben wurde, könnte auf die in der STT-Nachricht genannte Behauptung zurückzuführen sein, dass in Finnland nie zuvor ein Stück aufgeführt worden sei, das ursprünglich wortlos gemeint war. Bekannt seien dagegen zwei Inszenierungen, in denen aus den Originaltexten die Dialoge weggelassen wurden.³³⁰ Auf die Tatsache, dass die Wortlosigkeit bei Handke eigentlich keine Neuigkeit war, wurde in den Rezensionen mit der Ausnahme von Pellikka nicht hingewiesen.

Dass Kansallisteatteri ein wortloses Stück in den Spielplan aufgenommen hatte, wurde in den Kritiken sehr begrüßt. Lehtonen z. B. war der Ansicht, dass ein „Stück ohne ein einziges Wort“ eine willkommene Abwechslung für einen Zuschauer bedeute, der des gesprochenen Wortes (sowohl im Alltag als auch im Theater) überdrüssig sei. Auch die anderen Kritiker waren der Wortlosigkeit des Stücks gegenüber sehr positiv eingestellt: Wie fremd ein stummes Stück auch erscheinen möge, zeige das jetzt aufgeführte Stück, dass sich auch ohne Wörter interessantes, unterhaltendes Theater machen ließe (vgl. *Me naiset* 25.4.97). Einige bemerkten zudem, dass es sich hier eigentlich um kein stummes Stück, geschweige denn um eine Pantomime handle: Wenn der Aufführung auch das gesprochene Wort bzw. den Schauspielern die Repliken fehlten, werde das Schweigen der Menschen durch Rollen der Geräuschkulisse kompensiert, die aus Musik, aus „mystischen Nebengeräuschen“ und „realistischen Lauteffekten“ bestehe (Kajava 1997, vgl. z. B. Ritolahti 1997, Pihlmaa 1997). Laut Kajava sind die Menschen eigentlich auch nicht stumm: „Sie reden nur nicht miteinander. Man kommt, geht; man hat dem anderen nichts zu sagen. Zumindest noch nicht“, schrieb er optimistisch.

Die Frage, warum Handke überhaupt ein stummes Stück geschrieben hatte, beschäftigte die meisten Kritiker nicht. Z. B. erklärte der Kritiker in der Zeitschrift *Kotilääkäri* wie Kajava, dass die Menschen im Stück den anderen ganz einfach nichts zu sagen hätten. Aulavuo dagegen war der Ansicht, dass Handke mit der Wortlosigkeit den anderen Bestandteilen des Stücks (Gestik, Mimik, Ton- und Lichtgestaltung, Szenographie) die Möglichkeit gegeben habe, im Mittelpunkt der Aufführung zu stehen. Koivistoinen erörterte die Bedeutung der Sprache für das Theater so umfangreich, dass das Stück Handkes in seiner Kritik fast eine Nebensache blieb. Er war mit vielen anderen Kritiken, die das Stück besprachen, der Meinung, dass ein wortloses Stück nicht nur für die Schauspieler anspruchsvoll sei, denen im stummen Stück das

³³⁰ Genannt wurden hier die Inszenierung Jouko Turkkas von Minna Canths Klassiker *Murtovarkaus* in Helsingin kaupunginteatteri (Stadttheater Helsinki) im Jahr 1981, sowie ein (hier nicht namentlich genannte) Stück zum Jubiläum von Tarmo Manni in Kansallisteatteri (vgl. *Kainuun Sanomat* 12.4.1997). Die Inszenierung von *Murtovarkaus* erregte damals eine heftige Diskussion, allerdings nicht nur wegen der Sprachlosigkeit, sondern auch wegen der fehlenden Szenographie und des Stils, den man für unpassend für einen finnischen Theaterklassiker hielt (vgl. Lehtonen 1999: 264).

wichtigste Werkzeug, die Sprache, fehle, sondern auch für die Zuschauer: Die Wortlosigkeit fordere den Zuschauer, anhand des Gesehenen den Sinn des Stücks selbst herauszufinden. Die aktive Rolle des Zuschauers wurde auch von vielen anderen Kritikern betont: Es sei die Aufgabe des Zuschauers, aufgrund seiner eigenen Erfahrungen Verbindungen zwischen den Figuren herzustellen und ihnen eine Geschichte zu erfinden. Man war sich darüber einig, dass ein stummes Stück vom Zuschauer viel mehr Einbildungskraft und Interpretationsvermögen fordere als das traditionelle Sprechtheater. Kajava behauptete sogar, dass das Stück wegen der zentralen Rolle des Zuschauers eigentlich zwei Autoren habe: den Schriftsteller Peter Handke und den Zuschauer.

Der Inhalt des Stücks wurde in den Kritiken nicht besonders ausführlich vorgestellt. Es wurde schlicht festgestellt, dass das Stück von „Menschen im Straßengewimmel“ (Kokko 1997) handle: Was der Zuschauer sehe, sei eine Reihe von wortlosen Begegnungen, die in einer beliebigen Großstadt stattfinden könnten. Man kenne die Situation auch aus dem Alltagsleben, wenn man z. B. in einem Café, an einer Bushaltestelle oder am Rand eines Marktplatzes sitze und den Passanten zusehe (vgl. Meri 1997). Im Vergleich zum Alltagsleben werde diese Situation in einem Theaterstück nur systematischer organisiert und dadurch ein wirkungsvolleres Erlebnis (vgl. Ikonen 1997). Eine eigentliche fortlaufende Handlung gebe es im Stück dagegen nicht. Nach Kokko beruht dies gerade auf der Wortlosigkeit: Beim Fehlen des Dialogs sei auch die Handlung lose. Sie bestehe aus Figuren, von denen jede eine eigene Geschichte mit sich trage und eine eigene dramatische Miniatur darstelle (vgl. Martelius 1997, Toiminen 1997).

Die Stunde da wir nichts voneinander wußten war nicht nur wegen der Wortlosigkeit, sondern auch aus dem Grunde außergewöhnlich, weil es hier so viele verschiedene Rollen zu sehen gab; die Anzahl der Rollen variierte in den Kritiken von „gut Hundert“ bis „über zweihundert“. Von den Figuren wurden in den Kritiken einige aufgelistet. Auf einzelne Charaktere wurde jedoch nicht näher eingegangen, abgesehen vom roten „Hofnarr“, einer von Markku Maalismaa dargestellten Phantasiegestalt, die auch Züge des Teufels hatte und die im Unterschied zu anderen Figuren die ganze Zeit auf der Bühne blieb. Im Gegensatz zu anderen Figuren wurde auch die Bedeutung des Narren erörtert: Er habe eine bedeutende Rolle als Beobachter und Kommentator von Geschehnissen und als „Verwischer der Grenzen zwischen dem Wirklichen und dem Mythischen“ (Meri 1997; vgl. Majasaari 1997, Lehtonen 1997). Zu anderen Figuren wurde nur bemerkt, dass die meisten ganz alltäglich seien, aber dass es darunter einige historische und mythische Figuren zu sehen gäbe (vgl. Ritolahti 1997, Majasaari 1997, Meri 1997). Für besonders lustig hielt man die kurzen Szenen mit dem zum Tode verurteilten Gefangenen und dem Gefängniswärter sowie die Szene mit den Stewardessen, die in mehreren Kritiken erwähnt wurden. Für lustig hielt man auch die Idee des Regisseurs Baran, einige finnische Figuren in der „Figu-

renkavalkade“ auftreten zu lassen: Die erfolgreiche finnische Eishockeymannschaft, die in Stockholm 1995 die Weltmeisterschaft gewann, war mit drei Spielern auf der Bühne vertreten.

Humorvoll, lustig, amüsant, unterhaltend waren die häufigsten Attribute, mit denen das „ereignisreiche“ Stück bzw. die Aufführung von Kansallisteatteri beschrieben und die positiven Urteile begründet wurden.³³¹ Mehreren Kritiken schien ganz offensichtlich die Erwartung zu Grunde zu liegen, dass ein gutes Theaterstück den Zuschauer nicht kalt lassen darf, sondern verschiedene Gefühle erwecken muss.³³² Da der Zuschauer bei Handkes Stück einige Sekunden lang in Menschenschicksale gucken und diese miterleben, mit den Figuren lachen, weinen und mitleiden könne (*ET*, Huuskonen 1997, Majasaari 1997), wurde der Aufführung viel Erfolg prophezeit (vgl. z. B. Kokko 1997).

Nicht jedoch alle Kritiker waren ohne weiteres damit einverstanden, dass Handkes Stück nur zur Unterhaltung diene. Die Unterhaltsamkeit wurde in manchen Kritiken auch direkt kritisiert. Lehtonen zufolge geht das Stück in seiner Thematik nicht besonders tief, sondern versucht nur das Publikum zu amüsieren. Auch der Regisseur wurde kritisiert: Pellikka z. B. war der Meinung, dass der Regisseur Baran das Stück zu „einfach“, zu handlungsreich und zu humoristisch umgesetzt habe. Dieser habe vom Damentext vor allem die Komik hervorgehoben und „viel mehr gibt es da auch nicht“, meinte Lehtonen. Karisto war im Prinzip für Humor, aber er war mit Lehtonen derselben Meinung, dass die Aufführung mit der Komik das Publikum zu gewinnen versuchte. Nach Toiminen würden die „vorbeieilenden Dramensplitter“, die „irrationalen, einer fremden Logik folgenden Momente“, einem „zynischen Zuschauer“ als „leichter Kostümkarneval“ und die Aufführung als „Fast Food von Kunst“ erscheinen. Ein sensibler Zuschauer dagegen, so Toiminen, sehe wahrscheinlich den Wert des Stücks gerade darin, dass die Flüchtigkeit der Begegnungen verblüffend an das Leben außerhalb der Bühne erinnerte.

Wenn der Sinn bzw. die Botschaft des Stücks überhaupt genauer erörtert wurde, stellte man in den meisten Fällen nur knapp fest, dass es hier um einen „flüchtigen Einblick“ in den Menschen und in das Menschenleben gehe.³³³ Das Stück biete einen „Auszug aus der Existenz“ (Kanerva 1997); geschildert werde das „Theater des Lebens“ (Pihlmaa 1997): Der Zuschauer sehe in den Figuren nicht weniger als sich selbst. Das Stück sei einerseits zeitlos, denn es thematisiere das Menschsein im All-

³³¹ Vgl. *ET* (1997), Kajava (1997), Majasaari (1997), Ritolahti (1997).

³³² Lehtonen (1999: 265) zufolge war es für den Erwartungshorizont des finnischen Theaterpublikums in den 1990er Jahren kennzeichnend, dass man sich einerseits für menschliche, bewegende Lebensgeschichten interessierte, von denen man irgendwie emotional berührt werden konnte, andererseits aber auch etwas Spezielles, u. a. avantgardistische Formexperimente und interdisziplinäre Aufführungen, sehen wollte.

³³³ Vgl. z. B. Huuskonen (1997), Ikonen (1997), Meri (1997), Naski (1997), Toiminen (1997).

gemeinen: Zum Vorschein komme das ganze Spektrum von Lebenserscheinungen und -schicksalen, das Wesen der Menschlichkeit und der sozialen Beziehungen, die Schwierigkeiten bzw. die Unmöglichkeit der zwischenmenschlichen Kommunikation, die ständige Erneuerung des Lebens, des menschlichen Wesens und der Welt und auch gleichzeitig ihr Gleichbleiben.³³⁴ Andererseits widerspiegeln das Stück insbesondere die heutige Welt, deren Probleme es zutreffend thematisiere: die Pluralität der heutigen Gesellschaften, die kulturelle Isoliertheit, die Zersplitterung der postmodernen Welt, die Entfremdung, die Bruchstückhaftigkeit des urbanen Lebens, die Suche nach einem Zusammenhang und einer Zugehörigkeit usw.³³⁵

Obwohl die Themen des Stücks sich relativ einfach nennen ließen, konnten die Kritiker nicht ohne weiteres sagen, wie man die Botschaft des Stücks am besten zusammenfassen könnte. Mehrere Kritiken stellten nur fest, dass das Stück vieldeutig sei und dass es dem Zuschauer eine große Interpretationsfreiheit überlasse.³³⁶ Z. B. waren Aulavuo, Koivistoinen und Pellikka der Ansicht, dass es sich nicht lohne, nur eine Botschaft festzulegen zu versuchen, weil die kurzen Szenen des Stücks so voll von Interpretationsmöglichkeiten geladen seien. Einige Kritiker versuchten es trotzdem. Ikonen z. B. war der Meinung, dass das Stück den Leser daran erinnern wolle, dass jeder vorbeieilende Moment eine neue Geschichte bzw. einen neuen Gedanken über das Leben geben könne. Kokko vermutete, dass man mit dem Stück veranschaulichen wolle, dass auf dem Gehsteig alle gleichwertig seien. Nach Kajava zeigt es, dass der Mensch auf dieser Welt zwar allein sei, aber nicht ganz: Jeder Moment, jede Begegnung enthalte eine neue Möglichkeit. Das Stück wecke auch viele Fragen, u. a. was für eine Rolle die Sprache in der zwischenmenschlichen Kommunikation spiele und wie man sich aufgrund des Wesens eines Menschen und seines Verhaltens bestimmte Vorstellungen von diesem Menschen machen könne. Nach dem Theaterabend könne der Zuschauer nicht nur die Welt außerhalb des Theaters viel genauer, mit ganz neuen Augen sehen, sondern er habe auch viel von sich selbst gelernt (vgl. Meri 1997, Kajava 1997).

Abgesehen von ein paar weniger begeisterten bzw. ablehnenden Kritiken³³⁷ war man der Ansicht, dass es sich lohne, das Stück anzuschauen. Die Inszenierung von Kansallisteatteri sei eine „angenehme Überraschung“, ein „geniales Stück“ (Karisto 1997), das eine ganz neue Perspektive zur darstellenden Kunst eröffne und die Auffassung des Zuschauers vom Theater ändern könne (vgl. Ikonen 1997, Lassila 1997). Zum Erfolg des Stückes trugen sicherlich auch die von den Kritikern für besonders gelungen gehaltenen Rolleninterpretationen, die „prächtige“ Licht- und Tongestal-

³³⁴ Vgl. z. B. Kajava (1997), Majasaari (1997), Nordgren (1997), Pihlmaa (1997), Ruuskanen (1997).

³³⁵ Vgl. z. B. Koivistoinen (1997), Kokko (1997), Lehtonen (1997), Pellikka (1997).

³³⁶ Vgl. z. B. *Kotilääkäri* (1997), Lassila (1997), Naski (1997), Pellikka (1997).

³³⁷ Vgl. Lehtonen (1997), Pihlmaa (1997), Ruuskanen (1997). Ruuskanen z. B. war der Ansicht, dass man dasselbe Erlebnis erfahre, wenn man anderhalb Stunden auf dem Bahnhof sitze.

tung, die Choreographie und die Visualität des Stücks (Bühnenbild, Kostüme) bei; es handle sich hier, mit Worten von Pellikka, um ein „audiovisuelles Spektakel“. Wie bei der Inszenierung von *Handke som sagt* in ÅST wurde auch diesmal dem Schriftsteller Handke für die Idee des Stücks gedankt³³⁸, aber für das Gelingen der Aufführung und für das Theatererlebnis wurde vor allem dem Team Baran, Nuorvala und Liimatainen die Ehre gegeben.

Von den Stücken Handkes, die bis heute in Finnland aufgeführt wurden, ist *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* am erfolgreichsten gewesen, was sowohl den Umfang und den Tonfall der öffentlichen Rezeption als auch die Zuschauerzahlen betrifft: In der zweiten Nummer des Infoblatts *Suomen Kansallisteatteri* 2/1997 konnte man sogar über ausverkaufte Vorstellungen berichten, was in der finnischen Rezeptionsgeschichte von Handkes Stücken eine Seltenheit darstellt (vgl. z. B. Kap. 5.7). Mit Freude konnte man feststellen, dass „ein Wunder“ geschehen sei: „Ganz normale Zuschauer“ seien von einer Theateraufführung fasziniert, die „von der Form her etwas ganz Neues und Modernes“ war. Das sei an sich aber kein Wunder: Das Stück biete doch den Zuschauern die Möglichkeit, unverschämt, aber mit Erlaubnis, die Passanten zu beobachten und diesen einen Hintergrund und eine Geschichte zu erfinden. In dieser Hinsicht entsprach das Stück dem Zeitgeist der späten 1990er Jahre: Gerade auf dem hemmungslosen Beobachten anderer Menschen und ihrer Schicksale beruht die Popularität der Boulevard- und Sensationspresse sowie bestimmter Fernsehformate, vor allem des sog. Reality-TV, als dessen bekannteste Beispiele die international erfolgreiche Fernsehshow *Big Brother* oder als eine ältere Variante *Die versteckte Kamera* (eng. *Candid Camera*) zu erwähnen sind.

Von Handke wird in der öffentlichen Rezeption sowohl in Finnland als auch im deutschsprachigen Raum oft ein ziemlich elitäres Bild vermittelt, in dem Sinne, dass seine Werke sich nur einem begrenzten Publikum, den Literaturexperten und anderen Intellektuellen, öffnen und nur in diesem Kreis hochgeschätzt würden. Der Erfolg von *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* spricht aber dafür, dass auch „normale Menschen“ seine Werke gern mögen können. Zu bedenken gibt aber die Tatsache, dass der Erfolg des Stücks auf Humor und Unterhaltung beruht, die eigentlich nicht zum Bild Handkes passen, geschweige denn diese Art von „Voyeurismus“, wie oben dargestellt wurde. Bei den nächsten Inszenierungen seiner Stücke kehrte man dann wieder zu etwas ernsteren Stücken zurück. Diese könnte man fast als einen Versuch sehen, das Bild des zu „publikumsfreundlich“ und „trivial“ gewordenen Autors wieder ins gerade Licht zu rücken.

³³⁸ Meri (1997) schlug sogar vor, dass man von Handke nur die Grundidee hätte übernehmen können und dass man die Figuren und die dargestellten Situationen nach eigenem Bedarf hätte erfinden können.

6.3.2 Die Neuinszenierung von *Die Unvernünftigen sterben aus 2000*

Die Unvernünftigen sterben aus ist bisher das einzige Stück Handkes, von dem es zwei finnische Inszenierungen gibt. Die finnische Erstaufführung des Stücks fand in Lahden kaupunginteatteri im Frühjahr 1976 statt (vgl. Kap. 5.1.3). Die Neuinszenierung des Stücks erfolgte 24 Jahre später in Tampere. Obwohl sich der finnische Titel der Neuinszenierung von dem der Erstaufführung unterschied – diesmal hieß das Stück *Järkevät jää henkiin*, ‚Die Vernünftigen überleben‘ –, handelte es sich um dieselbe Übersetzung des Stücks von Esko Elstelä, die 1976 in Lahti verwendet wurde. Ein Vergleich dieser zwei finnischen Inszenierungen wäre interessant, konnte aber im Rahmen dieser Arbeit nicht durchgeführt werden, weil der Analyse die erforderlichen schriftlichen Vorlagen fehlten. Dass die Inszenierung in Tampere von der Inszenierung in Lahti abgewichen haben muss, ist anhand der Rezeptionsdokumente jedoch anzunehmen (s. u.). Da der Inhalt des Stücks in Kap. 5.1.3.1 schon vorgestellt wurde, wird im Folgenden auf die Inszenierung in Tampere und auf ihre Rezeption in der finnischen Presse eingegangen.

6.3.2.1 Zur Inszenierung und zu Paratexten der Aufführung

Bei der Neuinszenierung von *Die Unvernünftigen sterben aus* in Tampere handelte es sich um eine Produktion des drei Jahre zuvor (1997) in Tampere gegründeten Theaters Circus Maximus in Kooperation mit Näty, dem Institut für Schauspielkunst (Department of acting) der Universität Tampere, an dem alle Darsteller damals im dritten Jahr studierten.³³⁹ Auch die Mitglieder von Circus Maximus sind junge Fachleute aus verschiedenen Bereichen von Theater und Kunst (z. B. Regisseure, Schauspieler, Szenographen, Bildkünstler, Musiker). Der Homepage des Theaters zufolge hat Circus Maximus zum Ziel, ein Forum für die künstlerische Fortbildung seiner Mitglieder und für Forschung anzubieten und regelmäßige Produktionen von Theater- und Tanzaufführungen sowie Hörspielen zu ermöglichen. Der Schwerpunkt liegt auf Dramatisierungen neuerer Texte sowie finnischen Erstaufführungen. Bis 2008 hatte das Theater etwa 20 Bühnenproduktionen durchgeführt. Vor der Inszenierung von *Die Unvernünftigen sterben aus* im Jahr 2000 waren erst zwei andere Theaterstücke inszeniert worden: Im Jahr 1997 wurde das Stück *Suomen Leijona* (1970) von Juhani Peltonen und 1998 *Das letzte Band* (*Krapp's last tape* 1958) von Samuel Beckett aufgeführt. Zuständig für die Bearbeitung des Stücks von Handke war Mikko Kanninen, der auch Regie führte, für das Bühnenbild und Kostüme Jyrki Pylväs, für das Licht Heli Nikunen und für die Musik die Band Pink Twins. (Vgl. Circus Maximus 2008.)

³³⁹ In den Rollen waren Lari Halme, Mika Silvennoinen, Mikko Rantaniva, Salli Suvalo und Vappu Nalbantoglu zu sehen.

Im Programmheft zu *Die Unvernünftigen sterben aus* wird der Autor des Stücks nicht explizit, aber trotzdem auf so eine Weise vorgestellt, dass ein Bild von einem Provokateur entsteht: Im Heft, das sich auch zum Poster aufschlagen lässt, wird das „Manifest“ Handkes zitiert, das im Sammelband *Stücke 1* (Handke 1972b: 202) zu finden ist. Auf der vorderen Seite des silberfarbenen Posters ist ein goldener Totenkopf zu sehen, ein ziemlich provozierendes Bild, das gut dazu geeignet ist, die Neugier des potenziellen Zuschauers zu wecken.

6.3.2.2 *Zur finnischen Rezeption von Die Unvernünftigen sterben aus*

Die Premiere von *Die Unvernünftigen sterben aus* fand am 7. April 2000 im Kostio-Elo-Saal von Tampereen Työväen Teatteri (Arbeitertheater in Tampere) statt. Insgesamt wurde das Stück in der Zeit vom 7.4. bis 19.4.2000 siebenmal aufgeführt. Zudem wurde es während des Theaterfestivals „Tampereen teatterikesä“ (10.–11.8.2000) zweimal aufgeführt. In diesen Aufführungen gab es insgesamt 308 Zuschauer, was laut Pirjo Pennanen, der Theatersekretärin von Näty, der normalen, durchschnittlichen Zuschauerzahl von Näty entspricht. Die Aufführung wurde u. a. von vielen Schulklassen angesehen. (Vgl. Pennanen 2007.)

Auf der Website von Circus Maximus lassen sich zwei kurze Bemerkungen über die öffentliche Rezeption von *Die Unvernünftigen sterben aus* finden. Dem finnischsprachigen Vorstellungstext zufolge löste es sowohl im Publikum als auch in der Presse heftige Polemik aus. Im englischsprachigen Text heißt es: “This production was performed only 9 times, but it achieved a kind of notoriety around it: the ice cold way of depicting characters without any moral was too much for some of the viewers.” (Circus Maximus 2008.)

Im Unterschied zu *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* war das Stück kein großer Kritikerfolg: Insgesamt konnten in die Untersuchung vier Dokumente einbezogen werden, von denen allerdings nur ein einziger Text als Kritik bezeichnet werden kann. Diese von Anne Välinoro verfasste Kritik erschien in der regionalen Tageszeitung *Aamulehti* am 9.4.2000 und gab den Anlass für eine schriftliche Erwiderung, die zwei Wochen später ebenfalls in *AL* publiziert wurde. Auch die von der Universität Tampere herausgegebene Zeitschrift für Kultur und Wissenschaft, *Aikalainen*, interessierte sich für Handkes Stück und veröffentlichte nach der Premiere einen Artikel, der vielmehr als eine werbende Ankündigung denn als eine Kritik zu bezeichnen ist. Darüber hinaus wurde das Stück in der Studentenzeitung *Aviisi* zumindest einmal angekündigt. Nach Pirjo Pennanen erschienen zum Stück keine weiteren Rezeptionsdokumente, so dass hier seine gesamte öffentliche Rezeption dokumentiert ist.

Circus Maximus stellt auf seiner Homepage Handke als „einen der umstrittensten europäischen Dramatiker“ vor (Circus Maximus 2008). In den von *Aikalainen* und *Aviisi* veröffentlichten Ankündigungen wurde dagegen darauf verzichtet, den Autor auf diese Weise explizit zu charakterisieren; beiden fehlten sogar die fast obligatorischen Angaben zu seiner Person, d. h. die österreichische Herkunft und das Geburtsjahr. Wichtiger als die Vorstellung des Autors war in beiden Texten die Vorstellung des Stücks und der am Projekt teilnehmenden Schauspieler. Im Mittelpunkt der Handlung steht, beiden Texten zufolge, ein Kartellabkommen, zu dem sich die Hauptfigur Quitt und seine fünf Geschäftspartner zusammenschließen. In *Aikalainen* wurde darüber hinaus berichtet, dass die Handlung in der „kalten und entfremdeten Welt der Geschäftsmänner“ spiele, „die von den Mechanismen der freien Marktwirtschaft wie von abstrakten Naturkräften gesteuert wird“ (*Aikalainen* 7/2000). In *Aviisi* wurde diese Aussage berichtigt, indem darauf hingewiesen wurde, dass der Kapitalismus und die Globalisierung zwar zentrale Themen des Stücks seien, aber auf eine ganz neue Art die Geschehnisse der Handlung beeinflussten: Der Kapitalismus werde hier nicht moralisiert, sondern nur seine Folgen werden beobachtet, als finde alles in „sterilen Laborverhältnissen“ statt. Zum Schluss wurde noch kurz bemerkt, dass die in diesem Stück zentralen Themen und Begriffe – die Verwandlung, die Synthese, die Entropie und der Prozess – das ganze Werk Handkes durchziehen. Da dieser Behauptung die erforderliche Erklärung sowie erhellende Beispiele fehlten, erweckt der Text den Eindruck, als ginge es dem Verfasser des Textes um bloßes „Begriffsdropping“.

Sowohl dem in *Aviisi* als auch dem in *Aikalainen* veröffentlichten Text fehlten wertende Urteile über das Stück. Dem in *Aikalainen* abgedruckten Bildtext zufolge handelt Handkes Stück von einem ernsten Thema, aber die Aufführung sei „voller Humor“. Obwohl humorvoll eigentlich kein wertendes Adjektiv ist, kann es von einem Zeitungsleser und potenziellen Zuschauer, der sich besonders für Humor und Komik interessiert, als ein sehr positiv bewertendes Urteil aufgefasst werden. In den über die Inszenierung in Lahti geschriebenen Kritiken wurde das Stück kein einziges Mal als humorvoll beschrieben. Bei einigen deutschsprachigen Inszenierungen (z. B. in Wien 2007) hat es sich dagegen ausdrücklich um Komödien gehandelt.

Humor war auch kein Thema in der von Anne Välinoro verfassten Rezension, die in *AL* bald nach der Premiere veröffentlicht wurde. Ihre Kritik, auf die auf der Website von Circus Maximus indirekt verwiesen wird (s. o.), ist eine auffallende Ausnahme in der bisherigen finnischen Handke-Rezeption: Keinem anderen Werk Handkes ist in Finnland bisher ein ebenso vernichtendes Urteil zuteilgeworden wie diesem Stück, wenn auch die öffentliche Rezeption der anderen Werke nicht immer besonders begeistert war.

Anhand der Kritik von Välinoro entsteht der Eindruck, dass die Verfasserin nicht besonders viel von Handke hielt. Wie sie den Autor Handke in ihrer Kritik vorstellte, unterschied sich inhaltlich nicht sehr viel von den früheren Vorstellungen des Autors, aber wegen der Sprechweise und der Wortwahl bildete sie eine auffällige Ausnahme in der finnischen Handke-Rezeption:

Peter Handke, der offiziell Andersdenkende Österreichs schon vor Jörg Haider, hat Toleranzgrenzen gesucht, indem er wütend Serbien verteidigt hat, ein wortloses Theaterstück schrieb und in einer Lesung das Publikum volkstümlich im Arsch willkommen hieß (Välinoro 2000).

Im Gegensatz zur Rezeption von *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, in der die Umstrittenheit Handkes und seine Serbien-Kommentare gar keine Rolle spielten, war der Ausgangspunkt in der Kritik von Välinoro gerade dieses „Anderssein“ Handkes, und zwar nicht in der Bedeutung „originell“, sondern im eindeutig negativen Sinne. Die Gleichsetzung Handkes mit Jörg Haider, dem damaligen Parteichef der rechtspopulistischen Freiheitlichen Partei Österreichs (FPÖ), der auch in Finnland wegen seiner heftig umstrittenen, rechtsextremen Weltanschauung bekannt geworden war, wurde von denjenigen Lesern von *AL*, die sich über diese Hintergründe Kenntnis verschafft hatten, sicherlich nicht als etwas besonders Positives interpretiert. Berücksichtigt man noch die im Text genannten Stellungnahmen für Serbien, das von Välinoro für merkwürdig gehaltene wortlose Stück sowie das zumindest fragwürdige Verhalten Handkes, auf das im Text noch verwiesen wurde, so muss der Zeitungsleser anhand des Textes ein ziemlich negatives Bild von Handke bekommen haben. Als man dann im nächsten Satz lesen konnte, dass derselbe Handke schon seit mehreren Jahren für einen Favoriten auf den Nobelpreis in Literatur gehalten werde – im Jahr zuvor sei dieser laut Välinoro sogar der heißeste Kandidat gewesen – muss dies verwirrend gewesen sein. In Finnland sei Handke, so behauptete Välinoro, vor allem für die fünf übersetzten Prosawerke und für das vor drei Jahren aufgeführte Stück *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* bekannt; auf die Debatte um die Serbien-Texte wurde hier nicht verwiesen, was aufgrund des Stils von Välinoro eigentlich zu erwarten gewesen wäre. Die Prosawerke wurden in diesem Zusammenhang nicht näher behandelt, aber das genannte Stück wurde kurz vorgestellt: Die Aufführung in Kansallisteatteri habe anderthalb Stunden gedauert und in dieser Zeit habe man keine Repliken gehört, obwohl auf der Bühne „über hundert Charaktere“ zu sehen waren. Välinoro bemerkte, dass Handke als Dramatiker oft mit Samuel Beckett verglichen wurde, weil beide „auf postmoderne Weise“ mittels Texten die Vorstellung von Zeit, den Lauf der Dinge und das Verhältnis des Menschen zur Wirklichkeit aufzulösen versuchten. Der Vergleich mit Beckett und dadurch mit dem Absurdismus war in der finnischen Handke-Rezeption keine Neuigkeit; schon in den 1976 erschienenen Kritiken zu *Die Unvernünftigen sterben aus* war vom absurden Theater die Rede. Auch die Bemerkung Välinoros, dass die Sprache für Beckett

und dadurch auch für Handke ein Mittel der Manipulation und nicht des Erzählens darstelle, war aus der Rezeption der früheren Werke bekannt.

Bei der Vorstellung und Wertung des Stücks setzte Välinoro ihre stark negativ bewertende Linie fort. Auch hier ist hauptsächlich die Wortwahl dafür zuständig, dass vom Stück ein negatives Bild entsteht. Laut Välinoro findet die Handlung des Stücks nur „scheinbar in der Geschäftswelt“ statt, denn

es wirft im Dialog die ganze Zeit existentielle Fragen auf, wie ein Schüler sie in den Pubertätsjahren einem schlechten Lehrer stellt. Der Kapitalismus wird in Laborverhältnissen untersucht, ohne dass er irgendwie bewertet wird. Alles, was man sagt, stinkt stark nach Theorie. So gibt es im Stück keinen einzigen Alltagsmenschen, der in Fleisch und Moral umgewandelt werden könnte. (Välinoro 2000.)

Välinoro war der Ansicht, dass Handkes Stück keine besonders gute Wahl für ein Ausbildungsprojekt von Nätý war, wenn es auch von theaterhistorischem Interesse sein könnte. Sie bezweifelte, dass ein solches „von Grund auf theoretisches“ Stück sonst überhaupt jemanden interessieren könnte. *Die Unvernünftigen sterben aus* gehört ihrer Meinung nach nicht zu den genialsten Werken Handkes. Es sei auch ein inszenatorisch schwieriges Stück, was in diesem Fall dazu geführt habe, dass aus dem Stück „papierenes Wortsurfing“ geworden sei. Der Regisseur und das Schauspielensemble hätten die Rezensentin nicht davon überzeugt, dass sich zumindest in diesem Fall Theorie in Praxis umsetzen ließe. Välinoro kritisierte sowohl die von Kanninen gemachten, die Regie betreffenden Entscheidungen als auch die schauspielerischen Leistungen von Nätý-Studierenden. Sie gab allerdings zu, dass das Stück wegen seiner Begrifflichkeit und fehlender Dramatik für die jungen Schauspieler schwierig sein müsse. Diese Bemerkung ist im Kontext ihrer Kritik schon ein relativ positives Urteil.

Es ist nicht verwunderlich, dass eine so vernichtende Kritik wie die von Välinoro eine schriftliche Erwiderung, eine Art Gegenkritik provozierte, die ebenfalls in *AL* veröffentlicht wurde. In ihrem Schreiben kommentierte Pirjo Kanerva, eine Lehrerin für finnische Muttersprache, Literatur und Theater am Tammerkoski Gymnasium in Tampere, die in *AL* veröffentlichten Theaterkritiken zu zwei von Nätý aufgeführten Stücken; neben *Die Unvernünftigen sterben aus* wurde im April 2000 ein Stück von Veijo Meri mit dem Titel *Aleksis Kivi* (1974) unter Regie von Juha Luukkonen inszeniert (vgl. *Aviisi* 7/2000). Kanervas Ansicht nach waren die Kritiken zu diesen beiden Stücken unangemessen hart gewesen. Sie wies auf die Macht und auf die Verantwortung des Kritikers hin und stellte die Frage, was die Funktion der Theaterkritik sei und wem sie eigentlich dienen sollte. Ihrer Meinung nach spiegelte die Kritik Välinoros zum Stück Handkes den Unverstand der Kritikerin wider. Zwar habe diese ganz richtig getan, als sie dem Stück einen Hintergrund gegeben hatte, indem sie es mit einer bestimmten Gattung zu verbinden versuchte. Zu Unrecht habe sie dann das

Stück nach falschen Kriterien beurteilt: Nach Kanerva hatte Välinoro im Stück nach etwas gesucht, das zu einem solchen „absurden oder postmodernen Stück wie Handkes“ gar nicht gehöre; abgesehen von dieser Charakterisierung wurden weder das Stück noch der Autor Handke bei Kanerva behandelt. Kanerva zufolge hätte es zu Aufgaben von Välinoro gehört, dass sie die Botschaft des Stücks erklärt und die Gründe dafür erörtert hätte, warum das Stück überhaupt in den Spielplan von Näty bzw. Circus Maximus aufgenommen wurde. „Vielleicht wäre es auch angebracht, dass der Leser wüsste, auf welche Kunstauffassung oder Sachkenntnisse die Kritik jeweils gründet“, rügte Kanerva Välinoro zum Schluss. Ihrer Meinung nach handelte es sich bei beiden Stücken um gut gemachte Inszenierungen, die beim Publikum viele Gedanken auslösten.

6.3.3 *Kaspar 2002*

Das bisher letzte in Finnland inszenierte Stück Handkes ist *Kaspar*, dessen finnische Erstaufführung im Rahmen des Helsinki Festivals (23.8.–8.9.2002) am 6.9.2002 im Theater Kiasma stattfand. Das Stück war im Spielplan von Kiasma nur für eine sehr kurze Zeit; es wurde in der Zeit von 6. bis 20. September 2002 insgesamt achtmal aufgeführt. (Vgl. z. B. Blåfield 2002.)

6.3.3.1 *Zum Stück Kaspar*

Kaspar gehört neben den Sprechstücken zum Frühwerk Handkes. Nach den nichtillusionistischen kurzen Sprechstücken (vgl. Kap. 5.7.1) legte Handke mit *Kaspar* (1968) sein erstes umfangreiches Schauspiel vor (vgl. Gräwe 1988: 252). In der Einleitung zu *Kaspar* bezeichnet Handke (1972b: 103) das Stück wie folgt: „Das Stück *Kaspar* zeigt nicht, wie ES WIRKLICH IST oder WIRKLICH WAR mit Kaspar Hauser. Es zeigt, was MÖGLICH IST mit jemandem. Es zeigt, wie jemand durch Sprechen zum Sprechen gebracht werden soll. Das Stück könnte auch «Sprachfolterung» heißen.“

Gemeinsam mit den Sprechstücken ist, dass auch hier keine Illusion einer außerhalb des Theaters gelegenen Realität angestrebt und vermittelt wird. „*Kaspar*, seine Aufmachung, die Bühneneinrichtungen simulieren kein »eigentliches« Geschehen, keinen »eigentlichen« Handlungsraum, sondern sind identisch mit ihrer Theaterfunktion“ (Gräwe 1988: 252). Die Bühnenanweisungen spielen in der Textvorlage eine sehr große Rolle. Sie beschreiben – zum Teil sehr ausführlich – die als „theatralisch“ bezeichnete Aufmachung der Hauptfigur, ihre Art zu gehen, ihre Gestik, die Bühneneinrichtungen usw.³⁴⁰ Im ersten Teil des Stücks gibt es eigentlich nur eine einzige

³⁴⁰ *Kaspar* soll u. a. „einen runden breiten Hut mit einem Band“, „ein helles Hemd mit geschlossenem Kragen“, eine farbenfrohe Jacke „mit vielen (etwa sieben) Metallknöpfen“, „eine weite Hose“ und „klobige Schuhe“ tragen und auch sonst „pudelnärrisch“ aussehen. Sein Gesicht ist eine Maske,

handelnde Figur, Kaspar, auf der Bühne, aber auch die Beleuchtung, vor allem die Scheinwerfer, die Kaspars Bewegungen folgen und umgekehrt, die Stimmen und Geräusche, die über Lautsprecher vermittelt werden usw., sind für die „Handlung“ wichtig und können sogar als eigene Rollen betrachtet werden.

Die Hauptfigur Kaspar kann zu Beginn des Stückes nur einen einzigen Satz sprechen, den er wiederholt ausspricht, den er aber selber nicht versteht: „Ich möcht ein solcher werden wie einmal ein anderer gewesen ist“ (Handke 1972b: 109). Diesen Satz richtet er mit jeweils unterschiedlichen Absichten an verschiedene Gegenstände (Stuhl, Tisch, Schrank) auf der Bühne, über die er sich ständig bewegt. Plötzlich setzen von allen Seiten die Einsager ein, „die Kaspar durch Sprechen zum Sprechen bringen“ (Handke 1972b: 111). Die Einsager sind als Personen nicht sichtbar, sondern man hört nur ihre Stimmen, die über Lautsprecher, eventuell vom Tonband, kommen. Sie sprechen ohne übliche Ausdrucksmittel der Sprache „einen Text, der nicht der ihre ist. Sie sprechen nicht mit den üblichen Mitteln einen Sinn, sie spielen Sprechen und das mit größter Anspannung der Stimmen, auch wenn sie leise sind.“ (Handke 1972b: 111–112.) Die Stimmen der Einsager begleiten Kaspars Handeln auf der Bühne, das hauptsächlich aus seinem Zusammentreffen mit den Gegenständen besteht, aber die Aussagen haben nicht direkt mit seinen Handlungen zu tun. Vielmehr beziehen sich die Aussagen auf den Satz, der Kaspar zur Verfügung steht, und dessen Anwendungsmöglichkeiten, z. B.

Du lernst mit dem Satz zu stocken und du lernst mit dem Satz, daß du stockst, und du lernst mit dem Satz zu hören und du lernst mit dem Satz, daß du hörst, und du lernst mit dem Satz, den Satz einzuteilen in die Zeit vor und nach dem Aussprechen des Satzes und du lernst mit dem Satz, daß du die Zeit einteilst [...] (Handke 1972b: 116.)

Kaspar versucht, sich mit seinem Satz gegen die Einsager zu wehren und lernt dabei, den Satz in einzelne Wörter und Laute einzuteilen, bis ihm der Satz ausgetrieben und er zum Schweigen gebracht ist. Danach wird er „mit Sprechmaterial zum Sprechen allmählich angestachelt“ (Handke 1972b: 121): Er lernt andere Wörter zu sprechen und dann Sätze zu bilden. Sein erster ordentlicher Satz lautet: „Damals, als ich noch weg war, habe ich niemals so viele Schmerzen im Kopf gehabt, und man hat mich nicht so gequält wie jetzt, seit ich hier bin“ (Handke 1972b: 125). Er behauptet, dass es ihm besser ging, als er weder etwas sah noch hörte. Seit er jetzt sprechen kann, kann er seine Umgebung besser wahrnehmen und alles in Ordnung bringen. So beginnt er, Gegenstände auf der Bühne in Ordnung zu bringen – er ordnet Möbel, sammelt verstreute Sachen ein, zieht andere Kleider an – und jetzt fangen auch die Sätze der Einsager an, sich in Kaspars Bewegungen anzupassen und die Vorgänge auf der

die „sehr lebensecht“ aussieht, obwohl die Gesichtsfarbe „bleich“ ist. „Ihr Ausdruck ist der Ausdruck der Verwunderung und Verwirrung.“ Kaspars Art zu gehen ist „eine sehr mechanische, künstliche, eine, die es nicht gibt“, aber er geht auch nicht wie eine Marionette. (Handke 1972b: 107–108.)

Bühne zu verdeutlichen, ohne diese jedoch direkt zu beschreiben. Wenn alles in Ordnung ist, werden Kaspar Satzmodelle beigebracht, „mit denen sich ein ordentlicher Mensch durchs Leben schlägt“ (Handke 1972b: 139). Es handelt sich dabei um Ordnungshierarchien der Begriffe, der Syntax und des Sinns, die es Kaspar erlauben, „die eigene Identität zu bestimmen und in eine Umwelt einzupassen, die sich jetzt ebenfalls ordnen lässt“ (Gräwe 1988: 252).

Gegen Ende des ersten Teils tauchen plötzlich mehrere Kaspars auf der Bühne auf, entweder allein, zu zweit oder zu dritt. Sie sind mit dem ersten Kaspar identisch gekleidet und haben die gleiche gesichtsnahe Maske. Sie verrichten unterschiedliche Handlungen auf der Bühne – kehren heftig mit dem Besen, gehen mühsam auf Krücken – aber bleiben immer stumm. Wenn die anderen Kaspars wieder verschwunden sind, spricht der ursprüngliche Kaspar einen langen Monolog. Ihm folgt eine Pause, während der durch Lautsprecher die „Pausentexte“ zu hören sind, die nach der Bühnenanweisung „aus Bandaufnahmen der Einsager, Geräuscheinwürfen, Originalaufnahmen von echten Parteiführern, Päpsten, öffentlichen Sprechern jeder Art, auch von Staats- und Ministerpräsidenten, vielleicht auch von echten Dichtern, die zu Anlässen sprechen“ zusammengesetzt sein sollten. „Die Sätze sind niemals vollständig, werden immer durch andere Stummelsätze ergänzt und abgelöst. Die Zuschauer werden zwar an ihrer verdienten Unterhaltung nicht gehindert, aber doch ab und zu ein wenig gestört.“ (Handke 1972b: 166.)

Im zweiten Teil sind alle Kaspars (insgesamt sechs) auf der Bühne. Im Unterschied zum ersten Teil haben ihre Masken jetzt den Ausdruck der Zufriedenheit. Nach der Rezitation der Einsager stellt sich der ursprüngliche Kaspar vor das Mikrofon und fängt dann zu sprechen an; seine Stimme wird der der Einsager ähnlich. Was er ausspricht und später singt, sind u. a. Verhaltensnormen. Bemerkenswerter als der Inhalt dieser Aussagen ist die Tatsache, dass sich seine Wörter reimen; er weiß selber nicht, wovon er redet. Je länger er spricht, desto unruhiger und lauter werden die anderen Kaspars. Wenn der Höhepunkt erreicht ist, wird es wieder still und der „Redekaspar“ fängt an, reimlos zu sprechen. Er erklärt, was er damals, als ihm noch der eine einzige Satz zur Verfügung stand, mit diesem Satz jeweils auszudrücken versuchte. Dann erzählt er, wie er Wörter, ihre Bedeutung und Anwendung allmählich gelernt hat. Er kommt zu dem Schluss, dass er jetzt zum Sprechen gebracht und in die Wirklichkeit „überführt“ worden ist. Aus dieser Schlussfolgerung ergeben sich Schwierigkeiten: Kaspar fängt an, über die Schwierigkeiten des sprachlichen Ausdrucks zu sprechen und verliert letztendlich die Sprache; bis zum Fallen des Vorhangs wiederholt er nur drei Wörter: „Ziegen und Affen.“

6.3.3.2 Zur Inszenierung und zu Paratexten der Aufführung

Dass *Kaspar* gerade im Theater Kiasma und noch im Rahmen des Helsinki-Festivals aufgeführt wurde, war für die Rezeption des Stücks sicherlich von Bedeutung. Sowohl der Aufführungsort als auch der organisatorische Rahmen brachten der Aufführung eine zusätzliche Bedeutung und boten dem Publikum einen bestimmten Erwartungshorizont bzw. einen Interpretationsrahmen an. Das Kiasma-Theater ist nämlich ein Teil von Kiasma, dem im Jahre 1998 gegründeten Museum für zeitgenössische Kunst in Helsinki. Der Homepage des Theaters zufolge weitete das Theater die Tätigkeiten des Museums in Richtung Bühnenkunst aus. Das Programm umfasst nicht nur Theater, sondern auch Tanz, Musik, Multimedia-, Film- und Videokunst. Das künstlerische Profil besteht aus interdisziplinären und experimentellen Aufführungen, die sowohl von einheimischen als auch ausländischen Gästen durchgeführt werden; Kiasma hat kein eigenes Schauspielensemble. Unterstützt werden Produktionen, die von anderen Theatern aus finanziellen Gründen nicht durchgeführt werden können, weil sie ein zu hohes ökonomisches Risiko bedeuten. Mit seinem Programm versucht das Kiasma-Theater, dem finnischen Publikum neue Kunstrichtungen vorzustellen und kulturpolitische Diskussionsthemen anzubieten. (Vgl. Kiasma-teatteri 2008.) Vom Kiasma-Theater kann also der Zuschauer etwas Außergewöhnliches erwarten, etwas, was man von anderen Theatern nicht kennt.

Beim Helsinki-Festival handelt es sich – wie in Kap. 5.1.2 erwähnt wurde – um eine Veranstaltung, die seit 1968 jährlich stattfindet und unterschiedliche kulturelle Veranstaltungen wie Musik, Theater, Tanz, bildende Kunst, Film etc. verbindet. An diesem Festival nehmen traditionell sowohl einheimische als auch internationale Künstler und Artisten teil. (Vgl. Helsingin juhlatuokio pähkinänkuoressa 2006.) Im Jahr 2002 gab es im Programm des Festivals außergewöhnlich viele solche Theateraufführungen, die verschiedene Darstellungsweisen und Tanz miteinander kombinierten. Auch bei *Kaspar* handelte es sich um kein gewöhnliches Theaterstück, sondern um eine „Bühnenperformance“, wie das Stück z. B. in *Suomen kuvalehti* (2002) angekündigt wurde (s. u.). Das Team, das mit der *Kaspar*-Produktion arbeitete, war auch außergewöhnlich: Das Stück wurde vom Philosophen Tuomas Nevanlinna ins Finnische übersetzt, der auch als Kolumnist, Schriftsteller und Übersetzer bekannt ist. Regie führte Vilppu Kiljunen, einer der bekanntesten jungen Opernregisseure in Finnland. In den Hauptrollen waren Esa-Matti Pöhlö als Kaspar und Kalle Holmberg als Einsager zu sehen. Im Gegensatz zu dem jungen Schauspieler Pöhlö, der damals von Kansallisteatteri für ein Jahr beurlaubt war, hatte der erfahrene Holmberg schon eine 40 Jahre lange und erfolgreiche Karriere als Schauspieler und Regisseur gemacht (vgl. Moring 2002). Für Holmberg, der in den letzten zehn Jahren nicht mehr als Schauspieler aufgetreten war, bedeutete *Kaspar* eine Art Comeback als Schauspieler. Die anderen Darsteller waren Tänzer: Kukka Eklund, Marjo Ikonen, Sofia Koski, Nina Mamia, Heli Perttula, Ray Mollé, Joonas Koivula und Anton Saares. Zuständig

für visuelle Gestaltung war Pekka Niskanen, für Licht Tomi Suovankoski, für Ton Johanna Storm und für Make-up Sanna Iivonen. (Vgl. Lahtinen 2002, Kajava 2002.)

Kiasmas *Kaspar* erweckte vor der Premiere großes Interesse in den finnischen Medien. Ein Grund dafür war sicherlich, dass der eine Hauptdarsteller der als Regisseur erfolgreiche Kalle Holmberg war. Zumindest in *HS* und in der Abendzeitung *Ilta-Sanomat* wurden vor der Premiere Artikel veröffentlicht, die auf einer Pressekonferenz bzw. auf Interviews mit Holmberg und dem anderen Hauptdarsteller Esa-Matti Pölhö basierten und die als werbende Ankündigungen bzw. als Paratexte des Stücks angesehen werden können.³⁴¹ Darüber hinaus erschienen vor der Premiere ein paar weitere kurze Ankündigungen, die im Folgenden ebenfalls als Paratexte behandelt werden. Leider ist mir nicht gelungen, weiteres Werbematerial vom Kiasma-Theater (Programmheft, Werbeplakate o. Ä.) zu bekommen.

Die in *IS* und in *HS* veröffentlichten Ankündigungen unterschieden sich voneinander im Umfang, aber waren inhaltlich sehr ähnlich: In beiden standen die interviewten Hauptdarsteller im Mittelpunkt, die *Kaspar* aus der Sicht der Schauspieler behandelten und die Bedeutung dieser Produktion vor allem für die eigene Karriere, aber auch für das finnische Theater erklärten. Wie für Holmberg, bedeutete das Stück auch für Pölhö einen Wendepunkt seiner Karriere: Beide wollten mit *Kaspar* einmal etwas ganz Neues machen und eigene Grenzen als Schauspieler erproben. Im Unterschied zu ähnlich werbenden Ankündigungen, die zu finnischen Premieren von *Die Unvernünftigen sterben aus* und *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* erschienen, kam der Regisseur Kiljunen hier nicht zu Wort. Auch der Autor des Stücks spielte in diesen Artikeln gar keine Rolle: In *IS* wurde er nur von Namen erwähnt und in *HS* wurde er eher beiläufig in einem Satz vorgestellt, in dem auch das Stück vorgestellt wurde: *Kaspar* sei ein „Theaterklassiker“, den der „Deutsche“ Handke in den 1960er Jahren geschrieben habe (vgl. Moring 2002).

Obwohl der Autor explizit nicht genauer vorgestellt wurde, sind die Artikel für die Fragestellungen dieser Arbeit von Interesse: Sie vermittelten allerdings kein neues Bild von Handke, sondern verstärkten das in der finnischen Öffentlichkeit schon existierende Bild, indem sie Themen wiederholten, die aus der früheren Handke-Rezeption bekannt waren. Genauso wie man die anderen in Finnland aufgeführten Stücke Handkes beschrieben hatte, handle es sich auch bei Kiasmas *Kaspar* um etwas Außergewöhnliches, um „ein ziemlich experimentelles Projekt“ (Blåfield 2002). Das

³⁴¹ Dass sich die Verfasser Blåfield und Morig mehr für Holmberg als für das Stück interessierten, zeigt auch die Überschrift des in *HS* veröffentlichten, von Kirsikka Moring verfassten Artikels „Lähtikö Prosperon sauvasta voima?“ Die mehrdeutige Überschrift (auf Deutsch heißt sie entweder ‚Hat der Zauberstab Prosperos die Kraft verloren?‘ oder ‚Bringt der Stab Prosperos noch Zauberkraft hervor?‘) weist auf eine der berühmtesten Rolleninterpretationen von Kalle Holmberg, auf die Rolle Prosperos in Shakespeares Stück *Der Sturm*, hin. Mit dem angekündigten Stück Handkes hat die Überschrift sehr wenig bzw. nichts zu tun.

Stück wurde von Holmberg als ein „unbestechliches, idealistisches Antitheater“ bezeichnet, das einen Gegensatz zum unterhaltenden, von Holmberg und Pöhlhö für „unmoralisch“ gehaltenen Theater darbierte: Im Gegensatz zu manchen anderen Stücken, die zu dieser Zeit in finnischen Theatern aufgeführt wurden, habe Kaspar auch „Inhalt und Moral“. Deswegen habe das finnische Publikum, das laut Holmberg mit „Unterhaltungspampe“ verwöhnt ist, es auch nicht leicht mit Handkes Stück: Dem Zuschauer werde diesmal „keine einfache Unterhaltung“, sondern „intellektuelle Herausforderung“ angeboten.³⁴² Dass es bei *Kaspar* nicht um die verachtete einfache Unterhaltung gehe, zeige neben dem Thema – es handle sich hier um „Sprachfoltern“ – auch die Tatsache, dass das Stück von einem Philosophen ins Finnische übersetzt worden war.

Im Unterschied zu Bläfields Artikel in *IS* wurde das Thema des Stücks bei Moring in *HS* ein bisschen genauer vorgestellt. *Kaspar* basiere auf der Geschichte Kaspar Hainers, eines autistischen Kindes, das im 19. Jahrhundert isoliert in Nürnberg gelebt hat. Das Stück handle von Sprache, von Machtausübung und Manipulation, die in Sprache, Rede und Grammatik enthalten seien. Dargestellt werde, wie die Hauptfigur Kaspar zum Sprechen gebracht wird, und aus diesem Grund, erklärte Moring, „quelle so viel Rede aus der Bühne.“ Das Stück habe auch eine enge Beziehung mit den Ideen Ludwig Wittgensteins: Es zeige, dass man nicht über alles reden kann. Dem interviewten Holmberg zufolge ist das Stück wegen seiner Sprachthematik, des sogenannten „Babelaspekts“, momentan sehr aktuell; als Begründung verwies er auf die „Millionen sprachlosen Flüchtlingskinder, die durch die Völkerwanderung leiden“ (Moring 2002). Das Sprechenlernen und das zum Sprechen bringen seien auch wichtige Themen für Schauspieler, die ebenfalls sprechen lernen müssen. Wie in der öffentlichen Rezeption der früheren finnischen Handke-Inszenierungen wurde auch hier betont, dass das Stück nicht nur für das Publikum, sondern auch für Schauspieler sehr anspruchsvoll sei, vor allem für den Hauptdarsteller, der meist allein auf der Bühne sei und dessen „Partitur“ keine Möglichkeiten zur Improvisation lasse.

Neben den Artikeln von Bläfield und Moring erschien in der *Nyt*-Wochenendbeilage von *HS*, ebenfalls am Tag der Premiere, ein kurzer Artikel von Kari Takala, in dem zwei Theaterstücke kurz vorgestellt wurden, die im Rahmen des Helsinki Festivals aufgeführt wurden und die ein gemeinsames Thema hatten: Sowohl das von dem tschechisch-russischen Theater Teatr Novogo Fronta aufgeführte Stück *The Primary Symptoms of Name Loss* als auch das von Vilppu Kiljunens Arbeitsgruppe inszenierte Stück *Kaspar* behandelten laut Takala Fragen, die sich auf die Identität des Menschen

³⁴² Laut Lehtonen (1999: 265) war der Tiefstand der finnischen Wirtschaft zu Beginn der 1990er Jahre dafür zuständig, dass die Unterhaltung die finnischen Theaterprogramme dominierte: Theater wollten keine ökonomischen Risiken eingehen und konzentrierten sich deshalb auf solche Theaterproduktionen, mit denen es ihnen gelang, große Zuschauerzahlen zu erzielen. Dazu gehörten vor allem Musicals und Komödien bzw. Farcen. Dieser Hintergrund kann auch den Erfolg von *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* erklären (vgl. Kap. 6.3.1.3).

bezögen. Takala zufolge untersucht Handkes Stück Sprache, Kommunikation und Sozialisation eines Individuums und basiert auf der Geschichte Kaspar Hausers. Obwohl Takala das Stück Handkes offensichtlich noch nicht besser kannte, war er mit Holmberg und Pölhö derselben Meinung, dass *Kaspar* zumindest aufgrund seiner Identitäts- und Sprachthematik sicherlich kein einfaches Stück darstelle.

Die Aufführung wurde im Infoblatt des Helsinki Festivals *Helsingin Juhlaviikot* (23.8.–8.9.2002) angekündigt. Dort wurde der Autor Handke kurz aber prächtig charakterisiert: Er sei „einer der wichtigsten postmodernen Schriftsteller.“ Das Stück wurde nicht viel genauer vorgestellt. Es sei ein „philosophisches und in seiner Einfachheit [!] schönes Stück“, in dem Handke in den Ursprung der Kommunikation getaucht sei. Es handle sich um „viel mehr als nur [um] ein Stück“: Es könne sowohl als eine „Bühnenperformance“ als auch als ein „Plan einer multidisziplinären Aufführung“ bezeichnet werden. In einer weiteren kurzen Ankündigung, die in der Zeitschrift *Suomen kuvalehti* veröffentlicht wurde, wurde ebenfalls die Bezeichnung „Bühnenperformance“ verwendet. Diesem Text zufolge handelt das Stück Handkes von einem Findelkind, das weder Sprache noch Geschichte besitze, die erzählt werden könnte. Der Autor des Stücks wurde hier ebenso kurz vorgestellt wie in anderen Ankündigungstexten; von Handke wurde nur die nationale Herkunft („Österreicher“) genannt.

6.3.3.3 *Zur finnischen Rezeption von Kaspar*

Im Jahresbericht 2002 von Valtion taidemuseo, dem Staatlichen Kunstmuseum in Finnland, lässt sich auf der Seite 17 eine kurze Bemerkung zur finnischen Rezeption von *Kaspar* finden. Dort steht, dass Kiasmas *Kaspar* sowohl ein Kritiker- als auch ein Publikumserfolg geworden sei. Dem Bericht fehlen leider genauere Angaben über die Zuschauerzahl, mit denen die Behauptung vom Publikumserfolg bestätigt werden könnte. Auch für den behaupteten Erfolg bei Kritikern lassen sich kaum Belege finden. Mit Hilfe von Kuvataiteen keskusarkisto (Zentralarchiv für darstellende Kunst) ist es mir gelungen, zwei Kritiken zu Kiasmas *Kaspar* zu bekommen. Diese sind Jukka Kajavas Rezension, die in *HS* am 8.9.2002 erschien, und Outi Lahtinens Rezension, die am selben Tag in *TS* veröffentlicht wurde. Beide Rezensionen waren sehr umfangreich: Kajavas Rezension umfasste etwa 300, Lahtinens etwa 470 Wörter.

Das am 11.5.1968 uraufgeführte Stück *Kaspar* war das erste von Handkes Stücken, dessen Inhalt und Botschaft größeres Interesse erweckten als die Inszenierungen (vgl.

Terhorst 1990: 243).³⁴³ In der öffentlichen Rezeption der vom Theater Kiasma durchgeführten *Kaspar*-Produktion war es eher umgekehrt: Das Hauptaugenmerk galt – wie es auch in den Ankündigungen zum Stück der Fall war – den beiden Hauptdarstellern sowie der außergewöhnlichen Inszenierung, in der neueste Technik verwendet wurde (Holmberg erschien dem Publikum mal über eine Videoaufnahme, mal in Person auf der Bühne). Auch die von Nevanlinna stammende finnische Übersetzung wurde gelobt.

Der Autor dagegen spielte in den Kritiken keine Rolle: Kajava nannte vom Autor nur den Namen; in seiner Kritik waren eindeutig der Regisseur Kiljunen und die Darsteller diejenigen, denen das Theatererlebnis zu verdanken war. Auch Lahtinen verzichtete auf eine explizite Vorstellung des Autors; die von ihr vermittelten Informationen über den Autor kamen eher indirekt, bei der Erläuterung des Stücks, zur Sprache. Sie z. B. setzte die Dramatik Handkes mit dem absurden Theater in Verbindung, indem sie schrieb, dass *Kaspar* eine „bedeutende Fortsetzung des vom absurden Drama eingeleiteten Projekts“ repräsentiere, das die Sprache und die Kommunikation in Frage stelle. Später in ihrer Kritik wies sie auf das „aus den 1960er Jahren stammende links-kritische Wertesystem“ Handkes hin, das sich in Kalle Holmberg, dem „großen Mann der 1960er Jahre“, verkörpere. Das Ziel dieser links-kritischen Anschauung ist laut Lahtinen das Entblößen der sprachlichen Machtausübung und des „manipulierenden und hierarchischen, sogar faschistoiden“ Charakters der Sprache. Im Unterschied zu Kajava behandelte Lahtinen in ihrer Kritik ausführlich die Sprachthematik des Stücks. Aus ihrer Kritik wurde (wieder einmal) eindeutig klar, dass die Sprache ein wichtiges Thema bei Handke ist.

Als Hintergrund für das Thema erklärte Lahtinen, dass das Stück auf der Geschichte des legendären Findlings Kaspar Hauser basiere, der 1828 in Nürnberg gefunden wurde und der nur einen Satz sprechen konnte. Im Unterschied zu den Ankündigungen, in denen ebenfalls auf die Geschichte von Kaspar Hauser hingewiesen wurde, erinnerte Lahtinen daran, dass es sich hier trotz der Namensidentität um keine szenisch illustrierte Biographie einer historischen Person handle, sondern diese fungiere nur als Hintergrund. Vielmehr gehe es bei Handkes *Kaspar* um eine „begriffliche Abhandlung von der Bedeutung der Sprache für die Existenz und für die Einordnung eines Menschen in die Gesellschaft“ (Lahtinen 2002).

Die Kritik von Lahtinen ist ein gutes Beispiel dafür, wie die Inszenierung als eine Konkretisation und die darüber geschriebene Kritik als eine weitere Konkretisation unwillkürlich das Bild, das sich der Leser anhand des Kritiktextes von dem Stück und seinem Autor macht, ziemlich weit von der Textvorlage wegführen können. Es wird

³⁴³ Die Uraufführung des Stücks *Kaspar* fand am 11.5.1968 gleichzeitig am Theater am Turm in Frankfurt am Main (Regie: Claus Peymann) und an den Städtischen Bühnen Oberhausen (Regie: Günther Büch) statt (vgl. Fellinger 1985: 454).

in diesem Fall eine von verschiedenen Instanzen vermittelte Konstruktion, die Aspekte enthalten kann, die das Original nicht unbedingt zulassen würde. In der Kritik von Lahtinen war ein solcher Aspekt vor allem ihre Lesart, die die Semiotik Julia Kristevas mit einbezog. Laut Lahtinen vertritt (der Schauspieler) Kalle Holmberg aufgrund seiner kulturellen Position den Begriff Patriarchat, weshalb sich die sprachliche Sozialisation Kaspars gut durch die Semiotik Kristevas lesen ließe: Dieser Lesart zufolge bedeutet die Ankunft Kaspars in die Sprache „einen Übergang vom symbiotischen Chaos zur symbolischen Ordnung des Gesetzes des Vaters“ (Lahtinen 2002). Die „feminine Realisation vom Chaos“ werde in *Kaspar* wiederum durch die Vervielfachung Kaspars deutlich: In der Kiasma-Version seien die anderen Kaspars, die für die neue Unordnung in der Welt des „Originalkaspars“ zuständig seien, alle weiblich. In der Textvorlage werden die vervielfachten Kaspars nicht ausdrücklich als weiblich beschrieben, weshalb das Textoriginal nicht unbedingt als erstes dieselbe semiotische Lesart nahelegt.

Obwohl Lahtinen nicht ausdrücklich Kiasmas *Kaspar* für ein schwieriges Stück hielt, entsteht aufgrund ihrer Kritik unwillkürlich ein Bild von einem schwierigen Stück und dadurch auch von einem schwierigen Autor. Zuständig dafür sind die semiotische Lesart und die in der Kritik verwendeten literaturtheoretischen Begriffe, die einem Leser, der sich keine Kenntnis über die Semiotik Kristevas verschafft hat, ziemlich fremd erscheinen müssen. Kajava dagegen, der die Bedeutung der Sprache für die Erziehung Kaspars mit einem eindeutig einfacheren, alltäglichen Vokabular erörterte, war der Meinung, dass es sich hier um ein schwieriges, aber gerade deshalb so „reizendes“ Stück handle.

Was die Aktualität der in *Kaspar* zentralen Sprachthematik betraf, darüber waren sich Kajava und Lahtinen nicht einig. Kajava war der Meinung, dass die Problematik der sprachlichen Ausübung von Macht heute besonders aktuell sei, ein gutes Beispiel dafür seien Immigranten und Kinder; auf diesen Gedanken war auch der interviewte Holmberg gekommen. Dank des „genialen“ Textes Handkes und des von Holmberg dargestellten „intensiven Manipulierers“ wachse aus *Kaspar* ein „Kind unserer Zeit“ heran, und zwar „im tragischen Sinne des Wortes“ (Kajava 2002). Lahtinen wiederum war der Ansicht, dass in einer Inszenierung wie in Kiasmas *Kaspar*, in der die von der modernen Technik angebotenen Möglichkeiten Anwendung finden, auch die Fragen, die das Stück aufwirft, hätten aufdatiert werden sollen: Bezüglich der sprachlichen Macht hätte unsere heutige Zeit ihre eigenen Fragen zur Verfügung gestellt, die in Kiasmas *Kaspar* jedoch nicht behandelt würden. Was Lahtinen eigentlich mit den aktuellen Fragen meinte, blieb im Text offen; Beispiele wurden nicht genannt.

Insgesamt waren die Kritiken von Kajava und Lahtinen positiv, obwohl beide auch einige Teilaspekte als weniger gelungen beurteilten. Die Kritik bezog sich vor allem auf die Inszenierung bzw. Rolleninterpretationen: Nach Kajava gab es zu Beginn des

Stücks zu viel unnötige, „betäubende“ Wiederholung geht, nach Lahtinen bewegt sich Pölhös Kaspar zu Beginn zu steif, weshalb der Eindruck der Künstlichkeit entstehe. Im Unterschied zu Kajava, der den Text Handkes für „genial“ hielt, u. a. weil er dem Zuschauer etwas Wesentliches vom Menschenleben zeige, fand Lahtinen im Stück auch inhaltliche bzw. thematische Schwächen. Ihrer Ansicht nach kommt der thematische Ausgangspunkt, die Idee von einem „in die Sprache Geborenen“ als *Tabula rasa*, „begrifflich ein bisschen fragwürdig, wenn nicht direkt altmodisch“ vor. Trotzdem war sie der Meinung, dass das Übersetzen und Aufführen eines solchen bedeutenden europäischen Stücks wie *Kaspar* in Finnland schon an sich ein „kulturelles Ereignis“ sei.

6.4 *Wunschloses Unglück* 2003

Mehr als ein Jahrzehnt nach dem Erscheinen der vorhergehenden Prosaübersetzung von Handke erschien im September 2003 im Kleinverlag Lurra Editions in Kisko die Erzählung *Riisuttu epäonni*. Das deutsche Original *Wunschloses Unglück* erschien im September 1972 und ist bei Weitem das populärste und erfolgreichste Werk Handkes überhaupt (vgl. Höller 2003: 79).

Die Übersetzungs- und Publikationsgeschichte von *Wunschloses Unglück* kann aus guten Gründen als das Werk einer einzelnen Frau angesehen werden: Es wurde von Arja Rinnekangas übersetzt und verlegt. Der Prozess, als dessen Ergebnis das Werk fast genau 31 Jahre nach dem Erscheinen des deutschen Originals endlich auf Finnisch erschien, war lang und nicht ganz problemlos: Rinnekangas erzählt, dass *Wunschloses Unglück* sie in Gedanken verfolgt hat, seit sie es zum ersten Mal in den 1970er Jahren gelesen hatte. Mitte der 1980er Jahre war sie schon bereit, die Übersetzungsarbeit anzufangen, sie nahm bereits Kontakt mit dem österreichischen Verlag auf, aber die Übersetzung stornierte auf Grund der Geburt ihres Erstgeborenen. Der Übersetzungsprozess bekam neuen Schwung, als Rinnekangas zehn Jahre später in einem von der Lektorin Dagmar Neuendorff geleiteten Seminar an der Universität Oulu ein Referat über die Schwierigkeit und Notwendigkeit des in Frage stehenden Werkes hielt. „Damals [1994] beschlossen wir mit Dagmar zusammen, dass das Buch noch auf Finnisch erscheinen wird, wenn nur der passende Zeitpunkt kommt und alles andere klappt.“ (Rinnekangas 2002a).

Der Veröffentlichung der Übersetzung des Werks standen aber auch andere, ökonomische Hindernisse im Wege. Dass das Verlegen von Übersetzungsliteratur aus dem Deutschen und insbesondere eines von Handkes Werken für einen finnischen Verlag ein ökonomisches Risiko bedeutet, wird von Rinnekangas bestätigt. Sie erzählt, dass sie vor Jahren die Übersetzung einem großen finnischen Verlag anbot, der jedoch das ökonomische Risiko, das für den Verlag schon wegen der Übersetzungs- und Lizenz-

kosten anfällt, nicht übernehmen wollte. Die Veröffentlichung hätte damals vorausgesetzt, dass die Übersetzerin vor dem Erscheinen des Buches Vorbestellungen von Buchläden oder direkt von Lesern hätte besorgen müssen. Später gründete Rinnekangas zusammen mit ihrem Mann Rax (Reijo) Rinnekangas einen eigenen Kleinverlag³⁴⁴ in Kisko in der Nähe von Salo. Lurra Editions ist nach eigenen Angaben ein Qualitätsverlag, der zum Ziel hat, jährlich ein paar Werke zu veröffentlichen. Das erste von Lurra Editions verlegte Werk war *Ein einmaliges Leben. Tagebuch der Heilung* von Daniela Michaels, das im Jahr 2000 in der Übersetzung von Arja Rinnekangas erschien. Bis zum Erscheinungsjahr von *Wunschloses Unglück* hatte es ein halbes Dutzend Veröffentlichungen gegeben. Der Verlag konzentriert sich auf das Verlegen von Werken der Literatur im Kleinformat wie Essayistik, Gedichte und Kurzromane und träumt nicht von hohen Verkaufszahlen. Die Arbeit wird aus Liebe zur Literatur gemacht. „Die Literatur des Augenblicks ist nicht unsere Sache. Wir erstreben, dass die von uns veröffentlichten Bücher noch nach Jahren gelesen werden können“, sagt Arja Rinnekangas (vgl. Henttonen 2004).

6.4.1 *Zum Werk Wunschloses Unglück*

Wunschloses Unglück ist, nach der treffenden Formulierung von Müller (1972), die „literarische Bewältigung eines Schicksalsschlags“: Es ist die Beschreibung des Lebens und Todes der Mutter Handkes, die sich im November 1971 das Leben nahm. Mit dem Schreiben versuchte Handke, die „stumpfsinnige Sprachlosigkeit“ (WU, 11)³⁴⁵ zu überwinden und die erforderliche Distanz zum Geschehenen zu finden. Obwohl die Geschichte der Mutter im Buch im Mittelpunkt steht, ist es jedoch „weniger eine Einzelbiographie als der Versuch, die typischen Bedingungen eines Frauenschicksals in der österreichischen Provinz in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts herauszuarbeiten“ (Parry 2005: 7). Am Beispiel der Mutter wird die von vornherein ausweglose Situation eines Menschen illustriert, dem schon aufgrund des Geschlechts und der sozialen Herkunft alle Möglichkeiten zur Selbstverwirklichung vorenthalten waren: „Als Frau in diese Umstände geboren zu werden, ist von vornherein schon tödlich gewesen. Man kann es aber auch beruhigend nennen: jedenfalls keine Zukunftsangst.“ (WU, 16.) Die Erzählung setzt den Themenkomplex fort, den der Autor seit *Kaspar* weiterentwickelte. Dazu gehören „die lebenszerstörende Wirkung einer entfremdeten Existenzweise, Sprache als Herrschaftsinstrument einer als selbstver-

³⁴⁴ Lurra Editions entspricht in vieler Hinsicht dem Idealtypus eines Kleinverlages, wie er in vielen Untersuchungen bestätigt wurde (vgl. Halttunen 2000). Laut Landerl (2005:34) ist unter einem Kleinverlag „ein Verlag zu verstehen, der in kleinen Einheiten Bücher für einen Markt publiziert, der durch die eingeschränkten Vertriebs- und Werbemöglichkeiten der Kleinverlage, aber auch durch diejenigen, deren Programmpolitik, die bewusst auf Nischen setzt, begrenzt ist.“

³⁴⁵ Die Zitate aus *Wunschloses Unglück* entstammen der beim Suhrkamp Taschenbuch Verlag im Jahre 2003 erschienenen Suhrkamp-Basisbibliothel-Ausgabe (SBB38). Auf das Buch wird in der Arbeit mit der Abkürzung WU hingewiesen. Auf die finnische Übersetzung wird mit RE verwiesen.

ständig akzeptierten Gesellschaftsordnung, und, beide Aspekte miteinander verknüpfend, das Ineinsfallen von Sprach- und Selbstbewußtheit“ (Fischer 1988c: 262, vgl. Weiss 1975: 448–451, Mixner 1977: 185).

Die Erzählung³⁴⁶ beginnt mit einer „lapidaren Zeitungsnotiz“ (Fischer 1988c: 262): „Unter der Rubrik VERMISCHTES stand in der Sonntagsausgabe der Kärntner »Volkszeitung« Folgendes: »In der Nacht zum Samstag verübte eine 51jährige Hausfrau aus A. (Gemeinde G.) Selbstmord durch Einnehmen einer Überdosis von Schlaftabletten.«“ (WU, 11.) Dieses lakonische, die Originalmeldung literarisch stilisierende Zitat³⁴⁷ erinnert an den Anfang des Romans *Der Fremde* (*L'étranger* 1942) von Camus, in dem ebenfalls die Meldung über den Tod der Mutter der Hauptfigur Meursault steht (vgl. Camus 2005: 7). Im Gegensatz zu Meursault ist der Tod der Mutter für den nicht-fiktiven Ich-Erzähler bei Handke keineswegs gleichgültig: Er versucht, sieben Wochen nach dem Tod der Mutter, seine eigene sprachlose Betroffenheit in Worte zu kleiden. Außerdem möchte er „diesen interessanten Selbstmordfall“, diesen „FREITOD geradeso wie irgendein außenstehender Interviewer, wenn auch auf andre Weise, zu einem Fall machen“ (WU, 13). Problematisch dabei wird die Ausdrucksweise: Wie kann man ein individuelles Schicksal authentisch mitteilen, so dass „das Faktische nicht in der Fiktionalität des Poetischen verloren geht“ (Mixner 1977: 183), sondern dass die Sprache ihm angemessen wäre, und „nicht der Persönlichkeit der Mutter noch im Nachhinein Gewalt antun würde“ (Parry 2005: 7; vgl. auch Lorenz 1998: 197). Thematisiert wird dadurch die Problematik des (auto)biographischen Schreibens schlechthin:

aber ist nicht ohnehin jedes Formulieren, auch von etwas tatsächlich Passiertem, mehr oder weniger fiktiv? *Weniger*, wenn man sich begnügt, bloß Bericht zu erstatten; *mehr*, je genauer man zu formulieren versucht? Und je mehr man fingiert, desto eher wird vielleicht die Geschichte auch für jemand andern interessant werden, weil man sich eher mit Formulierungen identifizieren kann als mit bloß berichteten Tatsachen? (WU, 22.)

Auf der Seite 33 reflektiert der Ich-Erzähler seine „Vermittlungsmethode“ (Mixner 1977: 184):

Anfangs ging ich deswegen auch noch von den Tatsachen aus und suchte nach Formulierungen für sie. Dann merkte ich, daß ich mich auf der Suche nach Formulierungen schon von den Tatsachen entfernte. Nun ging ich von den bereits verfügbaren Formulierungen, dem gesamtgesellschaftlichen Sprachfundus aus statt von den Tatsachen und sortierte dazu aus dem Leben meiner Mutter die Vorkommnisse, die in diesen Formeln schon vorgesehen waren; denn nur in einer nicht-gesuchten, öffentlichen Sprache könnte es gelingen, unter all den nichtssagenden Lebensdaten die nach einer Veröffentlichung schreienden herauszufinden.

³⁴⁶ *Wunschloses Unglück* hat den Untertitel „Erzählung“. Es handelt sich hier also nicht um eine (nicht-fiktionale) Biographie (vgl. Perry 1984: 166).

³⁴⁷ Literarisch stilisiert sind hier die genauen Orte Altenmarkt und Griffen. Verschwiegen wird hier ebenfalls das genaue Datum (19./20.11.1972). (Vgl. Höller 2003: 109.)

Ich vergleiche also den allgemeinen Formelvorrat für die Biographie eines Frauenlebens satzweise mit dem besonderen Leben meiner Mutter; aus den Übereinstimmungen und Widersprüchlichkeiten ergibt sich dann die eigentliche Schreibtätigkeit. (WU, 33.)

Um die Geschichte der Mutter erzählen zu können, muss der Ich-Erzähler neben dem allgemeinen Formelvorrat auf andere Quellen zugreifen: Der Lebenslauf der Mutter wird rekonstruiert aus Schul- und Arbeitszeugnissen, aus Briefen, Fotos, Ansichtskarten, Sätzen aus den Erzählungen der Mutter, Gesprächen, eigenen Kindheits- und Jugenderinnerungen des Ich-Erzählers, Zitaten aus Reden, alten Zeitungen, literarischen Werken und anderen Texten, aus Sprichwörtern, Liedern, Floskeln, Naziparolen usw. Darüber hinaus werden immer wieder der zeitgeschichtliche Hintergrund und die allgemein gesellschaftlichen Lebensumstände beleuchtet (vgl. Perry 1984: 164). Den Zusammenhang zwischen diesen Tatsachen oder Einzelheiten muss der Erzähler aber selbst erfinden (vgl. WU, 35): „er folgt dem Schema »damals – später – weil – obwohl«, da er ohne wenigstens die Fiktion der Form nichts über sie schreiben kann“ (Perry 1984: 167). Darauf weisen auch die beiden Anfänge der eigentlichen Geschichte der Mutter hin (vgl. WU 14, 18).

„Es begann also damit, daß meine Mutter vor über fünfzig Jahren im gleichen Ort geboren wurde, in dem sie dann auch gestorben ist“ (WU, 14). Als Tochter eines sparsamen Handwerkers, Kleinbauers und „ehrgeizigen Kleinbesitzers“ (WU, 15) wächst sie in allgemeiner Mittel- und Bedürfnislosigkeit der dörflichen Enge auf, in der das Individuum nur als ein Schimpfwort bekannt und weibliches Eigenleben von vornherein unmöglich ist. Ihre Zukunft ist weitgehend vorgesehen: Frauen sind für Heirat, Kinder und Häuslichkeit bestimmt. So kommt für sie trotz der guten Leistungen in der Schule keine Ausbildung in Frage. Die Mutter will aber etwas anderes werden, sie will lernen und als ihr das nicht gestattet wird, geht sie, mit 15 oder 16, eigenmächtig von zu Hause weg, um in einem Hotel am See kochen zu lernen. Vor dem Anschluss Österreichs gelingt es ihr auch, Erfahrungen vom Leben in der Stadt und sogar im Ausland zu bekommen. Der Anschluss ist für sie vor allem ein Ereignis, das Gemeinschaftserlebnisse ermöglicht. Sie verliebt sich in einen verheirateten deutschen Parteigenossen, von dem sie schwanger wird. Pflichtschuldig heiratet sie vor der Entbindung einen anderen Deutschen, einen ungeliebten Trinker und Schläger. Das nicht funktionierende Zusammenleben der Eheleute – zuerst in Ost-Berlin, dann im Heimatdorf der Mutter –, der materielle Druck („keine fröhliche Armut, sondern ein formvollendetes Elend“ WU, 43) und die trotz heimlicher Abtreibungen wachsende Familie bestimmen weitgehend den Lebenslauf der Mutter. Unvermeidlich gerät sie in die Hausfrauenrolle, von der sie sich einmal erfolgreich emanzipiert hatte. Die weiteren kleinen Ausbruchsversuche (u. a. gemeinsame Lektüre mit dem ältesten Sohn, dem Ich-Erzähler, die ein wesentliches Hilfsmittel wird, sich selbst zu begrei-

fen³⁴⁸) ändern ihre Situation auf lange Sicht nicht und sie wird krank; eine Diagnose ist der Nervenzusammenbruch. Als die einzige Möglichkeit, einmal selbst ihr Schicksal zu bestimmen, sieht sie den Selbstmord. Mit einer Überdosis von Schlaftabletten setzt sie ihrem Leiden ein Ende.

6.4.2 Zur deutschsprachigen Rezeption von Wunschloses Unglück

Wunschloses Unglück erschien im Salzburger Residenz Verlag, der zweiten Verlagsheimat Handkes, Anfang September 1972. Wegen des autobiographischen Hintergrunds der Erzählung, der im Hinblick auf die Autorerwartung bzw. das Bild, das vom damals knapp 30-jährigen Handke in der deutschsprachigen Öffentlichkeit herrschte, etwas Neues bedeutete (und explizit als solches angekündigt wurde), wurden die Erwartungen an das neue Buch diesmal vielleicht noch größer als zuvor. „Bei einem Autor, dem die Kritik in allem, was »Realität« betraf, eine besondere sprachliche »Berührungsangst« nachsagte, war man umso neugieriger, wie er sich auf die biographische Realität des ihm nächsten Menschen einließ“ (Höller 2003: 79). Zu hohen Erwartungen trugen neben der Verlagswerbung – die ersten Ankündigungen mit den Hinweisen auf den autobiographischen Inhalt des neuesten Handke wurden schon ein halbes Jahr vor der Veröffentlichung des Buches in deutschen und österreichischen Zeitungen abgedruckt³⁴⁹ – auch die in der Grazer Literaturzeitschrift *manuskripte* (in den Nummern 34 und 35) im Voraus abgedruckten Auszüge aus dem Buch bei. Im Mai konnte das Publikum zudem die ersten Kostproben von der Erzählung bekommen, als der Autor während einer Lesereise Auszüge aus dem unveröffentlichten Manuskript vorlas (vgl. *Mannheimer Morgen* 12.5.1972). Begründet mit dieser „beeindruckenden“ Vorabinformation prophezeite man der Erzählung großen Erfolg. Z. B. schrieb das *Deutsche Allgemeine Sonntagsblatt* schon am 30.7.1972, dass das kurze Prosastück neben den großen Erzählungen der Weltliteratur Bestand haben werde.

Ohne die Bedeutung der geschickten Verlagswerbung für den Erfolg der Erzählung zu übertreiben, kann man feststellen, dass die öffentliche Rezeption von *Wunschloses Unglück* sehr stark davon beeinflusst wurde. Der Residenz Verlag kündigte die neue Erzählung als die „bedeutendste Prosaarbeit“ des Autors an³⁵⁰ und begründete dies

³⁴⁸ Laut Weiss (1975: 451) erfährt die Mutter „das Lesen als Selbstbefreiung, gerade weil es ihr den Vergleich mit anderen Lebensformen erlaubt [...] Die fehlende Vergleichsmöglichkeit, das ist die fehlende Möglichkeit des Abstands und zugleich der Selbsterfassung, kurz, die fehlende geistige Befreiung.“

³⁴⁹ Der Wiener *Kurier Morgenausgabe* berichtete schon am 29.3.1972, dass Handke sein Manuskript mit dem Titel „Interesselooser Überdruß“ dem Verleger Wolfgang Schaffler eingereicht hatte. Vgl. auch *Demokratisches Volksblatt* (19.6.1972), *Neue Zeit Graz* (8.7.1972), *Die Presse* (13.7.1972), *Deutsches Allgemeine Sonntagsblatt vereinigt mit Junge Stimme* (30.7.1972).

³⁵⁰ *Wunschloses Unglück* war nach *Die Hornissen*, *Der Hausierer*, *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* und *Der kurze Brief zum langen Abschied* erst die fünfte längere Prosaarbeit Handkes.

mit dem Hinweis auf ihre Thematik („Frauenbiographie“) und auf ihren autobiographischen Hintergrund. Nicht nur thematisch, sondern auch stilistisch würde es sich hier um einen „völlig neuen Handke“ handeln (Thuswaldner 1972, *Tiroler Zeitung* 2.9.1972; vgl. auch Höller 2003: 79).

Der Autor schildert in diesem Buch an Hand der Biographie seiner Mutter den Versuch einer Frau, sich aus den sozialen und traditionellen Zwängen einer bäuerlichen Gesellschaft zu befreien. Der individuelle Einzelfall gewinnt über das private Schicksal hinaus beispielhafte Bedeutung. [...] Die persönliche Betroffenheit zwingt den Autor zu absoluter Genauigkeit der Sprache, zu unentwegter Reflexion über das Geschriebene und über das Schreiben. Die Spannung zwischen Inhalt und Form muß behutsam ausbalanciert werden, wobei die Person der Mutter immer ganz fest im Mittelpunkt bleibt. (*Neue Zeit Graz* 8.7.1972.)

Diese vom Verlag stammende Charakterisierung des Werkes, die in gleich mehreren Zeitungen im fast identischen Wortlaut als Ankündigung abgedruckt³⁵¹ oder in leicht veränderter Form in den eigenen Kritiktext als Teil der Vorstellung des besprochenen Buches eingebettet wurde,³⁵² steuerte sehr stark die Erwartungen der Rezensenten: In diesem kurzen Text waren gleichsam die wichtigsten Aspekte zusammengefasst, die in der öffentlichen Rezeption von *Wunschloses Unglück* diskutiert wurden: der authentische, autobiographische Hintergrund der Erzählung, die „sozialkritische“ Thematik, die Beispielhaftigkeit des geschilderten Einzelfalles und die Reflexion über das Schreiben. Wie sich die deutschsprachige Kritik zu diesen Aspekten äußerte, wird im Folgenden anhand von 49 Rezeptionsdokumenten genauer untersucht.³⁵³

Einer der wichtigsten Aspekte der öffentlichen Rezeption, der dem o. g. Text jedoch fehlte, war die mehr oder weniger ausführliche Auseinandersetzung mit dem öffentlichen Bild Handkes³⁵⁴ und die damit zusammenhängende Feststellung einer Wende in seinem Schreiben und seinem öffentlichen Bild. Man stellte fast einstimmig fest, dass das alte Bild vom „zornigen Publikumsbeschimpfer“, dem „literarischen Wunderknaben und Bürgerschreck“ (*Profil* 27.4.1973), dem „sich am Verbalen allein berauschenden Wort-Revoluzzer“ (Mack 1972) usw., längst nicht mehr stimmte. Man sah Handke auf dem Weg der Loslösung von seinen sprachexperimentellen, „oft schwerfällig wirkenden“ Anfängen (Halbritter-Kerr 1973) und in den Bahnen eines traditionelleren, „schlichten“ und „einfühlsamen“ Erzählens (Warnes 1972, Höller 2003:

³⁵¹ Eine fast wörtlich identische Ankündigung wurde auch in *Demokratisches Volksblatt* (19.6.1972) und *Sonntagspost Graz* (24.6.1972) veröffentlicht.

³⁵² *Der Abend* (13.12.72), *Eßlinger Zeitung* (23.12.72), *Tagblatt* (22.12.72), *Tiroler Nachrichten* (3.10.1972).

³⁵³ Die österreichische *Wochenpresse* berichtete am 29.11.1972 über die öffentliche Rezeption von *Wunschloses Unglück*. Diesem Bericht zufolge hatte man das Buch schon bis zu diesem Zeitpunkt in 120 Zeitungen besprochen. Das dieser Arbeit zugrunde liegende Material umfasst alle Rezensionen, die vom Archiv des Literaturhauses Wien zur Verfügung gestellt werden konnten.

³⁵⁴ Am ausführlichsten wurde das öffentliche Bild Handkes bei Bachmann (1973) und Reich-Ranicki (1972) behandelt.

86).³⁵⁵ Dem Autor wurde – in einigen Fällen fast schadenfroh – die Rückkehr zur klassischen Erzählweise, d. h. jener literarischen Tradition bescheinigt, „gegen die er einst so lauthals wie kokett gemeutert“ hatte (Reich-Ranicki 1972). Was man auch bei Handke plötzlich aufgetreten sah, war eine Art „Realitätsschub“ (*Konkret* 4/73) oder „Interesse am konkreten Leben“ (Lindner 1973, Hübner 1972). Obwohl die Entwicklung vom „bösen Buben zum guten Meister“ (Springer 1972) schon bei *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* angefangen hatte, mit dem Handke die Radikalität, mit der er angetreten war, „schrittweise“ zurückgenommen hatte, hielt man für den entscheidenden Wendepunkt in seinem Schreiben die Erzählung *Der kurze Brief zum langen Abschied*, die nur wenige Monate zuvor erschienen war. Die Rezeption dieser Erzählung wurde in vielen Rezensionen aufgegriffen und die wichtigsten Themen wurden jetzt wiederholt, insbesondere die darin verzeichnete Hinwendung des Autors zum Erzählen, womit er seine frühere Sprachkritik und Kritik an den überlieferten literarischen Konventionen aufgegeben hätte (vgl. Pfister 2000: 77, 80).

Was in *Wunschloses Unglück* ebenfalls als neu für Handke angesehen wurde, war die persönlich erlittene Tragödie als der authentische Schreibanlass: Man machte oft gleich zu Beginn der Rezension eindeutig klar, dass im neuen Handke-Buch eine authentische Geschichte erzählt werde. Obwohl es sich bei *Wunschloses Unglück* ausdrücklich um die Biographie der Mutter und nicht des Autors handelt, wurde die Erzählung von den Rezensenten als ein autobiographischer Text kategorisiert. In fast jeder Rezension (Jürgen P. Wallmann stellte in meinem Material die Ausnahme dar³⁵⁶) wurde explizit darauf hingewiesen, oft schon im Titel, dass Handke hier über *seine* eigenen Erfahrungen berichte: Es gehe um „Peter Handkes Jugenderinnerungen“ (Zero 1972). Erklärt wurde, dass zwar schon *Der kurze Brief zum langen Abschied* „verhüllt autobiographisch“ gewesen sei, aber diesmal spreche der Autor „in einem längeren Text unverhüllt von sich selbst“ (Tank 1972).³⁵⁷

Vergleicht man die Einstellung der deutschsprachigen Literaturkritik gegenüber dem autobiographischen in Handkes späteren Werken (vgl. z. B. Kap. 5.2.2), so fällt bei der öffentlichen Rezeption dieser Erzählung auf, dass die Hervorhebung des autobiographischen Hintergrunds in den Rezensionen vor allem dazu verwendet wurde, die Authentizität der Erzählung und mit ihr ein überwiegend positives Urteil über das Buch zu begründen: Der „hilflose Handke“, der in der Erzählung als Ich-Erzähler und

³⁵⁵ Vgl. z. B. Hübner (1972), Kahl (1972), Schultze (1972), Springer (1972), Streletz (1972), Warnes (1972).

³⁵⁶ Z. B. sprach Wallmann, dessen Rezension zumindest in vier Zeitungen publiziert wurde, nur von der „Mutter des Erzählers“ und bemerkte zum Schluss, dass man von der Geschichte nicht ganz weiß „und auch nicht zu wissen braucht, ob sie wahr oder erfunden ist“.

³⁵⁷ Vgl. Bachmann (1972), Christoph (1972), Corino (1972), Halbritter-Kerr (1972), Hübner (1972), Kahl (1972), Mack (1972), Maus (1972), Müller (1972), Thuswaldner (1972), *Tiroler Nachrichten* (3.10.72).

Biograph des Lebens und Sterbens seiner Mutter kaum in Erscheinung tritt³⁵⁸ – von der Geschichte des Sohnes ist tatsächlich kaum die Rede, wenn sie auch indirekt an der Geschichte der Mutter abzulesen ist (vgl. Höller 2003: 81) – gewann die Sympathien der Kritik. Die neue, für beeindruckend gehaltene Ehrlichkeit des Autors, die Überwindung der früheren Berührungsangst und die Betroffenheit des Sohnes über den plötzlichen Tod seiner Mutter wurden bei vielen Rezensenten zu Kriterien, mit denen sie die „erschütternde“ Erzählung beurteilten. Z. B. schrieb K.K. in *Kurier Morgenausgabe* am 2.10.72: „Peter Handke schreibt über seine Mutter, und indem er es tut, macht er sich selbst einsehbar. Seine Verletzlichkeit, seine Gereiztheit werden verständlich. Wer diesen Autor bisher nur geachtet hat, muß ihn nach diesem Buch mögen, wenn nicht noch mehr.“

Nicht alle Rezensenten waren jedoch von der Ehrlichkeit beeindruckt. Was einige Rezensenten in der Erzählung vermissten, war die „Darstellung des emotionalen Verhältnisses des Sohnes zur Mutter als Mutter“ (Parry 2006: 280): Denn so genau der Autor sein Thema in einer Mischung aus Reflexion, Beschreibung und Briefzitat bewältigte, so wenig lasse er über seine Gefühle als Sohn verlauten (vgl. Hübner 1972). Manchen anderen schien das Buch auf den ersten Blick sogar zu privat und indiskret zu sein; beim weiteren Lesen habe es sich aber zum Glück herausgestellt, dass es doch nicht so peinlich „schamlos exhibitionistisch“ war (vgl. Scheffel 1972).³⁵⁹ Dem Autor wurde zudem vorgeworfen, dass es „zutiefst geschmacklos“ sei, „eine Famili-entragödie so prompt und clever zu Literatur (und damit im Falle Handke: zu Geld) zu machen“ (Hartl 1972). Springer z. B. war der Ansicht, dass Handke das traurige Schicksal seiner Mutter aus rein egoistischen Gründen benutzt habe:

Freilich ist die Geschichte vom Leiden und vom Tod einer Mutter ergreifend; entdeckte man sie als Bericht eines Unbekannten, so gäbs kein Sträuben gegen die Ergriffenheit. Sieht man aber außer dem, was Handke macht, auch noch das, was er aus sich machen läßt, so muß man sich wehren dagegen, wie hier aus dem Sterben der Mutter das Image des Sohnes gemacht wird. (Springer 1972.)

Dieser Vorwurf ließ sich dann – wie in den vorigen Kapiteln bereits festgestellt wurde – in der öffentlichen deutschsprachigen Rezeption späterer Handke-Texte finden. Wiederholt sind seinem vermeintlich autobiographischen Schreiben vor allem kommerzielle Gründe unterstellt worden.

³⁵⁸ Vgl. Hübner (1972): „Der Erzähler selbst trifft in dieser biographischen Beschreibung des Lebens und Selbstmordes seiner Mutter wenig direkt in Erscheinung. Er hat seiner Mutter [...] ein Auto gekauft. Er hat mit ihr Dostojewski und Gorki gelesen [...] Dennoch bleibt die Mutter-Sohn-Beziehung nur am Rande. Es wird in dieser Erzählung auch nicht berichtet, wie Handke zum Studium gekommen ist und sich aus der Welt seiner Mutter [...] befreit hat.“

³⁵⁹ Vgl. z. B. Seidenfaden (1972), Thuswldner (1972).

Der Lebenslauf der Mutter wurde in den Rezensionen in Hauptzügen, meist stichwortartig nacherzählt.³⁶⁰ Auf eine explizite Charakterisierung ihrer Person wurde – offenbar aus Diskretion gegenüber einer wirklichen, verstorbenen Person – verzichtet; eine fiktive Figur hätte man wahrscheinlich für ihre Taten offen kritisiert, wie dies z. B. bei Marianne in *Die linkshändige Frau* der Fall war (vgl. Kap. 5.3.2). Aus demselben Grund wurden die Entscheidungen der Mutter in keiner einzigen Rezension kritisiert und sie wurde auch nicht etwa als gottlos verurteilt, was man im Hinblick auf den zeitlichen Kontext durchaus hätte erwarten können: Über Selbstmord wurde in den 1970er Jahren in Österreich aus Scham noch geschwiegen, obwohl Selbstmörder weder mehr gesetzlich bestraft noch von der katholischen Kirche offen verurteilt wurden.³⁶¹ Der Freitod der Mutter wurde in den Rezensionen meist nur schlicht festgestellt; falls man überhaupt die Gründe dafür diskutierte, erklärte man ihn mit der immer größer werdenden Entfremdung der Mutter zu ihrer Umgebung, mit der Bewusstwerdung über den vorgegebenen Charakter eines Frauenschicksals und über die Sinnlosigkeit bzw. Aussichtslosigkeit ihres Lebens oder auch mit ihrer physischen oder psychischen Krankheit.³⁶²

Dass die Stationen des Lebens der Mutter in den Rezensionen kaum kommentiert wurden, kann neben der Diskretion daran gelegen haben, dass man den von Handke geschilderten Lebenslauf einer „Arbeiterfrau vom Jahrgang 1920“ (Seidenfaden 1972) ohne weiteres für möglich, sogar für gewöhnlich hielt: Da es sich hier zweifellos um „ein Frauenschicksal wie viele“ (Thun 1972) handle, hielt man es auch nicht für nötig, die Richtigkeit der dargestellten Ereignisse und Erlebnisse in Frage zu stellen.³⁶³ In der Tatsache, dass das Schicksal vielleicht „zehntausende ähnliche Frauen“ betreffen konnte, sah man die Behauptung berechtigt, dass Handke einen „gesellschaftspolitischen Roman über die Frau in unserem Jahrhundert“ (Seidenfaden 1972) skizziert habe. „Durch die durchgehende Beispielhaftigkeit dieses Einzelschicksals für das Leben sehr vieler Menschen wird *Wunschloses Unglück* zum mustergültigen exemplarischen Modell engagierter, sozialkritischer Prosa“ schrieb z. B. Wallner und behauptete, dass im Buch „eine fortschrittliche politische Theorie“ [...] „literarische Anwendung und Umsetzung“ finde. Ebenfalls als Sozialkritik lesen es Hübner, Ludwig, Schreiber, Seidenfaden und die Rezensenten von der *Illustrierten*

³⁶⁰ Zur Schilderung des Lebenslaufs in den Rezensionen vgl. z. B. Kahl (1972), Lindner (1972), Müller (1972), Reich-Ranicki (1972), Schondorff (1972), Schultze (1972), Streletz (1972), Tank (1972), Thun (1972).

³⁶¹ Die in Innsbruck erscheinende Zeitung *Präsenz* veröffentlichte am 29.11.1973 einen Artikel von Renate Winter mit dem Titel „Leben und sterben lassen“, in dem u. a. die Einstellung der Österreicher zu Selbstmördern diskutiert wurde. In diesem Artikel wurde erklärt, dass Ärzte Atteste auszustellen begonnen hatten, nach denen der Selbstmord in einem Zustand der Sinnesverwirrung bzw. Unzurechnungsfähigkeit begangen worden sei, was die Kirche als Entschuldigung akzeptiere. Inwieweit dies die Einstellung der Rezensenten beeinflusste, sei dahingestellt.

³⁶² Vgl. Hartl (1972), Ludwig (1973), Müller (1972), Schultze (1972), Seidenfaden (1972), Thun (1972), *Tiroler Nachrichten* (3.10.72), Wallner (1972).

³⁶³ Vgl. z. B. Ludwig (1973), Schondorff (1972), Springer (1972), *Wiesbadener Tageblatt* (1972).

Kronenzeitung (1.10.72) und *Konkret* (4/73). Seidenfaden behauptete sogar, dass kein Sozialreport „krassere, normalere und typischere Daten“ über das Leben einer Frau hätte sammeln können, das „ungeachtet möglicher physischer und psychischer Anlagen keinerlei Chancen hat, mehr als nur grau und allerweltnmäßig zu werden in den unveränderlich vorgegebenen Verhältnissen.“ Was man zugunsten der Mutter Handkes sagen konnte, war, dass ihr die ausweglose Situation überhaupt bewusst „tödlich bewusst“ (Corino 1972) wird, wodurch man sie sich von ihren Geschlechts- und Leidensgenossinnen unterscheiden sah. Es gab aber auch solche Rezensenten, die das Buch nicht als direkt sozialkritisch bezeichnen wollten.³⁶⁴ Schultze z. B. war der Ansicht, dass der Autor nicht versucht habe, „etwas Verbindliches über Frauen wie seine Mutter zu sagen. Die Idiotie ihres Lebens hat ihn interessiert. Um ihr Porträt ist es ihm gegangen und um die Gründe für ihre Gesichtszüge.“

Während die anderen Rezensenten die Schilderung des zeitgeschichtlichen und gesellschaftlichen Hintergrunds für durchaus realistisch hielten und die angenommene Sozialkritik der Erzählung als solche akzeptierten, waren Maus und Reich-Ranicki mit der Darstellung der konkreten gesellschaftlichen Wirklichkeit nicht einverstanden. Maus zufolge ist der Autor der gesellschaftlichen Realität nicht gewachsen; dieses würden insbesondere die Stellen im Buch zeigen, wo über Politik gesprochen wird. Reich-Ranicki, der Handke schon seit Princeton „mangelnden Realismus, formale und experimentelle Spielereien“ vorgeworfen hatte (Weiss 1975: 442, 454)³⁶⁵, hielt seinerseits den geschilderten zeitgeschichtlichen Hintergrund für „meist nur blass“ und „schemenhaft“. „Handkes Darstellungsweise ist, zeigt sich, der realen Welt, der er hier beikommen will, nicht ganz gewachsen. [...] Streckenweise wird hier nur informiert und referiert, oft liefert Handke Stichworte und nicht mehr. Das ergibt zwar ordentlichen Rohstoff für eine Erzählung, aber eben nur Rohstoff“ meinte Reich-Ranicki.

Obwohl die Biographie der Mutter in den Rezensionen als Hauptthema behandelt wurde, erinnerten die meisten Rezensenten daran, dass in *Wunschloses Unglück* nicht nur die Geschichte der Mutter erzählt wird, sondern geschildert werde zugleich die Entstehung dieser Erzählung: „Parallel mit der Erzählung der Geschichte, ebenso kunstvoll wie absichtsvoll in sie verwoben, für den Leser Pausen der Besinnung in den Geschehensablauf fügend, läuft die Bewusstseinsbildung des Autors: das Bewusstwerden, wie diese Geschichte erzählt werden muß“, erklärte z. B. Schondorff. Man war gegenüber der Offenlegung des Schreibvorgangs meist positiv eingestellt: Dass der Autor als Erlebender und Schreibender nie aus dem Blick gerät, sondern zwischendurch immer wieder seine eigene Position als Berichterstatter reflektiert und

³⁶⁴ Vgl. z. B. Müller (1972), *Salzburger Volkszeitung* (16.9.72), Scheffel (1972).

³⁶⁵ Laut Weiss (1975: 454) ist für Reich-Ranicki die „realistische« Literatur gleichbedeutend mit guter, zu bejahender, »formalistische« Literatur“ gleichbedeutend mit schlechter, zu verneinender Literatur, im gesellschaftlichen und zugleich damit im ästhetischen Sinn.“

die Vorgangsweise des Schreibens selbst erörtert und begründet, „warum die Geschichte gerade so erzählt wird und nicht anders“ (Jonny 1972), macht z. B. laut Corino die „Modernität und Überzeugungskraft der Erzählung aus.“ Besondere Aufmerksamkeit richtete man auf die Stelle im Text, an der der Erzähler seinen Schreibvorgang beschreibt. Diese Stelle wurde in sehr vielen Rezensionen zitiert³⁶⁶ und oft als das Besondere in der Erzählung Handkes angesprochen (vgl. Höller 2003: 87). Christoph z. B. erklärte, dass der Autor immer wieder erfahre, „wie er seine Fakten nur mit dem vorhandenen Sprachmaterial mitteilen kann, wie sich vorgefundene Sätze und Wendungen oft wörtlich in das Besondere der Geschichte einpassen und wie umgekehrt diese Geschichte nur durch diese vorgefundenen sprachlichen Bausteine mittelbar wird.“ Im Gegensatz zu anderen Rezensenten war Reich-Ranicki auch hier anderer Meinung: Ihm zufolge gibt es im Text keinen Vergleich zwischen dem allgemeinen Formelvorrat und dem Leben seiner Mutter. „Hingegen fallen im WU immer wieder allerlei Hemmungen und Skrupel eines Schriftstellers auf, der leider allzu viel theoretisiert und der sich offenbar sehr ängstigt, was er schreibt“, was Reich-Ranicki im Gegensatz zu Corino für unmodern hielt. Er akzeptierte den „anachronistischen“ Stil Handkes nicht, den der Erzähler im Text mit einem Hinweis auf die zu schildernden Begebenheiten („wie von vor 1848“) begründet, sondern behauptete, dass sich hinter alldem nur die „Angst des Peter Handke beim Erzählen“ verberge.

Derselben Ansicht mit Reich-Ranicki war Jonny. Er kritisierte vor allem die auf dem Formelvorrat basierende Sprache der Erzählung. Seiner Meinung nach sind die aus diesem Formelvorrat herausgeholt Formeln, mit denen das Leben der Mutter beschrieben wird, „höchst erstaunlich“: Zu finden seien u. a. „schnoddrig verkürzte Sätze“, bei genauerem Hinsehen „diffus“ und „abgebraucht“ vorkommende Bilder und ein „verhangener“ Stil, der einem Heimatroman ähne.³⁶⁷ Jonny zufolge verlässt Handke „in der Betroffenheit vom Thema selbst jenen Standard sprachkritischen Niveaus, der sonst seine Arbeiten auszeichnet, er verkauft sich unter seinem Wert.“ Doch war der größte Teil der Rezensenten ganz anderer Meinung als Jonny: Die klare, knappe und präzise Prosa wurde von ihnen sehr begrüßt. Die Akribie, einst Selbstzweck bei Handke, gerate in der neuen Erzählung zum „Mittel, Inhaltliches exakt zu veranschaulichen, schlicht, zu erzählen“ (Mack 1972). Man war fast einstimmig der Ansicht, dass Handke als Meister sprachlicher Formulierungen und exakter Schilderungen innerseelischer Zustände angesehen werden könne. Die für „einfach“ und „verständlich“ gehaltene, „sehr konkrete und kommunikative, zu sich

³⁶⁶ Vgl. z. B. Bachmann (1972), Christoph (1972), Corino (1972), Jonny (1972), Kathrein (1972), Ludwig (1973), Reich-Ranicki (1972), *Salzburger Volkszeitung* (16.9.72), Schondorff (1972), Streletz (1972), Thuswaldner (1972), Wallmann (1972).

³⁶⁷ Auch Corino berichtete über eine Lesung, bei der „die meisten Zuhörer nicht glauben (wollten), daß dies wirklich ein neuer Text von Peter Handke sei.“ Ihm zufolge waren die Bewunderer seiner frühen Arbeiten enttäuscht „durch diese ‚Bratkartoffelprosa‘, wie es ein genarrter Fan ausdrückte“ (Corino 1972).

selbst stets kritische Sprache“ (Christoph 1972) mache auch die manchmal kompliziert wirkende Analyse des Menschenlebens in Faschismus und Kapitalismus leicht lesbar und ermögliche außerdem eine breit angelegte Identifikation.³⁶⁸ Die Geschichte der Mutter werde außerdem ohne Pathos, ohne Sentimentalität erzählt, der Tonfall verbinde eindrucksvoll Betroffenheit und Lakonie. „Eine sehr echte, ungewein ehrliche Erzählung, ohne Schnörkel, ohne Manierismen, packend und erschütternd“ stellte z. B. Kathrein eindeutig positiv fest.³⁶⁹

Alles in allem war die öffentliche deutschsprachige Rezeption von *Wunschloses Unglück* sehr positiv: Von den insgesamt 49 Rezensionen waren 38 eindeutig befürwortend, fünf etwas weniger begeistert oder unentschieden und nur sechs ablehnend. Man lobte vor allem die Ehrlichkeit, Echtheit und Menschlichkeit der Thematik sowie die sprachliche oder stilistische Klarheit und Exaktheit. Kritisiert dagegen wurden das zu private Thema, die damit beabsichtigte Image-Arbeit des Autors und die Sprache. Beim lesenden Publikum ist das Buch noch positiver aufgenommen worden: Es ist mit Abstand das meistgelesene Buch Handkes (vgl. Höller 2003: 78). Die Erstauflage (25 000 Exemplare) war durch Vorbestellungen schon vor dem Erscheinen des Buches restlos vergriffen.³⁷⁰ Am 29.11.1972 berichtete die *Wochenpresse*, dass das Buch der österreichische Bestseller des Herbstes 1972 geworden war: In den ersten drei Monaten verkaufte man über 60 000 Exemplare. Bis zum Veröffentlichungsjahr der finnischen Übersetzung (2003) hatte sich das Buch allein als Suhrkamp Taschenbuchausgabe mehr als 400 000-mal verkauft (vgl. Höller 2003: 79). Hätte man das Buch in Finnland so viel verkauft, würde man schon über einen Long- oder sogar über einen Steadyseller sprechen; so nennt man ein Buch, das sich über längere Zeit gleichmäßig gut verkauft. Obwohl die Grenze des Steadysellers in Finnland bei 100 000 Exemplaren liegt, sind nur wenige Klassiker in Finnland Steadysellers geworden.³⁷¹ Betrachtet man den weltweiten Erfolg dieses schmalen Bandes, fragt man sich, warum das als „Schulklassiker“ (vgl. Höller 2003: 79) bezeichnete Buch, das zur Pflichtlektüre der Germanisten auch in Finnland gehört bzw. gehört hat, erst 30 Jahre nach dem Original auf Finnisch veröffentlicht wurde.

³⁶⁸ Vgl. z. B. Kathrein (1972), Mack (1972), *Playboy* (10/72), Wallner (1972).

³⁶⁹ Vgl. Hahnl (1972), *Kärntner Landeszeitung* (25.5.73), Müller (1972), Schreiber (1972).

³⁷⁰ Vgl. z. B. *Tiroler Tageszeitung* (2.9.1972), *Vorarlberger Nachrichten* (2.9.1972), *Kleine Zeitung* (2.9.1972).

³⁷¹ Laut Hosiaislouma (2003: 874–875) handelt es sich bei finnischen Steadysellers neben der Bibel um solche Klassiker wie das von Elias Lönnrot zusammengestellte finnische Nationalepos *Kalevala* (1835) und die Gedichtsammlung *Kanteletar* (1840), die Gedichtsammlung *Die Erzählungen des Fährich Ståhl* (*Fänrik Ståhls sägner* 1848, 1860) von Johan Ludvig Runeberg, den Roman *Die sieben Brüder* (*Seitsemän veljestä* 1870) von Aleksis Kivi, den Roman *Die Eisenbahn* (*Rautatie* 1884) von Juhani Aho, den Roman *Der unbekannte Soldat oder Kreuze in Karelien* (*Tuntematon sotilas* 1954) von Väinö Linna und den Roman *Sinuhe der Ägypter* (*Sinuhe Egyptiläinen* 1945) von Mika Waltari.

6.4.3 Zu den Peritexten der finnischen Übersetzung

Bei der Werbung für die finnische Übersetzung von *Wunschloses Unglück* nutzte Lurra Editions überraschenderweise den großen Erfolg des Buches nicht. Der Text auf der U4 ist noch knapper als in den früheren Übersetzungen. Hier begnügt man sich, die österreichische Herkunft und das Geburtsjahr Handkes zu nennen und ihn als einen „bedeutenden Schriftsteller“ der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur zu charakterisieren. Die Vorstellung des Werkes begrenzt sich auf eine ebenfalls kurze Erwähnung des Themas und des Inhalts. *Wunschloses Unglück* ist laut dem U4-Text „Peter Handkes (geb. 1942) Erzählung von seiner Mutter als Frau in den Jahren des Zweiten Weltkriegs und in der Zeit danach“. Obwohl die Vorstellung kurz ist, enthält sie jedoch den Hinweis auf den autobiographischen Aspekt, der für die Interpretation des Werkes von Bedeutung ist (vgl. Kap. 6.4.2). Außerdem sind zwei Zitate aus dem Buch selbst auf der U4 abgedruckt. Auf der U2 werden kurz die früheren Handke-Übersetzungen, ihre Verleger und Erscheinungsjahre aufgezählt, U3 wiederum enthält Information nur über das Coverbild.

Wie in der finnischen Übersetzung von *Die linkshändige Frau* gibt es in *Wunschloses Unglück* ein Nachwort (RE, 112–119), das von Dagmar Neuendorff, inzwischen Professorin der Germanistik an der Åbo Akademi geschrieben wurde. Die Funktion dieses achtseitigen Nachwortes besteht, der Verlegerin zufolge, darin, das Leseerlebnis zu vertiefen, weshalb hier der Schwerpunkt auf das Werk gelegt und vor allem die Geschichte der Mutter erörtert wird, die Neuendorff für „erschütternd“ hält. Im Nachwort wird kurz auf den autobiographischen Charakter der Erzählung hingewiesen – es gehe hier um einen „Rechenschaftsbericht des Schriftstellers über den Selbstmord seiner Mutter“ (RE, 112) – sonst hält es sich an die „Hauptperson“, von der bisweilen die Bezeichnung „Handkes Mutter“ (RE, 115) und ab und zu in Anführungszeichen der Ausdruck „die Mutter“ verwendet wird. Statt der Identität einer einzelnen Frau wird hier die Rolle der Hauptperson als Mutter hervorgehoben. Betont wird, dass der Lebenslauf der Mutter bei Handke als ein Beispiel für das gewöhnliche, von außen bestimmte Frauenleben dargestellt wird.

In der zweiten Hälfte des Nachwortes vertieft sich Neuendorff näher in die von Handke im Buch verwendete Sprache und Ausdrucksweise sowie in die Bedeutung der Sprache für die Individuation. Neuendorff stellt fest, dass das Leben der Mutter als Frau durch das Fehlen des kollektiven Sprachmaterials für die Darstellung der Frau zum Untergang verurteilt ist: Da es keinen Wortschatz gibt, mit dem man das Individuelle und Einzigartige eines Frauenlebens schildern könnte, kann die Frau nicht individuell erleben und sich verwirklichen. In diesem Punkt hebt die Professorin auch die Sprach- und Kulturgebundenheit des Werkes hervor: Das von Handke verwendete Sprachmaterial und die Begriffszusammensetzung seien durchaus deutsch und sie seien außerdem charakteristisch für eine bestimmte Zeit und deshalb

heute schon zum Teil veraltet. „(Der deutschsprachige) [sic!] Leser muss sich an das Wissen in den Begriffen zurückerinnern und dieses Wissen an die Vorstellungen anpassen, die durch das Werk hervorgerufen werden“, schreibt Neuendorff und setzt fort: „Die persönliche Erfahrung der Hauptperson, ‚der Mutter‘, wird so in allgemeine Ausdrucksformen komprimiert, die – durch gemeinsame Erfahrungen hervorgerufen – die sprachliche Erfahrung des (deutschsprachigen) Lesers bestätigen und die der Leser nur als solche begreifen kann.“ (RE, 117–118.) Anhand dieser Kommentare kann beim Leser leicht die Auffassung entstehen, dass das Werk auf Grund der besonderen Art seiner Sprache sich nicht unbedingt dem finnischen Leser in allen seinen Feinheiten öffnen würde, da dieser eine finnische Übersetzung vor sich hat, deren finnische Ausdrücke ebenfalls Vorstellungen hervorrufen, die auch an finnische Sprache und Kultur gebunden sind. Neuendorff fügt am Ende hinzu, dass „Handke seinen Leser dazu zwingt, sein eigenes sprachliches Wissen und die dazu gehörenden Erfahrungen zum Text des Buches hinzuzufügen und sich die daraus entstehenden Ideenassoziationen zu überlegen.“ Neuendorff kommentiert jedoch nicht, wie dies mit Hilfe der finnischen Übersetzung geschehen könne. Stattdessen beendet sie das Nachwort mit der Bemerkung, dass man mit der Ästhetik nie das Wesen bzw. die Wirklichkeit des Todes erreichen kann. Aus diesem Grund ende das Buch Handkes mit fragmentarischen Erinnerungsbildern und einem Versprechen, das der Ich-Erzähler nie einlösen könne.

Zu den Paratexten der Erzählung gehört auch der Titel, der hier noch knapp zu behandeln ist. Während des langen Übersetzungsprozesses änderte sich der Titel mehrmals. Im März 2002 war der Buchtitel „*Toivon epätoivo*“ (‚Verzweiflung der Hoffnung‘), was die Übersetzerin nach einigen Wochen verwarf: „die Sprache lebt, die Gedanken leben, die Übersetzung lebt. So auch der Name.“ (Rinne kangas 2002b).³⁷² Die direkte Übersetzung „*Toiveeton epäonni*“, die Pertti Lassila in seiner Kritik als den exakten Namen des Werkes empfahl, wäre nach Ansicht der Übersetzerin auch eine zu einfache Lösung gewesen. „*Riisuttu epäonni*“ (‚Das enthüllte Unglück‘) sei aus dem ursprünglichen Namen des Werkes entstanden: „Es musste etwas Mystisches und Verborgenes gefunden werden.“ (Rinne kangas 2003). „In Handkes Schilderung ist das Unglück im Leben der Mutter so vollkommen, dass sich sogar die Wunschlosigkeit darin entkleidet“ erklärte die Übersetzerin. Der Titel der schwedischen Übersetzung *Berättelse om ett liv* (‚Erzählung eines Lebens‘) hielt sie für typisch schwedisch, „so genannte Bücher kann jeder schreiben, sie beziehen sich in keiner Hinsicht auf Handke.“ (Rinne kangas 2003.)

Den Buchdeckel hat der Mann der Übersetzerin Rinne kangas entworfen, der Schriftsteller, Fotograf und Filmemacher Rax Rinne kangas. Sein Ausgangspunkt war, dass

³⁷² Es gibt auch ein Gesprächsbuch namens *Epätoivon toivo (Om hopplöshetens möjligheter. En samtalsbok)*, das von Märten Westö und Christer Kihlman geschrieben und im Jahr 2000 im Verlag Tammi veröffentlicht wurde.

„die visuelle Botschaft Handkeähnlich sein müsse; gleichzeitig eigenartig, offen und einfach genau so wie die Erzählung innerhalb der Buchdeckel“ (Rinne kangas 2003). Außerdem musste das Coverbild aus Österreich sein, „aus Handkes Land“. So gibt es hier ein Farbfoto, das nach den Angaben auf der U3 aus dem niederösterreichischen Herzogenburg stammt und auf dem ein Haus abgebildet ist. Rinne kangas beschreibt es folgendermaßen:

Im Bild geschieht eine „Enthüllung“; wir sind an der Wegkreuzung der Wandflächen, es muss eine Wahl stattfinden, in welche Richtung das Auge und der Sinn gehen und wie die Schlussfolgerung geschehen soll. Der Zuschauer zieht so wenigstens das Denken aus seinen Möglichkeiten heraus und das Endergebnis gehört allein ihm – wie antwortet er auf die Frage: wie ziehe ich mein eigenes Unglück aus? (Rinne kangas 2003)

Rinne kangas (2003) erzählte, dass der Residenz Verlag den Buchdeckel sehr gern hatte, sie waren „wahrlich sehr begeistert.“ Von den Rezensenten blieb er außer Acht gelassen.

6.4.4 Zur finnischen Rezeption von Wunschloses Unglück

Die finnische Übersetzung von *Wunschloses Unglück* erschien am 16. September 2003. Man würde glauben, dass der literarische Kontext dieses Zeitpunkts besonders günstig für die Rezeption des Werkes gewesen wäre, denn in der finnischen Belletristik füllten Biographien bzw. Autobiographien sowie Bücher mit autobiographischem Hintergrund ab Ende der 1990er Jahre die Neuerscheinungslisten der Verlage, die Buchläden und die Literaturprogramme im Fernsehen (vgl. Ahola 2003: 142–149). Auch im Jahr 2003 erschienen Lebensbeschreibungen, geschrieben von einheimischen Autoren sowohl über Politiker, Generäle, Schriftsteller, auf dem Musikgebiet tätige Personen, Maler, Filmregisseure, Schauspieler, Misses als auch über Sportler. Wenigstens eine Biographie, *Te näitte mun soittoni riemun* („Ihr saht die Freude meines Spielens“), wurde über die eigene Mutter geschrieben und zwar von Satu Koskimies über ihre Mutter, die Kantelespielerin Ulla Katajavuori. Beachtet man dieses große Interesse an Biographien, ist es etwas verwunderlich, dass über *Wunschloses Unglück* im Herbst 2003 nur eine einzige Besprechung erschien, die von Otto Lappalainen geschriebene Rezension in *Parnasso*. Anfang 2004 erschienen drei weitere Rezensionen: im Januar in *TS*, im Februar in *SSS* und schließlich im April in *HS*. Die öffentliche finnische Rezeption des Werkes vertreten in dieser Arbeit demnach insgesamt nur vier Rezensionen. Dass dem Buch nur so wenig Aufmerksamkeit zuteil wurde, mag auf die Unbekanntheit und die mangelnden Werbemöglichkeiten des Verlags zurückzuführen sein. Allerdings hatte der Verlag an viele Feuilletons Rezensionsexemplare geschickt, so dass deshalb zu erwarten war, dass zumindest einige Rezensionen erscheinen würden (vgl. Rinne kangas 2003). Berücksichtigt man die Tatsache, dass es sich hier um eine Veröffentlichung eines kleinen,

relativ neuen Verlags handelte, war es schon eine gute Leistung an sich, in der größten meinungsführenden Tageszeitung Finnlands und in einer renommierten Literaturzeitschrift besprochen zu werden, wenn auch im Fall von *HS* die Kritik mit einer langen zeitlichen Verzögerung (ein halbes Jahr) erschien. Außerdem waren die Rezensionen in *HS* und *Parnasso* relativ umfangreich: sie umfassten weit über 400 Wörter. Im Durchschnitt enthielten die vier Rezensionen etwa 375 Wörter.

Da die öffentliche Rezeption des Werkes im Vergleich zu früheren Prosaübersetzungen zahlenmäßig so anspruchslos war, bot sich die „halboffizielle“ Rezeption des Werkes, d. h. die Diskussionsbeiträge einer im Internet befindlichen Chatseite, als Ergänzung zur Rezeption in Printmedien an. Kiiltomato.net ist heutzutage eine im Internet erscheinende Zeitschrift für Literaturkritik, aber im Jahr 2004 war es noch ein offenes Gesprächsforum, wo wer auch immer die Möglichkeit hatte, sich an der literarischen Diskussion zu beteiligen und veröffentlichte Kritiken zu kommentieren. Die Diskussion über *Wunschloses Unglück* fand in der Zeit 24.2.–9.3.2004 statt und darin fanden in dieser Zeit insgesamt 17 Wortmeldungen statt. Bei diesen Wortmeldungen handelte es sich nicht um eigentliche Kritiken, sondern neben einzelnen kurzen Meinungsäußerungen zur Erzählung Handkes gab es Wortmeldungen, in denen das Buch vielmehr dazu diente, die finnische Verlagspolitik zu kritisieren oder auch andere, in der Öffentlichkeit ebenso wenig beachtete Werke zu präsentieren.

6.4.4.1 *Die Vorstellung von Handke in den Rezensionen*

Da von Handke seit über einem Jahrzehnt kein einziges Prosawerk ins Finnische übersetzt worden war, sondern die öffentliche finnische Rezeption weitgehend auf seine Theaterstücke und seine Kommentare und Aktionen für Serbien begrenzt war, war es besonders interessant, die Rezeption von *Wunschloses Unglück* zu untersuchen. Was würde man in den Rezensionen z. B. über den Autor der Erzählung schreiben, über den man in den letzten Jahren gewohnt war, vor allem Kurzmeldungen und eher negativ wertende Meinungsäußerungen in der Presse zu lesen? Oder müsste man einen so bedeutenden Schriftsteller wie Handke den finnischen Lesern überhaupt aufs Neue präsentieren?

Alle vier Rezensenten hielten es für nötig, Handke dem finnischen Publikum nochmals genauer vorzustellen. In der Tat waren die Vorstellungen des Autors die umfassendsten seit der ersten finnischen Prosaübersetzung: Bei Lappalainen und Hietala war fast die Hälfte des Kritiktextes für die Vorstellung Handkes reserviert, und wenn sie bei Lassila und Aitio auch kürzer waren, machten sie doch bei beiden fast ein Viertel des Kritiktextes aus. Doch anstatt etwas Neues zum Bild Handkes anzubieten, ging man auch diesmal von den Anfangszeiten von Handkes Schriftstellerkarriere und den Ereignissen in Princeton aus:

Der Österreicher Peter Handke (geb. 1942) gehört der letzten Generation des europäischen Modernismus an, derjenigen, die die literarische Welt vor allem in den 1960er Jahren aufrüttelte. Als die eine Hälfte der jungen Intellektuellen politische Revolution machte, erstrebte die andere Hälfte die Ausdrucksweise der Kunst zu revolutionieren. In der Literatur rumorte der französische Nouveau Roman und im Film schlugen neue Wellen sowohl in Frankreich als auch anderswo in Europa. In der bildenden Kunst, in der Musik und im Theater wurden abstrakte Formversuche gemacht. In demselben Rausch bekam ein junger zorniger Mann namens Peter Handke seinen Ruhm dadurch, dass er die Großen der deutschsprachigen Literatur von Günter Grass bis Siegfried Lenz (*1926) Mitte der 1960er Jahre abkanzlete. (Hietala 2004.)

Handke erlangte internationalen Ruhm mit seinem in Paris spielenden Roman *Die Stunde der wahren Empfindung* (Original 1975). Handke, der durch seine Prosa, seine Lyrik und seine Dramen Ende der 1960er Jahre das enge österreichische Kulturklima geißelt hatte, war in den 1970er Jahren nach Westdeutschland gegangen und nachdem er in den 1980er Jahren häufig den Wohnort gewechselt hatte, hat er jetzt seinen festen Wohnsitz in Frankreich. Aus dem freiwilligen Exil ist er in der traditionellen Rolle des deutschsprachigen Schriftstellers tätig gewesen, als kritischer Intellektueller und als aktiver Kommentator der Literatur, Kultur und Politik. (Lappalainen 2003.)

Wie aus den o. g. Zitaten hervorgeht, wurde in den Rezensionen das Bild des rebellierenden Andersdenkenden kräftig betont, das bei den beiden vorigen Übersetzungen weniger beachtet worden war. Die Princeton-Episode z. B. wurde neben Lappalainen und Hietala auch bei Lassila genannt. Obwohl Handke in den vorangegangenen Jahren sehr aktuell gewesen war und zwar aus anderen Gründen als seinen eigentlichen literarischen Werken (vgl. Kap. 6.2), wurde jetzt sein kritisches, umstrittenes Andersseinwollen vor allem mit seiner literarischen Tätigkeit verbunden, nicht (explizit) mit seinen Stellungnahmen für Serbien: Hietala und Lassila redeten nur vom Aufrütteln der literarischen Welt und vom Revolutionieren der Ausdruckssprache der Kunst, während Lappalainens Charakterisierung von Handke als kritischer Intellektueller und aktiver Kommentator von Kultur und Politik auch die Tätigkeit außerhalb des literarischen Lebens umfasste. Beachtenswert und sogar etwas unerwartet war, dass bis auf eine Ausnahme die „Irrfahrten Handkes in den 1990ern“ nicht erwähnt wurden, denn sie wären den finnischen Zeitungslesern und vor allem den Lesern von *HS* und *TS* sicherlich bekannt gewesen. Nur Lappalainen wies auf die Stellungnahmen Handkes für Serbien hin, aber auch er streifte die Sache in zwei Sätzen:

Die Wurzeln von Handkes Familie reichen nach Slowenien, und so hat er das ehemalige Jugoslawien zu einem wichtigen Gegenstand seiner Schilderung und seiner kritischen Beobachtung genommen. Nachdem er den Balkankrieg von 1999 – und vor allem die Aktivität der Nato – verurteilt hatte, wurde ihm Serbenfreundlichkeit vorgeworfen. (Lappalainen 2003.)

Im Kiiltomato.net-Diskussionsforum versuchte Jussi Hyvärinen eine Diskussion darüber anzuregen, aber niemand reagierte darauf und beantwortete die von Hyvärinen gestellten Fragen: „Kam er nicht in das Visier des politisch aufgeklärten Publikums, als er mit Serbien sympathisierte (oder es geradewegs lobte) in der allerschlimmsten Zeit der Kriege in Bosnien und Kroatien? Weiß jemand, welche die heutige Lage ist –

haben sich die deutschen Gebildeten schon mit Handke versöhnt?“ Ob man diese Fragen aus Diskretion oder aus Befürchtung, eine unendliche Diskussion zu eröffnen, unbeachtet ließ, bleibt dahingestellt.

Die sonstige literarische Produktion Handkes wurde in den Rezensionen gar nicht ausführlich vorgestellt. Lappalainen, dessen Forum (die Literaturzeitschrift) bessere Möglichkeiten als die Zeitungen bot, war derjenige, der sich am eingehendsten damit beschäftigte. Er bezeichnete die belletristische Produktion Handkes als „kritisch, aber nicht verkündend“, womit er anscheinend auf die früher von ihm erwähnten Stellungnahmen aus dem Jahr 1999 hinwies. Ebenso war Lappalainen der Ansicht, dass Handke die Sprachphilosophie Wittgensteins einigermaßen „kreativ und leserfreundlich“ angepasst habe. Bei Handke liege der Schwerpunkt in den Wahrnehmungen und ihrer Darstellung; an Stelle der äußeren Ereignisse konzentriere er sich auf die Darstellung der Innenwelt der Hauptfigur. Wichtig sei zudem, dass der Autor bei der Schilderung der Außen- und Innenwelt gleichzeitig den Schreibprozeß thematisiere, wie also der Text seine Form annimmt. Aus diesem Grund hielt Lappalainen Handkes Texte für „äußerst konzentriert“. Als Kommentar zur öffentlichen Rezeption der vorangegangenen Übersetzungen wies er darauf hin, wie Handke, der hartnäckig seiner eigenen Ästhetik nachginge, oft als schwieriger Schriftsteller angesehen werde, nach der eigenen Ansicht Lappalainens jedoch zu Unrecht. Obwohl dieser in seinen Werken die Welt aus Worten aufbaue, gehe es jedoch immer um „die Welt der Menschen, die allgemeinmenschlich zu verstehen ist und der sich der konzentrierte Leser gut nähern kann“ (Lappalainen 2003). Also empfahl der Rezensent auch die früheren finnischen Übersetzungen zu lesen.

Aitio und Lassila dagegen ließen die sonstige Produktion des Schriftstellers ganz unerwähnt. Aitio fasste stattdessen die zentrale Thematik von Handkes Œuvre so zusammen, dass der Autor in seinen Werken „das Individuum im Strom der Veränderungen, seine eigene Furche suchend“ darstelle. Lassila wiederum hob außer des Aspekts des Kritischen das Experimentieren und als Folge dessen das Originelle hervor: „Das Experimentieren, der Versuch, die Wiederholung des Alten zu vermeiden und der Argwohn gegen die künstlerischen Konventionen der Literatur machten seine oft umstrittene Produktion vielseitig und eigenartig.“ (Lassila 2004.) Hietala seinerseits wies auf die Produktivität des Schriftstellers hin, aber begnügte sich damit, nur ein einziges übersetztes Prosawerk namentlich zu erwähnen: Er behauptete, dass die bekannteste der finnischen Übersetzungen *Die Stunde der wahren Empfindung* sei, die er als „die Bibel aller späten Hippies“ bezeichnete (Hietala 2004). Ebenso sah Lappalainen das genannte Werk als das Sprungbrett des Autors zum internationalen Ruhm. Gerade wegen des Hervorhebens der Bedeutung von *Die Stunde der wahren Empfindung* unterschieden sich die Vorstellungen von der Rezeption der früheren Übersetzungen; früher hatte man die zentrale Rolle in Bezug auf Handkes Erfolg den Sprechstücken zugeordnet. Die in der frühen finnischen Rezeption akzentuierte Rolle

des Dramatikers wurde diesmal in den Rezensionen nicht gesondert betont, wenn auch die öffentliche Handke-Rezeption in den letzten Jahren gerade auf seine Stücke begrenzt war. Das Gegenteil war der Fall: Die Dramatik Handkes wurde nur bei Lappalainen ganz beiläufig erwähnt, aber nicht einmal die kurz zuvor auf Finnisch inszenierten Stücke wurden genannt.

Während in den Rezensionen von Aitio, Lassila und Lappalainen deutlich die hohe Wertschätzung des Schriftstellers durchschien, fehlten solche positiven Charakterisierungen der Kritik von Hietala. Zwar war Hietala auch schon früher etwas negativer Handke gegenüber eingestellt als die anderen, so war es vor allem bei *Der Chinese des Schmerzes*. Jetzt sprach er davon, dass „der Kultschriftsteller der 1970er Jahre“ nach dem „Modernismusgemunkel“ der letzten Jahrzehnte „etwas auf ein Seitengleis geraten“ sei (Hietala 2004). Was er genau mit diesem Ausdruck meinte, blieb im Text jedoch unklar. Ihm zufolge ist Handke – anders als diejenigen Postmodernisten, die „zynisch“ ihren Glauben an die Welt hinter der Sprache verloren haben und mit denen einige „nicht sachkundige Kritiker“ Handke gleichgestellt hätten – „ein ernster Frager, der endlos beängstigt die Beziehungen zwischen Sprache und Welt zu erörtern vermag“. Obwohl das Wortpaar „endlos beängstigt“ eher als ein negativ wertendes Urteil über Handke verstanden werden könnte, wurde bei der Vorstellung und Interpretation des Werkes deutlich, dass Hietala gerade die Erörterungen Handkes über die Sprache (nicht aber seine Sprache bzw. Ausdrucksweise) schätzte.

Die finnische Übersetzungs- und Rezeptionsgeschichte Handkes bekam neben dem korrigierenden Kommentar von Hietala Feedback von anderen Rezensenten. Aitio wies am Ende seiner Besprechung darauf hin, wie Handke „in den vergangenen Jahren ein „Star“ der übersetzten Literatur auch in Finnland“ gewesen sei, was der Rezensent damit begründete, dass damals von diesem Romane „im regelmäßigen Tempo“ übersetzt worden seien. Als Grund dafür, dass die Übersetzungen Anfang der 1990er Jahre aufhörten, nahm Aitio an, dass die Handkesche Prosa damals weder thematisch noch stilistisch als besonders modern angesehen wurde, wodurch auch die finnischen Verlage ihn vergaßen. Seiner Ansicht nach hatte Lurra Editions den Autor jetzt wieder neu entdeckt und er wünschte *Wunschloses Unglück* Erfolg, indem er dies gleichsam begründete: „Handkes Erzählerstimme ist nicht laut, aber gerade dadurch bringt sie eine wichtige Bereicherung zu den finnischen Belletristik-Übersetzungen, bei denen sonst das Angelsächsische dominiert“ (Aitio 2004). Sonst widmete man den früheren Handke-Übersetzungen keine Aufmerksamkeit. Dagegen erregte es Aufsehen, dass hinter der neuesten Übersetzung ein Kleinverlag stand und in *TS* und in *SSS* veröffentlichte man auf derselben Seite neben der Rezension eine kurze Vorstellung des Verlags.

In keiner der eigentlichen Kritiken überlegte man, warum *Wunschloses Unglück* erst jetzt, Jahrzehnte nach der Veröffentlichung des Originals, ins Finnische übersetzt

wurde. Man legte kein besonderes Augenmerk auf das Erscheinungsjahr des Originals, was ein Zeichen dafür sein könnte, dass man diese Verzögerung für nichts Außergewöhnliches hielt. Dass das Erscheinungsjahr des Originals zwar genannt, aber nicht kommentiert wurde, könnte auch eine gewisse Bedeutung haben: So ersparte man in den Rezensionen der finnischen Übersetzungs- und Verlagspolitik die Kritik. In Kiiltomato.net dagegen wunderte man sich darüber, wie wenig man überhaupt deutsche Belletristik in finnischer Übersetzung veröffentlicht und der Übersetzungspolitik der finnischen Verlage wurde auch ziemlich viel Kritik zuteil. Hannu Helin z. B. erinnerte daran, dass Weilin+Göös seinerzeit Handke nach Finnland gebracht hatte, aber nachdem der Verlag mit WSOY fusionierte und Gummerus die Veröffentlichung von Übersetzungsliteratur überlassen hatte, seien Übersetzungen aus dem Deutschen rar geblieben. Über den kleinen Anteil der belletristischen Übersetzungen schrieb auch Lappalainen:

Wenn man die Literatur des deutschsprachigen Raums ein Vierteljahrhundert lang verfolgt hat, kann man nur feststellen, dass die Lage traurig aussieht. Mitte der 1990er Jahre war irgendein neues Deutschlandinteresse zu ahnen, aber was die Übersetzungsliteratur betrifft, hörte es am Ende des Jahrtausends auf. Diejenigen, die sich für dieses zentrale Gebiet der europäischen Kultur interessieren, müssen aktiv sein und die Betroffenen darauf aufmerksam machen! (Lappalainen 2004.)

Lappalainen, der *Wunschloses Unglück* für *Parnasso* besprach, überlegte in der Kiiltomato.net, welche die Gründe dafür seien, dass man so wenig von Handke auf Finnisch veröffentlicht hatte; in der eigentliche Buchbesprechung kam dies nicht zu Sprache. Seiner Ansicht nach ist Handke in den letzten Jahren auch nicht in Deutschland sehr aktuell gewesen, genauso wie viele andere, die Jahrzehnte lang veröffentlicht hatten. Als Grund dafür ist laut Lappalainen der Wechsel in der deutschen Kulturdiskussion zu sehen: „Neue heiße Namen werden schnell zu Ende behandelt. Die deutsche literarische Lage ist umgekehrt zur finnischen, dort sind die einheimischen Schriftsteller marginal und die Übersetzungsliteratur wütet.“ In Finnland dagegen sei es so, dass die einheimische Literatur zur Abwechslung gute Zeiten durchmache; laut Lappalainen zieht die Übersetzungsliteratur bei weitem nicht so stark wie die einheimische und deshalb seien die Großverlage vorsichtig in ihren Übersetzungsentscheidungen geworden. Seiner Ansicht nach war die Übersetzungsliteratur (sowohl die deutsche, die französische, die italienische, die spanische als auch die russische) deshalb in der Verantwortung der kleinen und mittelgroßen Verlage geblieben, „die wiederum kaum Möglichkeiten haben, Übersetzungen zu finanzieren, sondern sie müssen im Voraus versuchen Stipendien zu bekommen. Eine ziemlich schwierige Lage, in der Idealismus und Optimismus leicht vergehen.“ In Kap. 7.2 wird noch auf die Übersetzungsliteratur eingegangen, wobei auch die Position Handkes auf dem Feld der finnischen Übersetzungsliteratur genauer erörtert wird.

6.4.4.2 Konkretisationen der Handlung und der Thematik

Gleich wie in der Rezeption des deutschen Originals, worin sofort klar gemacht wurde, dass es sich hier um eine wirkliche Person, um die Mutter des Schriftstellers Peter Handke, und um ein wahres Ereignis, ihren Selbstmord, handelt, wurde in den finnischen Rezensionen der autobiographische Hintergrund des Werkes erwähnt. Jedoch spielte dies in den finnischen Rezensionen keine so zentrale Rolle in der Interpretation und der Wertung wie in den deutschsprachigen. Lassila und Lappalainen wiesen sogar darauf hin, dass es hier nicht um eine Biographie im wahrsten Sinne des Wortes gehe: Laut Lassila entsprechen „viele zentrale Einzelheiten dem Lebensschicksal von Handkes Mutter“, er ließ aber die Möglichkeit des Fiktiven offen. Er bemerkte, dass der Autor selbst das „dichte Prosawerk“ als „Erzählung“ bezeichnet habe, was man in diesem Zusammenhang wohl als einen Hinweis verstehen sollte, das Buch der Gattung der fiktionalen Epik zuzuordnen. Lappalainen wies auf dasselbe hin: Seiner Ansicht nach ist es für die Wertung nicht von Bedeutung, ob es hier um Fiktion geht oder nicht; das Schreiben sei auf jedem Fall Therapie für Handke gewesen. Im Gegensatz zu anderen war Hietala der Ansicht, dass es hier nicht um einen Kurzroman³⁷³ bzw. eine Erzählung gehe, sondern um einen „philosophischen Essay“ oder eine „Abhandlung“ über die Trauerarbeit, vor allem aber über das Verhältnis zwischen der Welt und der Sprache und um die „vollständige Ohnmacht der Sprache das Einmalige in einer einzelnen Person darzustellen“. Er bemerkte zudem, dass der Name der Mutter Handkes (Maria) nirgends im Text erwähnt werde. Damit versuchte der Rezensent offensichtlich zu sagen, dass die Geschichte nicht ganz so persönlich bzw. privat war wie die Bezeichnung Biographie, die bei Hietala allerdings in Anführungszeichen gesetzt wurde, zu verstehen gab.

Sonst wurde der Geschichte der Mutter recht wenig Aufmerksamkeit zuteil. In den deutschsprachigen Rezensionen, wo sie auch nicht besonders ausführlich war, stellte man sie im Gegensatz zu finnischen doch relativ genau vor. In den finnischen Rezensionen wurde das Lebensschicksal der Mutter in einigen wenigen Sätzen oder in einem Wortverzeichnis komprimiert (vgl. Hietala 2004); am ausführlichsten wurde die Geschichte der Mutter von Lassila vorgestellt. Genauso wie viele ihrer deutschsprachigen Kollegen waren die finnischen Rezensenten der Meinung, dass es Handke gelungen sei, ein „ehrendes Bild“ von seiner Mutter zu zeichnen. Lappalainen zufolge hat der Autor seine Mutter nicht als ein passives Opfer, sondern als einen aktiv Handelnden geschildert, der trotz der Schwierigkeiten den Kopf hoch trägt. Außerdem bleibe dem Leser die Möglichkeit überlassen, das Bild der Mutter ironischer, satirischer oder opportunistischer zu zeichnen als wenn es vom Sohn gemacht worden wäre. Keiner der finnischen Rezensenten hielt die Geschichte für zu privat und daher

³⁷³ Im Nachwort zur finnischen Übersetzung wird das Werk als „Kurzroman“ bezeichnet (vgl. RE, 113), wie z. B. auch *Die linkshändige Frau*. Auch bei Aitio wurde das Werk als Kurzroman eingestuft.

peinlich, eher im Gegenteil: Nach der Meinung Aitios ist es Handke gelungen, „in seinem Roman das sehr Private ins sehr Allgemeine zu eröffnen – durch das genau und knapp gezeichnete Zeitbild über die Stellung der Frau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts im patriarchalischen Landmilieu.“ In diesem Thema habe der Autor „etwas erstaunlich Exaktes“ getroffen (Aitio 2004). Derselben Ansicht war Lappalainen. Ihm zufolge steigt in Handkes Erzählung durch die Schilderung eines Einzelfalles eine allgemeine Überlegung über die Möglichkeiten und Einschränkungen im Leben auf. Im Gegensatz zu deutschsprachigen Rezensenten verwendete Lappalainen diese Behauptung nicht dazu, den sozialkritischen Charakter der Erzählung zu begründen. Hietala seinerseits stellte nur kurz fest, dass die Geschichte es gut veranschauliche, dass die Wahlmöglichkeiten der Kriegsgeneration geringer waren und dass sich die äußeren Umstände auf das Leben der Menschen auswirkten. Er bemerkte zudem, dass man im Werk „aus heutiger Sicht“ auch die „Frauensache“ spüren könnte, behandelte das Thema jedoch nicht ausführlicher. Im Hinblick auf die feministische Emanzipation erschien die finnische Übersetzung von *Wunschloses Unglück* restlos zu spät: Das Thema Frauenemanzipation rief keine Kommentare bei den Kritikern hervor.³⁷⁴

Obwohl der Selbstmord der Mutter und dessen mögliche Ursachen erwähnt wurden, spielten die Suizidproblematik, ihre Bindung an die Gesellschaft und dadurch die eventuelle Gesellschaftskritik des Werkes wie gesagt kaum eine Rolle: Man sah den Grund ihres Suizids in der persönlichen Situation der Mutter liegen – in der Erkenntnis eines verlorenen Lebens (Lassila 2004), dem Verlust des Menschenwertes (Hietala 2004) oder der Lebensbeherrschung (Lappalainen 2003) sowie in der bodenlosen Einsamkeit (Aitio 2004) – und versuchte sie nicht etwa mit dem Hinweis auf die gesellschaftliche Bedingtheit der Frauenrolle zu erklären. Ein Grund für das geringe Interesse an den Ursachen könnte sein, dass man Selbstmorde in Finnland für verhältnismäßig gewöhnlich hält: Die Selbstmordrate ist in Finnland international gesehen vergleichsweise hoch und befindet sich statistisch gesehen im Zwischenbereich zwischen dem westlichen und östlichen Europa. In Finnland haben sich die Suizide seit den 1950er Jahren vermehrt und der Gipfel wurde zum Ende der Zeit des wirtschaftlichen Aufstiegs 1990 erreicht, als in Finnland insgesamt 1520 Selbstmorde verübt wurden; von den wirkungslosen Versuchen werden keine Statistiken geführt. Danach haben sich die Todesfälle durch Selbstmord um fast 30 % verringert und im

³⁷⁴ Die Frauenemanzipation und die Frauenliteratur waren auch kein Thema in der öffentlichen deutschsprachigen Rezeption. Im Gegensatz zu der vier Jahre nach *Wunschloses Unglück* erschienenen Erzählung *Die linkshändige Frau* wurde *Wunschloses Unglück* in den deutschsprachigen Rezensionen auch mit keiner bestimmten Frauenbiographie verglichen. Laut Seidenfaden (1972) kann man Handkes Erzählung „als Kritik am sogenannten Frauenroman“ ansehen, aber erklärte diese Bezugnahme nicht genauer. Corino (1972) war der Ansicht, dass es sich hier um ein typisches Frauenschicksal handle, „wie aus den Gruselbüchern der Women’s Lib oder des Klassenkampfes, ohne dass hier freilich eine der Betroffenen gegen die unaufhörliche Deformierung kämpfen würde.“

Jahr 2002 starben nur 1095 Finnen durch den Freitod. Immerhin verursachen Suizide noch fast drei Mal so viele Todesfälle wie zum Beispiel Verkehrsunfälle. Obwohl vor allem Männer in Finnland Selbstmord begehen (75 % aller Suizide), beträgt bei Frauen der Anteil der Selbstmorde 1,1 %. Der allgemeinste Suizidvorgang bei Frauen ist Vergiftung (39 %). (Vgl. Lönnqvist 2005.) Man nimmt, wie die Mutter in Handkes Erzählung, eine Überdosis Schlaftabletten o. Ä.

Im Unterschied zu vielen deutschsprachigen Rezensionen, in denen man die Darstellungsart Handkes und seine Überlegungen über das Schreiben für fast interessanter und zentraler als die Geschichte der Mutter hielt, schenken die finnischen Rezensenten diesen Reflexionen nur wenig Aufmerksamkeit: Aitio berücksichtigte sie in seiner Kritik gar nicht, Lappalainen seinerseits stellte nur kurz fest, dass es im Text „essayistisch erörternde Passagen“ gäbe, „in denen der Erzähler die sich aus seiner Aufgabe ergebende Schwierigkeit behandelt: Er muss der Beschreibende sein und kann nicht die Rolle des Beschriebenen einnehmen.“ Hietala und Lassila beschäftigten sich mit den Schreib- und Sprachreflexionen etwas genauer. Laut Hietala, der das Werk gerade wegen dieser Reflexionen als „philosophischen Essay“ oder als „Abhandlung“ definierte, versucht Handke zu untersuchen, ob die Sprache die Trauer oder das Menschenleben objektiv darstellen kann. Hier komme Handke zu dem Schluss, dass die Mittel der Sprache Klischees seien: Sie seien nicht ausreichend und was sie erreichen würden, sei nur, dass ein einzelnes Leben so gewöhnlich aussehe. Hietala sah auch die Bedeutung des Werkes insbesondere in seiner philosophischen Ansprechbarkeit; dank seines „stilistischen Asketismus“ hielt er das Werk nicht für große Belletristik, obwohl es laut ihm „eine schöne Ehrerbietung an die Erinnerung an die Mutter“ war.

Lassila war der Ansicht, dass sich die Genialität der Erzählung nicht „im Thema und nicht einmal in Handkes Geschick, die Detailliertheit der Schilderung mit der Knappheit zu vereinbaren“ befinden würde, sondern in ihrer Konkretheit und zeitlosen Menschlichkeit: „Handke untersucht eine der Grundfragen der Wortkunst, was auch ein Grund ihrer Existenzberechtigung ist. Wie soll man über etwas Privates so schreiben, dass auch ein Anderer es verstehen könnte?“ Lassila war von den finnischen Rezensenten der einzige, der sich auf die in der deutschsprachigen Rezeption viel zitierte Stelle mit dem Formelvorrat bezog. Er erklärte, dass der Schriftsteller „treffende Ausdrucksmöglichkeiten für Tatsachen“ suche, gleichzeitig sich aber von den Tatsachen distanzieren, weshalb er statt von Tatsachen von dem Formelvorrat ausgehe und aus diesen Formeln die passenden aussuche. Anstatt diese Vorgehensweise des Autors weiter zu erläutern oder zu kommentieren, bemerkte Lassila, dass man beim Übersetzen die große Herausforderung habe, in der Zielsprache die Entsprechungen zu finden, mit denen man eine Frau einer bestimmten Gesellschaftsklasse und ihr Leben geschildert hat. Laut ihm war es der Übersetzerin von Handkes Text nicht immer gut gelungen, passende Lösungen zu finden. Allerdings versuchte er dies mit

Beispielen zu belegen, die die erwähnte Übersetzungsproblematik nicht bestens veranschaulichten.

6.4.4.3 „Ein kleines großes Buch über den Tod“

Im Gesamten war die öffentliche Rezeption von *Wunschloses Unglück*, ebenso wie die Kommentare in Kiiltomato.net, einstimmig darin, dass Lurra Editions für ihr Veröffentlichungsprogramm eine „richtige Perle“ (Lappalainen 2003) gefunden hatte: ein „kleines großes Buch über den Tod“ (Aitio 2004), das zugleich persönlich und „zeitlos menschlich“ (Lassila 2004, vgl. auch Aitio 2004) war. Sogar Hietala, dessen frühere Einstellung gegenüber dem Autor als eher negativ zu bezeichnen gewesen war, gab zu, dass es sich hier um einen „packenden philosophischen Essay“ und eine „schöne Ehrerbietung zum Andenken einer Mutter“ handelte. Lappalainen beendete seine Rezension mit der Bemerkung, dass *Wunschloses Unglück* „ehrgeizige Prosa“ sei, die den Leser dazu bringe, über den Sinn bzw. die Sinnlosigkeit des Lebens nachzudenken und seine Aufmerksamkeit auf die Literatur selbst zu richten, und zwar nicht als Unterhaltung, sondern als Mittel, die Welt wahrzunehmen.

Die positiven Urteile über das Werk bezogen sich vor allem auf den Inhalt; anders als bei den früheren Übersetzungen riefen die Sprache und der Stil der Erzählung kaum Kommentare hervor, obwohl man sah, dass die sprachlichen Überlegungen ein zentrales Thema an sich seien. Lassila bezeichnete die Sprache als „detailliert aber knapp“. Im Gegensatz zu Hietala, erschien ihm der sprachliche Asketismus als positives Merkmal. Aitio und Lappalainen wiederum verzichteten darauf, die Sprache der Erzählung gesondert zu behandeln und zu werten.

Betrachtet man die öffentliche Rezeption von *Wunschloses Unglück* im Hinblick auf den Biographie-Boom jener Zeit, ist es bemerkenswert, dass das Buch mit keiner anderen zur selben Zeit erschienenen Biographie verglichen oder sonst in Verbindung gesetzt wurde. Es gab auch keine anderen Vergleiche oder Bezugnahmen auf literarische Werke. Allerdings waren die literarischen Vergleichspunkte in der öffentlichen deutschsprachigen Rezeption ebenfalls rar: Wenn man überhaupt einen Vergleichspunkt nannte, handelte es sich meist um die vorige Prosaarbeit Handkes, *Der kurze Brief zum langen Abschied*. Auch die frühen Stücke *Kaspar* und *Das Mündel will Vormund sein* wurden in ein paar Rezensionen als Vergleichspunkte herangezogen. Man stellte fest, dass auch in diesen die ausweglose Fixierung eines Menschen auf geltende Verhaltensnormen und auf die aus der Überlieferung hergeleiteten Sprachrituale geschildert werde, in der neuen Erzählung werde nur das eher abstrakt gebliebene Modell von *Kaspar* konkretisiert.³⁷⁵ Obwohl *Kaspar* erst ein Jahr vor der Veröffentlichung der finnischen Übersetzung von *Wunschloses Unglück* auf Finnisch auf-

³⁷⁵ Vgl. Corino (1972), Maus (1972), Scheffel (1972), Thuswaldner (1972).

geführt worden war, fehlten solche Vergleiche der finnischen Rezeption. In dieser Hinsicht war sie ein weiteres Beispiel dafür, dass in Finnland die verschiedenen Kunstformen zumindest in Zeitungsredaktionen ganz eigene Leben führen.

6.5 Versuch über die Jukebox 2005

Knapp zwei Jahre nach *Wunschloses Unglück* erschien die siebte finnische Prosaübersetzung von Handke, *Jukeboksista*, die von Markku Mannila ins Finnische übersetzt und von Lurra Editions im Frühjahr 2005 veröffentlicht wurde. Im Vergleich zu *Wunschloses Unglück* handelte es sich bei dieser Übersetzung um ein deutlich neueres Werk: Das Original *Versuch über die Jukebox* war im Herbst 1990 im Suhrkamp Verlag erschienen.

Zur Publikationsgeschichte der siebten Übersetzung konnte die Verlegerin Folgendes berichten: Der Vorschlag, *Versuch über die Jukebox* in finnischer Übersetzung zu publizieren, kam vom Übersetzer Mannila. Er begründete seinen Vorschlag mit dem Hinweis auf die Thematik des Werkes, die er für viel konkreter und daher für ein breiteres Publikum möglicherweise interessanter hielt als die der früheren Übersetzungen: Behandelt werden hier laut Mannila u. a. die Welt der Pop-Musik, die Jukebox als Teil der Populärkultur und als Teil der Volkstradition, der dabei ist, allmählich zu verschwinden. Es handelte sich dabei also um einen „neuen“, einen etwas andersartigen Handke, als was man von ihm in Finnland bisher zu lesen gewöhnt war. Rinnekangas zufolge bot Mannila die Übersetzung ihrem Verlag an, als er erfuhr, dass Lurra Editions kurz zuvor *Wunschloses Unglück* herausgegeben hatte. Die Tatsache, dass „einer der besten finnischen Übersetzer“ (Rinnekangas 2008) an einen so kleinen Verlag wie Lurra glaubte, dass er ihm die Übersetzung anbot, hielt Rinnekangas für sehr erfreulich, und die kurze Erzählung wurde in das Veröffentlichungsprogramm von Lurra Editons aufgenommen.

6.5.1 Zum Werk Versuch über die Jukebox

Versuch über die Jukebox handelt – wie viele andere Werke Handkes – vom Schreiben und von Schwierigkeiten beim Schreiben.³⁷⁶ Die Hauptfigur dieser Erzählung ist ein Schriftsteller, der Anfang Dezember 1989 nach Spanien reist, um „endlich den Anfang zu einem langgeplanten Versuch über die Jukebox zu machen“ (VJ, 7).³⁷⁷ Um sich auf das Schreiben konzentrieren zu können, hat er die abgelegene Stadt Soria im kastilischen Hochland als Schreibort gewählt, weit weg vom Mittelpunkt der

³⁷⁶ Das Schriftstellerleben und die Schwierigkeiten des Schreibens werden u. a. in *Nachmittag eines Schriftstellers* (1987) und *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994) thematisiert.

³⁷⁷ Die Zitate aus *Versuch über die Jukebox* entstammen der beim Suhrkamp Verlag im Jahre 1990 erschienenen Auflage. Auf das Buch wird in der Arbeit mit der Abkürzung VJ hingewiesen.

historischen Ereignisse des Jahres 1989, „da in Europa von Tag zu Tag und Land zu Land so vieles, und so wunderbar leicht, anders zu werden schien“ (VJ, 25). Er hat die Einladung eines Bekannten abgelehnt, zur auf einmal offenen Mauer mitzufahren. Er muss nicht unbedingt ein Augenzeuge der Geschichte sein, sondern ihm reicht es, wenn er über diese Geschehnisse mit Hilfe eines Wörterbuches in spanischen Zeitungen lesen kann.

Der Schriftsteller hat sich schon seit seiner Kindheit und Jugend für Jukeboxen interessiert. In den letzten Jahren hat er auf seinen Reisen um die Welt immer wieder nach diesen Musikautomaten gesucht und jetzt hat er vor, mit einem Schreibversuch „sich die Bedeutung dieses Dings in den verschiedenen Phasen seines nun schon lang nicht mehr jungen Lebens klarzumachen“ (VJ, 11). Bei seinem Vorhaben geht es ihm weniger darum, Fakten über die Geschichte der Jukebox, über verschiedene Modelle von einst bis jetzt oder über die wechselnde Schallplattenauswahl zu sammeln und zu vermitteln – darüber gibt es schon Literatur – als darum, seine eigenen Erfahrungen und Erinnerungen, von denen sich viele mit den Jukeboxen verbinden lassen, zu behandeln. Er ist sich der Weltfremdheit und der Sinnlosigkeit seines Schreibvorhabens bewusst, aber seinen Träumen, in denen auch größere, wichtigere und vielleicht auch aktuellere Themen als Jukeboxen behandelt werden und die sich so auch als Schreibthemen anbieten könnten, will er zumindest noch nicht folgen.

Trotz der sorgfältigen Vorbereitungen gelingt es ihm zuerst nicht, mit dem eigentlichen Schreiben anzufangen. Er verbringt die Wochen in Soria, indem er oft spazieren geht, die kahle Umgebung, die winterliche Landschaft, die alten Gebäude und seine Mitmenschen beobachtet, mit denen er keinen Kontakt zu haben scheint, sondern lieber für sich allein bleibt. Er fängt an, in Soria und ihrer Umgebung nach einer Jukebox zu suchen, aber er findet keine. Die einzige Jukebox sieht er im Kino in einem englischen Film aus den 1960er Jahren. Er erinnert sich an die Erlebnisse, die er mit Musikboxen an verschiedenen Orten der Welt (Österreich, Jugoslawien, Italien, Spanien, Frankreich, Alaska, Japan usw.) gemacht hat. Einige dieser Erinnerungen stehen in direkter Verbindung mit Jukeboxen und deren Musikangebot – besonders die Musik der 60er Jahre hat einen großen Eindruck auf ihn gemacht –, andere Erinnerungen haben eher mit den Lokalen und Orten zu tun.

Wie viele andere Helden Handkes, die Schriftsteller sind, kämpft die namenlos bleibende Hauptfigur dieser Erzählung mit den Problemen des Schreibens. Ihm geht es aber dabei weniger darum, wie er das Erlebte und das Erinnernte versprachlichen könnte, sondern wie er überhaupt zum Schreiben kommt. Er kann sich nicht für die richtige Form seines Schreibens entscheiden, sondern die Form ändert sich während der Vorbereitungen und auch während des Erinnerns. Ursprünglich wollte er ein Stück mit Fragen und Antworten oder ein Buch mit kurzen Fragmenten schreiben. In Soria bekommt er aber die Erleuchtung, es sollte doch lieber eine Erzählung sein.

Obwohl aus dem Text nicht ganz deutlich wird, welche Erinnerungen und Erlebnisse die schreibende Hauptfigur letztendlich in das geplante Buch hineinschreibt, wird aus dem Geplanten der tatsächlich veröffentlichte *Versuch über die Jukebox*, der sowohl erzählende Teile, Momentaufnahmen und Fragmente als auch Fragen und Antworten in Form eines Selbstgesprächs beinhaltet. Obwohl das Buch in der dritten Person und im größten Teil in der Form erlebter Rede geschrieben ist, erscheint es wie ein langes, einsames Selbstgespräch. Dieses Selbstgespräch endet mit der Erleuchtung, die er in einem chinesischen Restaurant in Soria hat, „daß er jetzt erst wirklich aufgebrochen war von dort, wo er herkam“ (VJ, 139). Spätestens dieser letzte Satz macht deutlich, dass es sich hier um vieles mehr als nur um Jukeboxen handelt: Es geht ebenso um Orte, um Vergangenheit und Gegenwart, um Erinnern und Erzählen.

6.5.2 Zur deutschsprachigen Rezeption von *Versuch über die Jukebox*

Das deutschsprachige Untersuchungsmaterial zu *Versuch über die Jukebox* umfasst zehn Rezensionen. Die geringe Anzahl von Rezensionen beruht nicht darauf, dass das Buch in der deutschsprachigen Presse keine große Resonanz gefunden hätte, sondern darauf, dass ich mich hier mit einer Auswahl von Rezensionen begnügen musste. Dieses kann, muss aber nicht unbedingt, ein Grund dafür sein, dass die Themen, die in den analysierten Rezensionen vorkommen, im Vergleich zu den anderen in dieser Arbeit behandelten Werken viel weniger sind.

Berücksichtigt man die Tatsache, dass die äußere Handlung von *Versuch über die Jukebox* relativ knapp ist, so wurde in den Rezensionen der Vorstellung des Handlungsverlaufs und der wenigen Ereignisse sehr viel Spaltenplatz reserviert. Besonders ausführlich berichtete man über die Suche der Hauptfigur nach dem passenden Schreibort und über seine Vorbereitungen für das Schreiben.³⁷⁸ Die zeitliche Situierung der Ereignisse in die Zeit nach dem Mauerfall im November 1989 wurde in den meisten Rezensionen zwar berücksichtigt, aber sie rief weder große noch besonders interessante Diskussion hervor.³⁷⁹ Im Gegensatz zur öffentlichen Handke-Rezeption der 1970er und 1980er Jahre wurde dem Autor nicht mehr vorgeworfen, dass er der aktuellen politischen Wirklichkeit der Wendezeit den Rücken gekehrt hätte. Stattdessen bemerkten u. a. Grack und Karasek, dass der Autor diesen Vorwurf in seinem Text selbst vorwegnehme: Der Schriftsteller ist sich in Fragen der Wichtigkeit seines Vorhabens bewusst. Anstatt über Jukeboxen zu schreiben, wäre es vielleicht angebracht, dass er größere Themen wie Krieg und Frieden behandeln würde, die im Jahr 1989, angesichts der großen historischen Umwälzungen, wieder aktuell sind; er will dies aber nicht tun. Steinert sprach deshalb von einer „polemischen Abkehr von historischen Ereignissen.“ Mit einem Hinweis auf die Erzählung erklärte wiederum

³⁷⁸ Vgl. Bittrich (1990), Karasek (1990), Meyer (1990), Steinert (1990), Wieckhorst (1990).

³⁷⁹ Vgl. Felgentreff (1990), Grack (1990), Karasek (1990), Stadelmeier (1990), Steinert (1990).

Schmidt, dass man das Nachdenken über ein „so lächerliches, privates Thema“ wie die Jukebox auch als eine Form von Freiheit verstehen könne. Einige andere Rezensenten waren aber fast bereit, der Meinung der Hauptfigur beizupflichten, dass es sich hier um ein ziemlich nichtiges Thema handle (vgl. Grack 1990).

Weil die Hauptfigur der Erzählung ein Schriftsteller ist, der viele gemeinsame Züge mit dem Autor aufweist, legt der Text eine autobiographische Lesart nahe. So waren viele Rezensenten (7/10) der Ansicht, dass es sich hier um einen autobiographischen Text handle und dass man hinter dem „er“ ohne weiteres den Menschen Peter Handke vermuten und „ohne Indiskretion“ (Schmidt 1990) statt von der Hauptfigur von Handke sprechen könne.³⁸⁰ Schmidt und Grack begründeten die autobiographische Lesart damit, dass Handke seit Jahren konsequent dem von ihm selbst einst auferlegten Prinzip folge, über keinen anderen Menschen als über sich selber zu berichten: „Mit selbstverständlicher Offenheit blickt er in sein Herz und in seinen Kopf und hofft auf das Vergnügen, das wir haben, ihm dabei zuzusehen. Und wie alles Gelungene Freude macht, so auch einen Menschen zu erleben, der eine Methode gefunden hat, glücklich zu sein“, meinte Schmidt.

Nicht alle Rezensenten waren jedoch gegenüber dem angenommenen autobiographischen Hintergrund der Erzählung ebenso positiv eingestellt wie Schmidt. Köhler war der Ansicht, dass es sich hier wieder einmal nur um eine Selbstinszenierung und Pose Handkes handle, was nur davon zeuge, dass der Autor nichts mehr zu sagen habe; ähnliche Vorwürfe findet man in der deutschsprachigen Handke-Rezeption schon seit dem Beginn der 1970er Jahre (vgl. z. B. Kap. 6.4.2, Kap. 5.2.2). Dass es in *Versuch über die Jukebox* im Unterschied zu *Versuch über die Müdigkeit* keinen „bekennenden“ Ich-Erzähler gibt, sondern dass es „im distanznehmenden ‚er‘“ erzählt wird (Karasek 1990), hielt Köhler für eine „gekünstelte Übertragung der Erzählhaltung“. Auch andere Rezensenten waren der Ansicht, dass Handke hier ebenso gut in der Ich-Form hätte schreiben können.

Was das zentrale Thema der Erzählung betrifft, so war man sich einig, dass es sich hier vielmehr um das Schreiben und um Schwierigkeiten beim Schreiben handle als um die im Titel genannten Jukeboxen. Wieckhorst z. B. zufolge verrät der Autor „die Konditionen seines schriftstellerischen Seins.“ Nach Karasek ist *Versuch über die Jukebox* „ein erneuter Anlauf, über die Schwierigkeiten beim Schreiben zu schreiben. Handkes Buch ist, wie fast die gesamte Moderne, Literatur-Literatur“. Die genaue Wahrnehmung von Dingen und Gegenständen und die „platonische Betrachtungsweise, die in allem versucht, seine ewige Idee zu finden“ (Schmidt 1990), würden diese Thematik stützen und das neue Buch mit dem bisherigen Werk Handkes verbinden. Darüber hinaus spiele auch das Erinnern bzw. die Rekonstruktion der Erinne-

³⁸⁰ Vgl. Bittrich (1990), Felgentreff (1990), Grack (1990), Karasek (1990), Stadelmeier (1990), Schmidt (1990), Wieckhorst (1990).

rung eine große Rolle.³⁸¹ Man sprach von der Erinnerungsarbeit des Autors, die er mit Hilfe der persönlichen Erinnerungen an Jukeboxen unternahme. Darin würden sich die Erlebnisse und Erinnerungen an Jukeboxen mit den Erinnerungen an die Kindheit, Jugend, Reisen o. Ä. verbinden. Darüber hinaus sei die Schilderung der umgebenden Landschaft wichtig.

Darüber, ob das Buch tatsächlich auch – oder überhaupt – von Jukeboxen handle, waren sich die Rezensenten nicht ganz einig. Karasek gehörte zu denjenigen, denen zufolge es sich bei *Versuch über die Jukebox* „wirklich (um) ein Buch über die Jukebox“ handle, um „ein Sachbuch, das sogar den 1984 in Des Moines erschienenen, von einem gewissen Rick Botts verfaßten Jukebox-Führer verarbeitet, den ‚Complete Identification Guide to the Wurlitzer Jukeboxes‘“ (Karasek 1990). Handkes Buch behandle nicht nur die Geschichte der Jukebox, das Vorkommen und das Design verschiedener Jukebox-Typen, sondern erörtere auch die Herkunft des Wortes „Juke“ und beschreibe verschiedene Programme und Plattenauswahlen (vgl. z. B. Steinert 1990). „Handke bemüht sich um eine Sozial-Geographie der dröhnenden Schallplattenautomaten, die auf Knopfdruck ihre Greifarme um Platten legen, um sie auf den Teller zu platzieren; in welchen Gegenden und Kneipen sie anzutreffen sind und wo nicht“, erklärte Karasek. In einigen Rezensionen wurde die Jukebox so genau behandelt, dass der Eindruck entsteht, als ob man geglaubt hätte, dass das Phänomen Jukebox dem Leser der Rezension unbekannt wäre.³⁸² Bei Grack wurde darauf tatsächlich hingewiesen. Er bemerkte, dass die Jukebox „im Zeitalter der Diskos wohl eine vom Aussterben bedrohte Spezies“ sei. Ebenfalls ausführlich stellten einige Rezensenten die Musik vor, die man gewöhnlich mit der Jukebox verbinde, und zählten Orte auf, wo man Jukeboxen finden könnte (vgl. Grack 1990, Karasek 1990, Wieckhorst 1990).

Bittrich dagegen hielt die beschriebene Kulturgeschichte der Jukebox für „nicht sonderlich interessant“. Bei Handke sei sie aber zum Glück nicht die Hauptsache, sondern fungiere nur als „Katalysator ganz persönlicher Erfahrungen“ (Bittrich 1990). Dasselbe betonte Schmidt, der jedoch mit dem Anteil und der Funktion der Jukeboxen im Text zufrieden war; er hätte von einem literarischen Werk wie diesem auch keine genauere Information über die Jukebox erwartet. Dass das Nachdenken über die Jukebox für den Schriftsteller einen „Schlüssel zu mancherlei Seiten seines Selbsts“ anbietet, hielt der Rezensent für eine sehr gelungene Lösung:

Ganz anderer Meinung als Schmidt und Bittrich war Steinert. Im Gegensatz zu Bittrichs relativ negativen Einstellung gegenüber der Beschäftigung mit Jukeboxen hielt Steinert gerade diejenigen Passagen für gut gelungen, in denen das Phänomen Jukebox behandelt wird; allerdings bemerkte er, dass man dieselben Informationen

³⁸¹ Vgl. Felgentreff (1990), Karasek (1990), Köhler (1990), Meyer (1990), Schmidt (1990).

³⁸² Vgl. Grack (1990), Karasek (1990), Stadelmeier (1990), Wieckhorst (1990).

auch anderswo, in einem Sachbuch, hätte bekommen können. Von einem Handke-Buch hätte man, so erklärte Steinert, vielmehr eine „poetische Beschwörung der Jukebox“ erwartet. Dass der Erzählung gerade dieses fehle und man stattdessen „einen Schriftsteller in der Krise“ erfahre, bedeutet laut Steinert, dass Handkes Vorhaben, über Jukeboxen zu schreiben, gescheitert ist, weshalb der Rezensent das Buch als misslungen beurteilte. Stadelmeier und Köhler wiederum meinten, dass Handkes Buch dem Phänomen Jukebox nicht gerecht werde: Ihnen zufolge sollte ein Buch, in dessen Überschrift das Wort Jukebox genannt wird, auch von Jukeboxen handeln, was Handkes Buch ihrer Ansicht nach nicht bzw. nicht genügend tue.

Vergleiche mit anderen Autoren und Werken waren in den Rezensionen selten. Wenn überhaupt ein anderes literarisches Werk genannt wurde, war es entweder der ein Jahr zuvor erschienene Essay *Versuch über die Müdigkeit* oder das Journal *Nachmittag eines Schriftstellers*. Begründet wurde der Verweis auf den erstgenannten Essay mit der Tatsache, dass Handke am Ende des Buches auf die Möglichkeit hinweist, dass ihm vielleicht ein weiterer Versuch, ein Versuch über die Jukebox, folgen könnte.³⁸³ Grack benutzte den Essay außerdem als einen Vergleichspunkt: *Versuch über die Müdigkeit* ist seiner Ansicht nach noch langweiliger gewesen als das neue Buch; dieses habe dem Leser nicht geholfen, sich der eigenen Müdigkeit bewusst zu werden – wie der Suhrkamp Verlag das Buch beworben hatte – sondern es habe sich „prompt als Schlafmittel erwiesen“. Köhler wiederum wies auf die thematischen Ähnlichkeiten zwischen der neuen Erzählung und dem Journal *Nachmittag eines Schriftstellers* hin, in dem der Autor ebenfalls das Schreiben und die Schwierigkeiten beim Schreiben behandle. Darüber hinaus wurde der kurz zuvor erschienene Band *Noch einmal für Thukydides* bei Bittrich als einen Vergleichspunkt herangezogen, wohl deshalb, weil er in der Rezension gleichzeitig besprochen wurde.

Insgesamt wurde *Versuch über die Jukebox* in der deutschsprachigen Literaturkritik ebenso kontrovers aufgenommen wie alle anderen Werke Handkes, die in dieser Arbeit behandelt wurden. Von den zehn Rezensionen, die in die Untersuchung einbezogen werden konnten, waren sechs eindeutig befürwortend, während vier als ablehnend eingestuft werden konnten.³⁸⁴ Wieckhorst z. B. äußerte sich sehr begeistert. Laut ihm sei *Versuch über die Jukebox* „ein grandioser Essay, der ruhig und gelassen macht.“ Ganz gegensätzlicher Meinung war Steinert, der das neue Handke-Buch als „merkwürdig nervös“ bezeichnete und es als „misslungen“ beurteilte. Wenn auch die Einstellung der Rezensenten gegenüber der Thematik sehr kontrovers war – sollte hier das Phänomen Jukebox im Mittelpunkt stehen oder der Schriftsteller bzw. Autor mit seinen Schreibproblemen? –, war es auch diesmal der Stil oder die Sprache der Erzählung, die am deutlichsten die Meinungen der Rezensenten in zwei Lager teilte.

³⁸³ Vgl. Grack (1990), Karasek (1990), Köhler (1990), Meyer (1990).

³⁸⁴ Zu den befürwortenden Rezensenten gehörten Bittrich, Felgentreff, Karasek, Meyer, Schmidt und Wieckhorst, zu den ablehnenden Grack, Köhler, Stadelmeier und Steinert.

Während die einen die „treffendste Erzählsprache“ (Stadelmeier 1990) und die „verblüffende Stilsicherheit und Nonchalance“ (Wieckhorst 1990) lobten und die Sprache als „einfach“, „präzise“ und „unverbraucht“ (Bittrich 1990) bezeichneten, kritisierten die anderen den Pathos und „die verschraubte Pose der gestelzten Formulierungen“ (Köhler 1990). Laut Grack kann man im Text viele „Schludrigkeiten“, „Stilblüten“ und „sprachliche Lapsen“ wie Schreibfehler und falsche Schreibweisen der Namen finden, für deren Beseitigung allerdings nicht allein der Autor, sondern vielmehr das Suhrkamp-Lektorat verantwortlich gewesen wäre: „Selbst wenn es, wie hier, nur ein Nebenwerk ist, das man zum Druck befördert, ist ein Verlag von diesem Renommee einem bedeutenden Autor mehr Sorgfalt schuldig“ (Grack 1990). Grack war – „allen Einwänden zum Trotz“ – der Meinung, dass es sich lohne, das Buch bis zum Ende zu lesen.

6.5.3 Zu den Peritexten der finnischen Übersetzung

Die Vorstellung von Peter Handke auf der U4 der finnischen Übersetzung von *Versuch über die Jukebox* ist ebenso knapp wie in *Wunschloses Unglück* und fast identisch mit der Vorstellung darin: Handke wird auch hier als „ein bedeutender Schriftsteller der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“ charakterisiert. Darüber hinaus werden anschließend nur seine nationale Herkunft und sein Geburtsjahr angegeben.

Der Großteil der U4 ist der Vorstellung des Werks gewidmet. *Versuch über die Jukebox* wird hier charakterisiert als eine Erzählung „von einem Mann auf dem spanischen Hochland – auf der Suche nach einer Jukebox, nach seinem Ich und nach der Musik, die aus dem Inneren dieses legendären Geräts, der Jukebox, ertönt.“ Wie auf der U4 von *Wunschloses Unglück* werden hier anschließend zwei kurze Stellen aus dem Buch zitiert. Das erste Zitat beleuchtet die Bedeutung der Jukebox für den Erzähler, während das zweite Zitat eher dazu dient, eine Kostprobe vom Stil der Erzählung zu geben. Auf der U2 gibt es ebenfalls ein Zitat, das sich jedoch nicht auf dieses Buch, sondern auf *Wunschloses Unglück* bezieht. Es handelt sich um ein Zitat aus der Rezension von Otto Lappalainen in der Literaturzeitschrift *Parnasso* und kann als eine Werbung für *Wunschloses Unglück* betrachtet werden. Im Unterschied zur vorigen Übersetzung gibt es in *Versuch über die Jukebox* kein Nach- bzw. Vorwort.

Zum finnischen Titel *Jukeboksista* ist noch zu bemerken, dass ihm absichtlich die dem deutschen Originaltitel enthaltene Dimension des Philosophischen fehlt. Mannila zufolge hätte eine direkte Übersetzung des Titels „Yrityks jukeboksista“ oder „Essee jukeboksista“ den Inhalt zu wissenschaftlich und zu abstrakt erscheinen lassen. Ein reiner Zufall war es, dass kurz vor dem Erscheinen von Handkes Buch im Verlag Johnny Kniga ein Buch mit dem fast gleich lautenden Titel *Jukeboksi* veröffentlicht

wurde. Dabei handelte es sich um die finnische Übersetzung des Kriminalromans *Jukebox* (2003) des schwedischen Krimiautors Åke Edwardson.

6.5.4 *Zur finnischen Rezeption von Versuch über die Jukebox*

Versuch über die Jukebox wurde in Finnland kein Kritikerfolg: Zur Untersuchung konnten nur drei Rezensionen herangezogen werden. Davon erschienen zwei Rezensionen (Lassila 2005, Waarala 2005) in überregionalen Tageszeitungen (*HS*, *Demari*), während die Rezension von Lappalainen in Kiiltomato.net veröffentlicht wurde. Da die öffentliche Rezeption der Erzählung sonst so bescheiden geblieben wäre, wurde Lappalainens Beitrag trotz des Veröffentlichungsforums mit berücksichtigt (vgl. Kap. 4.1). Begründen kann man dies auch damit, dass sein Beitrag alle wesentlichen Merkmale einer Rezension enthält und dass es bei Lappalainen um einen bekannten, hoch geschätzten Rezensenten geht, dessen Beiträge u. a. in der Literaturzeitschrift *Parnasso* veröffentlicht werden. Darüber hinaus kann man ihn für einen Handke-Experten halten, denn er hat nicht nur seine Werke rezensiert, sondern auch einen Text von ihm ins Finnische übersetzt (vgl. Kap. 6.2).

Obwohl die öffentliche Rezeption von *Versuch über die Jukebox* als nicht besonders breit angesehen werden kann, zeugt die Tatsache, dass das Buch jedenfalls in zwei so großen überregionalen Tageszeitungen wie *HS* und *Demari* besprochen wurde, davon, dass Handke in Finnland nicht ganz ohne Bedeutung war und dass seine Werke zumindest in diesen Zeitungen trotz seiner „Irrfahrten“ noch für rezensionswert gehalten wurden. Außerdem waren beide Rezensionen relativ umfangreich: Lassilas Rezension in *HS* umfasste 380 Wörter, Waaralas Rezension in *Demari* enthielt 386 Wörter. Allerdings wurde Waaralas Beitrag erst im August 2005 veröffentlicht, während Lassilas Kritik schon im April erschien. Die gegen Ende März in Kiiltomato.net erschienene Rezension Lappalainens war also nicht nur das früheste Rezeptionsdokument, sondern mit seinen 560 Wörtern auch das umfangreichste.

Die Frage, warum die siebte Handke-Übersetzung in den anderen finnischen Zeitungen und Zeitschriften nicht besprochen wurde, kann hier leider nicht beantwortet werden. Vielleicht lag es an der Unbekanntheit des Verlags und an dessen begrenzten Werbemöglichkeiten, dass das neue Buch in den Redaktionen unbeachtet blieb. Ebenso gut kann es aber an dem Buchangebot des Frühjahrs 2005 gelegen haben, dass das neue Handke-Buch nicht mit berücksichtigt werden konnte. Nach den Antworten der kleinen Umfrage zu urteilen, die im Rahmen dieser Arbeit an finnische Zeitungen geschickt wurde (vgl. Kap. 4.1.2), benutzen diese, insbesondere wenn es um kleinere Regionalzeitungen geht, den begrenzten Spaltenplatz lieber für die Behandlung einheimischer Literatur als für Übersetzungsliteratur. Darüber hinaus kann das Bild Handkes in der finnischen Öffentlichkeit dafür verantwortlich sein, dass sein Werk nicht rezensiert wurde: Wenn man die Auffassung hat, dass seine Werke ohne-

hin nur von einer kleinen literarischen Elite gelesen werden, ist es aus ökonomischer Sicht nicht besonders sinnvoll, dass die Zeitungen mit ihren Kritiken für seine Werke groß Werbung machen.

6.5.4.1 Die Vorstellung von Handke in den Rezensionen

Die angenommene Bekanntheit des Autors, der Platzmangel, die Redaktionspolitik der Zeitung usw. könnten dafür verantwortlich gewesen sein, dass Handke in den Rezensionen kaum vorgestellt wurde. Alle drei Rezensenten kannten ihn von früher – Lassila und Waarala hatten bis zu diesem Zeitpunkt drei andere Werke von ihm rezensiert, Lappalainen wiederum hatte neben der Rezension über *Wunschloses Unglück* selbst Handke übersetzt – und wussten etwa, was man von ihm erwarten konnte. Bei den anderen Werken hatten alle drei Rezensenten sehr positive Urteile über Handke und seine Werke geäußert, was ihre Erwartungen auch diesmal offensichtlich prägte: Die expliziten Vorstellungen des Autors waren zwar knapp aber sehr positiv. Lassila zufolge ist Handke „vielleicht der berühmteste deutschsprachige Schriftsteller seiner Generation“, ein „Meister der kurzen Form“, der bei der breiten Leserschaft nie beliebt gewesen sei. Waarala seinerseits bezeichnete Handke als „meisterhaft“ und ergänzte, dass die Prosa, die dieser schreibe, „mit einfachen Termini und ideologischen Begriffen ganz unmöglich zu definieren“ sei. Diese Behauptung kann ebenfalls als ein sehr positives Urteil angesehen werden, denn die Komplexität, die Widerständigkeit und die Grenzüberschreitung gelten bekanntermaßen als Merkmale guter Literatur (vgl. Gelfert 2004: 65–66, 72–75). Als Hintergrundinformation berichtete Waarala, dass Handke seine Schriftstellerkarriere in den 1960er Jahren begonnen habe und als Erneuerer der Prosa und Dramatik, als ein „mutiger Experimentator der Sprache“ und als „Avantgardist“ bekannt geworden sei. Genauer stellten weder Waarala, bei dem die Vorstellungen des Autors bisher viel länger und ausführlicher gewesen waren, noch die zwei anderen Rezensenten den Autor diesmal vor. Sowohl auf biographische Fakten (bis auf das Geburtsjahr und die österreichische Herkunft) als auch auf eine gesonderte Vorstellung des literarischen Werkes wurde in den Rezensionen verzichtet. Bei der Vorstellung des besprochenen Werkes erklärten die Rezensenten jedoch, dass das Wahrnehmen der Welt und die Thematik der Authentizität bei Handke eine große Rolle spielen würden. Als Beispiel dafür wiesen Lassila und Waarala in diesem Zusammenhang auf *Die Stunde der wahren Empfindung* hin, aber genauer wurde die allgemeine zentrale Thematik bei Handke nicht erörtert. Auch wurden keine weiteren Werke von ihm in den Rezensionen erwähnt.

Ein Leser, der Handke aufgrund der persönlichen Leseerfahrung oder der öffentlichen Rezeption schon kannte, hätte eine ausführlichere Vorstellung des Autors auch nicht für nötig gehalten. Einem solchen Leser wiederum, der ihn noch nicht kannte, ließ man die Möglichkeit offen, sich anhand der Besprechung seines Werks ein Bild von

ihm zu machen. Lappalainen, der in seiner Rezension völlig auf eine explizite Vorstellung des Autors verzichtete, überließ es dem Leser, selbst die erforderliche Kenntnis über Handke und dessen Werk zu verschaffen. Zur Hilfe bot der Rezensent vier Internetlinks an. Darunter befanden sich die Website von Lurra Editions, eine Rezension des Werkes auf der Website des Literaturhauses Wien (nicht mehr abrufbar), ein englischsprachiger Artikel auf der World Socialist Web Site³⁸⁵, in dem die Polemik behandelt wurde, die Handkes Engagement im Frühjahr 1999 verursacht hatte, und ein weiterer englischsprachiger Artikel von Karl-Erik Tallmo auf der Website von *Art Bin*, einer im Internet erscheinenden Kulturzeitschrift.³⁸⁶ In diesem Artikel, der im Original in der schwedischen Tageszeitung *Svenska Dagbladet* am 23.9.1988 veröffentlicht wurde, beschäftigte sich Tallmo mit dem Werk Handkes bis *Die Wiederholung*. Die Links wurden von Lappalainen weder kommentiert noch in der Rezension verwendet.

6.5.4.2 *Konkretisationen der Handlung und der Thematik*

Im Gegensatz zur öffentlichen deutschsprachigen Rezeption von *Versuch über die Jukebox* wurde die äußere Handlung der Erzählung in den finnischen Rezensionen sehr knapp vorgestellt: Lassila und Waarala begnügten sich mit der Vorstellung der Ausgangssituation – erzählt werde von einem Schriftsteller, der nach Spanien reist, um einen Essay über die Jukebox zu schreiben, oder wie Waarala dies interpretierte, um dort nach Jukeboxen zu suchen –, während Lappalainen einige weitere inhaltliche Aspekte und Ereignisse erwähnte, z. B. die Schwierigkeiten bei der Suche nach einer Übernachtungsstätte und dann nach einem passenden Schreibort und den Besuch in Zaragoza. Lassila und Lappalainen wiesen auf die Ansiedelung der Geschichte zu einem bestimmten Zeitpunkt hin – die Reise der Hauptfigur finde im November 1989, der Zeit der heftigen „geistigen Wallung“ im deutschsprachigen Europa statt (vgl. Lappalainen 2005) –, aber für interessanter als die Zeit hielt man den von der Hauptfigur ausgesuchten Schreibort, der bei allen drei Rezensenten erwähnt und dessen Bedeutung für das Schreiben auch etwas genauer erörtert wurde. Man war der Ansicht, dass der Schriftsteller vor den historischen Ereignissen in Berlin nach Spanien fliehe (vgl. Lassila 2005), wo er in Soria auf dem kastilischen Hochland einen genügend abgelegenen Ort finde, wo es ihm gelinge, vor dem „Lärm der Modernisierung“ geschützt, die „unterdrückten Stimmen seines Innersten“ zu finden (Waarala 2005).

³⁸⁵ Der von Bernd Reinhard verfasste und am 11.8.1999 veröffentlichte Artikel „The Austrian writer Peter Handke, the European public opinion and the war in Yugoslavia“ ist (im Mai 2009) noch abrufbar unter <http://www.wsws.org/articles/1999/aug1999/hand-a11.shtml>.

³⁸⁶ Karl-Erik Tallmos Artikel „A son’s long good-bye. About the writings of Peter Handke (until Die Wiederholung, 1986)“ ist (im Mai 2009) noch abrufbar unter <http://art-bin.com/art/ahandkee.html>.

Der eventuelle autobiographische Hintergrund interessierte die finnischen Rezensenten nicht. Zwar erwähnte Lappalainen, dass die Hauptfigur ein „namenloser alternder Schriftsteller“ ist, der „wie Handke“ jahrelang unterwegs gewesen ist, freiwillig die sprachliche Umgebung seiner Kindheit verlassen hat und aus dem deutschsprachigen Kulturgebiet nach Frankreich umgezogen ist. Später in der Rezension betonte Lappalainen ausdrücklich, fast wie um einer autobiographischen Lesart vorzubeugen, dass hier vom Leben einer fiktiven Figur erzählt werde. Als ob die Rezensenten bewusst den Eindruck zu vermeiden versucht hätten, dass sie den fiktiven Schriftsteller (die Hauptfigur) mit dem wirklichen Schriftsteller (Handke) verwechselt hätten, sprachen Lassila und Waarala von der Hauptfigur oder vom Erzähler, die sie beide irrtümlich gleichsetzten. Zuständig für die Verwirrung war offensichtlich die innere Perspektive, die der Erzählperspektive in *Die Stunde der wahren Empfindung* ähnlich ist (vgl. Kap. 5.2.2). Es ist allerdings hier nicht ausgeschlossen, dass die Hauptfigur nicht der Erzähler sein könnte, obwohl die Geschichte nicht in der Ich-Form, wie es in einem solchen Fall gewöhnlich ist, sondern in der Er-Form erzählt wird. Auf einen fiktiven Erzähler, der im Text auf sich selbst hinweisen und auf seine eigene Identität irgendwie aufmerksam machen würde, gibt es im Text jedoch keine Hinweise. Die Erzählsituation wurde in den finnischen Rezensionen – im Unterschied zu deutschsprachigen – sonst nicht behandelt.

In der öffentlichen deutschsprachigen Rezeption von *Versuch über die Jukebox* wurde die Gattung nicht besonders ausführlich diskutiert, was wahrscheinlich darauf beruhte, dass sich das Buch, „anders als *Versuch über die Müdigkeit*, ausdrücklich als Erzählung versteht“ (Grack 1990). Während die meisten deutschsprachigen Rezensenten von einer Erzählung sprachen, war Bittrich der Meinung, dass Handkes Buch zwar als Erzählung firmiere, „doch handelt es sich um einen Essay, in dem vieles erwogen und nur wenig erzählt wird.“ Der finnischen Übersetzung fehlt der Untertitel Erzählung. Vielleicht aus diesem Grund behandelten alle drei Rezensenten die Frage, welcher literarischen Gattung das neue Handke-Buch zuzuordnen wäre. Keiner war bereit, es in nur eine passende Kategorie einzureihen: Lassila zufolge bewegt sich der Text zwischen einem Essay und einer Erzählung, ohne ausdrücklich eines von beiden zu sein. Lappalainen war der Ansicht, dass der Text zwei Gattungen, den Essay und den Kurzroman, „mehrfach miteinander verbinde“, indem das Faktenwissen über die Jukebox in eine fiktive Erzählung eingebaut werde. Waarala seinerseits ließ das Fiktive bei der Gattungsfrage beiseite und bezeichnete das Buch als eine „essayartige Abhandlung über ein Phänomen der Populärkultur“; genauso wie Lassila und Lappalainen wollte er es nicht ausdrücklich nur als Essay bezeichnen.

Der „essayartige“ Teil des Buches, der sich mit dem Phänomen Jukebox beschäftigt, wurde in den Rezensionen kaum behandelt. Zwar äußerten sich alle drei Rezensenten irgendwie zu diesem Thema, aber die Jukebox als ein konkretes Gerät oder auch als ein kulturelles Phänomen wurde weder gesondert oder ausdrücklich vorgestellt, wie

es in den deutschsprachigen Rezensionen gemacht wurde, noch ihre „Nichtigkeit“ oder ihre Anwendbarkeit als ein literarisches Thema erwogen. Man war sich darüber einig, dass die titelgebende Jukebox bei Handke nicht das Hauptthema war, sondern dass der Autor dieses „nostalgische Symbol der kommerziellen Massenkultur“ (Lassila 2005) verwende, um sich anhand der Erinnerungen an Jukeboxen an seine eigene Vergangenheit erinnern und um darüber erzählen zu können. Lappalainen erklärte, dass das Buch Handkes „auf einer Ebene“ ein Essay über die Geschichte und die kulturelle Bedeutung der Jukebox sei und daher viele Fakten über Jukeboxen enthalte, wie z. B. Beschreibungen von verschiedenen Jukeboxmodellen, Informationen über die typischen Eigenschaften und über die Plattenauswahl in verschiedenen kulturellen Gebieten der Welt usw., aber wichtiger seien die Berührungspunkte, die die Jukebox mit dem Leben der Hauptfigur habe. Laut Waarala repräsentiere die Jukebox zwar das „Alltägliche, Vulgäre und Banale“, das zu den großen Themen der Literatur, dem Krieg und Frieden, im Widerspruch stehe (vgl. auch Lassila 2005), aber für die Hauptfigur repräsentiere sie zudem die Jugend, die Authentizität und die Intensität der Erfahrung.

Diese Thematik – die Suche nach der authentischen Erfahrung und einer authentischen Sprache – wurde nicht nur von Waarala, sondern auch von Lassila und Lappalainen für den zentralen Inhalt der Erzählung gehalten. Wie ihre deutschsprachigen Kollegen waren die finnischen Rezensenten der Meinung, dass das neue Handke-Buch vom Schreiben und von Schwierigkeiten beim Schreiben handle, aber im Unterschied zu den deutschsprachigen setzten die finnischen Rezensenten dieses Thema mit dem Problem der Authentizität in Verbindung: Bei den Schreibschwierigkeiten seien zwar die äußeren Umstände wichtig, aber noch wichtiger sei der Konflikt zwischen der Wahrnehmung und der Sprache. Lassila zufolge ermöglicht die Jukebox zumindest im Fall der Hauptfigur eine klarere Wahrnehmung der Welt, bei der alles bedeutungsvoll an sich, nicht in einem metaphorischen Sinne werde; Lassila sprach in diesem Zusammenhang von einer „Stunde der wahren Empfindung“. Beim Schreiben versuche die Hauptfigur diese Wahrnehmung in eine Sprache zu setzen, die von den automatisierten Bedeutungen der Wörter frei wäre. Ob und wie ihm dieser Versuch gelingt, wurde von Lassila nicht weiter diskutiert. Er war aber der Ansicht, dass es bei der Beschreibung des musikalischen Erlebnisses, das die Hauptfigur hat, als sie zum ersten Mal die Beatles hört, dem Autor sehr gut gelungen sei, ein grundlegendes Musikerlebnis eines Zeitalters und einer ganzen Generation zu schildern.

Genauso wie Lassila sprach Waarala von der Thematik der Authentizität und vom Finden der „verlorenen wahren Empfindung“. Während Lassila mit dem Hinweis auf die Authentizitätsthematik das neue Buch mit der früheren Handke-Übersetzung verknüpfte, wies Waarala in diesem Zusammenhang auf den italienischen Schriftsteller, Filmregisseur und Publizisten Pier Paolo Pasolini hin, der als Kritiker der modernen Unechtheit bekannt geworden ist und auf den es in der Erzählung Handkes auch ei-

nen direkten intertextuellen Bezug gibt (vgl. VJ, 48). Waarala war der Ansicht, dass die Bezugnahme auf Pasolini „kein Zufall“ sei; offensichtlich wollte der Rezensent damit sagen, dass bei Handke ebenfalls die Unechtheit kritisiert wird, indem da die Bedeutung der Authentizität des Erlebnisses beim Zuhören der Musik hervorgehoben wird.

Im Titel der Rezension Lappalainens, „Mielen matkoja“ („Reisen in Gedanken“), kommt eine weitere Lesart zum Ausdruck: *Versuch über die Jukebox* stellt auch einen Reisebericht dar. Lappalainen zufolge handelt es sich hier um eine „sehr konzentrierte Beschreibung einer Reise sowohl als eine physische Bewegung als auch als ein geistiger Aufbruch vom Bekannten ins Unbekannte.“ Handkes Schriftsteller genieße die ihm unbekanntes Landschaften, die fremdsprachige Umgebung und die örtlichen Umgangsformen, die einem Fremden unhöflich erscheinen können. Obwohl er sich in eine fremde Umgebung begibt, um ungestört arbeiten zu können, bleibt er nicht isoliert; schon im Bus blättert er im Wörterbuch und versucht, das ihm Unbekannte zu klären. Laut Lappalainen will Handke damit zeigen, dass eine totale Isolation und Befreiung von kulturellen Wurzeln nicht möglich ist, weil die Kenntnisse und Erfahrungen, die der Mensch im Laufe seines Lebens gesammelt hat, ihm überallhin folgen. Darauf wies auch Waarala hin: Ein Neuanfang sei unmöglich. Außerdem habe die Hauptfigur Handkes, die die ganze Zeit unterwegs ist, Heimweh. Laut Waarala kann man die Hauptfigur deshalb mit den Brüdern Dardenne vergleichen: Die belgischen Drehbuchautoren und Filmregisseure Jean-Pierre und Luc Dardenne, die im Sommer 2005 das alljährliche Midnight Sun Film Festival in Sodankylä besuchten, haben laut Waarala gesagt, dass sie alle ihre Filme in der Nähe ihres Elternhauses gedreht haben.

Es mag an der Form oder der Thematik der Erzählung gelegen haben, dass dem Buch kaum literarische Vergleichspunkte angeboten wurden; in der deutschsprachigen Rezeption waren diese ebenfalls selten (vgl. Kap. 6.5.2). Waarala behauptete zwar, dass Handke, der eher für einen „Wiedererzähler“ von Geschichten als für einen Geschichtenerzähler gehalten werden könne, gern die Form der Pastiche verwende und dass seine eigenen Werke bewusst variieren würden, aber konkretes Beweismaterial für diese Behauptung lieferte Waarala in seiner Rezensionen nicht. Lassilas Vorschlag zu einem passenden Vergleichspunkt war in den finnischen Rezensionen der einzige und ein wenig überraschend zugleich: Ihm zufolge kann man Handkes Werk als einen Kommentar zur bekanntesten Schriftstellerreise, zur Novelle *Der Tod in Venedig* (1912) von Thomas Mann lesen. Laut Lassila stellt Handkes Buch einen „Gegenentwurf“ zu Manns Novelle, „einer der wichtigsten literarischen Ikonen“ dar, in dem die großen epischen Formen der Vergangenheit noch Gültigkeit haben, die die Hauptfigur Handkes nicht mehr für angebracht, sondern für Ziererei hält.

6.5.4.3 Ein „kleines Meisterwerk“

Keine andere finnische Handke-Übersetzung ist in der Presse bisher so positiv aufgenommen worden wie *Versuch über die Jukebox*: Lassila bezeichnete das neue Buch als ein „kleines Meisterwerk“ und derselben Meinung waren auch Waarala und Lappalainen, wenn auch Waaralas Rezension die eigentlichen wertenden Ausdrücke und ein eindeutiges explizites Werturteil über das besprochene Werk fehlten. Lappalainens positives Urteil wurde ebenfalls eher indirekt ausgedrückt: Ihm zufolge braucht die Prosa, in der die Wahrnehmungen und ihre Interpretation eine zentrale Stellung im Leben der fiktiven Figur haben – wie es bei Handke der Fall ist – keinen Handlungsverlauf im herkömmlichen Sinne, um „interessant und ergreifend“ zu sein. Die Rezension von Waarala vermittelte ebenfalls einen positiven Eindruck, wenn ihr auch ein explizites Urteil fehlte. Dieser Eindruck beruhte statt auf dem Lob des Werks vielmehr auf dem positiven Bild, das die Rezension von Handke auf einer allgemeinen, nicht auf der werkbezogenen Ebene vermittelte: Das Bild vom „meisterhaften“ Autor (Waarala 2005) übertrug sich hier auf das Werk, das auch „meisterhaft“ wurde, weil es von diesem Autor geschrieben wurde. Offensichtlich fanden die Rezensenten im neuen Buch nichts, das ihren Erwartungen nicht entsprochen und zu ihrem Bild vom Autor nicht gepasst hätte, eher im Gegenteil. Thematisch setzte es die Linie fort, die der finnischen Leserschaft bekannt geworden war: Die Erörterungen über die Grundlagen des Schreibens und die Bedeutung der Authentizität bei der Wahrnehmung sowie beim sprachlichen Ausdruck hielt man für eigen für Handke. Im Gegensatz zur deutschsprachigen Rezeption wurde dem Autor weder Nichtigkeit des behandelten Themas noch narzisstische Selbstpräsentation vorgeworfen. Der Stil und die Sprache der Erzählung, bei denen die Meinungen der deutschsprachigen Rezensenten sehr stark auseinandergingen und die bei allen früheren finnischen Übersetzungen als wichtige Bewertungskriterien dienten, wurden diesmal in den Rezensionen weder behandelt noch (explizit) beurteilt.

6.6 Erneut für Serbien: Zur Handke-Diskussion in Finnland 2005–2006

6.6.1 „Der Verehrer von Milošević“

Bald nach dem Erscheinen der finnischen Übersetzung von *Versuch über die Jukebox* geriet Handke mit seiner umstrittenen „proserbischen Haltung“ erneut in die Schlagzeilen der deutschsprachigen Presse. Diesmal handelte es sich um einen Essay Handkes, den die deutsche Literaturzeitschrift *Literaturen* in der Ausgabe 7+8/2005 veröffentlicht hatte und der als eine Verteidigungsschrift für den jugoslawischen Ex-Präsidenten Slobodan Milošević gemeint war. Dieser Essay *Die Tablas von Daimiel. Ein*

Umwegzeugenbericht zum Prozeß gegen Slobodan Milošević wurde später (2006) auch in Buchform im Suhrkamp Verlag veröffentlicht.

Das Erscheinen dieses Essays weckte auch in den finnischen Medien Interesse. Im Feuilleton von *HS* wurde am 6.7.2005 eine Kurzmeldung (73 Wörter) mit der Überschrift „Peter Handke puolustaa Milosevicia“ (,Peter Handke verteidigt Milošević‘) veröffentlicht, in der über den o. g. Essay berichtet wurde. Diesem Text zufolge ist der Essay, dessen langer Titel hier nicht genannt wurde, eine „umwegig gehaltene Verteidigungsrede“ für den jugoslawischen Ex-Präsidenten Milošević, der gerade vor dem UN-Kriegsverbrechertribunal in den Haag stand. Als Hintergrund wurde berichtet, dass Milošević Handke als einen Zeugen ernannt hätte, aber dass Handke die Aufgabe verweigert habe, weil er den Prozess für „eine einzige Farce“ gehalten habe. Wie um einen eventuellen Missverständnis vorzubeugen, wurde im Text noch erklärt, dass Handke Milošević keineswegs für völlig unschuldig halte. Stattdessen sei er der Ansicht, dass Milošević nicht in dem Sinne schuldig sei, wie es in der Anklageschrift formuliert wurde.³⁸⁷ Anstatt genauer den Standpunkt Handkes zu erklären, wurde im Text zum Schluss kurz über den Hintergrund informiert: Vor zehn Jahren habe Handke Stellung für Serbien genommen und bestimmten Medien Parteilichkeit vorgeworfen.

Nach dieser Kurzmeldung tauchte Handkes Name in der finnischen Presse das nächste Mal erst neun Monate später auf, als am 1.4.2006 im Feuilleton von *HS* mit der Überschrift „Kaveria ei jätetä“ (,Man verlässt seinen Kumpel nicht‘) über die Teilnahme Handkes an der Beerdigung von Milošević im serbischen Ort Požarevac am 18.3.2007 berichtet wurde. Dort habe er vor mehr als 20 000 Anhängern des vom UN-Tribunal wegen Kriegsverbrechen angeklagten Ex-Diktators gesprochen. In seiner kurzen Rede auf Serbisch habe Handke gesagt, dass Milošević ihm nahe sei. Die Rede Handkes habe die deutschsprachigen Medien geärgert, die Teilnahme an sich sei dagegen keine Überraschung gewesen, denn Handke habe sich in der Vergangenheit immer wieder für Milošević eingesetzt und ihn sogar im Gefängnis in den Haag besucht. Zudem habe er für ihn eine Verteidigungsschrift in Form eines Essays verfasst. Weiterhin wurde in der Kurzmeldung daran erinnert, wie sich Handke im Frühjahr 1999 für die serbische Regierung unter Milošević ereifert habe, als sich die restliche Welt, über die ethnischen Säuberungen im Kosovo entsetzt, vorbereitete, diese militärisch zu besiegen. Jetzt habe Handke in der Wochenzeitschrift *Focus* (vom 26.3.2006) die Behauptung bestritten, dass Milošević ein „Diktator“, geschweige denn ein „Schlächter von Belgrad“ gewesen sei. „Der Schriftsteller scheint auch im Übrigen hässliche Äußerungen nicht zu mögen“, bemerkte man im finnischen Text und wies darauf hin, dass während des Bosnienkrieges, der durch die Brutalität

³⁸⁷ Die Anklageschrift vom 31. Mai 2002 sprach von einer „kriminellen Vereinigung“ und klagte Milošević an, an der Planung, Anordnung, Durchführung und Unterstützung von Verbrechen an nationalen, religiösen oder ethnischen Gruppen beteiligt gewesen zu sein.

der serbischen Truppen gekennzeichnet gewesen sei, Handke den Essay *Gerechtigkeit für Serbien* geschrieben habe, dessen zentrale Inhalt die „lyrische“ Beschreibung der serbischen Landschaft gewesen sei.

Nicht nur wegen dieser ironischen Bemerkung am Ende, sondern schon wegen der Überschrift der Kurzmeldung, in der die Wortwahl bzw. der Stil vom normalen, neutralen Nachrichtenstil abwich, erschien die inhaltlich sachliche Meldung weniger ernst. Im Spruch „kaveria ei jätetä“ geht es um die Loyalität gegenüber dem „Eigenen“, die spätestens seit dem Winterkrieg (1939–1940) ein wichtiger Bestandteil der finnischen Mentalität bildet. In dieser Hinsicht konnte Handkes Auftreten für Milošević einerseits für eine ehrenwerte Tat gehalten werden. Andererseits konnte die Verteidigung eines von der restlichen Welt als „Monster“ bezeichneten Kriegsverbrechers als eine Tollkühnheit gehalten werden. Aus diesem Grund kam auch der finnischen Überschrift eine eher ironische Nebenbedeutung zu.³⁸⁸ Die Tatsache, dass die Kurzmeldung im Feuilleton von *HS* unter der Rubrik „Kuiskaaja. Kohtausia kulttuurielämästä“ (‚Souffleur. Szenen aus dem kulturellen Leben‘) veröffentlicht wurde, ermöglichte eine vom „Normalen“ etwas abweichende Behandlung des Themas.

Einen Monat später, am 4.5.2006, berichtete *HS* mit der Überschrift „Taiteilijat protestoivat Handken puolesta“ (‚Künstler protestieren zu Gunsten Handkes‘), dass das Pariser Comédie-Française Theater aus Protest gegen Handkes Teilnahme an der Beerdigung von Milošević ein für das Frühjahr 2007 geplantes Drama *Voyage au pays sonore ou l'art de la question*³⁸⁹ aus dem Spielplan genommen habe, weil Handkes Teilnahme die Opfer der Kriegsverbrechen beleidigt habe. Die Absetzung des Stücks habe aber bei Handkes Künstlerkollegen zu Protesten geführt. *HS* berichtete, dass zahlreiche österreichische Künstler, darunter Schriftsteller wie Elfriede Jelinek und Robert Menasse, einen offenen Brief unterschrieben hätten, in dem sie Handke verteidigten. Sie seien der Ansicht, dass es unwichtig sei, ob Handke richtig oder falsch gehandelt habe, als er zu Miloševićs Beerdigung fuhr. Wenn das Theater deswegen ein Stück aus dem Spielplan absetzt, mache es sich der Zensur schuldig, stehe es im Protestbrief.

Zwei Tage später wurde auch in anderen finnischen Tageszeitungen über die Absetzung des Stücks und über den daraus folgenden Künstlerprotest berichtet. Zumindest *Aamulehti* (6.5.2006), *Etelä-Suomen Sanomat* (6.5.2006), *Kaleva* (6.5.2006), *Keskisuomalainen* (6.5.2006) und *Savon Sanomat* (6.5.2006) veröffentlichten eine über STT vermittelte Kurzmeldung mit der Überschrift „Handken näytelmän sensurointi

³⁸⁸ Einen weiteren Aspekt zur Deutung der Überschrift bringt der implizite Bezug auf die beliebte finnische Komödienserie „Kaverille ei jätetä“ (‚Dem Kumpel lässt man nichts‘), die von 1999 bis 2003 in „Nelonen“ ausgestrahlt wurde.

³⁸⁹ In *HS* benutzte man tatsächlich die französische Übersetzung des Titels. Im Original heißt das Stück *Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren Land* (1989).

puhuttaa Euroopassa“ (,Die Zensur von Handkes Stück beschäftigt Europa'), in der etwas umfangreicher als in der von *HS* veröffentlichten Kurzmeldung über die Folgen der Rede Handkes beim Begräbnis von Milošević berichtet wurde. Allerdings ist zu bemerken, dass sowohl der Umfang der Kurzmeldungen als auch ihre Überschriften je nach Zeitung leicht variierten; die längste Version wurde in *ESS* publiziert. In *ESS* wurde auch ein Foto von Handke abgedruckt, während in den anderen Zeitungen der umstrittene Schriftsteller kein Gesicht erhielt.

Für das Bild, das der Zeitungsleser anhand der gelesenen Kurzmeldung von Handke machen konnte, war es sicherlich von Bedeutung, dass nur *ESS*, *Kaleva* und *Keski-suomalainen* die ganze über STT vermittelte Nachricht veröffentlichten. In den anderen Zeitungen war der Text nämlich so gekürzt, dass die Verteidigung Handkes, warum er überhaupt über die serbischen Kriegsopfern geschrieben habe, weggelassen wurde. *ESS* zufolge hat Handke in *Le Monde* gesagt, dass er die Kriegsverbrechen der Serben nie verleugnet habe und dass er über die serbischen Opfer geschrieben habe, weil sonst keiner über diese geschrieben hätte, aber dass er dieselbe Einstellung gegenüber kroatischen und muslimischen Opfer habe. Diese Erklärung ließ Handke in *ESS* in einem etwas besseren Licht erscheinen als in den Zeitungen, in denen die Kurzmeldung mit der Bemerkung endete, dass Handke für proserbisch gehalten werde.

6.6.2 Zur Polemik um den Heine-Preis

Nur einige Wochen später, Ende Mai 2006, geriet Handke erneut in die Schlagzeilen der deutschsprachigen – und wenig später der finnischen – Presse. Am 23.5.2006 gab das Presseamt der Stadt Düsseldorf in einer Pressemitteilung die Entscheidung der Jury des Heine-Preises und den Namen des diesjährigen Preisträgers bekannt:

Die Jury traf ihre Entscheidung in einer Sitzung am Samstag, 20. Mai. Sie begründete ihr Votum wie folgt: „Eigensinnig wie Heinrich Heine verfolgt Peter Handke in seinem Werk seinen Weg zu einer offenen Wahrheit. Den poetischen Blick auf die Welt setzt er rücksichtslos gegen die veröffentlichte Meinung und deren Rituale.“ (zit. nach Jamin 2006: 9–10.)

Die Verleihung des Preises an Handke weckte unverzüglich nach der Mitteilung des Presseamtes heftige Polemik in den deutschsprachigen Medien. Nicht nur Akteure des literarischen Feldes (Literaturkritiker und Redakteure vieler deutschen Tageszeitungen und Rundfunksendungen, prominente Schriftsteller, darunter ehemalige Heine-Preisträger wie Günter Kunert), sondern auch viele Politiker (Lokalpolitiker, Vertreter von Bundestag und Europäischer Union, neben Deutschen auch Österreicher), fühlten sich verpflichtet, ihre Meinung zu diesem Thema zu äußern (vgl. Jamin 2006: 20–21). Die meisten empörten sich über die Auszeichnung Handkes. „Preisträger Handke wurde vorgeworfen, nicht preiswürdig zu sein, weil weder sein Verhalten

noch Teile seines Werkes der Preis-Satzung, vor allem aber dem Geist des Namensgebers Heinrich Heine angemessen seien” (Jamin 2006: 10). Man war der Ansicht, dass Handke die Auszeichnung nicht verdient hatte, weil er öffentlich für den serbischen Diktator Slobodan Milošević und Serbien Partei ergriffen hatte. Die Auszeichnung Handkes sei deshalb ein „Skandal angesichts der Toten des Balkankrieges“ und „eine empörende Beleidigung und Verhöhnung des Dichters Heine“ (Jamin 2006: 17–18).

Es gab freilich auch solche, die die Verleihung des Heine-Preises an Handke verteidigten und die eventuelle Verweigerung des Preises als Zensur betrachteten. Dazu gehörten u. a. Wim Wenders, Elfriede Jelinek, Marlene Streeruwitz, Handkes Verlegerin Ulla Unseld-Berkéwicz und Alice Schwarzer. Z. B. verteidigte die Journalistin Schwarzer Handke und nannte die Entscheidung der Jury „couragiert“. Ihrer Meinung nach hätte Handkes Mut Heine vermutlich imponiert. Die positiv Eingestellten bildeten aber eine sehr kleine Minderheit und so gingen die wenigen positiven Reaktionen im Stimmengewirr unter. Der Versuch Sigrid Löfflers und einiger anderer zu betonen, dass Handke nicht für seine politischen Ansichten, sondern für seine schriftstellerische Leistungen ausgezeichnet werden sollte, wurde überhört oder ihm wurde nur wenig Aufmerksamkeit gegeben. Es wurde auch das Gegenteil betont, nämlich dass der Preis keine rein literarische Auszeichnung sei, sondern dass er immer auch politische Haltungen würdigen wolle. (Vgl. Jamin 2006: 24-25, 32.) Die kritischen Stimmen gegen Handkes Wahl überwogen und viele forderten den Düsseldorfer Rat auf, die Entscheidung rückgängig zu machen.

Handke selbst bemühte sich in der *FAZ* vom 29.5.2006 um eine „Richtigstellung zu den der Zeitung unterlaufenen Irrtümern“, „im Bewusstsein (und aus der Erfahrung), dass jede einzelne meiner Berichtigungen wieder eine Mehr- oder Unzahl neuer und anderweitiger Irrtümer (hm) auslösen wird.“ Hier erklärte Handke, dass er „nie eins der Massaker in den Jugoslawienkriegen 1991–95 geleugnet, oder abgeschwächt, oder verharmlost, oder gar gebilligt“ habe und dass man nirgendwo in seinen Werken lesen könne, dass er Slobodan Milošević als „ein“ oder „das Opfer“ bezeichnet hätte. Außerdem habe er seine Aussage, die Serben seien noch größere Opfer als die Juden, sofort wieder schriftlich korrigiert; dieser Text wurde damals, so erinnerte Handke, auch vom *Focus* und der *FAZ* veröffentlicht. Am Ende seiner Berichtigung äußerte Handke noch den Wunsch, dass „all meine (6) Aufzeichnungen, Erzählungen, Berichte, Stücke der letzten fünfzehn Jahre zu Jugoslawien Wort für Wort gelesen würden, und anders sachverständig [...] Mir dünkt, mich bedünkt, für diese Schriften ist der Heinrich-Heine-Preis. Es gibt noch Bücher zu lesen jenseits der Zeitungen.“³⁹⁰ (Vgl. Jamin 2006: 82.)

³⁹⁰ Dieser Satz ist eine Anspielung auf Paul Celans Gedicht „Fadensonnen“ aus dem Band *Atemwende* (1967): „Es sind /noch Lieder zu singen jenseits/ der Menschen“.

Um eine Ratssitzung des Düsseldorfer Stadtrates zu verhindern, die für den 22.6.2006 geplant war und in der die Entscheidung der Heine-Preis-Jury gekippt werden sollte, schrieb Handke am 2.6.2006 einen Brief an den Düsseldorfer Oberbürgermeister Joachim Erwin, der auch ein Mitglied der Heine-Jury war. Dieser Brief wurde als Verzicht des Schriftstellers auf den Preis interpretiert. (Vgl. Jamin 2006: 18–19, 33.) Die Diskussion über den Heine-Preis war damit keineswegs beendet, sondern wurde noch lange fortgesetzt.

Aus dieser ganzen Polemik wurde relativ wenig nach Finnland vermittelt. Am 25.5.2006 veröffentlichte *HS* eine Kurzmeldung im Feuilleton, in der es sich diesmal um das andersartige Ereignis um Handke handelte: Berichtet wurde, dass der „Schriftsteller Peter Handke, 63,“ den von der Landeshauptstadt Düsseldorf verliehenen Heine-Preis bekommen habe, der zu den bedeutendsten Literaturpreisen in Deutschland zähle und 50 000 Euro betrage. Dem Text zufolge hat die Jury des Heine-Preises ihre Entscheidung damit begründet, dass Handke „eigensinnig wie Heinrich Heine“ und gegen die öffentliche Meinung seinen Weg zu einer „offenen Wahrheit“ verfolge; genauer wurden die Bestimmungen des Heine-Preises hier nicht erläutert.³⁹¹ „Offene Wahrheit“ war im finnischen Text mit Anführungszeichen markiert, aber die Auszeichnung wurde sonst nicht ausdrücklich kommentiert. Stattdessen wurde im Text darauf hingewiesen, dass Handke wegen seiner Stellungnahmen für Serbien heftig kritisiert worden sei; als ein Beispiel dafür erwähnte man, dass das Pariser Comédie-Française Theater ein Stück von ihm kurz zuvor abgesetzt hatte, weil er an der Beerdigung von Milošević teilgenommen hatte.

Bevor die anderen finnischen Tageszeitungen dazu kamen, ihre Leserschaft über die Entscheidung der Jury des Heine-Preises zu informieren, war es schon zu spät. So konnten *Turun Sanomat* (30.5.), *Ilta-Sanomat* (30.5.), *Savon Sanomat* (30.5.) und *Pohjalainen* (31.5.) eine über STT vermittelte Kurzmeldung veröffentlichen, in der berichtet wurde, dass „der Verehrer von Milošević“ („Milosevicin ihailija“) den Heine-Preis wahrscheinlich doch nicht bekommen würde. Als Grund dafür führte man an, dass einige deutsche Politiker mitgeteilt hätten, dass sie die Verleihung des Preises an Handke verhindern wollten, weil Handke behauptet habe, Milošević zu verehren, weil dieser sein eigenes Volk verteidige. Abgesehen vom Titel enthielt die Kurzmeldung keine wertenden Kommentare.

Obwohl Handke in den finnischen Kurzmeldungen nicht direkt kritisiert wurde, deutet die Tatsache, dass man von Handke vor allem als „Verehrer von Milošević“ und

³⁹¹ Vgl. „Der Heine-Preis wird, wie es in den Bestimmungen heißt, durch den Rat der Landeshauptstadt Düsseldorf aufgrund der Entscheidung des Preisgerichtes ‚an Persönlichkeiten verliehen, die durch ihr geistiges Schaffen im Sinne der Grundrechte des Menschen, für die sich Heinrich Heine eingesetzt hat, den sozialen und politischen Fortschritt fördern, der Völkerverständigung dienen oder die Erkenntnis von der Zusammengehörigkeit aller Menschen verbreiten.‘“ (Jamin 2006: 9–10.)

nicht etwa als österreichischem Schriftsteller sprach, darauf hin, in welcher Position er dem finnischen Publikum vorgestellt wurde. Weder der Schriftsteller noch seine literarische Produktion wurden in den Kurzmeldungen genauer vorgestellt. Bei der Berichterstattung konzentrierte man sich darauf, Berichte von Seiten der Kritiker und der Medien zu vermitteln, während der Schriftsteller selbst nicht zu Wort kam: Z. B. wurde der o. g. Brief Handkes in den finnischen Medien mit einem kurzen Hinweis abgetan: Am 14.6.2006 berichtete *HS* mit der Überschrift „Heine-palkintoa ei luovuteta lainkaan“ („Der Heine-Preis wird gar nicht vergeben“) darüber, dass Handke mitgeteilt habe, dass er den Preis nicht mehr haben wolle, weshalb er nun gar nicht vergeben werde. Die ganze Polemik wurde im kurzen *HS*-Text als „Farce“ bezeichnet. Obwohl der Text von seinem Stil bzw. Ton relativ neutral war, gab er wegen dieser wertenden Bezeichnung ein ziemlich lächerliches Bild von der deutschen Diskussion und dem großen Aufsehen um den Heine-Preis. Lächerlich gemacht wurden hier allerdings nicht Handke, sondern vielmehr die Heine-Jury und der Düsseldorfer Stadtrat. Nach dem Erscheinen dieser Kurzmeldung wurde die Heine-Diskussion in der finnischen Presse nicht weiter verfolgt.

Die Debatte um den Heine-Preis ging in den deutschsprachigen Medien noch lange weiter, nachdem die finnischen Medien ihr Interesse daran verloren hatten. Im Laufe der Debatte gerieten Handke und seine umstrittene proserbische Haltung in den Hintergrund und anstelle dessen wurden neue Gesprächsthemen aufgegriffen. Fast ebenso großes Aufsehen wie die Entscheidung der Jury des Heine-Preises erweckten u. a. das Auswahlverfahren des Preisträgers und der Austritt zweier Juroren, der Literaturkritikerin und Chefredakteurin der Zeitschrift *Literaturen* Sigrid Löffler und des Literaturprofessors Jean-Pierre Lefévre. Sie verließen die Heine-Preis-Jury als Protest gegen das Vorgehen des Düsseldorfer Stadtrates, der die Wahl Handkes blockieren wollte. Diskutiert wurde weiterhin die Profilierungssucht von deutschen Politikern und Parteien, die angeblich die Debatte um den Heine-Preis für die Partei- oder persönliche Profilierung nutzten. Den Jury-Mitgliedern wurden von Seiten der Öffentlichkeit u. a. Inkompetenz, mangelnde Handke-Kenntnisse (einige Jury-Mitglieder gaben auch öffentlich zu, dass sie die Werke Handke selber nicht gelesen hatten) und Desinteresse an aktueller Tagespolitik vorgeworfen: Sie hätten sich über die Debatte um Handkes Serbien-Texte, die schon seit Jahren andauerte, und über seine Parteinahme für Milošević, zuletzt seine Teilnahme an der Beerdigung von Milošević, besser informieren müssen. (Vgl. Jamin 2006: 11–12, 27–29, 43–47, 50–53.) Insgesamt war die Debatte, die in den Headlines der größten deutschen Zeitungen als „Skandal mit Ansage – eines der bizarrsten Spektakel der letzten Jahre“ (*Der Spiegel*), als „kulturpolitische Bruchlandung des Jahres“ (*Rheinische Post*) oder als „Kulturelle(n) Streit wie ihn Deutschland seit langem nicht erlebt hat“ (*Welt am Sonntag*) bezeichnet wurde, nicht nur für das öffentliche Bild Handkes von Bedeutung. Sie hat auch, so meint zumindest Jamin (2006: 14–15), das Ansehen und die

Reputation der Jury-Mitglieder, vieler deutschen Politiker, der Stadt Düsseldorf und des Heine-Preises erheblich beschädigt.

Bald nach dem Eklat um den Heine-Preis sorgte Handke erneut für Empörung. *HS* veröffentlichte am 1.7.2006 im Feuilleton eine Kurzmeldung mit der Überschrift „Poundistuva Handke sairastaa hamsunismia“ („Der Poundierende Handke leidet an Hamsunismus“), in der über ein Interview Handkes berichtet wurde, das er der kroatischen Wochenzeitung *Globus* ein paar Tage zuvor gegeben hatte und über das u. a. *Der Spiegel* online und *Welt* online am 29.6.2006 berichtet hatten. Dem *HS*-Text zufolge zeigt dieses Interview deutlich, dass Handke die öffentliche Meinung ganz egal sei. Berichtet wurde, dass sich Handke in diesem Interview erneut auf die Seite von Milošević gestellt und behauptet habe, dass dieser am Massaker in Srebrenica 1995, in dem etwa 8000 Zivilisten hingerichtet wurden, nicht schuldig sei, denn Milošević habe „davon gar nichts gewusst“. Außerdem sei Handke der Ansicht, dass Slowenien den Krieg in Bosnien begonnen habe, nicht Serbien.

Obwohl die in *HS* veröffentlichte Kurzmeldung ganz offensichtlich auf der über dan/dpa vermittelten Nachricht basierte, die z. B. dem o. g. *Welt*-Artikel zugrunde lag, war der Text wie an die finnische Handke-Diskussion angepasst. Im Unterschied zu den deutschsprachigen Versionen hatte man u. a. die Behauptungen Handkes, die sich auf die serbischen Artillerieangriffe auf Dubrovnik bezogen, aus dem finnischen Text weggelassen. Stattdessen endete der *HS*-Text mit der Bemerkung, dass die politischen Stellungnahmen Handkes für Serbien allmählich dem „unsinnigen Geplapper“ („horina“) von Ezra Pound, Knut Hamsun und Louis-Ferdinand Céline während des Zweiten Weltkriegs ähneln würden. Der Kurzmeldung war auch aufgrund der Sprechweise zu entnehmen, dass die *HS*-Redaktion nicht besonders viel von Handke hielt, sondern dass er hier ein wenig belächelt wurde.

Die Anzahl der Kurzmeldungen, die im Jahr 2006 über Handke in der finnischen Presse veröffentlicht wurden, zeigt, dass der Schriftsteller trotz des bescheidenen Erfolgs seiner letzten übersetzten Prosawerke keineswegs vergessen wurde: In *HS*, der führenden Tageszeitung Finnlands, erschienen allein wegen des Heine-Preises sieben Kurzmeldungen. Im September 2006 erschien noch eine weitere Kurzmeldung (88 Wörter), die von Handke handelte. Am 14.9.2006 berichtete *HS* über die Kommentare Handkes, die er der österreichischen Info-Illustrierten *News* bezüglich des Eingeständnis von Günter Grass, der Waffen-SS angehört zu haben, gegeben hatte. Dem *HS*-Text zufolge hat Handke das späte Eingeständnis seines Kollegen als „eine Schande für das Schriftstellertum“ bezeichnet.³⁹² Die Art und Weise, wie Grass sein Eingeständnis gemacht hatte, ist laut Handke „böse und selbstgerecht“ und zeigt, dass

³⁹² Der in *FAZ* am 13.9.2006 erschienenen Kurzmeldung zufolge hat Handke Grass als „eine Schande für das Schriftstellertum“ bezeichnet, nicht nur sein Eingeständnis, wie *HS* das interpretiert hatte. Sonst waren die Meldungen in der *FAZ* und *HS* fast identisch.

bei Grass „nichts von innen komme“. In *HS* wurde weiterhin die Meinung Handkes zitiert, dass selbst ein 17-jähriger sich darüber im Klaren hätte sein müsse, dass „es um eine grundböse Ideologie geht, wenn ein Volk mit ihrer Hilfe schlecht hingestellt wird.“ Am Ende des Textes wurde noch als Hintergrund erklärt, dass Handke selbst für seine Parteinahme für Serbien heftig kritisiert worden sei und dass insbesondere seine Teilnahme an der Beerdigung von Milošević „Ärger“ erregt habe. Der Text endete mit der Bemerkung, dass man in den deutschen Medien Handke und Grass miteinander verglichen habe; von wem und warum, wurde im Text nicht erklärt.

Im Jahr 2007 dagegen war es ruhiger um Handke: In *HS* wurde eine einzige Kurzmeldung (110 Wörter) veröffentlicht, die sich auf Handke bezog. Am 14.4.2007 wurde über die „außergewöhnliche Osterreise“ des „64-jährigen Schriftstellers“ in das kleine serbische Dorf Velika Hoča im Kosovo berichtet, dessen Bewohnern er das Preisgeld (50 000 Euro) des „alternativen“ Berliner Heinrich-Heine-Preises geschenkt hatte. Die Kurzmeldung von *HS* basierte auf einen längeren, zwei Tage zuvor in der *Zeit* erschienenen Artikel von Wolfgang Büscher (2007) – die Quelle wurde in *HS* angegeben –, dessen Hauptpunkte hier kurz zusammengefasst wurden. Der Hauptteil der *HS*-Kurzmeldung behandelte den Hintergrund, der dem finnischen Leser nicht unbedingt von früher bekannt war: Beim alternativen Heinrich-Heine-Preis handle es sich um einen neugestifteten, im Februar 2007 an Handke verliehenen Preis, der von Handkes „Verteidigern“ aus Protest gegen den Düsseldorfer Heine-Preis ins Leben gerufen war, nachdem Düsseldorfer Lokalpolitiker gegen die Vergabe ihres Preises an Handke interveniert hatten. Der *HS*-Text endete mit der Bemerkung, dass Handke während der Reise nochmals die Teilnahme an der Beerdigung von Milošević für *Die Zeit* verteidigt habe. Er habe Zeuge sein wollen und habe als Schriftsteller weiter nichts zu erklären. Abgesehen vom Adjektiv „außergewöhnlich“ nahm man im finnischen Text – im Gegensatz zum Artikel von Büscher (2007) – keine Stellung für oder gegen Handke.

6.7 *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* 2008

Ende Februar 2008 erschien bei Lurra Editions *Don Juan (hänen itsensä kertomana)*, die achte und bis Mai 2009 letzte finnische Übersetzung von Handkes Prosawerken. Mit *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* wollte die Verlegerin Rinnekangas etwas Neuere von Handke veröffentlichen: Während die zeitliche Verzögerung zwischen dem deutschen Original und der finnischen Übersetzung bei *Wunschloses Unglück* über 30 und bei *Versuch über die Jukebox* 15 Jahre betrug, waren diesmal seit dem Erscheinen des Originals erst vier Jahre vergangen. Die Wahl des Werkes wurde auch durch die Meinung der Verlegerin über das Buch beeinflusst. *Don Juan* ist ihrer Ansicht nach ein „faszinierendes“, „hervorragendes“ Buch. Dem Übersetzer Mannila habe es ebenfalls sehr gut gefallen.

6.7.1 Zum Werk *Don Juan* (erzählt von ihm selbst)

Don Juan (erzählt von ihm selbst) greift den alten Mythos vom bekannten Frauenhelden auf, der als eine der grundlegendsten Gestalten der europäischen Dichtung neben Faust angesehen wird (vgl. Ambjörnsson 1990: 49–50). Der Leser erfährt, allerdings nicht direkt von Don Juan selbst, wie es im Titel angedeutet wird, sondern über einen Dritten, den Ich-Erzähler der Rahmenerzählung, nicht weniger als „die endgültige und wahre Geschichte Don Juans“ (DJ, 159).³⁹³

Der Ich-Erzähler, dessen Name im Buch nicht erwähnt wird und von dem der Leser relativ wenig erfährt, bewohnt eine Gaststätte in einem ehemaligen Pförtnergebäude nah den Überresten von Port-Royal-des-Champs, „der im siebzehnten Jahrhundert berühmtesten und auch berüchtigten Klosteranlage Frankreichs“ (DJ, 7). Da er als Wirt und Geschäftsmensch nicht besonders erfolgreich ist, lebt er in seiner Herberge allein und vertreibt die Zeit lesend und kochend. Eines Tages im Mai, gerade als er genug vom Lesen hat, stürzt Don Juan in seinen Garten hinein. Er ist auf der Flucht vor einem Motorradpaar, auf das er im Wald gestoßen ist und dem er beim Liebesakt zugeschaut hat. Es ist von vornherein klar, dass es sich hier nicht um irgendeinen Don Juan handelt, sondern um „den Don Juan“; schon der Hinweis des Ich-Erzählers, dass es eine andere literarische Figur hätte sein können, die ihn besucht (DJ, 10), deutet darauf hin, dass dieser Don Juan eine märchenhafte, mythische Gestalt ist und während der ganzen Erzählung eine solche auch bleibt.

Don Juan sucht beim Ich-Erzähler nicht nur Asyl, sondern auch einen Zuhörer. Während der sieben Tage, die er im Garten des Ich-Erzählers sitzt, erzählt er jeden Tag von einem Tag der vergangenen Woche: „Nicht die Geschichte seines ganzen Lebens tischte er mir auf, auch nicht die etwa des vergangenen Jahres, sondern einzig die der jüngstvergangenen sieben Tage“ (DJ, 40). Die ganze Woche war er unterwegs und fand sich mit jedem Tag an einem anderen Ort. Am Abend seines Ankunftstages in Port-Royal-des-Champs erzählt er, wie er genau vor einer Woche bei demselben Wochentag in Tiflis in Georgien war. Nach Tiflis war er mit dem Flug aus Moskau über den Kaukasus gekommen. Warum er gerade nach Tiflis reiste und was er in Moskau gemacht hatte, verrät er nicht; genauso wenig werden die weiteren Stationen seiner Reise motiviert. „Nach Georgien aufgebrochen war er, wie nach überallhin, ohne besonderes Ziel. Nichts als seine Untröstlichkeit und seine Trauer trieben ihn. Das Trauern durch die Welt tragen und es auf sie, die Welt, übertragen. Don Juan lebte seiner Trauer, als einer Kraft. Sie war mehr als er und überstieg ihn.“ (DJ, 48.)

³⁹³ Die Zitate aus *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* entstammen der beim Suhrkamp Taschenbuch Verlag im Jahre 2006 erschienenen Auflage (st 3739). Auf das Buch wird in der Arbeit mit der Abkürzung DJ hingewiesen. Auf die finnische Übersetzung wird mit DJ2 verwiesen.

Wie der Ich-Erzähler am Ende der Erzählung feststellt, ist dieser Don Juan „ein anderer“ (DJ, 157). Seit Jahren verkehrt er mit niemandem, abgesehen von unbedeutenden Reisezufallsbekanntschaften. „Don Juan war ein Verwaister, und das nicht in irgendeiner übertragenen Bedeutung. Er hatte vor Jahren den ihm nächsten Menschen verloren, und das war nicht sein Vater oder seine Mutter, sondern, so kam es mir zumindest vor, sein Kind, sein einziges. [...] Oder war ihm vielleicht seine Frau, die einziggeliebte, gestorben?“ (DJ, 47–48.) Don Juan gesteht sich, dass er, bevor er verwaist war, ganz anders gelebt habe, „sein halbes Leben lang“ (DJ, 50). Auf sein früheres Leben wird von ihm nur kurz hingewiesen (vgl. DJ, 51–52, 73), aber davon wird nicht genauer erzählt. Seit Jahren vermeidet er nicht nur das Reden, sondern auch Frauen, die sich von der Ausstrahlung seiner Trauer angezogen fühlen. Der Besuch einer Hochzeit in einem Dorf in Kaukasus – das Reiseziel wird von seinem Fahrer und Diener bestimmt – und dort die Begegnung mit einer Frau, der Braut, wird für Don Juan ein verhängnisvolles Ereignis: „Zum ersten Mal seit dem Verlust seines Kindes fühlte Don Juan sich aus der Ruhe seiner Untröstlichkeit und des aus sämtlich möglichen Verwicklungen Ausgeschiedenseins gebracht“ (DJ, 54). „Es war ein jähes und dabei stilles Erwachen, nach einem jahrelangen Schlaf oder eher Dahindämmern“ (DJ, 64). Beim Blick der Braut geht eine Epoche seines Lebens zu Ende und eine neue Zeit, die „Frauenzeit“ (DJ, 67), beginnt.

Im Gegensatz zu üblichen Schilderungen von Don Juan in Literatur und Musik versteht sich dieser Don Juan nicht als ein Frauenheld:

Don Juan war kein Verführer. Er hatte noch nie eine Frau verführt. Zwar waren ihm welche begegnet, die ihm das dann nachgesagt hatten. Aber diese Frauen hatten entweder gelogen, oder sie wußten nicht mehr, wo ihnen der Kopf stand, und hatten damit eigentlich etwas ganz anderes sagen wollen. Und umgekehrt war Don Juan auch noch keinmal von einer Frau verführt worden. [...] Er hatte eine Macht. Nur war seine Macht eine andere. (DJ, 73.)

Don Juans Macht kommt von seinen Augen: Mit seinem Blick setzt er das Begehren der Frau frei, die sich plötzlich ihrer Einsamkeit bewusst wird und Don Juan als ihren Retter betrachtet. Er empfindet eine Scheu vor seiner Macht, aber fühlt sich verpflichtet, zu den Frauen zu gehen, die ihn haben wollen; „auszuweichen wäre ein ganz besonderes Verlassen – eine besonders feige und schmählische Form des Sitzens gewesen“ (DJ, 69). So ist er auch nicht derjenige, „der mit der Braut den Blickwechsel begann“ (DJ, 63), sondern die Braut richtet die Augen auf ihn. Danach gibt es kein Zurück mehr.

Was mit der Braut in Georgien oder mit den anderen Frauen, die er im Laufe der Woche trifft, tatsächlich passiert, lässt Don Juan offen: Während er die inneren Begebenheiten und Verwicklungen ausführlich beschreibt, überspringt er die eigentlichen Aktionen oder erzählt sie nur in Verneinungen und „ohne irgendwelche pikanten Einzelheiten“ (DJ, 42). Die Geschichten werfen beim Zuhörer Fragen auf, aber Don Juan

verbittet sich alle Zwischenfragen, Einwürfe und Einschübe. Gegen Ende der Woche werden die Geschichten immer knapper erzählt³⁹⁴, die Orte (Damaskus, die Enklave Ceüta in Nordafrika, ein Fjord bei Bergen in Norwegen) werden großzügiger beschrieben und die Frauen werden abstrakter, fast eigenschaftslos: Sie zeigen sich „in ihren Hauptzügen Tag für Tag als Wiederholungen“ (DJ, 94).³⁹⁵ Gemeinsam für die Geschichten mit den verschiedenen Frauen ist aber, dass sie mit den Schwellen eingeleitet werden und dass die meisten Begegnungen mit einer Flucht enden, für die entweder Don Juan selbst oder sein Diener verantwortlich ist. Wie sein Herr hat der Diener Don Juans jeden Tag ein Abenteuer mit einer anderen Frau. Im Gegensatz zu den Frauen Don Juans, die alle „unbeschreiblich schön“ (DJ, 72) sind, sind seine Frauen auffallend hässlich oder sonst abstoßend. Obwohl sich Don Juan Tag für Tag immer mehr auf die nächste Frau freut, wird er nicht von seiner Untröstlichkeit befreit, sondern zieht „von Station zu Station seiner Trauer nach“ (DJ, 108).

In der Rahmenerzählung passiert wenig. Der Ich-Erzähler kocht, Don Juan beginnt sein Erzählen erst am Abend, nach dem Nachtmahl. Tagsüber durchstreifen sie die Gegend; fast jeden Tag machen sie einen Ausflug, einmal fahren sie zum Kino. Nur am vorletzten Tag der Woche bleiben sie in der Herberge, weil sie von sechs oder sieben weiblichen Belagerern umzingelt werden, „die es auf Don Juan abgesehen hatten“ (DJ, 46). Am Ende muss Don Juan, der gegen Ende seines siebentägigen Berichts immer unruhiger wird – er gerät in eine Art „Zeitnot“ oder „Zeitkrankheit“ (DJ, 141) – wieder fliehen und er verschwindet durchs Gartentor. Seine Geschichte hat hier kein Ende. Wie der Erzähler feststellt, kann sie auch kein Ende haben.

6.7.2 Zur deutschsprachigen Rezeption von Don Juan (erzählt von ihm selbst)

Don Juan (erzählt von ihm selbst) erschien im Suhrkamp Verlag am 26. Juli 2004. Das neue Buch wurde unverzüglich nach seinem Erscheinen in den größten deutschsprachigen Zeitungen und Zeitschriften besprochen. Die Rezension Schreibers im *Spiegel*, die erste von den insgesamt zehn Rezensionen, die in dieser Arbeit die öffentliche deutschsprachige Rezeption des Werkes vertreten, erschien am gleichen Tag wie das Buch. Auch die *Frankfurter Rundschau*, *Die Welt* und *die tageszeitung* veröffentlichten ihre Kritiken noch im Juli. Die Eile, in der das Buch rezensiert wurde, beruhte offensichtlich nicht so sehr auf der Bedeutung seines Autors, sondern vielmehr auf seinem Thema: Man war sehr neugierig zu wissen, wie der „österreichische

³⁹⁴ Während der Beschreibung der ersten Station der Reise fast 40 Seiten gewidmet sind (vgl. DJ, 48–87), umfassen die Berichte aus Norwegen und Holland jeweils vier Seiten und schließlich aus dem Namenlosen zweieinhalb Seiten (DJ, 126–129, 129–133, 134–136).

³⁹⁵ Am ausführlichsten berichtet Don Juan über eine Frau in Ceüta, mit der nicht er sondern sein Diener zusammen war. Diese ehemalige Schönheitskönigin, die sich selber „Streuerin“ oder „Eroberin“ nennt, ist eine Art weibliche Don Juan, die die Männer verführt, um sie dann demütigen zu können. Sie will sic auf diese Weise am anderen Geschlecht rächen, ohne selbst den Grund dafür erklären zu können. (Vgl. DJ, 111–118.)

Stardichter“ (Schreiber 2004), den man für einen „Sonderling“ (Jähner 2004) und für einen „friedfertigen“, „versonnenen“ und „weltabgewandten“ Autor (Magenau 2004) zu halten pflegte, das „verführerische“ Thema behandelt hatte. Die Erwartungen an das Buch waren groß vor allem daher, weil das Thema für Handke einerseits sehr unpassend, andererseits doch sehr passend erschien, denn, wie Osterkamp bemerkte, „dieser Dichter kennt sich in weiblichen Seelen vorzüglich aus und weiß komplexe Gefühlswelten so subtil zu beschreiben wie kein anderer.“ Mit dem Anfang des Satzes deutete der Rezensent offensichtlich auf das von den Medien aufrecht erhaltene Bild von Handke als Frauenheld hin (vgl. Kap. 3.1).³⁹⁶ Der Untertitel seiner Rezension in der *FAZ* hieß ebenfalls sensationssüchtig: „Peter Handke verbringt sieben Nächte mit Don Juan.“

Da der Mythos von Don Juan Schriftsteller, Dramatiker, Regisseure, Komponisten und andere Künstler im Laufe der Jahrhunderte so beschäftigt hat, dass es zahllose Fassungen davon gibt – laut Schreiber ist die Figur Don Juans „mehr als 300-mal literarisch und filmisch verewigt“ worden –, konnte man offensichtlich nicht darauf verzichten, in der Rezension einige frühere Fassungen zu erwähnen und eventuell die neueste Version mit den Vorgängern zu vergleichen. So wurde z. B. erklärt, dass die älteste literarische Fassung vom spanischen Mönch Gabriel Telléz stammt, der unter dem Pseudonym Tirso de Molina das Stück *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra* verfasste, das 1613 uraufgeführt und 1630 veröffentlicht wurde (vgl. Schreiber 2004, Magenau 2004). Genannt wurde auch Molière, dessen Dramaversion *Dom Juan ou le Festin de pierre*, eine Komödie in fünf Akten, 1665 erschien und auf den bei Handke (vgl. DJ, 157) verwiesen wird (vgl. Ortheil 2004, Osterkamp 2004). Auf die Tatsache, dass der bekannte Frauenheld neben Handke von anderen deutschsprachigen Autoren behandelt worden ist, wurde ebenfalls hingewiesen. Diese Versionen – das Fragment *Don Juan* (1844) von Nikolaus Lenau, das Theaterstück *Don Juan kommt aus dem Krieg* (1936) von Ödön von Horváth und die Komödie *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* (Uraufführung 1953) von Max Frisch – wurden in den Rezensionen jedoch weder genauer vorgestellt noch als Vergleichspunkte verwendet (vgl. Ortheil 2004, Osterkamp 2004, Meyer 2004). Ortheil und Schreiber erwähnten zudem die Filmversion *Don Juan DeMarco* (1995) vom amerikanischen Drehbuchautor Jeremy Leven mit Johnny Depp in der Titelrolle, dessen Bild in den Rezensionen neben bzw. statt Handke zu sehen war. Ortheil vermutete, dass ein „Herzensbrecher“ wie Depp Frauen bestimmt viel lieber sei als der Held von Handke.

Als einen expliziten Vergleichspunkt verwendete man statt der o. g. Werke die vielleicht berühmteste Version des Don-Juan-Stoffes, die Oper *Don Giovanni oder Der*

³⁹⁶ Ähnliche Andeutungen gab es auch in anderen Rezensionen. In der Rezension von Schreiber im *Spiegel* gab es ein Foto vom lachenden Handke mit dem Bildtext: „Autor Handke: Frauen durch Blicke erobern“. Im Bildtext, der der Rezension Magenaus beigelegt war, wurde der Schriftsteller „Don Handke“ genannt.

bestrafte Wüstling von Mozart, die in den Rezensionen am häufigsten genannt wurde.³⁹⁷ Auf die Version Mozarts, die nach dem Libretto von Da Ponte verfasst wurde und die 1787 in Prag uraufgeführt wurde (vgl. Ambjörnsson 1990: 49, 72), wird bei Handke zumindest zweimal explizit verwiesen: Im Motto seines Werkes wird der berühmte Satz Don Giovannis aus dem 1. Akt „Chi son`io tu non saprai (Wer ich bin, du wirst es nicht erfahren)“ zitiert. Am Ende der Erzählung kommt man auf Mozart zurück, wenn der Ich-Erzähler auf Seite 157 behauptet, dass die Don Juans „im Nachtprogramm des Fernsehens, in der Oper, im Theater, und ebenso in der primären Realität“ „allesamt die falschen Don Juans“ seien „auch der von Molière; auch der von Mozart“ (DJ, 157).

Mit Blick auf die früheren Don-Juan-Versionen, insbesondere auf die Fassung von Mozart/ Da Ponte, die laut Schreiber das „allerschönste Denkmal des Verführermythos“ darstellt und die den Erwartungshorizont der Rezipienten am stärksten zu prägen schien, erklärte man, dass Handkes Don Juan „mit dem uns bekannten Don Juan der alten Erzählungen und Dramen kaum etwas zu tun“ habe (Ortheil 2004). Von Handke hatte man eigentlich auch nicht erwartet, dass sein Don Juan den Vorgängern ähneln würde; vielmehr erwartete man von ihm, wie Meyer dies formulierte, dass er „einen anderen Weg“ geht. In ein paar Rezensionen wurde auch erklärt, dass der Autor ausdrücklich den alten Mythos umzudeuten und die Figur des Don Juan neu zu bestimmen versuche (vgl. Magenau 2004, Ortheil 2004); begründet wurde dies mit einem Satz, mit dem der Ich-Erzähler zitiert wurde: „Ich kann es bezeugen: Don Juan ist ein anderer“ (DJ, 157). Während der Ich-Erzähler an dieser Stelle einzig die Treue, die Aufmerksamkeit und die Väterlichkeit des „richtigen“ Don Juans als seine wichtigsten Charakterzüge hervorhebt, durch die er sich von seinen falschen Vorgängern unterscheidet, zählten die Rezensenten eine Fülle von Eigenschaften und Merkmalen auf, die man von einer Don-Juan-Figur erwarte und denen der Held Handkes nicht entspreche. Laut Magenau z. B. stellt man sich den Don Juan als „verführerischen Draufgänger“, „smarten Frauenversther“ und „skrupellosen Frauenbenutzer“ vor, der am Ende seine Strafe bekommt, wenn ihn der Teufel holt. Im Gegensatz zu seinen Vorgängern ist Handkes Don Juan nicht von seinen Leidenschaften besessen. Er ist auch nicht derjenige, der die Initiative ergreift. Er ist kein „großer Verführer“, „Betrüger oder Degenstecher“, „der auf die Frauen zugeht und sie erobert“ (Ortheil 2004), sondern die Frauen „fallen ihm zu“ (Müller 2004). „Er erobert die Frauen aus der Distanz, durch die ‚Macht‘ seiner Augen, deren Wirkung – ‚das Begehren der Frau‘ – zu spüren ihm wichtiger scheint als die körperliche Vereinigung (die der Autor nicht ausschließt, doch nie eindeutig benennt)“ (Schreiber 2004). Darüber hinaus fehlt Handkes Version der moralisierende Aspekt, der in den früheren Fassungen sehr wichtig war (vgl. Ambjörnsson 1990: 50): Laut Müller fehlt Handkes Don Juan auch das Dämonische, „in das er sich zu hüllen pflegte“, der Gott, „den er herausfordern“,

³⁹⁷ Vgl. Magenau (2004), Meyer (2004), Müller (2004), Osterkamp (2004), Schreiber (2004).

der Komtur, „den er zum Essen einladen“ und die Hölle, „in die er fahren könnte“ (Müller 2004).

Handkes Erzählung weist jedoch nicht nur Unterschiede zu den früheren Don-Juan-Versionen auf, sondern auch Gemeinsamkeiten: Auch bei Handke hat der umherziehende Don Juan einen (namenlos bleibenden) Diener, der in einigen Rezensionen als Kontrastfigur Don Juans erwähnt wurde³⁹⁸ und der laut Ortheil und Schreiber deutliche Züge der Leporello-Figur aufweist.³⁹⁹ Im Gegensatz zum Diener Leporello in *Don Giovanni* von Mozart/Da Ponte, der über die Frauen Buch führt, die sein Herr in Italien, Spanien, Deutschland usw. verführt hat (vgl. Mäkinen 2004: 121), ist der Diener bei Handke laut Müller „vollkommen unfähig“, „was Buchführung und Registrieren betrifft.“ Nicht zu vergessen ist ebenfalls die Tatsache, dass der Tod auch in den früheren Versionen eine zentrale Rolle spielt: Während bei Handke auf den Tod eines dem Don Juan nahen Menschen, eines Kindes oder einer Frau, hingewiesen wird, gibt es bei Molina und Molière einen tatsächlichen bzw. imaginierten Vätermord (vgl. Ambjörnsson 1990: 55) und Don Giovanni tötet bei Mozart/Da Ponte den Vater von Donna Anna. Dies wurde in den Rezensionen nicht thematisiert.

Die Trauer Don Juans wurde in den Rezensionen erwähnt⁴⁰⁰, aber sie spielte bei den Konkretisierungen keine so zentrale Rolle wie dann in der finnischen Rezeption (vgl. Kap. 6.7.4.2). Die Trauer wurde von den deutschsprachigen Rezensenten als die Kraftquelle Don Juans aufgefasst, die ihn „durch Orient und Okzident“ fliehen lässt (vgl. Schreiber 2004). Laut Ortheil markiert die Trauer in Handkes *Fantasia* „das eigentlich Neue seiner Figur“: „Etwas Grausames, Schlimmes ist Don Juan widerfahren“ (Ortheil 2004). Doch war der Rezensent nicht ohne weiteres bereit, die Trauer als eine passende Eigenschaft einer Don-Juan-Figur zu akzeptieren. Er fragte, ob die Bekenntnis der Trauer die Figur nicht zerstöre „und aus ihr eher einen Heiligen als einen neuen Don Juan“ mache. Ihm zufolge handelt es sich beim Helden Handkes um eine „noch am ehesten französische Figur“, einen „französischen Melancholiker“ (Ortheil 2004).

Die Frage, ob man Handkes Don Juan überhaupt als eine Don-Juan-Figur ansehen kann, wurde auch in einigen anderen Rezensionen gestellt, nur wurde sie etwas anders formuliert. Verneinend beantwortete die Frage u. a. Osterkamp, der in seiner Rezension am ausführlichsten die Stoffgeschichte Don Juans beleuchtete. Angefangen mit der Don-Juan-Figur der Gegenreformation stellte der Rezensent die verschiedenen Erscheinungsformen des Don Juans vor und erörterte ihre jeweilige zeitgeschichtliche Funktion und Bedeutung. Die umfassende Darstellung des Don-Juan-

³⁹⁸ Den Diener und seine „reizvoll hässlichen Winkelsitzerinnen“ (Schreiber 2004) nannten Hartwig (2004), Meyer (2004), Müller (2004), Ortheil (2004) und Schreiber (2004).

³⁹⁹ Bei Molière heißt der Diener Sganarelle, bei La Ponte/Mozart Leporello (vgl. Ambjörnsson 1990: 52).

⁴⁰⁰ Vgl. Müller (2004), Ortheil (2004), Radisch (2004), Schreiber (2004).

Stoffes diene bei Osterkamp weniger dazu zu zeigen, wie sich Handkes Don Juan von seinen Vorgängern unterscheidet, sondern der Rezensent versuchte damit seine Behauptung zu rechtfertigen, dass der Don-Juan-Mythos als literarischer Stoff veraltet oder zumindest dabei sei, allmählich überdrüssig zu werden, weil das darin behandelte Menschheitsproblem nicht mehr aktuell sei. Dass ein literarischer Stoff „ewig jungendfrisch“ bleiben würde, würde laut Osterkamp voraussetzen, dass das Problem „noch weit davon entfernt“ ist, seine Lösung zu finden. Bei Odysseus, Medea und Faust wäre dies noch der Fall, bei Don Juan indes nicht. Außerdem hat Handkes Don Juan seiner Ansicht nach „kaum etwas von dem, was die Stoffgeschichte von ihm verlangt, wohl aber alles, was man von einem Handkeschen Helden ohnehin erwartet. Er ist also ein Virtuose der wahren Empfindung und ein Spezialist für erfüllte Augenblicke. Der Leser wird ihn rasch mögen, diesen Mann zum Gernhaben. Aber jene erotische Überraschung, die sein Name verspricht, gewährt er wahrhaftig nicht.“ Zum Schluss stellte Osterkamp noch fest: „Wenn sein Don Juan ein ganz anderer ist als derjenige von Molière oder Mozart, dann belegt er gerade damit die Auszehrung der Stofftradition.“

Mit Osterkamp derselben Meinung war Radisch, der zufolge bei Handke nur „augenscheinlich“ eine neue Geschichte über Don Juan erzählt wird:

Allen rhetorischen Gefuchtel zum Trotz [...] geht es Handke in keiner Zeile um Don Juan. Handke geht es stets und wie immer nur um das eine große babylonische Handke-Buch, zu dem seit langem alle Handke-Bücher ein Baustein sind. Die Frage lautet nicht: Was fügt Handke der großen Don-Juan-Figur hinzu?, sondern: Was fügt Don Juan dem großen Erzählprojekt des Peter Handke hinzu? (Radisch 2004.)

Laut Radisch findet man die Antwort leicht: An der Don-Juan-Figur habe die „übersinnliche und magische Kraft der alten Legende vom Sinnesmenschen“, der den erfüllten Augenblick wiederholen will, Handke gereizt. Don Juan repräsentiere für ihn „Gegenzauber und Gegengift gegen die Lebens- und Erfahrungsleere der zivilisierten Welt, an deren Verwandlung und Erlösung Handke mehr gelegen ist als an der Wohlgestalt epischer Formen“ (Radisch 2004). Damit meinte die Rezensentin die Entwicklung von Handkes Erzählgestus: Vom Buch zu Buch nehme dieser vom eigentlichen Erzählen Abschied, ver falle nur in kurzen Episoden „wie zufällig ins ungebrochene Erzählen“ und gehe seinem alten Traum von einer „sich selbst erzählenden Welt“ nach.

Weder die Handlung der Rahmenerzählung noch der Inhalt der Geschichten Don Juans wurden von den Rezensenten besonders ausführlich behandelt. Die Ausgangssituation der Erzählung wurde bei den meisten vorgestellt, bei einigen sogar sehr detailliert (vgl. Ortheil 2004, Radisch 2004), während das Ende sehr kurz, wenn überhaupt behandelt wurde. Erzählt wurde u. a. dass Don Juan „auf der Flucht vor einem Pärchen [ist, dem er eher zufällig beim Liebesakt zugeschaut hat“ (Osterkamp

2004).⁴⁰¹ Die Hervorhebung dieser einen Szene diene in den Rezensionen nicht nur dazu, den Asylbedarf Don Juans zu begründen, sondern auch auf die Ansiedlung der Geschichte in der Gegenwart aufmerksam zu machen (vgl. Ortheil 2004, Thuswaldner 2004) sowie eine der wichtigsten Grundlagen des Werkes vorwegzunehmen, die sich auf den Charakter Don Juans bezieht: „Schon der Bericht über das Ereignis, das seine Flucht ausgelöst hat, gibt sein fundamentales Desinteresse an jenem physischen Akt zu erkennen, dessen virtuose Bewältigung herkömmlich mit seinem Namen verbunden wird“ (Osterkamp 2004).⁴⁰² Handkes Don Juan gehe seinem Handwerk mehr aus Pflicht als aus Neigung nach: „Ihm geht es nicht um Sex, sondern um Mystik, das ‚Ineinanderübergehen‘ (in Tiflis), den ‚übereinstimmenden Zeitsinn‘ (in Damaskus) zwischen Mann und Frau“ (Radisch 2004).

Die Abenteuer Don Juans, seine „auf eine Woche geschrumpfte Lebensbeichte“ (Thuswaldner 2004) erregten kein großes Interesse; meist nannte man nur die Orte, an denen dieser den verschiedenen Frauen begegnet war, während die Frauen selbst in der Regel unbeachtet blieben. Man stellte oft nur kurz fest, dass Handkes Don Juan „sieben Episoden“ erlebt habe, die er an sieben Abenden im Garten bei Port Royal seinem Gastgeber erzählt habe (vgl. Müller 2004). Auf das Besondere der Erzählsituation – dass es eigentlich der Ich-Erzähler ist, der in der dritten Person wiedergibt, was ihm seinerseits Don Juan erzählt hat – wurde auch nicht in allen Rezensionen aufmerksam gemacht.⁴⁰³ Stattdessen bemerkte man, dass Don Juan anfangs sehr ausführlich berichte, dann aber immer knapper werde, nur immer lustloser, „andeutungswise, skizzenhaft, Nachfragen ignorierend“ erzähle und schließlich „abkürzend von einer Erzählung zur anderen“ springe (Ortheil 2004), so dass von den späteren Stationen seiner Reise es dann „beinahe nichts“ zu erzählen gebe (Radisch 2004). Osterkamp hielt diese Erzählweise für sehr gelungen: Der Autor habe seiner Ansicht nach „klug“ die Wiederholung, „die schlechte Unendlichkeit“, die zu einer Don-Juan-Geschichte gehörende „Repetitionsschematik“ durch die magische Zahl sieben ersetzt. Bei ihm würden sich die Geschichten sukzessive ausdünnen und die Varianten „Würze geben“ (Osterkamp 2004; vgl. auch Müller 2004). Ganz offensichtlich waren einige Rezensenten enttäuscht, dass die Erzählung „trotz des viel versprechenden Titels“ (Schreiber 2004), der „heiße Sommernächte“ verspreche, „pikante Einzelheiten“ d. h. erotische Details verweigerte und die „erotische Überraschung“, die der Name Don Juan verspreche, nicht wahrhaftig gewähre (Osterkamp 2004; vgl. auch Thuswaldner 2004): „Das Amouröse ist schnell erzählt, eigentlich nur gestreift. Alles weitere aber [...] erhöht sich ins Deutliche“, schrieb Meyer. Jähner zufolge werden

⁴⁰¹ Diese Szene und ihre Bedeutung wurden auch von Magenau, Meyer, Müller, Schreiber und Thuswaldner behandelt.

⁴⁰² Im Text wird das Beobachten damit erklärt, dass Don Juan darauf wartet, dass sich mit dem Liebespaar „etwas ereigne, das dem Laut der Dinge widerspräche“ (DJ, 37). Es ist sein Seufzen der Enttäuschung, das das Paar in Wut bringt, nicht das Beobachten.

⁴⁰³ Vgl. Hartwig (2004), Magenau (2004), Müller (2004), Schreiber (2004).

die „pikanten Einzelheiten“ von Don Juan ausdrücklich ausgespart, weil diese ihm „unter Niveau“ seien, „Abscheulichkeiten aus der verachteten Journalistenwelt, zu der laut Handke der Großteil der Literatur längst hinabgesunken ist.“

Wenn die Erzählung Handkes nicht von Don Juan handelt, wie einige Rezensenten meinten, wovon handelt sie dann? Die häufigste Antwort war: Es gehe hier um das Lieblingsthema Handkes, um die „andere Zeit“ und auch um den „anderen Zustand“ (Magenau 2004, Ortheil 2004, Radisch 2004). Die Zeit ist für Don Juan „das Problem“ (DJ, 37). Die in den Werken Handkes so oft vorkommende Suche nach einer „Stunde der wahren Empfindung“ (Magenau 2004) variiere diesmal als Thema der Paar-Findung, weswegen man von einem „erfüllten Augenblick“ sprechen konnte: „Alle Stationen der unmöglichen Reise sind Variationen eines immergleichen verführerischen Zustands äußerster, stummer Näheerwartung zwischen Mann und Frau – mit austauschbaren Personen und Umgebungen“ (Jähner 2004). Laut Osterkamp geht es hier um die „Herstellung von Gleichzeitigkeit zwischen zwei Menschen“ (vgl. DJ, 89–90). Magenau wiederum war der Ansicht, dass es hier „weniger um das [geht], was erzählt wird, als um eine Einübung in die innere Einkehr und Konzentration.“ Bei Handke dominiere die Empfindungsfähigkeit gegenüber der Reflexion, meinte Magenau.

Der „eigentümliche Handke-Sound, der zwischen akribischer Genauigkeit und mystifizierender Beschwörung erfüllter Augenblicke pendelt“ (Jähner 2004) teilte die Meinungen der Rezensenten wieder sehr stark: Während die einen von „dürren Begriffen“ (Osterkamp 2004), vom „steifen Stuß“ und „quälenden, unsinnigen Sätzen“ sprachen, die der Verlagslektor „einfach zu streichen“ gehabt hätte (Schreiber 2004), meinten die anderen, dass die Sprache Handkes, wenn sie auch manchmal „stockend“ oder „holprig“ sei und das Vokabular „mystisch“, oft auch „blass“, „flach“, „angestrengt und bemüht“ wirke, doch die „eigentliche Macht“ des Autors sei (Ortheil 2004). Laut Jähner kann sie „nerven, aber auch die Nerven schärfen“:

Auch andere Rezensenten, die alle nicht so begeistert vom Thema waren, äußerten sich positiv zur Beschreibung der Umgebung. Insbesondere die Landschaft von Ile-de-France, die Gegend um Port Royal, wird im Buch sehr ausführlich beschrieben (DJ, 29–31). Ohne den Gegenstand der „landschaftlichen Impressionen“ (Schreiber 2004) genauer zu definieren, war z. B. Müller der Meinung, dass man im Buch „hinreißende Passagen“ finde. Osterkamp seinerseits lobte die Beschreibung der Gefühle oder der „unbeschreiblichen Gefühlsmysterien“. Obwohl Osterkamp das Thema ablehnte – ihm zufolge zeugt das Buch Handkes davon, dass die Zeit Don Juans um sei – war er der Ansicht, dass es sich hier um „entspannte Prosa“ und „ein sympathisches, kleines Buch“ handle. Radisch bezeichnete das Buch als „bewundernswert romantisch und unzeitgemäß“: Es sei „ein schmales Buch, das leichtgewichtig und charmant ist und doch die ganze schwere Metaphysik des Handkeschen Oeuvres in

sich trägt“ (Radisch 2004). Ebenfalls befürwortend beurteilten es Hartwig („virtuoses Traktat“, zwar eine „Herrenphantasie“, aber „phantasievoll geschrieben“), Magenau („ein merkwürdig schillerndes Buch“), Meyer, Müller und Schreiber („wohl nicht Handkes bestes, aber sein schönstes Buch“. Abgelehnt wurde das Buch von Thuswaldner, dem weder das Thema noch der Stil gefielen.

6.7.3 *Zu den Paratexten der finnischen Übersetzung*

Während bei den früheren Werken die Analyse der Paratexte dazu diente zu untersuchen, was für Bilder die Verlage von Handke und seinen Werken vermittelten, begleiteten *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* nicht nur von Lurra Editions verfasste Peritexte, sondern auch von anderen Instanzen vermittelte Texte, in denen das neue Buch und sein Autor vorgestellt wurden. Dabei handelte es sich um Material, das anlässlich des Besuchs Handkes in Finnland veröffentlicht wurde: um Werbungen, in denen sein Auftritt im Goethe-Institut angekündigt wurde, und um Interviews, die in diesem Zusammenhang mit Handke gemacht wurden. Wenn auch diese Texte ebenfalls als Paratexte untersucht werden können – im Bezug auf das Buch sind sie tatsächlich Schwellen- oder Begleittexte – wollen sie nicht dem Buch untergeordnet bleiben: In der Tat wurde den Interviews in den führenden finnischen Printmedien (*HS, Hbl*) so viel Spaltenplatz geopfert, dass dem Buch in diesem Zusammenhang eher eine Randposition zuteil wurde.

6.7.3.1 *Handkes Auftritt am Goethe-Institut*

Im Goethe-Institut Finnland in Helsinki wurde am 28.2.2008 im Rahmen einer Literaturreihe des Goethe-Instituts und der Deutschen Bibliothek ein Literaturabend veranstaltet, in dem zwei Neuerscheinungen deutschsprachiger Literatur in finnischer Übersetzung vorgestellt wurden: Thomas Bernhards *Beton (Betoni)*; übersetzt von Olli Sallivaara) und Peter Handkes *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*. Beide Werke waren erst kurz zuvor bei Lurra Editions erschienen. Im Programm des Literaturabends, der in deutscher und finnischer Sprache stattfand, gab es eine Vorstellung der beiden Werke durch die Verlegerin Rinnekangas, wonach die Übersetzer Sallivaara und Mannila aus den Werken vorlasen. Der Hauptprogrammpunkt des Abends war aber sicherlich, dass der Schriftsteller Peter Handke persönlich anwesend war und sich zum Schluss an der Diskussion mit dem Publikum beteiligte. Offensichtlich hatte das Goethe-Institut mit einem Strom an Interessierten gerechnet, denn die Teilnahme war nur mit Voranmeldung möglich.

Dass Handke, der bekanntlich ungern in der Öffentlichkeit auftritt, zu einem Literaturabend gewonnen werden konnte, ist der Initiative von Rinnekangas zu verdanken. Obwohl Handke im Rahmen einer von Goethe-Institut angebotenen Veranstaltung

auftrat, kam er nach Finnland auf Einladung von Lurra Editions: Rinnekangas hatte ihm persönlich geschrieben und ihn eingeladen. Dass Handke ihr auch mit einem persönlichen Brief antwortete und die Einladung annahm, beruhte nach Rinnekangas darauf, dass er sehr kleine Verlage wie Lurra Editions hoch schätze, weil diese auf Qualitätsliteratur setzen und trotz ökonomischer Risiken den erforderlichen Idealismus zu kulturell wertvollen Taten haben, die nicht unbedingt mit wirtschaftlichen Gewinn verbunden sind. Rinnekangas war nicht nur für die Einladung Handkes, sondern auch für das Programm während des Besuchs zuständig. Sie berichtete, dass Handke kein großes Interesse gehabt habe, in der Öffentlichkeit aufzutreten, aber bereit dazu war, drei Interviews zu geben (vgl. Kap. 6.7.3.2) und am Literaturabend anwesend zu sein und Fragen des Publikums zu beantworten. Darüber hinaus nahm er an zwei „halboffiziellen“ Abendessen teil: Gastgeber waren am ersten Abend FILI⁴⁰⁴ und am zweiten Abend der Presse- und Kulturleiter des finnischen Außenministeriums Petri Tuomi-Nikula. Die Österreichische Botschaft in Helsinki unterstützte die Reise finanziell.

Obwohl Handke in Finnland ein seltener Gast ist, wurde sein Besuch ohne großen Werberummel organisiert. Vor dem Besuch veröffentlichte *Hbl* eine von Rinnekangas verfasste Kurzmeldung, in der der Literaturabend angekündigt wurde. Für die eigentliche Werbung war das Goethe-Institut Finnland zuständig. Es informierte über den Literaturabend durch einen Newsletter. Auch auf der Website des Goethe-Instituts⁴⁰⁵ wurde der Abend mit Handke angekündigt. In diesem Zusammenhang wurde auch der Schriftsteller kurz vorgestellt:

Der Österreicher Peter Handke (geb.1942) ist ein außergewöhnlicher Fall in der europäischen Gegenwartsliteratur. Handke setzt sein eigenes Denken wie auch das ganze Menschsein unserer Zeit der Kritik aus. Die Sprache von Handke stellt keine Fragen und gibt keine fertigen Antworten, sondern bietet eine dritte Möglichkeit: Der Leser muss seine eigene Wahrheit im Geschriebenen wiederfinden.

In Handkes Werken wird die Bedeutung der Sprache hervorgehoben. Neben der Wahrnehmung bleibt die Sprache. Die Aufmerksamkeit des Lesers wird darauf fokussiert, wie etwas gesagt wird. Zu der Wichtigkeit von Sprache und Form hat Handke 1979 geäußert, dass die Sprache für ihn das Wertvollste und einzig Bedeutende sei. Für Handke bedeutet die Sprache Form, und die wiederum Beständigkeit, denn im menschlichen Dasein sei keine andere Art von Beständigkeit enthalten.

Neben dieser von Arja Rinnekangas verfassten Vorstellung wurde bzw. werden (die Seite ist im Mai 2009 noch abrufbar) die bis 2008 ins Finnische übersetzten acht Prosawerke und zwei auf Finnisch aufgeführte Theaterstücke (*Die Unvernünftigen ster-*

⁴⁰⁴ FILI (Finnish Literature Exchange) ist eine Experten- und Exportorganisation, die das Übersetzen, Drucken und die Veröffentlichung von Literatur unterstützt und die Kenntnisse über finnische Literatur im Ausland fördert. Vgl. Homepage von FILI, abrufbar unter <http://www.finlit.fi/fili/fi/index.php>

⁴⁰⁵ Goethe-Institut Finnland: Peter Handke. Abrufbar unter <http://www.goethe.de/Ins/fi/hel/acv/lit/2008/de3047887.htm>.

ben aus, Die Stunde da wir nichts voneinander wußten) aufgelistet. An einer anderen Stelle sind auch eine kurze Biographie Handkes sowie eine Liste mit ausgewählten Werken zu finden. Neben dem Geburtsdatum und -ort werden von Handke hier nur das Studium der Rechtswissenschaften, der Studienabbruch nach der Veröffentlichung seines ersten Romans sowie der heutige Wohnort Chaville genannt. Ebenfalls genannt werden sein „spektakulärer Auftritt beim Treffen der „Gruppe 47“ in Princeton“ und von den jüngsten Ereignisse die Rückgabe des Büchnerpreises 1999 „wegen des NATO-Bombardements auf die Republik Jugoslawien“. Das Hauptaugenmerk liegt bei den Preisen und anderen Auszeichnungen. Erwähnt wird zudem, dass Handke ein Gründungsmitglied des Frankfurter „Verlag der Autoren“ sei; ein Aspekt, der in der öffentlichen finnischen Handke-Rezeption bisher sonst nicht berücksichtigt wurde. Da es sich hier vor allem um Informationsvermittlung geht, ist es verständlich, dass den Texten, abgesehen von der oben zitierten Vorstellung Handkes durch Rinnekangas, weitgehend die explizit wertenden Charakterisierungen fehlen (nur der Auftritt in Princeton wird als spektakulär bezeichnet). Das Bild, das von Handke hier vermittelt werden soll, ist das des originellen, sprachbewussten und – aufgrund der vielen Preise und Ehrendokortitel –hochgeschätzten Schriftstellers.

6.7.3.2 *Handke in den Interviews*

Anlässlich des Besuchs Handkes in Finnland wurde in den beiden führenden überregionalen Tageszeitungen eine ganze Feuilletonseite in der Sonntagsausgabe (vom 2.3.2008) für den Schriftsteller reserviert: In *HS* erschienen ein Interview mit ihm, ein Profil-Artikel und eine Rezension zu *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*, während im *Hbl* neben einem Interviewartikel eine Rezension zur neuesten, im Januar 2008 erschienenen Erzählung *Die Morawische Nacht* veröffentlicht wurde. Die Bedeutung des Besuchs lässt sich direkt am Umfang der Artikel ablesen: Das in *HS* erschienene, vom Literaturkritiker Hannu Marttila geführte Interview mit Handke umfasste 663 Wörter. Das von *Hbl* veröffentlichte Interview, das die Literaturkritikerin Elisabeth Nordgren mit dem Schriftsteller geführt hatte, war fast ebenso lang und enthielt 768 Wörter.

Sowohl in *HS* als auch im *Hbl* wurden zu den Interviews große Farbfotos von Handke abgedruckt. In *HS* war das größere von zwei Fotos fast eine halbe Seite groß und auch das kleinere Foto in dem Profil-Teil war zwei Spalten breit. Besonders interessant war das große Foto von Handke hinsichtlich seines öffentlichen Bildes und des Bildes, das anhand des Interviews zu vermitteln versucht wurde (s. u.). Während das kleinere Foto in *HS* den Schriftsteller bei der Beerdigung von Milošević zeigte (im Hintergrund war ein großes Bild von dem jugoslawischen Ex-Präsidenten zu sehen), wurde im großen Bild der umstrittene Schriftsteller vom Fotografen Sami Kero wie im Auge des Hurrikans dargestellt: Im Bild sitzt er hinter einem großen Tisch,

hinter ihm ein offenes Fenster, aus dem man auf den Verkehr des Stadtzentrums blickt. Sein Gesicht spiegelt sich in der glänzenden Oberfläche des Tisches wider, als ob er an einer Quelle sitzen würde. Das von Dan Andersson gemachte Foto von Handke im *Hbl* war dagegen weniger „lyrisch“: Dort steht er draußen an der Tür und sieht ernst und ein wenig gestresst aus. Die Interviews waren sich aber nicht nur in der äußeren Aufmachung, sondern auch inhaltlich sehr ähnlich. Wahrscheinlich griffen beide Verfasser auf das Gespräch zurück, das Handke im Goethe-Institut mit dem Publikum geführt hatte. Beide erzählten z. B., dass Handke an seinem eigenen Arbeitstisch sitzend und Apfelbäume schauend schreibe, was eigentlich gar nicht zu seinem öffentlichen Bild passe.

Bevor die Interviews genauer behandelt werden, muss kurz auf ihren Kontext hingewiesen werden. Im Januar 2008, einen Monat vor der Veröffentlichung der neuen Übersetzung und dem Besuch Handkes in Finnland, erschien von Handke im Suhrkamp Verlag *Die Morawische Nacht*. Über die ersten Reaktionen der deutschsprachigen Literaturkritik zu dieser Erzählung wurde auch in der finnischen Presse berichtet, als *HS* am 23.1.2008 einen Bericht von Leena Becker veröffentlichte. Wie in den früheren Berichten Beckers (vgl. Kap. 6.2.1, 6.2.2), handelte es sich hier um einen Artikel, in dem weniger über das Buch selbst als über dessen Rezeption in der deutschsprachigen Presse berichtet wurde. Namentlich wurden allerdings nur die sehr positive Rezension von Volker Hage im *Spiegel* und als Gegenansicht die ablehnende Kritik von Iris Radisch in der *Zeit* genannt. Die Überschrift und die Einleitung von Beckers Artikel machten eindeutig klar, aus welcher Perspektive Handke und das neue Werk behandelt wurden. Sie hieß „Peter Handke karkotti menneisyyden aaveet“ („Peter Handke trieb die Gespenster der Vergangenheit aus“) und war eine Anspielung auf die Rezension von Volker Weidermann in der *FAZ*.⁴⁰⁶ Bezeichnend für den Artikel Beckers war die Einleitung, in der festgestellt wurde, wie das neue Buch des „eifrigen Serbien-Verteidigers“ vielleicht ein wenig unerwartet von deutschen Literaturkritikern hoch gelobt worden sei. Erinnert wurde an dieser Stelle an das große Aufsehen, das Handkes Teilnahme an der Beerdigung von Milošević vor zwei Jahren verursacht hatte. Damals sei Handke noch in den europäischen Medien allgemein als „Störenfried“ bezeichnet worden, jetzt aber „jubelten“ die Kritiker über sein Buch, das eine Art Autobiographie oder eine „weitgehend autobiographische Summe eines Lebens als Schriftsteller“ (Hage 2008) darstelle. Während Hage (2008) es als eine „große, selbstironische Erzählung“ charakterisiert habe⁴⁰⁷, in der der Autor sich von seinen „Jugoslawien-Träumen“ (Becker 2008) verabschiedet habe, habe die weniger begeisterte Radisch dagegen gemeint, dass Handke zu denjenigen Autoren gehöre, „die ihr ganzes Leben lang Buch für Buch an einem einzigen großen Lebensbuch schreiben“ (vgl. Radisch 2008) und die dem Leser daher nichts ganz Neues und Un-

⁴⁰⁶ Im Original lautete der Satz „Peter Handkes neues Buch ‚Die morawische Nacht‘ treibt die bösen Gespenster der letzten Jahre aus.“ Vgl. Weidermann (2008).

⁴⁰⁷ Becker hatte von der Charakterisierung des Werkes durch Hage das Wort „bizarr“ weggelassen.

erwartetes anbieten können. Becker selbst bezog keine Stellung, welchen von beiden Standpunkten sie selbst vertrat.

Dass Handke seine „Serbien-Obsession“ (vgl. Rutschky 2008) doch nicht hinter sich gelassen hatte, wie u. a. Hage und Weidemann festgestellt hatten, zeigte die Kurzmeldung, die dem o. g. Artikel beigelegt war und die ebenfalls von Becker (2008b) stammte. Mit der Überschrift „Handke haukkui Ahtisaarta ja Solanaa“ („Handke beschimpfte Ahtisaari und Solana“) wurde über die neuesten Kommentare Handkes bezüglich der Situation auf dem Balkan berichtet. Dem Text zufolge hat Handke in einem Interview mit der Belgrader *Politika*-Zeitung gesagt, dass der UN-Beauftragte für den Kosovo, Martti Ahtisaari, ein Mensch sei, „der nichts weiß und nichts fühlt“. Den ehemaligen Nato-Generalsekretär Javier Solana habe Handke wiederum „eine humanistische Bombe“ genannt, die Menschen im Namen der Menschlichkeit umgebracht habe. Im *HS*-Text wurde deutlich gemacht, dass hier nicht das Original-Interview, sondern die am 22.1.2008 in der *Berliner Zeitung* veröffentlichte Version der Nachricht zitiert wurde. Dort lautete die Überschrift „Handke über reale Serben und das Ende der Welt.“ Während in der *BLZ* die Aussage Handkes über Serben im Mittelpunkt stand – laut Handke sind Serben „die wirklichsten Menschen in Europa. Sie wissen, was Leid ist, was Probleme sind“ – war die Hauptnachricht in *HS* Handkes Meinungsäußerung über den finnischen Ex-Präsidenten Ahtisaari, die aus der Sicht eines finnischen Zeitungslesers für viel interessanter erachtet werden konnte. Allerdings blieb die an sich provokative Meinung hier ein wenig ausdruckslos, weil ihr im Text allerlei Begründungen und der genaue Kontext fehlten. Erklärt wurde nur, dass Handke für seine „Eifer“ für Serbien und Milošević bekannt geworden sei und dass er ein Jahr zuvor die Preisgelder des alternativen Heinrich-Heine-Preises dem Dorf Velika Hoča, einer serbischen Enklave im Kosovo, gespendet habe. Von Handkes schriftstellerischem Schaffen wurde im Text nur *Die Morawische Nacht* genannt.

Am selben Tag wie Beckers Artikel erschien in mehreren deutschen und österreichischen Zeitungen schon die nächste Meldung, die sich auf Handke und Serbien bezog: Berichtet wurde, dass Handke – der Belgrader *Politika* zufolge – sich mit Tomislav Nikolić, dem Kandidaten der Serbischen Radikalen Partei SRS bei der serbischen Präsidentenwahl im Januar 2008, getroffen und zur Unterstützung von Nikolić aufgerufen habe, der für extrem nationalistisch gehalten wird (vgl. *Süddeutsche Zeitung* 23.1.2008) und der u. a. gegenüber der Kooperation mit der Europäischen Union und der Unabhängigkeit des Kosovo sehr kritisch eingestellt ist (vgl. *Kurier* 23.1.2008): Wäre er Serbe, würde er Nikolić wählen, habe Handke beim Treffen gesagt. Die *Politika*-Zeitung hatte zur Nachricht ein Foto veröffentlicht, das ein freundschaftliches Händeschütteln der beiden Männer zeigte. Am 22.2.2008, eine Woche vor seinem Finnland-Besuch, hatte Handke noch einen kleinen Kommentar für die französische Zeitung *Le Figaro* verfasst, in dem er noch einmal auf die gemeinsame Geschichte Jugoslawiens in Bezug auf den Sieg über den Nationalsozialismus hinwies und die

westlichen Staaten, die das serbische Jugoslawien bombardiert und zerstört hatten, als „Gaunerstaaten“ bezeichnete. Ihm zufolge haben diese, den albanischen Staat Kosovo anerkennend, einen neuen Gaunerstaat bekommen.⁴⁰⁸

Obwohl über die beiden letztgenannten Stellungnahmen Handkes in der finnischen Presse nicht berichtet wurde, waren sie offenbar den Interviewern bekannt und haben auch sehr stark ihre Erwartungshorizonte geprägt. Wenn auch die Überschriften von Marttila und Nordgren auf das Schreiben von Fiktion hinwiesen⁴⁰⁹, lag der Schwerpunkt in den beiden Artikeln eher auf dem Außerliterarischen, auf den politischen Stellungnahmen Handkes. Insbesondere bei Marttila war der Ausgangspunkt des Artikels das Bild von Handke als ein „politisch inkorrekt“ Andersdenkender; das literarische Werk des Schriftstellers blieb in diesem Artikel fast eine Nebensache. Schon in der Einleitung zitierte Marttila die Auffassung Handkes über die Erweiterungspolitik der EU. Diesem Text zufolge ist Handke der Ansicht, dass alle Länder, auch Serbien und der Kosovo, dasselbe Recht haben müssten, Mitglieder der EU zu werden.

Aus dem Artikel Marttilas wird deutlich, von welcher Erwartungshaltung er beim Interview ausgegangen war. Offensichtlich nahm er an, dass die Zeitungsleser mit ihm diese Erwartung teilen würden, denn er stellte gleich zu Beginn seines Artikels fest, dass Handke dieser „allgemeinen“ Erwartung gar nicht entspreche: Als Marttila ihn nach der literarischen Atmosphäre in Österreich gefragt habe, habe dieser die Literaturszene Österreichs gar nicht beschimpft, wie man von ihm erwartet hätte, sondern gelobt. Von einem, der als „zorniger junger Mann“ die deutschsprachigen Schriftsteller und Kritiker als „Nichtigkeiten“ abgetan habe und der später zu einem „Fürsprecher von Serbien und Milošević“ und dadurch zu einem „alten Feind der öffentlichen Meinung Europas“ geworden sei, hatte Marttila offenbar eine ganz andere Reaktion erwartet. Später im Text kam er noch auf die Ereignisse in Princeton zurück und berichtete, dass Handke der damaligen deutschsprachigen Prosa Beschreibungsimpotenz vorgeworfen habe. Auf die Frage Marttilas, was er damals mit diesem Ausdruck eigentlich gemeint habe, antwortete Handke sehr diplomatisch, dass er damit „vielleicht das geschickte Registrieren der Wirklichkeit ohne den Rhythmus und die Form der Kunst“ gemeint habe.

⁴⁰⁸ Handkes Kommentar wurde in *Le Figaro* (22.2.2008) mit der Überschrift „Notre vénérable Europe a perdu son cœur“ veröffentlicht. Vgl. *Le Figaro* fr. Débats. Abrufbar unter <http://www.lefigaro.fr/debats/2008/02/20/01005-20080220ARTFIG00656-notre-venerable-europea-perdu-son-cur-.php> [eingesehen am 20.4.2008].

⁴⁰⁹ Marttilas Überschrift lautete „Fiktion kirjoittamisen täytyy tarjota riskejä“ (‚Das Schreiben von Fiktion muss Risiken anbieten‘) und war eine Anspielung auf Hesse, der laut Handke der Meinung gewesen ist, dass die Hauptsache beim Schreiben das Erfinden sei. Nordgrens Überschrift „Medeltida prosa inspirerar“ (‚Mittelalterliche Prosa inspiriert‘) wiederum wies auf eine bedeutend ältere Inspirationsquelle Handkes hin.

Bemerkenswert in Marttilas Artikel war die Art, wie der Verfasser das öffentliche Bild Handkes mit der „Wirklichkeit“ kontrastierte, d. h. mit Bild entgegengesetzte, das er sich selbst von diesem gemacht hatte. Er erzählte, dass man Handke im Allgemeinen für „politisch inkorrekt“ halte: Er sei ein „weltberühmter Polemiker“, der „ruhelos“ aus einem Land zum anderen „gestürzt“ sei. In der Wahrheit spreche er aber „sanft und lobend“ („lauhkeasti“) über die literarische Atmosphäre in Österreich. Außerdem fühle er sich in seiner „öffentlichen Rolle“ nicht besonders wohl, wenn er auch ab und zu einen Tag lang „einen Schriftsteller spielen“ müsse. Zum öffentlichen Bild passt laut Marttila eigentlich auch nicht, dass Handke seinen Fixpunkt an seinem eigenen Arbeitstisch in einem Haus am Waldrand habe.

Dieser Widerspruch zwischen dem öffentlichen Bild Handkes und der „Wirklichkeit“ war in Marttilas Artikel das Neue, auf das in der finnischen Handke-Rezeption bisher nicht auf diese Weise ausdrücklich aufmerksam gemacht worden war. Der restliche Artikel bestand dagegen aus mehr oder weniger bekannten Aspekten. Behandelt wurden das literarische Werk Handkes und sein Verhältnis zur deutschen Sprache⁴¹⁰ und Literatur, wobei kurz seine Biographie, insbesondere seine Familienverhältnisse und sein dadurch bedingtes enges Verhältnis zu Slowenien und dem ehemaligen Jugoslawien gestreift wurden. Von den einzelnen Werken Handkes nannte Marttila mit Namen nur *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* und das kurz zuvor erschienene Werk *Die Morawische Nacht*, das laut Marttila bisher sehr gut aufgenommen worden sei und das in nächster Zukunft auch auf Finnisch erscheinen würde. Da *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* auf derselben Seite rezensiert wurde, verzichtete Marttila darauf, dieses Werk zu behandeln, und stellte stattdessen *Die Morawische Nacht* etwas genauer vor, indem er den Inhalt des neuen Buches und seinen Entstehungskontext beleuchtete. Auf diese Weise kam er auf den Reisebericht *Gerechtigkeit für Serbien* zu sprechen, den er als das „ohne weiteres bisher umstrittenste Werk Handkes“ bezeichnete.

Die letzte Hälfte des Artikels behandelte dann die Einstellung Handkes zu Jugoslawien und zu Milošević. Im Unterschied zu den Berichten, die in *HS* bisher erschienen waren und in denen über Handkes Stellungnahmen und Aktionen für Serbien Bericht erstattet wurde, sprach Marttila jetzt nicht von Serbien, sondern von Jugoslawien oder von „Handkes Utopie von Jugoslawien“, also wie das Land ohne den Zweiten Weltkrieg, den Kalten Krieg und den Kommunismus hätte sein können. Er erinnerte an dieser Stelle auch daran, dass die Serbenfreundlichkeit Handkes auf seinen eigenen Erfahrungen beruhe, die er während seiner Reise in Serbien 1995 gemacht habe; vor der Reise habe er gedacht, dass Serben so aggressiv seien, wie die westlichen Medien zu glauben gegeben hatten. Aufgrund der Reise entstand dann der umstrittene Be-

⁴¹⁰ Berichtet wurde z. B., dass Handke die deutsche Sprache für eine „unglaublich reiche, innerliche, psychische Sprache“ halte, deren Nuancen er in keiner anderen Sprache ausdrücken könne. Doch sei er nicht bereit die Verkündigung von Elias Canetti zu unterschreiben, dass die deutsche Sprache auch für ihn die einzige Heimat bedeute.

richt, dessen Untertitel schon allein für „skandalös“ gehalten worden sei. Anstatt den Bericht genauer zu behandeln oder etwa die Vorwürfe zu wiederholen, die Handke wegen seines Berichts gemacht wurden, zitierte Marttila am Ende seines Artikels Handkes Kommentare zur Sache Milošević; im Gegensatz zum Beginn des Artikels verzichtete Marttila hier völlig auf eigene Bemerkungen. An den zitierten Kommentaren selbst konnte man aber den Zweck ablesen, zu dem diese offensichtlich dienten: Sie waren sehr gut dazu geeignet, das frühere „falsche“ Bild zu korrigieren, das man sich anhand der Berichterstattung von *HS* von Handke hatte machen können. Z. B. habe Handke, seinen eigenen Worten nach, zwar Milošević im Gefängnis in Scheveningen besucht, aber nicht aus eigener Initiative, sondern auf Wunsch von dessen Anwälten, die ihn zum Zeugen hatten anrufen wollen. Der Besuch im Gefängnis war laut Handke seine Pflicht als Schriftsteller, genauso wie dann die Teilnahme an der Beerdigung von Milošević auf Wunsch dessen Angehöriger. Da er sich den Reaktionen der Öffentlichkeit im Voraus bewusst gewesen sei, wollte er ursprünglich nur eine Kerze in einer Pariser Kirche anzünden. Der Grund, warum er letztendlich doch zum Begräbnis fuhr, sei der Wille gewesen, als Zeuge dabei zu sein, als mit Milošević Jugoslawien zu existieren aufhörte. Dieses Zitat machte spätestens deutlich, dass es sich also keineswegs um eine beabsichtigte Provokation gehandelt hatte, wie man aufgrund der früheren Meldungen hätte denken können. Die Meldungen hatten ausserdem den Eindruck gegeben, dass Handke um den Tod des Ex-Diktators getrauert hätte, was also auch nicht der Fall war.

Zum Schluss behandelte Marttila noch kurz die neuesten Stellungnahmen Handkes zu Nikolić und zum unabhängigen Kosovo. An dieser Stelle ging es ebenfalls mehr oder weniger um Imagearbeit für Handke: Mit Hilfe von zwei ausgewählten Zitaten von Handke wurden falsche Interpretationen von seinen Stellungnahmen berichtigt. Dem ersten Zitat zufolge hat die Unterstützung von Nikolić nichts mit dem möglichen Beitritt Serbiens zur EU zu tun gehabt. Vielmehr sei Handke, so das zweite Zitat, der Ansicht, dass alle Länder dieselbe Möglichkeit haben sollten, der EU beizutreten und zwar „ohne Druck“, „ohne Begrenzungen“ und auch „ohne Lockmittel“. Seiner Ansicht nach kann die „Seele Europas“ nicht mit Geld belebt werden, denn mit dem Geld könne man nur Böses zustande bringen. Mit diesem Zitat, mit dem Handke fast zum humanen (im Sinne von ethisch hochwertigen) Idealisten stilisiert wurde, der von Pflichten des Schriftstellers, von negativen Seiten der Macht des Geldes und von der Seele Europas sprach, endete das Interview in *HS*.

„Konsensuksen soraääni“ („Dissonanz des Konsenses“) hieß der dem Interviewartikel beigelegte Profil-Artikel (191 Wörter) in *HS*, der ebenfalls von Hannu Marttila geschrieben war und dessen zentrale Funktion darin bestand, dem Interview einen Hintergrund zu geben und den Befragten etwas genauer vorzustellen. Im Unterschied zum ähnlichen Profil-Teil im *Hbl*, in dem eine Übersicht in Tabellenform über die wichtigsten Lebensdaten, literarischen Werke, Auszeichnungen und Zugehörigkeiten

Handkes („Mitglied der Gruppe 47“) angeboten wurde, wurden in *HS* weder biographische Fakten genannt noch die literarische Produktion genauer behandelt. Stattdessen konzentrierte sich Marttila auf das Bild Handkes in der Öffentlichkeit und versuchte die im Titel genannte Bezeichnung mit Beispielen zu belegen. Aufgegriffen wurden im Text daher der Auftritt Handkes in Princeton, *Publikumsbeschimpfung*, das etwas neuere, ebenfalls kontrovers aufgenommene Stück *Die Fahrt im Einbaum*, die Teilnahme Handkes an der Beerdigung von Milošević, die Polemik um den Heinrich-Heine-Preis sowie das Schenken der Preisgelder des alternativen Berliner Heine-Preises an das Dorf Velika Hoča. Obwohl Marttila Handke und seine Aktionen hier mit ziemlich provozierenden Ausdrücken bezeichnete – er sprach z. B. bei der Princeton-Episode vom Vorlesen einer „Schmähschrift“ und vom „verbalen Scheißschmeißen“ und bezeichnete Handke als einen „Störenfried der Öffentlichkeit“, als „Mitläufer Serbiens“ und als „scharfzahnigen Gegner des Konsenses“ – wollte er keineswegs Handke als Schriftsteller geringschätzen, ganz im Gegenteil: Wie in seinem Beitrag in *HS* am 21.4.1999 zur damals aktuellen Polemik um die Rückgabe des Büchner-Preises, versuchte Marttila auch diesmal die Bedeutung Handkes als Schriftsteller hervorzuheben, und bemerkte, dass Handke mit seinen zig „großartigen“ Werken den Ruhm als Schriftsteller befestigt habe. Außerdem erinnerte Marttila den Leser daran, dass die viel kritisierten Stücke *Publikumsbeschimpfung* und *Die Fahrt im Einbaum* sowohl Kritik- als auch Publikumserfolge geworden seien. Um ähnliche Image-Arbeit für Handke wie im Profil-Text Marttilas ging es auch im Bildtext unter dem Foto, in dem Handke bei der Beerdigung von Milošević fotografiert wurde, als er die Rednerbühne verließ. Der Bildtext wiederholte den im Interviewartikel zitierten Satz Handkes, demzufolge er am Begräbnis von Milošević „auf Wunsch dessen Angehöriger“ teilgenommen habe, was offensichtlich hier für weniger schlimm gehalten wurde, als wenn er aus eigener Initiative teilgenommen hätte.

Der von Elisabeth Nordgren verfasste Interviewartikel im *Hbl* enthielt im Großen und Ganzen dieselben Aspekte wie der Interviewartikel Marttilas: Z. B. beschäftigte sich Nordgren im letzten Drittel ihres Artikels ebenfalls mit Handkes Stellungnahmen für Serbien und gegen das selbstständige Kosovo. Außerdem verzichtete sie weitgehend auf die Biographie Handkes; sie berichtete nur, dass Handke seine österreichische Heimat verlassen habe, um „frei atmen zu können“, und dass er schon seit 18 Jahren in „Paris und Versailles“ lebe. Die Vorstellung der literarischen Produktion war ebenfalls kurz: Festgestellt wurde nur, dass sie vielseitig und umfangreich sei; nur *Der Hausierer*, den Nordgren fälschlicherweise für Handkes Debütroman hielt,⁴¹¹ und das „provokative Antitheaterstück“ *Publikumsbeschimpfung* wurden mit Namen genannt. Stattdessen erklärte Nordgren, dass Handkes Werke, insbesondere die aus den 1960er und 1970er Jahren stammenden Werke, „teilweise“ von damaligen „Nouveau Ro-

⁴¹¹ Der Irrtum beruhte wahrscheinlich darauf, dass *Der Hausierer* (schw. *Dörrknackaren*) die erste schwedische Handke-Übersetzung ist.

man“ beeinflusst worden seien, „teilweise“ könne man Handke aber auch als einen „postmodernen“ Autor ansehen, weil er in seinem Werk die Entwurzelung und die Fragmentarisierung thematisiert habe. Wichtig für ihn seien zudem die Sprache und die Kommunikation. In vielen Werken untersucht er laut Nordgren die „Krise der Sprache.“

Erst nach dieser einleitenden Vorstellung von Handke ging Nordgren auf das Interview ein. Im Gegensatz zum Artikel Marttilas spielte das öffentliche Bild Handkes hier keine Rolle oder zumindest wurde es von Nordgren nicht ausdrücklich behandelt. Abgesehen vom ersten Satz im einleitenden Teil, in dem Handke als „einer der spannendsten deutschsprachigen Schriftsteller“ bezeichnet wurde, fehlten Nordgrens Artikel ebenfalls allerlei explizit wertende Charakterisierungen von Handke. Dieses beruhte darauf, dass der Artikel zum größten Teil aus direkten Zitaten von Handke bestand. Auf diese Weise überließ Nordgren dem Zeitungsleser die Möglichkeit, sich anhand der zitierten Antworten (die Fragen wurden im Text nicht gedruckt) selbst ein Bild von Handke zu gestalten. Themen, die in den Zitaten aufgegriffen wurden, bezogen sich sowohl auf Handkes eigene Werke als auch auf seine Beziehung zur deutschen Literaturtradition und auf seinen Musikgeschmack.

Auf die Frage Nordgrens, wie Handke selbst sein Werk charakterisieren möchte, antwortete er, dass er kein Theoretiker sei und sich selbst noch weniger als Postmodernist bezeichnen wolle, wie Nordgren ihn bezeichnet hatte. Vielmehr halte er sich für einen Klassiker, der sich vor allem von der mittelalterlichen Prosa inspirieren lasse. Handke selbst war der Ansicht, dass man ihn auch Realist nennen könnte, wenn auch seine handlungslosen Werke nicht direkt realistisch oder episch zu bezeichnen seien. Was die Prosa betreffe, sei er konservativ, aber als Dramatiker sei er experimentell. Doch halte er sich eher für einen Prosaisten als für einen Dramatiker. In seinen Werken versuche er die Existenz zu beschreiben. Beschrieben würden „unsere heutige Welt und auch andere Welten, Außenwelt, vor allem die Natur, der Wind, der Schnee, aber auch Liebe ohne Sexualität.“ Außerdem interessiere er sich für religiöse Themen, insbesondere für Evangelien. Am *Nibelungenlied* und anderen deutschen Heldensagen und Mythen sei er dagegen nicht interessiert. Dasselbe gelte auch für seinen Musikgeschmack: Anstatt die Musik von Wagner zu hören, höre er lieber Schubert oder Haydn oder auch The Beatles, deren Stück „I Want to Hold Your Hand“ ihm besonders gut gefalle. Abgesehen von diesem einen Punkt erfuhr der Zeitungsleser nichts Persönliches von Handke.

Der letzte Abschnitt des Artikels war Handkes Stellungnahmen zum Kosovo und zur EU gewidmet. Zum größten Teil wurden dieselben Punkte wiederholt wie in *HS*, nur wurden im *Hbl* im Gegensatz zu *HS* auch die Begründungen Handkes für seine negative Einstellung gegenüber der EU abgedruckt. Ihm zufolge hat die Mitgliedschaft der EU in einigen Ländern viele Probleme gebracht. Als Beispiel nannte er Frank-

reich, das seiner Ansicht nach „ultrachauvinistisch“ geworden sei. Auch in vielen anderen Ländern hätten der Regionalismus und der Nationalismus zugenommen, als man angefangen habe, die eigene Integrität und Eigenartigkeit zu wahren. Das Verschwinden der nationalen und kulturellen Eigenartigkeit wirkt sich laut Handke zwangsläufig auch auf die europäischen Literaturen aus: Genauso wie die Nationalsprachen, die wegen der Dominanz des Englischen verarmen, würden auch die Nationalliteraturen ihre Eigenartigkeit verlieren, was seiner Ansicht nach wiederum das Interesse an verschiedenen Ländern und Literaturen vermindert. Die Weltliteratur würde sich auch nicht weiter entwickeln. Für die Zukunft der Literatur für positiv hielt er jedoch die Tatsache, dass sich die jüngere Generation für Bücher interessiere. Mit diesem Kommentar endete der Artikel von Nordgren.

Die Interviewartikel von Marttila und Nordgren sind in vielerlei Hinsicht für die Fragestellungen dieser Arbeit interessant. Es handelte sich in beiden Fällen um ein Interview zur Person Peter Handke, also nicht etwa zu einem bestimmten literarischen Werk, Ereignis oder einer Meinung, wenn diese im Artikel auch zur Sprache kamen. In beiden Interviews wurde Handke vor allem als Schriftsteller porträtiert; seine Stellungnahmen zum aktuellen politischen Geschehen wurden erst an zweiter Stelle, nach der literarischen Tätigkeit behandelt. Außerdem wurde in beiden Fällen von den politischen Stellungnahmen Handkes die größte Schärfe genommen, indem man sie mit den Zitaten verknüpfte, in denen die Besorgnis Handkes über die Zukunft der Sprachen, Literaturen und Kulturen auf einer viel allgemeineren Ebene zum Ausdruck kam. Diese Vorgehensweise war sehr gut dazu geeignet, ein ganz anderes Bild von Handke zu vermitteln, als wenn man nur die Stellungnahmen zitiert hätte, die ihn vielmehr als Eiferer für einen Diktator oder als Anhänger einer als fragwürdig angesehenen Ideologie dargestellt hätten. Die Imagearbeit, die hier für Handke geleistet wurde, war ohne weiteres „pro-Handke“, wenn auch den Artikeln weitgehend die schmeichlerischen Worte fehlten.

Auf schmeichlerische Worte verzichtete ebenfalls Gitte Lauströer in ihrer Rezension zu *Die Morawische Nacht*, die auf derselben Seite mit Nordgrens Artikel veröffentlicht wurde. Dieses bedeutete jedoch nicht, dass die Rezensentin das neue Buch nicht gemocht hätte, im Gegenteil: Sie hielt es in der Tat für das beste Werk Handkes. Wenn auch das Buch von Serbien, vom Fluss Morawa handle, spreche es weder von Serben als Opfervolk noch eifere es für Milošević. Stattdessen handle es von der Auseinandersetzung eines ehemaligen Schriftstellers mit sich selbst. Obwohl die Hauptfigur viele Gemeinsamkeiten mit dem Schriftsteller Handke aufweise – Lauströer zufolge weiß der Leser anhand der Medienberichterstattung z. B. die problematischen Verhältnisse des Schriftstellers mit den Frauen mit Handkes eigener Vergangenheit, seinen Ehen und seiner „Liaison“ mit Jeanne Moreau zu verknüpfen – handle es sich nicht um eine Autobiographie, sondern um eine fiktionale Erzählung. Da Lauströer selbst mit dieser Bemerkung die autobiographische Lesart des Textes

bestritt, bleibt zu fragen, warum sie sich trotzdem verpflichtet fühlte, in ihrer Rezension über das Privatleben Handkes zu informieren. Diese Informationen – neben den Liebesverhältnissen wurden auch der Selbstmord seiner Mutter und die problematische Beziehung zum „unbekannten“ Vater erwähnt – machten vielmehr den Eindruck, als versuche die Rezensentin dem Buch, das aufgrund der Thematik vielleicht ein wenig langweilig erscheinen könnte, etwas Spannendes abzugewinnen.

Wie eingangs kurz erwähnt wurde, erschienen anlässlich Handkes Finnland-Besuchs insgesamt drei Interviews. Das dritte, von Otto Lappalainen geführte Interview mit Handke wurde in *Parnasso* 2/2008 veröffentlicht. Der Ausgangspunkt dieses Interviewartikels war ein ganz anderer als bei Marttila und Nordgren: Er begann mit einem Zitat von Handke: „Politiikka alkaa väsyttää“ („Die Politik macht mich müde“). Ob Handke auf diese Weise seinen Überdross am Wiederholen seiner politischen Standpunkte auszudrücken versuchte oder damit lediglich auf seinen physischen Zustand nach der Lesung und den Interviews mit Marttila und Nordgren hinwies, bleibt dahingestellt. Auf jeden Fall nahm Lappalainen diesen Hinweis ernst und griff im Interview statt politischer nur literarische Themen auf. Ebenfalls verzichtete er auf die Auseinandersetzung mit dem öffentlichen Bild Handkes. „Reizwörter“ wie Princeton, Beschreibungsimpotenz, Serbien, Milošević, Nikolić, Kosovo ließen sich in seinem Artikel gar nicht finden. Ebenfalls fehlten seinem Artikel explizit wertende Charakterisierungen von Handke.

Obwohl Lappalainen im Grunde dieselben Aspekte behandelte wie Marttila und Nordgren, waren die Schwerpunkte in seinem Artikel ein wenig anders gelegt. Z. B. stellte er genauer die literarische Produktion Handkes vor, die er als „umfangreich“ und „auffallend vielseitig“ bezeichnete, charakterisierte kurz einige einzelne Werke Handkes⁴¹² und besprach weiterhin kurz *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*. Mit diesem letztgenannten Buch, das er sehr positiv beurteilte – es handle sich um eine „äußerst dichte und konzentrierte Erzählung“ – knüpfte er auch an die Vorstellung Handkes an: In Handke würden sich die beiden Figuren des Buchs, der Ich-Erzähler und der Don Juan, verbinden: Wie der Ich-Erzähler bleibe er einerseits gerne an einem Ort, andererseits sei er auch ein Wanderer wie Don Juan. Ebenfalls seien die großen Leidenschaften Handkes im Buch vertreten: Die Gartenarbeit, das Pilzesammeln, das Kochen und das Lesen. Als eine Art Beleg für die Begeisterung für Pilze erzählte Lappalainen von Handkes „Fund“, von getrockneten Pfifferlingen, die der

⁴¹² Diese waren das von Lappalainen als „Antitheater“ bezeichnete Sprechstück *Publikumsbeschimpfung*, *Die Stunde der wahren Empfindung*, die von Handke selbst hoch geschätzte „Generationschilderung“ *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, der „Kurzroman“ *Wunschloses Unglück*, der laut Lappalainen anhand des Lebensschicksals von Handkes Mutter die österreichische, deutsche und europäische Geschichte des 20. Jahrhunderts behandelt, sowie die „essayistische Prosaerzählung“ *Versuch über die Jukebox*. Lappalainen berichtete zudem, dass Handke auch Lyrik geschrieben habe, die jedoch nicht als „reine Lyrik“ sondern vielmehr als eine „Reihe von Texten“ zu bezeichnen sei.

bekennende Pilzenthusiast auf seinem Spaziergang in einer Markthalle in Helsinki gefunden und dem Interviewer „triumphierend“ gezeigt hatte.⁴¹³

Das Bild, das sich der Leser anhand des Artikelanfangs von Handke machen konnte, war das von einem ganz gewöhnlichen, wenn nicht direkt „bodenständigen“ Menschen. Darauf wies auch der ein wenig seltsame Titel des Artikels: „Rikkaruohon rakastaja“ (‚Liebhaber des Unkrauts‘). Die Bezeichnung stammte von Handke selbst und wies auf seine Leidenschaft für Gärten hin. Ein weiterer Aspekt, der den Schriftsteller in Augen der finnischen Leser bestimmt ebenfalls positiv erscheinen ließ, war die Bemerkung Lappalainens, dass der „richtige Kosmopolit“ Handke sogar finnische Literatur kenne. Dieser habe erzählt, dass er schon als junger Mann Gedichte von Paavo Haavikko gelesen hätte.⁴¹⁴ Lappalainen zufolge hat er auch gefragt, ob man Werke von Frans Emil Sillanpää ins Deutsche übersetzt habe. Allerdings habe er dann bezweifelt, ob ihm die Prosa des finnischen Nobelpreisträgers für Literatur gefallen würde.

Bemerkenswert ist, dass der Leser anhand Lappalainens Artikel mehr über das Verhältnis Handkes zur finnischen Literatur erfuhr als über sein Verhältnis zur deutschsprachigen Literatur. Während bei Marttila und Nordgren auf Canetti, Hesse, Goethe und das *Nibelungenlied* hingewiesen wurde, tauchten in Lappalainens Artikel keine deutschsprachigen Autoren auf. Ob dies mit den im Artikel zitierten Kommentaren Handkes zu Österreich und Deutschland zusammenhing – seine Heimat bezeichnete er als „engstirnig“, „gefühlskalt“ und „kleinlich“, weshalb er lieber außerhalb des deutschen Kulturraums lebe – bleibt dahingestellt. Erörtert wurde stattdessen die Bedeutung der französischen Kultur und Literatur für Handkes Schaffen, angeblich weil dieser selbst dieses Thema im Interview mehrmals aufgegriffen habe. Berichtet wurde z. B., dass ihn die französische Kultur stark inspiriert habe und dass er auch aus dem Französischen übersetzte, bis er merkte, dass die Übersetzungsarbeit an seinem eigenen Schaffen nagte, weshalb er das Übersetzen aufgab. Die französische Literatur diente im Artikel weiterhin als Beispiel für die von Handke behauptete Krise der Gegenwartsliteratur: Laut Handke schreibt man Romane heutzutage „journalistisch“. Er selber aber sei ein Anhänger der „reinen Literatur“ wie auch Michel de Montaigne, Pierre Corneille, Jean Racine, Voltaire, Georges Bernanos, Albert Camus und Julien Gracq. Laut Handke kann man die Literatur mit dem Forschen gleichsetzen; das Lesen sollte ihm ein Abenteuer anbieten. Der Nouveau Roman und insbesondere Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet und Michel Butor nannte er als wich-

⁴¹³ Auch in *HS* wurde darauf hingewiesen, dass das Pilzesammeln eine Leidenschaft von Handke ist. Erzählt wurde, dass er als Mitbringsel für zu Hause ein Buch über Pilze gekauft hatte (vgl. Marttila 2008). Das Pilzesammeln und das mit dem Bleistift Schreiben wurden in den Interviews zu wichtigen Bestandteilen des vermittelten Handke-Bildes.

⁴¹⁴ Von Haavikko wurden bis 2009 über 20 Werke ins Deutsche übersetzt. Die ersten deutschen Übersetzungen seiner Gedichte (*Jahre, Poesie finnisch-deutsch*) erschienen 1965.

tige Vorbilder für sein frühes Schaffen: Von diesen habe er gelernt, beim Schreiben alles Irrelevante aus den Werken wegzulassen und sich komprimiert auszudrücken.

Das letzte Viertel des Artikels behandelte Handkes Auffassungen von der Zukunft der Literatur. Seiner Ansicht nach kann die neuere Literatur kein „Geheimnis“ mehr anbieten, sondern man erkenne die verwendete Methode sofort, weshalb man bald das Interesse am Weiterlesen verliere. Genauso wie in Nordgrens Artikel wurde hier die Bemerkung Handkes zitiert, dass die Jugend sich noch für Literatur interessiere, wofür er das Leseinteresse seiner eigenen 16-jährigen Tochter als Beispiel anführte. Die Literatur hat seiner Ansicht nach Zukunft. Deutlich negativer eingestellt war er gegenüber Buchhändlern, die laut Handke das größte Problem darstellen: Er berichtete, dass er in den letzten 40 Jahren keinen einzigen Buchhändler getroffen habe, der seine Werke gelesen hätte. Doch sei es die Aufgabe eines Buchhändlers, die Kunden über die Bücher zu informieren und ihnen Bücher zu empfehlen. Diese Äußerung Handkes wurde schon vor dem Erscheinen des Artikels auf der Homepage von *Par-nasso* zitiert, wo sie auf relativ heftige Kritik stieß.

Lappalainens Artikel endete mit zwei längeren Zitaten, in denen Handke seine Gewohnheit begründete, mit einem Bleistift zu schreiben. Offensichtlich ging es hier um Antworten auf eine Frage des Publikums nach der Lesung im Goethe-Institut, denn auf den Bleistift wurde auch in Nordgrens Artikel hingewiesen. In den Augen des an der modernen Technologie orientierten finnischen Publikums war diese Gewohnheit offenbar etwas Merkwürdiges. Dem Artikel Lappalainens bot sie aber ein passendes Ende, denn sie war sehr gut dazu geeignet, das zu Beginn des Artikels vermittelte Bild von einem „bodenständigen“, gar nicht wichtig-tuerischen Schriftsteller zu verstärken.

6.7.3.3 *Zu den Peritexten der finnischen Übersetzung*

Im Unterschied zu allen früheren finnischen Übersetzungen wurde *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* nicht als Hardcover, sondern als Paperback veröffentlicht. Das war laut Rinnekangas (2008) nicht nur eine Kostenfrage, sondern sie wollte, dass man das leichte Buch als Reiselektüre mitnehmen könnte. Wegen des Fehlens des Schutzumschlags und dessen Klappen gibt es im Buch nur wenig Platz, den Autor und das Werk vorzustellen; das Buch hat kein Vor- oder Nachwort.

Die Vorstellung des Autos und des Werkes befindet sich auf der U4, wobei der Schwerpunkt beim Werk liegt, aber auch der Autor des Werkes wird kurz vorgestellt: Dem Text zufolge gehört Peter Handke zu den „Koryphäen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.“ Die Vorstellung des Werkes ist deutlich länger (13 Sätze, 111 Wörter). Dem Text zufolge handelt es sich hier um eine „Schilderung von der ewigen Rebellion des Menschen gegen die Unbegreiflichkeit des Daseins.“

Die Hauptfigur des Romans ist der mystische Don Juan, der im Garten eines Gasthauses in der Nähe von Paris von den sieben Frauen zu erzählen beginnt, denen er in den jüngst vergangenen sieben Tagen in verschiedenen Ländern begegnet ist.

Don Juan ist weder der Verführer noch der Verführte. Für Frauen stellt er die Verkörperung der Macht dar. Sein Blick setzt das Begehren der Frau frei. Die Frau kann sich selbst sein. Und das passiert, was passiert, wenn es passiert.

Aber wer ist der große Don Juan? Warum ist er traurig? Und ist er heute immer noch der heimatlose Vagabund, der mit einem traurigen Gesicht durch das Land zieht? Ist das der Held unserer Zeit?

Die eigenartige Erzählsprache Peter Handkes schafft ein Labyrinth, in dem sich aus der Person des göttlichen Liebhabers eine andere, zeitlosere Erzählung herausstellt. Für die Trauer Don Juans lässt sich eine Erklärung finden. (DJ2, U4)

Der oben vollständig zitierte U4-Text wurde vom Übersetzer Mannila geschrieben und von Rax Rinnekangas stilisiert. Von Rax Rinnekangas stammt auch das Coverbild, das den portugiesischen Fado darstellt, der als melancholische Musik laut Rinnekangas (2008) eine sehr passende Stimmung für die Erzählung Handkes schafft. Im Mittelpunkt des U4-Textes steht ebenfalls die Trauer Don Juans, die dann die öffentliche Rezeption des Werkes in Finnland sehr stark prägte (vgl. Kap. 6.7.4.2).

6.7.4 *Zur finnischen Rezeption von Don Juan (erzählt von ihm selbst)*

Wie auch die zwei vorigen Handke-Übersetzungen ins Finnische, wurde *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* kein Kritikerfolg, zumindest was den Umfang der unmittelbaren öffentlichen Rezeption betrifft: Bis Ende des Jahres 2008 erschienen dazu nur vier Rezensionen. Zu bemerken ist allerdings, dass das neue Buch neben *HS*, das in den letzten Jahren die finnische Handke-Diskussion fast allein aufrecht zu erhalten versucht hatte, in zwei Regionalzeitungen (*Keskisuomalainen* und *Savon Sanomat*) und in einem Nachrichtenmagazin (*Suomen kuvalehti*) besprochen wurde. Allerdings waren diese Rezensionen im Gegensatz zur umfangreichen (444 Wörter) Rezension Lassilas in *HS* sehr kurz: Sie umfassten durchschnittlich etwa 160 Wörter. Darüber hinaus wurde die neue Übersetzung im Rahmen eines von Otto Lappalainen mit Handke geführten Interviews kurz behandelt, das in der Literaturzeitschrift *Parnasso* 2/2008 veröffentlicht wurde (vgl. Kap. 6.7.3.3).

6.7.4.1 *Die Vorstellung von Handke in den Rezensionen*

Dass der Rezension von Lassila eine explizite Vorstellung des Autors fehlte, kann damit begründet werden, dass seine Rezension auf derselben Seite mit dem in Kap. 6.7.3.3 behandelten Interview und dem von Marttila verfassten Profil-Artikel veröffentlicht wurde. Dass Handke in den Rezensionen von Waarala und Carlson kaum explizit vorgestellt wurde, kann sowohl an der angenommenen Bekanntheit des Au-

tors als auch am Platzmangel gelegen haben: Während Carlson als einzige Angabe über Handke im Bildtext seine österreichische Herkunft nannte, verzichtete Waarala völlig auf Angaben, die sich auf die Person des Schriftstellers bezogen. Abgesehen von den Bemerkungen Waaralas, dass sich Handke für die Entstehung der Bedeutung interessiere und dass seine Werke häufig Verweise auf Filme enthalten würden, wurden der Autor und sein weiteres literarisches Werk in den Rezensionen nicht näher behandelt. Der Rezension Carlsons war ein (offensichtlich etwas älteres) Foto von Handke beigelegt, in dem dieser mit Lesen beschäftigt ist. Ein wenig irreführend war unter diesem Bild der Titel der Rezension zu lesen, der „Der traurige Mann“ lautete. Zwar bezog sich der Titel auf den Helden der Erzählung, ein flüchtiger Leser hat ihn aber als einen Hinweis auf den Mann auf dem Bild verstehen können. In den Rezensionen Waaralas gab es dieses Problem nicht, denn da war das Coverbild der finnischen Übersetzung abgedruckt.

6.7.4.2 *Konkretisationen der Handlung und der Thematik*

Es mag am Mangel am Spaltenplatz in den ohnehin kurzen Rezensionen oder am sonst geringen Interesse der finnischen Rezensenten für die äußere Handlung der besprochenen Werke gelegen haben, dass die Vorstellung der Handlung diesmal noch knapper war als zuvor: In den Rezensionen Waaralas in *KS* und *SS* wurden weder die Rahmenerzählung noch das von Don Juan Erzählte behandelt; er verzichtete sogar darauf zu erwähnen, dass es Don Juan ist, der etwas erzählt. Nur der Titel seiner Rezension gab zu wissen, dass das Buch Handkes von „sieben Tagen im Leben Don Juans“ handle. Das Hauptaugenmerk lag bei Waarala genauso wie auch bei Carlson und Lassila statt auf der Handlungsebene auf der gedanklichen Ebene, im Mythos und in der Figur von Don Juan. Allerdings wurden auch diese bei Waarala sehr knapp behandelt: Er erklärte nur, ohne die Don-Juan-Figur Handkes gesondert vorzustellen, dass die Positionen des Subjekts und des Objekts bei Handke anders definiert würden, denn sie würden den Gesetzen der Anziehungskraft folgen. Sonst waren die Erörterungen Waaralas über den Mythos und über das Verhältnis zwischen zwei Liebenden so allgemein, dass man über sie auch ohne das Buch hätte schreiben können.⁴¹⁵

Carlson ihrerseits richtete etwas mehr Aufmerksamkeit auf die Rahmenerzählung, indem sie kurz erklärte, dass der Erzähler „ein Bewohner einer leeren Herberge“ ist, der von Don Juan Besuch bekommt, der sich kurz bei ihm aufhält und ihm seine Geschichte erzählt: dieser habe sich „in jeweils verschiedenen Weltgegenden bewegt, von Damaskus nach Bergen“, sei Frauen begegnet, „in jeweils unterschiedlichen

⁴¹⁵ In der Tat ist die Liebe kein Thema in der Erzählung. Das Wort wird nur ein paar Male erwähnt (vgl. DJ, 37, 86, 109). Vgl. DJ, 109: „Von »Liebe« dabei von Don Juan kein Wort. Das hätte nur abgeschwächt, was geschah.“

Landschaften und Situationen.“ Gemeinsam sei diesen Begegnungen nur, dass der Kontakt bzw. die Beziehung zwischen Don Juan und der jeweiligen Frau, die im Text namenlos und fast eigenschaftslos bleibt, wie ein Kapillareffekt entsteht, ohne dass jemand verführt oder verführt wird. Im Gegensatz zu beiden anderen Rezensenten nannte Carlson auch den Diener, der ihrer Ansicht nach mit seinen Frauen ein paralleles Paar zu Don Juan bildet. Von den Frauen, die Don Juan auf seiner Reise trifft, nannte Carlson die ehemalige Schönheitskönigin in Cëuta, deren Sexualität laut Carlson die Rache zum Ziel hat.

Lassilas kurze Zusammenfassung von der Handlung der Rahmenerzählung war am ausführlichsten, im Gegensatz zu Waarala und Carlson nannte er auch alle Orte, die Don Juan während seiner Reise besucht. Er beschäftigte sich insbesondere mit der Bedeutung des speziellen Handlungsorts Port-Royal des Champs für die Thematik der Erzählung. Er berichtete, dass es sich dabei um ein Nonnenkloster in der Gegend von Versailles handle, das im 17. Jahrhundert der Hauptort des Jansenismus, einer „radikalen katholischen geistig-intellektuellen Bewegung“ bildete.⁴¹⁶ Weiterhin berichtete Lassila, dass es zwischen den Jansenisten und der katholischen Kirche, insbesondere den Jesuiten, einen theologischen Widerspruch gab: Den Jansenisten zufolge war der menschliche Wille verdorben, denn er sei beherrscht von Lust, die nur zum Bösen führe. Deshalb sollte man diese Lust mit einem noch stärkeren Willen zum Guten unterdrücken. Im Gegensatz zur Lehre der katholischen Kirche waren die Jansenisten der Ansicht, dass die Gnade nicht vom Gott kommt, sondern im Menschen selbst existiert. Lassila zufolge handelt der Don-Juan-Mythos, mit dem sich Handke in seiner Erzählung beschäftigte, gerade von der erotischen Lust, die ihn mit den Gedanken der Jansenisten verbinde. Bei Handke sei Don Juan zwar nicht mehr von seiner erotischen Lust besessen, aber er wecke diese Lust bei Frauen. Die Paradoxie des erotischen Genusses zog sich in der Rezension Lassilas als roter Faden durch die Interpretation des Werkes hindurch.

Im Unterschied zur deutschsprachigen Rezeption von *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* spielte die Stoffgeschichte von Don Juan in den finnischen Rezensionen keine bedeutende Rolle. Zwar wiesen alle drei Rezensenten darauf hin, dass der Don-Juan-Mythos viele andere Künstler und Philosophen interessiert hat, aber die früheren Versionen wurden in den Rezensionen eher beiläufig genannt als im Einzelnen als explizite Vergleichspunkte verwendet. Carlson z. B. erklärte, dass der Don Juan bei Handke im Unterschied zu den „Don Juans in Oper und in späteren Geschichten“ kein „fleischlicher Schürzenjäger“ sei. Waarala wiederum bemerkte, dass in *Das Ta-*

⁴¹⁶ Dass der Gasthof oder die Herberge des Ich-Erzählers „auf ehemals herrschaftlichem Gelände“ (Thuswaldner 2004) in der Nachbarschaft der Klosterruinen von Port-Royal des Champs liegt, blieb von den deutschsprachigen Rezensenten auch nicht unbeachtet. Man war sich darüber einig, dass der Ort vom Autor „mit Bedacht“ gewählt worden sei, und viele bestätigten dies mit einer mehr oder weniger ausführlichen Vorstellung der Geschichte des Ortes (vgl. Magenau 2004, Meyer 2004, Ortheil 2004, Radisch 2004).

gebuch des Verführers von Søren Kierkegaard⁴¹⁷ stehe, dass Don Juan 1024 Frauen verführt habe⁴¹⁸, während Handkes Don Juan keine einzige Frau verführt: Bei Handke kommen die Frauen zu ihm. Der Name Kierkegaard wurde ebenfalls von Lassila erwähnt, allerdings ohne irgendeinen Kommentar.⁴¹⁹ Während Mozarts/Da Pontes *Don Giovanni* laut Lassila die bekannteste Interpretation des Don-Juan-Mythos ist, hielt der Rezensent das Gedicht „Don Juan“ vom finnischen Lyriker Väinö Kirstinä für die lustigste.⁴²⁰ Die neueste finnische Abhandlung des Don-Juan-Stoffes, die von Hannu Mäkelä geschriebene und im Frühjahr 2007 erschienene Biographie *Casanova eli Giacomo Casanovan tie naisten miehestä kirjailijaksi*, die das Leben eines der bekanntesten historischen Frauenhelden, Giacomo Casanova (1727–1798), behandelt, blieb in den Rezensionen unbeachtet.

Was die Figur Don Juans betrifft, waren die Konkretisationen der finnischen Rezensenten einander sehr ähnlich: Handkes Don Juan sei kein Verführer oder „Lebemann“ wie z. B. Don Giovanni (Lassila 2008), sondern ein trauriger Mann. Während Carlson und Waarala darauf verzichteten, die Ursache für die Trostlosigkeit und die Trauer zu nennen, erklärte Lassila, dass Don Juan ein Vater sei, der sein Kind verloren hat. Dem Rezensenten zufolge ist es gerade der Verlust des Kindes, der die Bedürfnisse und die Genusssucht dieses Don Juans abgetötet hat. Dass die Frauen den „lustlosen“ Don Juan trotzdem begehren, beruhe auf seiner Anziehungskraft, für die er selbst nichts tun kann; was dieser tun kann, ist einzig vor den Frauen zu fliehen. Carlson ihrerseits erklärte, in Anlehnung an die Deutung im Text selbst, dass es gerade die „Ausstrahlung der starken Trauer“ ist, die Don Juan gleichzeitig unverwundbar und aufnahmefähig sowie bei den Frauen unwiderstehlich mache (vgl. DJ, 48–49). Laut Carlson erinnert Handkes Don Juan an einen Pilger, dem die Fluchten den „wahren Frieden“ und die Begegnungen mit Frauen die „Stunden der Gnade“ darstellen, in denen er mit der Zeit eins sein kann. Genauer als so wurde die Zeitproble-

⁴¹⁷ *Das Tagebuch des Verführers (Forførerens Dagbog)* war im ersten eigentlichen Werk Kierkegaards, dem 1843 erschienenen zweiteiligen Band *Enten-Eller. Et Livs-Fragment, udgivet af Victor Eremita* (dt. *Entweder – Oder. Ein Lebensfragment, herausgegeben von Victor Eremita*) enthalten. Der Band enthält zudem eine Abhandlung von Mozarts *Don Giovanni*. (Vgl. Mäkinen 2004: 119.)

⁴¹⁸ Woher diese Zahl stammte, konnte nicht herausgefunden werden. In *Don Giovanni*, im Libretto Leporellos wird behauptet, dass Don Giovanni 2063 Frauen verführt hat (vgl. Mäkinen 2004: 121).

⁴¹⁹ Von den deutschsprachigen Rezensenten wiesen Müller und Radisch auf Kierkegaard hin. Beide behaupteten, dass bei Handke die Don-Juan-Interpretation Kierkegaards zitiert werde. Laut Müller zitierte Handkes Erzähler Kierkegaard „nur, um ihm den Rücken zu kehren“. Bei Handke wird tatsächlich gesagt, dass „ein Philosoph“ Don Juans Begehren als „unwiderstehlich und gar sieghaft bezeichnet hat, während es eigentlich umgekehrt ist (DJ, 75) Müller verknüpfte den Verweis auf Kierkegaard jedoch mit einem anderen Aspekt: In Handkes Don-Juan-Figur „kehren die beiden Gestalten zurück, die Kierkegaards und Mozarts Verführer hinter sich lässt: der komische und der epische Don Juan. Eine Figur des Übermuts ist dieser seltsame Gast, halb stolpernder Clown, halb somnambuler Abenteurer, im Slapstick ebenso zu Hause wie in der Welt der fahrenden Ritter“ (Müller 2004).

⁴²⁰ Das Gedicht ist auch als Lied bekannt geworden. Es wurde von Kaj Chydenius komponiert.

matik, die von den deutschsprachigen Rezensenten als das Hauptthema der Erzählung angesehen wurde, in den finnischen Rezensionen nicht erörtert. Stattdessen war Waarala der Ansicht, dass Handke den Don-Juan-Mythos, den der Rezensent als eine „unendliche Geschichte“ bezeichnete, als Mittel benutze, die Grenzen und Möglichkeiten des Schreibens und des Erzählens von Geschichten zu probieren. So handle auch *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* nicht nur von der Entstehung und dem Verschwinden der Liebe, sondern auch von der Entstehung und dem Verschwinden der Bedeutung. Wie einige deutschsprachige Rezensenten sprach auch Waarala von der Suche nach einer Stunde der wahren Empfindung. Ihm zufolge fungieren der Verlust und die Trauer Don Juans als Kraftquelle für das Sehen. Waarala verknüpfte die Bedeutung des Sehens mit der besonderen Erzählweise Handkes, die er mit der Erzählweise des italienischen Filmregisseurs Michelangelo Antonioni verglich, auf den es in der Erzählung Handkes einen intertextuellen Verweis gibt (DJ, 31). Genauso wie bei Antonioni würden auch bei Handke ein Fragment der Erzählung, ein Landschaftsbild oder eine Bewegung der Frau für die Geschichte ganz entscheidend sein.

6.7.4.3 *Urteile über das Werk*

Offensichtlich hielt Waarala gerade die an Antonioni erinnernde Erzählweise für die eigentliche Leistung Handkes; seinen beiden Rezensionen fehlten alle wertenden Ausdrücke und ein explizites Urteil über das Buch. Trotzdem kann man seine Rezension als befürwortend einstufen, denn es wurde auch nichts direkt kritisiert. Dasselbe gilt für die Rezension Carlsons: Die Feststellung, mit der sie ihre Kritik beendete, dass sich der „mehrdimensionale Roman“ [...] „nicht beim ersten Lesen erschöpfe“, kann man sowohl als beschreibend als auch als wertend verstehen. Dem Leser des Kritiktextes blieb so die Möglichkeit überlassen, selbst das Urteil als positiv oder negativ zu interpretieren. Indirekt wurde hier darauf hingewiesen, dass das Buch anspruchsvoll ist.

Was das explizite Werturteil über das besprochene Werk betrifft, war die Rezension Lassilas eindeutig. Allerdings fehlten auch seiner Rezension die eigentlichen wertenden Ausdrücke und ein explizites Urteil, die sich auf das Werk bezog. Stattdessen beendete er die Rezension mit einem Satz, in dem explizit der Verlag, implizit aber auch das Werk gelobt wurde: „Der kleine Lurra Editions verdient als Verleger dieser Art finnischer Übersetzungen die größte Hochachtung.“ Die Aussage wurde in diesem Zusammenhang nicht explizit begründet, aber man konnte die Begründung anderswo in der Rezension ablesen. Lassila nämlich las die Erzählung, die er stilistisch als „dicht“ und „kapriziös“ bezeichnete, als eine Kritik oder, wie der Rezensent dies formulierte, als eine „fast romantische Herausforderung für die Gegenwart.“ Er zitierte die Stelle im Buch, wo die Raben auf den Ruinen von Port-Royal „wutentbrannt durch den Luftraum brüllten: Sie waren im Zorn über den Zustand der Welt.

Oder den meinen?“ (DJ, 10.) Diese Stelle kommt im Text direkt nach dem Beschluss des Ich-Erzählers, „daß es mit den Büchern fürs erste vorbei sein sollte“; er hat gerade die Verteidigungsschrift Jean Racines für die Nonnen von Port-Royal und Blaise Pascals Angriff auf deren jesuitische Widersacher gelesen. Lassila verknüpfte die Stelle mit der Geschichte des Ortes, die er zu Beginn seiner Rezension dargestellt hatte, und mit der Thematik der Don-Juan-Geschichte Handkes: Ihm zufolge thematisiert der Autor in seiner Erzählung die Problematik des erotischen Genusses, der in der heutigen Konsumgesellschaft zu einem Gebrauchsgut geworden sei. Ebenfalls seien die erotische Lust zu einem Gegenstand des Handels und der Donjuanismus zu einer Lebensweise geworden. Laut Lassila will Handke aber zeigen, dass der „wahre Genuss, die Stunde der wahren Empfindung, die die Welt enthüllt und die Zeit zum Stehen bringt“ (Lassila 2008), wie Don Juan, ebenfalls entflieht. Dargestellt wird also ein Problem, das aktuell und zeitlos zugleich ist.

Die zu *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* erschienenen Rezensionen stellen in dieser Arbeit das vorläufige Ende der öffentlichen Rezeption Peter Handkes in Finnland dar. Nach der Veröffentlichung der achten finnischen Prosaübersetzung ist es wieder ruhig um Handke geworden; nach den im Frühjahr 2008 veröffentlichten Rezensionen sind in der finnischen Presse keine weiteren Dokumente über Handke bzw. seine Werke erschienen. Die finnische Rezeptionsgeschichte Handkes endet jedoch nicht mit *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*: Die nächste finnische Übersetzung von einem seiner Werke, *Die Morawische Nacht*, ist bereits angekündigt worden.

7 EXKURS: HANDKE AUF DEM FINNISCHEN BUCHMARKT

„Bei einer Betrachtung der Rezeption eines Autors in einem Land muss – soll die Untersuchung einen tatsächlichen Aussagewert besitzen – mehr beachtet werden, als nur die Tatsache, welche Werke erschienen sind und wer, wo, was über sie gesagt beziehungsweise geschrieben hat.“ (Kérekés 2004: 114.) Einige Bemerkungen über Finnland als Schauplatz der Rezeption sind notwendig, um die Bedeutung und die Position Handkes im literarischen Feld in Finnland diskutieren zu können. Will man darüber hinaus der Frage nachgehen, was für eine Möglichkeit die Werke Handkes überhaupt haben, in die Hände der finnischen Leserschaft zu gelangen, muss man den finnischen Buchmarkt genauer untersuchen. Im Folgenden wird deshalb ein grober Überblick über die finnische Buchproduktion und das Verlagsfeld im Allgemeinen sowie über das Feld der Übersetzungsliteratur im Besonderen gegeben. Er soll dem Leser dieser Arbeit helfen, die im Titel der Arbeit erwähnte Bezeichnung von Handke als einem „Ramschkastensklassiker“ nachzuvollziehen.

7.1 Zum finnischen Buchmarkt

Die Finnen sind ein Leservolk.⁴²¹ Auch im Zeitalter der audiovisuellen und digitalen Medien sind Bücher, Zeitungen und Zeitschriften immer noch sehr beliebt. (Vgl. Wiio/Nordenstreng 2001: 16–17.) In Beziehung zur Einwohnerzahl veröffentlicht man in Finnland die meisten Bücher innerhalb der EU. In der Statistik, die weltweit die Buchproduktion berücksichtigt, ist Finnland nach Island an der zweiten Stelle. Jährlich erscheinen in Finnland etwa 13 000 bis 14 000 Buchtitel.⁴²² Seit dem Ende der 1970er Jahre hat sich die Anzahl der veröffentlichten Titel mehr als verdoppelt. Im Jahr 1996 z. B. wurden 2,6 Buchtitel pro 1000 Einwohner veröffentlicht.⁴²³ Der Anteil der Sachbücher ist sehr groß und macht etwa zwei Drittel von allen veröffentlichten Titeln aus, was als eine Besonderheit der finnischen Buchproduktion angesehen werden kann. Die andere Besonderheit ist der große Anteil der einheimischen Literatur: Mehr als 75 % aller Titel sind einheimisch, davon etwa 5 % sind schwe-

⁴²¹ In *Eine winterliche Reise* schreibt Handke, dass die Serben ein Leservolk sein sollen (vgl. WR, 103).

⁴²² Diese Zahlen umfassen die ganze Buchproduktion: sowohl einheimische als auch übersetzte Belletristik, Kinder- und Jugendliteratur, Standardwerke und andere Sachbücher sowie Lehrbücher (vgl. Tilastokeskus: Kirja Suomessa 2007). Laut Plachta (2008: 77) wurden 2005 in Deutschland 89 869 Neuerscheinungen veröffentlicht.

⁴²³ In Deutschland war die entsprechende Zahl 0,9, in Großbritannien 1,8 (vgl. Tilastokeskus: Kirja Suomessa 2007).

dischsprachig. Der Anteil der Übersetzungsliteratur ist in den letzten Jahrzehnten zwischen 15 % und 25 % gewesen; z. B. lag er im Jahr 2005 bei 17 %. Am meisten übersetzt man aus dem Englischen; seit den 1990er Jahren sind etwa zwei Drittel aller Übersetzungsliteratur ursprünglich englischsprachig. (Vgl. Tilastokeskus: Kirja Suomessa 2007.)

Das Buchangebot, das dem finnischen Leser zur Verfügung steht, ist demnach groß. In der Tat werden in Finnland mehr Bücher produziert als tatsächlich nötig: Die Nachfrage hat sich nicht im gleichen Verhältnis mit der Produktion vergrößert, weshalb man schon seit den 1980er Jahren von einer Überproduktion von Büchern spricht (vgl. Niemi 2001: 157–158, Haanpää 2004: 48). Aus der Sicht des Lesers ist die große Auswahl von Büchern von Vorteil, aber für Verlage und Buchhandlungen stellt sie große Herausforderungen dar: Die Konkurrenz um die Aufmerksamkeit des Konsumenten ist sehr stark, weshalb der Spezialisierung der Verlage sowie der Vermarktung der Bücher eine wichtige Rolle zukommt. (Vgl. Niemi 2001: 158.)

Die erhöhte Konkurrenz und der daraus folgende Bedarf der Spezialisierung haben einige große Veränderungen im finnischen Verlagsfeld mit sich gebracht. Die alten Großverlage (WSOY, Otava, Tammi) haben ihre Stellung durch Konzentration und Internationalisierung gestärkt (vgl. Stockmann/Bengtsson/Repo 2000: 22–24). Neben diesen sind in den letzten 20 Jahren sehr viele Kleinverlage entstanden, die sich meistens auf das Verlegen eines literarischen Spezialgebiets konzentrieren, z. B. auf ein bestimmtes Land, einen bestimmten Erdteil oder auf eine bestimmte Literatursorte wie übersetzte Lyrik, Drama oder Novellistik. Besonders hinsichtlich übersetzter Belletristik spielen Kleinverlage seit Ende der 1980er Jahre eine immer größere Rolle, denn sie konzentrieren sich oft auf vergessene Gebiete der Übersetzungsliteratur: Orient Express und Taifuuni z. B. haben sich auf die osteuropäische Literatur, Kääntöpiiri auf Schriftstellerinnen aus den Entwicklungsländern und Basam Books auf die nah- und fernöstliche Literatur spezialisiert. Außerdem hat sich Like als bedeutenden Verleger nordeuropäischer Übersetzungsliteratur erwiesen und der Belletristik- und Philosophieverlag Loki hat auch südamerikanische Belletristik veröffentlicht. (Vgl. Jalonen 1999: 155.) Wie die finnische Rezeptionsgeschichte Handkes gezeigt hat, haben Kleinverlage zum Teil auch die Verantwortung für die Qualitätsübersetzungen aus dem Deutschen übernehmen müssen.

Finnische Kleinverlage veröffentlichen meistens Literatur, die von den Großverlagen abgelehnt wird, so dass sie kaum mit diesen konkurrieren. Das von ihnen verlegte Material ist wirtschaftlich gesehen marginal und sie erstreben in der Regel keinen wirtschaftlichen Zuwachs und schnellen Gewinn, sondern sie fokussieren sich auf den Zuwachs des symbolischen Kulturkapitals und widmen sich solchen kulturellen Investitionen und Produkten, wonach noch keine große Nachfrage existiert, aber bei denen im Laufe eines längeren Zeitraums Verkauf und Wertsteigerung erzielt werden

kann. (Vgl. Halttunen 1995: 31–32, 71–72.) Kleinverlage spezialisieren sich auf ihr eigenes Publikumssegment und haben eine schmale Wechselwirkungssparte, d. h., ihre Bücher erreichen keine breite Öffentlichkeit, sondern bleiben oft nur auf einen bestimmten Kreis von Eingeweihten beschränkt (vgl. Landerl 2005: 34). Von der Produktion her nähern sie sich einer handwerksmäßigen Produktionsart mit einer einfachen Organisation und minimalem festen Kostenaufwand. Die wirtschaftliche Bedeutung der Kleinverlage mag unbedeutend bleiben, aber sie haben eine große kulturelle Bedeutung. Sie bringen dem ganzen Verlagstätigkeitsfeld Vielseitigkeit bzw. Pluralismus und verhindern auf diese Weise die Konzentration der Buchproduktion. (Vgl. Brunila/Uusitalo 1989: 21.)

Kleinverlage werden manchmal für Testmärkte der Großverlage gehalten: Man glaubt, dass die großen Verlage sich erst für den Schriftsteller interessieren, wenn dieser durch die Veröffentlichung seiner Werke durch Kleinverlage Ruhm erlangt hat. Nach Halttunen (1995: 75, 84) kann jedoch kein solcher deutlicher Trend in der finnischen Verlagswelt festgestellt werden; in der Zukunft könnte der Trend seiner Ansicht nach eher umgekehrt sein. „Die Kleinverlage veröffentlichen Bücher, kreieren aber keine Schriftsteller“, stellt Halttunen (1995: 75) fest. Es wird auch mehr Übersetzungsliteratur als einheimische Erstveröffentlichungen publiziert.⁴²⁴ Gewöhnlich veröffentlichen Kleinverlage vor allem nicht früher ins Finnische übersetzte Werke und Autoren. Im Fall Handkes war der Trend daher entgegengesetzt: Lurra Editions brachte mit Handke keinen in Finnland bisher unbekanntem Schriftsteller hervor, sondern setzte die Arbeit von Weilin+Göös und Otava fort, deren Interesse an Handke in den 1990er Jahren trotz (oder wegen?) der erhöhten Medienpräsenz abgekühlt war.

Wenn man eine Veröffentlichungsentscheidung trifft, ist es im Allgemeinen wichtig, die Nachfrage des Werkes auf dem Markt vorauszusehen, was meistens eine sehr schwierige Aufgabe ist, besonders wenn es um Belletristik geht, weil die Objekte des Leserinteresses nicht voraussagbar sind. Trotzdem muss irgendeine realistische Einschätzung der Größe der Leserschaft gemacht werden, denn wenige Verlage können sich unrentable Kulturarbeiten leisten. Während große Verlage auch ein ökonomisches Risiko eingehen können, kann sich eine falsche Prognose für einen Kleinverlag schicksalhaft auswirken, denn sie kann schlimmstenfalls die ganze Tätigkeit zum Ende bringen. (Vgl. Halttunen 1995: 40–42.) Gemeinsam den Verlagen, die Handkes Werke in Finnland publiziert haben, ist, dass sie mit dem Verlegen der Werke von ihm mit keinem großen ökonomischen Gewinn gerechnet haben. Sowohl bei Otava als auch bei Lurra Editions war man sich über die kleine Leserschaft Handkes im Klaren, als man ihn ins Verlagsprogramm einbaute. Mit Handke hat man eher das

⁴²⁴ Dieses scheint eine Besonderheit der finnischen Kleinverlage zu sein. Nach Landerl (2005: 46) z. B. ist es eine besonders wichtige Funktion der Kleinverlage in Österreich, jungen Autoren erste Publikationsmöglichkeiten und so einen leichteren Zugang auf das literarische Feld anzubieten.

Ansammeln von symbolischem Kulturkapital für die Zukunft als ökonomischen Gewinn angestrebt. Auch als wirtschaftlich nicht lohnend bleibt das Verlegen Handkes ein bedeutendes Projekt, das dem Verlag dauerhaft Namen und Renommee verschafft, was in Bezug auf die Zukunft und die Gesamttätigkeit des Verlages von großer Bedeutung ist (vgl. Halttunen 1995: 73–74). Laut Rinnekangas ist Handke zumindest für Lurra Editions von Bedeutung gewesen: Die Bekanntheit des Verlages hat spätestens nach der dritten Übersetzung und dem darauffolgenden Besuch Handkes in Finnland deutlich zugenommen.

In einem Land mit nur etwa 5,3 Millionen Einwohnern⁴²⁵ bleibt der Absatz von Büchern zwangsläufig sehr begrenzt. Im Unterschied zum Deutschen, Englischen oder Schwedischen wird das Finnische sehr wenig außerhalb der Landesgrenzen gesprochen, so dass die Märkte für die finnischsprachige Literatur weitgehend auf das eigene Land begrenzt sind. Darauf beruht auch die Entwicklung, die auf dem finnischen Buchmarkt in den letzten Jahrzehnten zu verzeichnen war: Während die Anzahl der veröffentlichten Titel immer größer geworden ist, sind die durchschnittlichen Auflagenhöhen kleiner geworden. Die Märkte haben sich in dieser Hinsicht immer mehr zweigeteilt: Es gibt sehr wenige Bücher, die man sehr viel verkauft. Die meisten Bücher bleiben von den Medien und Konsumenten völlig unbeachtet. (Vgl. Niemi 2001: 158.)

Vor diesem Hintergrund und angesichts der relativ kleinen Gruppe von Lesern, die Handke in Finnland rezipiert – auf die Begrenztheit der Leserschaft Handkes haben nicht nur die von mir interviewten Übersetzer und Verleger, sondern auch finnische Rezensenten hingewiesen – werden die Auflagenhöhen der finnischen Handke-Übersetzungen verständlich: Die Auflagen der von Otava verlegten Übersetzungen betragen 2500 (*Die Wiederholung*) und 2000 Exemplare (*Die Abwesenheit*) (vgl. Kopra 2009). Zu den von Weilin+Göös verlegten Übersetzungen stehen keine genauen Angaben zur Verfügung; Mannila (2005) zufolge haben die Auflagen mutmaßlich etwa 1000 Exemplare betragen können, was bei Weilin+Göös bei dieser Art von Übersetzer Belletristik die durchschnittliche Auflagenhöhe war. Bei den letzten drei Übersetzungen sind die Auflagen noch kleiner gewesen. Nach der Mitteilung von Lurra Editions erreichten sie folgende Höhen: *Wunschloses Unglück* 700 Exemplare, *Versuch über die Jukebox* und *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* jeweils 500 Exemplare. Wie klein diese Auflagen auch erscheinen mögen, sind sie laut Rinnekangas im Verhältnis zum Absatz viel zu hoch gewesen: Während *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* sich relativ gut verkauft hat (bis April 2009 wurden 80 % der Auflage verkauft), sind die beiden anderen Werke keine Verkaufserfolge geworden: Von *Wunschloses Unglück* und *Versuch über die Jukebox* wurden bisher etwa 30% verkauft; sechs bzw. vier Jahre nach der Veröffentlichung ist der größte Teil noch vorrätig. Etwa 60 % aller

⁴²⁵ Die offizielle Einwohnerzahl Finnlands am 31.12.2008 war 5 326 314 (vgl. Tilastokeskus: Suomen väestö 2008).

verkauften Exemplare wurden von Bibliotheken angeschafft, wodurch ihnen eine besondere Rolle als Vermittler von Handkes Werken zukommt. Da der Etat der Bibliotheken für Neuanschaffungen in den 1990er Jahren kleiner geworden ist, können auch sie mit dem bewilligten Geld nicht so viele Exemplare erwerben wie früher (vgl. Stockmann/Bengtsson/Rapo 2000: 25).

Der kleine Absatz bei den von Lurra Editions verlegten Übersetzungen beruht laut Rinnekangas weniger auf einem Mangel am allgemeinen Interesse an Handke, sondern auf den sehr geringen Werbemöglichkeiten eines Kleinverlags: Im Unterschied zu Werbekampagnen der Großverlage, von denen viele verschiedene Werbeträger genutzt werden können (vgl. Kap. 2.3.2), konnte Lurra Editons nicht extra für Handkes Übersetzungen werben, sondern hoffte, dass man die Werke in möglichst vielen Zeitungen besprechen würde. Als Werbeträger dienten daher allein die Besprechungsexemplare. Neben der Werbung hält Rinnekangas (2005) die Distribution für ein großes Problem der finnischen Kleinverlage (vgl. auch Halttunen 1995: 41): Buchhandlungen nehmen nicht unbedingt von Kleinverlagen veröffentlichte Werke in ihr Sortiment, sondern bestellen die Werke abhängig von der Nachfrage.

„Die Lektüre eines Buches ist erst möglich, nachdem Bücher hergestellt und in entsprechend großer Zahl verbreitet worden sind“ (Plachta 2008: 75). Will man ein Buch lesen, muss es zuerst beschafft werden. Wer ein Buch von Handke auf Finnisch lesen möchte, stößt auf ein praktisches Problem: Die fünf ersten Übersetzungen sind nicht mehr lieferbar. Wegen der geringen Nachfrage haben Weilin+Göös und Otava es nicht für nötig gehalten, von diesen Übersetzungen Neuauflagen ins Programm zu nehmen. Diese Werke sind somit nur noch in Bibliotheken, Antiquariaten, auf Flohmärkten oder bei Internetauktionshäusern zu finden.⁴²⁶ Die von Lurra Editions verlegten Übersetzungen sind auch nicht unbedingt in den Buchhandlungen vorhanden, sondern können meist nur durch Bestellung oder direkt vom Verlag über seine Homepage (www.lurraeditions.fi) angeschafft werden.⁴²⁷ Die in Schweden veröffentlichten Handke-Übersetzungen sind in der Regel in den finnischen Bibliotheken zu bekommen. Will man sich aber lieber ein Buch kaufen, ist man auf den Bestellservice der Buchhandlungen angewiesen.

Katriina Kauppila schrieb in *Kirjastolehti* 2/1992 unter der Überschrift „Hietamies jää, Handke häviää“ (‚Hietamies bleibt, Handke verschwindet‘) über die damalige finanziell schwierige Lage der finnischen Bibliotheken. Der Tiefstand der finnischen

⁴²⁶ Bei den älteren Werken ist die Lieferbarkeit der Bücher auch im Allgemeinen ein großes Problem (vgl. Stockmann/Bengtsson/Rapo 2005: 17, 20).

⁴²⁷ Z. B. teilte eine der führenden Buchhandlungsketten, Suomalainen kirjakauppa, am 6.4.2009 auf ihrer Website (abrufbar unter <http://www.suomalainenkirjakauppa.fi/tuotteet/>) mit, dass die drei neuesten Handke-Übersetzungen lieferbar sind. Allerdings sei nur *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* in den Buchhandlungen (Helsinki Alekski 23, Helsinki Kamppi, Lappeenranta) erhältlich, während die beiden früheren nur auf Bestellung zu bekommen sind.

Wirtschaft hatte die Etats der Bibliotheken für Neuanschaffungen verkleinert, weshalb man ganz genau überlegen musste, was für Literatur mit den wenigen Geldern sinnvollerweise zu beschaffen war. Als Richtlinie galt, dass man nur solche Bücher beschaffen sollte, die Kunden auch lesen wollen. Bei Werken wie Handkes, die laut Kauppila nur im Regal zustauben würden, begnügte man sich meist mit einem einzigen Exemplar oder bot dem Kunden die Möglichkeit zur Fernleihe.

Wie sieht nun die Situation in Bibliotheken 2009 aus? Mit Hilfe des Datenbanksystems „Frank monihaku“⁴²⁸ lässt sich relativ schnell herausfinden, ob die finnischen Bibliotheken über die Werke Handkes verfügen und ob sie erhältlich sind. Aus der Sicht eines Lesers, der sich für Handke interessiert, sieht die Situation gut aus. In den meisten Bibliotheken lässt sich von den meisten Büchern Handkes zumindest ein Exemplar zu finden, von einigen Werken manchmal sogar in mehreren Sprachen. Doch werden sie offensichtlich nicht ausgeliehen bzw. gelesen, denn in vielen Bibliotheken sind Handkes Werke nur im Lager bzw. im Keller zu finden. Wegen des Platzmangels ist es dann oft so, dass solche „Lagerhüter“, falls sie innerhalb eines bestimmten Zeitraums nicht ausgeliehen werden, in sog. Ramschkästen gelegt werden, wo sie für etwa 20 Cent mitzunehmen sind. Ganz ungelesene Exemplare von *Die linkshändige Frau* und *Der Chinese des Schmerzes* hat man z. B. in der Stadtbibliothek in Vaasa in solchen Ramschkästen finden können.

7.2 Handke auf dem Feld der Übersetzungsliteratur aus dem Deutschen

Obwohl der Anteil der Übersetzungsliteratur von der gesamten finnischen Buchproduktion zwischen 15% und 25% liegt (vgl. Kap. 7.1), erscheint in Finnland seit 1955 jährlich mehr übersetzte als einheimische Belletristik (vgl. Stockmann, Bengtsson/Repo 2000: 7, Jalonen 1999: 150). Der größte Teil der übersetzten Belletristik ist ursprünglich englischsprachig: Seit Ende der 1980er Jahre beträgt der Anteil der Übersetzungen aus dem Englischen fast 80% (vgl. Jalonen 1999: 150–151).⁴²⁹ Als nächstes kommen Übersetzungen aus dem Schwedischen, Deutschen und Französischen. Im Vergleich zur englischsprachigen wird deutschsprachige Belletristik und deutschsprachige Literatur allgemein überhaupt sehr wenig ins Finnische übersetzt:

⁴²⁸ Frank monihaku ist ein Datenbanksystem, in dem alle finnischen Bibliotheken miteinander vernetzt sind und in dem man gleichzeitig Materialien in allen finnischen Bibliotheken suchen kann. Es ist unter der Adresse <http://monihaku.kirjastot.fi/> zu finden.

⁴²⁹ Diese Zahl beträgt sowohl die Literatur aus Großbritannien, Irland und den USA als auch die englischsprachige Literatur aus anderen Ländern. Bei der Unterhaltungsliteratur dominiert die US-amerikanische Literatur; in den 1990er Jahren betrug ihr Anteil 90% aller Titel. (Vgl. Jalonen 1999: 150–151, 155.)

Ihr Anteil hat in den letzten Jahrzehnten weniger als 10 % ausgemacht; in bestimmten Jahren ist er noch bedeutend kleiner gewesen (vgl. Jalonen 1999: 154).⁴³⁰

Die Übersetzungsliteratur aus dem Deutschen hat in Finnland jedoch eine lange Tradition. Ihre Beliebtheit hat sich zwischen Hochkonjunktur und Tiefphasen gewechselt. Z. B. spielten die deutsche Literatur und deutsche Kultur überhaupt vor dem Zweiten Weltkrieg in Finnland eine wichtige Rolle, während man nach dem Krieg anfangs, andere Orientierungsalternativen für kulturelle Beziehungen zu suchen (vgl. Jalonen 1999: 148–149, Parry 1998a: 95–99). Eine genauere Darstellung der Geschichte der deutschsprachigen Literatur in Finnland ist in Rahmen dieser Arbeit nicht möglich.⁴³¹ In Bezug auf die finnische Rezeption von Handke ist jedoch deutlich zu erkennen, dass die deutschsprachige Literatur von den 1960er bis 1980er Jahren einen Aufschwung erlebte. In dieser Zeit wurden sowohl neuere deutschsprachige Autoren als auch alte, bisher nicht übersetzte Klassiker übersetzt. In den finnischen Verlagsprogrammen überwog die bundesdeutsche Literatur gegenüber der Literatur aus der DDR; das Verhältnis war 5:1. (Vgl. Lassila 2007: 102–103.) Der Anteil der österreichischen Literatur wird in den Statistiken nicht gesondert mitgeteilt.

Die ersten Handke-Übersetzungen erschienen demnach in Finnland zu einer Zeit, als die deutschsprachige Literatur die finnische Leserschaft aufs Neue zu interessieren begonnen hatte. Risto Nieminen z. B. stellte in seiner Rezension zur finnischen Übersetzung von *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* von Thomas Mann in *Demari* vom 30.10.1980 fest, dass Finnen gern deutsche Literatur lesen und zwar wegen der angenommenen kulturellen Ähnlichkeit⁴³²:

Außer Hesse, Grass, Musil und Mann sind auch jüngere Gegenwartsschriftsteller übersetzt worden, wie zum Gedenken an die engen Kulturbeziehungen zwischen Finnland und Deutschland, die vor dem Krieg herrschten. Offensichtlich gefallen den Finnen die deutsche Systematik und die auch in der Literatur vorkommende Gründlichkeit besser als z. B. die luftigeren und freieren, die Form erneuernden Experimente der Franzosen.⁴³³

⁴³⁰ Der Anteil der Übersetzungsliteratur aus dem Deutschen wird oft als so marginal betrachtet, dass sie in den Statistiken unter der Gruppe „Übersetzungsliteratur aus den restlichen Sprachen“ behandelt wird (vgl. z. B. Tilastokeskus: Kirja Suomessa 2007).

⁴³¹ Überblicke über die deutschsprachige Literatur in finnischer Übersetzung bieten z. B. Assmann/Hallikainen/Piipponen (1991) und Lassila (2007). Während die erstgenannte Bibliographie sich auf die quantitative Seite konzentriert, stellt Lassila in seinem Beitrag inhaltliche Schwerpunkte und ausgewählte Autoren und Werke vor.

⁴³² Auf die kulturelle Ähnlichkeit als Begründung für die Beliebtheit der deutschsprachigen Literatur in Finnland weisen auch Jokinen (1987: 75) und Parry (1998a: 96) hin.

⁴³³ Der von Nieminen genannte Hesse war in den 1970er Jahren der beliebteste und meist übersetzte deutschsprachige Autor in Finnland. Die ersten Übersetzungen von Grass' Werken erschienen in der ersten Hälfte der 1960er Jahre (1961 *Die Blechtrommel*, 1962 *Katz und Maus*, 1964 *Hundejahre*), aber in den 1970ern wurden von ihm nur zwei Werke übersetzt (1975 *Örtlich betäubt*, 1979 *Der Butt*). Musil war mit zwei Werken (1961 *Drei Frauen*, 1963 *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*) im Feld der finnischen Übersetzungsliteratur vertreten, Thomas Mann mit 13 Werken. Von Heinrich Böll wurden viele Werke schon vor dem 1972 erhaltenen Nobelpreis über-

Der von der Universität Helsinki herausgegebenen Nationalbibliographie *Suomen kirjallisuus* zufolge erschienen 1975–1979 durchschnittlich 40 Übersetzungen aus dem Deutschen pro Jahr. Z. B. erschienen 1979, dem Erscheinungsjahr der finnischen Übersetzung von *Die Stunde der wahren Empfindung*, insgesamt 51 Titel deutschsprachiger Literatur in finnischer Übersetzung. Übersetzungen aus dem Französischen gab es fast ebenso viel, 49 Titel, aus dem Russischen 26, aus dem Spanischen und Portugiesischen 14 und aus dem Italienischen zwei. Die Zahlen besagen jedoch kaum, welche Literatur dahinter steckt. Wie die frühesten Übersetzungen aus dem Deutschen ins Finnische zu Beginn des 19. Jahrhunderts zur Sparte der religiösen oder aufklärerischen Literatur gehörten (vgl. Lassila 2007: 91), ging es auch 1979 bei vielen Übersetzungen aus dem Deutschen um religiöse bzw. geistliche Literatur.⁴³⁴ Eine noch größere Gruppe machte die Kinder- und Jugendliteratur aus.⁴³⁵ Der Anteil der Unterhaltungsliteratur war bei der deutschsprachigen wie bei der übersetzten englischsprachigen Belletristik hoch: 1979 erschienen mehrere Werke u. a. von Heinz G. Konsalik, Johannes Mario Simmel, Sandra Paretti, Lutz Neuhaus und B. Traven. Bei der sog. Qualitätsliteratur handelte es sich meist um Werke älterer Autoren: Veröffentlicht wurden u. a. die finnische Erstauflage von Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929) und Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947). Die neuere deutschsprachige Literatur vertraten Handke (*Die Stunde der wahren Empfindung* 1975), Botho Strauß (*Die Widmung* 1977), Günter Grass (*Der Butt* 1977), Max Frisch (*Montauk* 1975) und Dieter Wellershoff (*Die Schönheit des Schimpansen* 1977).

Dieser Trend ging in den folgenden Jahren weiter. In den Jahren 1980 und 1981 erschienen in finnischer Übersetzung Werke u. a. von Nicolas Born (*Fälschung* 1979), Max Frisch (*Stiller* 1954), Günter Grass (*Das Treffen in Telgte* 1979), Max von der Grün (*Stellenweise Glatteis* 1973), Peter Handke (*Die linkshändige Frau* 1976), Richard Hey (*Engelmacher & Co.* 1975), Siegfried Lenz (*Heimatmuseum* 1978), Heinrich Mann (*Professor Unrat* 1905), Thomas Mann (*Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* 1954), Robert Musil (*Mann ohne Eigenschaften* 1930) und Kurt Tucholsky (*Zwischen gestern und morgen* 1952). Darüber hinaus erschienen Neuauflagen u. a. von Manns *Buddenbrooks* (1901), Grass' *Katz und Maus* (1961), Bölls *Billard um halb zehn* (1959) und Erich Maria Remarques *Geborgtes Leben/Der Himmel kennt keine Günstlinge* (1959/61).⁴³⁶ Wie aus den obigen Beispielen hervorgeht, war der Anteil der Werke von jüngeren Gegenwartsautoren sehr gering: Handke, Born

setzt aber nach 1972 wurden seine Werke dem finnischen Publikum in Form von Neuauflagen und einigen Neuerscheinungen (1972 *Gruppenbild mit Dame*, 1975 *Irishes Tagebuch* und *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*) bekannt.

⁴³⁴ Religiöse Literatur wird hauptsächlich von verschiedenen christlichen Gemeinschaften und Verlagen veröffentlicht, z. B. von Evankelis-luterilainen lähetysseura, Sley-kirjat, Osakeyhtiö Päivä und Karas-sana. Besonders beliebt sind u. a. die Werke von Jörg Zink und M. Basilea Schlink gewesen; von Zink wurden bis 2009 insgesamt 22, von Schlink 49 Werke ins Finnische übersetzt.

⁴³⁵ Aus dem Deutschen übersetzte Kinder- und Jugendliteratur veröffentlichen u. a. Otava, Tammi, Lasten keskus Oy, Egmont Kustannus/Kirjalito Oy Ab und Kustannus-Mäkelä.

⁴³⁶ Vgl. auch Aßmann/Hallikainen/Piipponen (1991: 65–66).

und Strauß waren die einzigen nach dem Krieg geborenen Autoren. Stattdessen gehörten die meisten der o. g. Autoren schon beim Erscheinen der finnischen Erstauflage zum deutschsprachigen Literaturkanon. In dieser Hinsicht erschienen Handkes Werke in guter Gesellschaft. Im Vergleich zu Werken von Frisch, Mann und Musil usw. erfolgten die Übersetzungen von *Die Stunde der wahren Empfindung* und *Die linkshändige Frau* ins Finnische relativ schnell.⁴³⁷

In den 1980er Jahren veröffentlichten große finnische Verlage (WSOY, Otava, Weilin+Göös, Tammi) bedeutend mehr Übersetzungsliteratur aus dem Deutschen als dann in den 1990er Jahren: Im Durchschnitt wurden 48 Titel pro Jahr veröffentlicht; allerdings waren mehr als zwei Drittel davon Kinder- und Jugendbücher. Die meist übersetzten Autoren in den 1980ern waren Thomas Mann (6 Werke), Elias Canetti (6)⁴³⁸, Günter Grass (5), Heinrich Böll (4), Christoph Hein (4), Peter Handke (3), Patrick Süskind (3) und Christa Wolf (3). U. a. von Ingeborg Bachmann, Wolfgang Koeppen, Klaus Mann und Martin Walser wurden in den 1980er Jahren jeweils zwei Werke auf Finnisch veröffentlicht.

Der Tiefstand der finnischen Wirtschaft zu Beginn der 1990er Jahre beeinflusste die Nachfrage von Büchern (vgl. Niemi 2001: 161). Wegen des verminderten Absatzes mussten Verlage nicht nur Titel und Auflagen reduzieren, sondern auch gründlich über ihre Veröffentlichungspolitik nachdenken, was sich auf das Angebot von Übersetzungsliteratur auswirkte: In der ersten Hälfte der 1990er Jahre wurden nur einige wenige neue Titel deutschsprachiger Prosa pro Jahr veröffentlicht.⁴³⁹ Ein weiterer wichtiger Grund für das verminderte Angebot war, dass einer der größeren Verlage, Weilin+Göös, der in den 1970er und 1980er Jahre viele Übersetzungen aus dem

⁴³⁷ Darauf weist auch Parry (1998b: 109) hin. Ihm zufolge ist seit einigen Jahrzehnten eine deutliche Zuwendung zur unmittelbaren deutschen Gegenwartsliteratur in Finnland festzustellen. Autoren wie Christoph Hein, Peter Handke und Botho Strauß sind in Finnland bekannt und ihre Werke werden deutlich schneller ins Finnische übersetzt, als es bei den früheren Autorengenerationen der Fall war. Nach Parry spiegelt die Übersetzungspolitik in den finnischen Verlagen die Mechanismen des deutschen Literaturbetriebs wider: Die „sicheren“ Namen, die bei den großen, renommierten Verlagen wie Suhrkamp, Luchterhand oder Hanser erschienen sind und die in den wichtigsten Tageszeitungen rezensiert werden, haben auch in Finnland eine Chance, schnell (oder überhaupt) auf den Markt zu kommen.

⁴³⁸ Ein wenig überraschend wurde Canetti, von dem vor 1980 kein einziges Werk ins Finnische übersetzt war, zum Lieblingsautor der 1980er Jahre, zumindest was die Anzahl der Übersetzungen betrifft: Zwischen 1981 und 1987 erschienen von ihm sechs Werke in finnischer Übersetzung. Von *Die Stimmen von Marrakesch* (1968) wurden innerhalb von wenigen Jahren drei Neuauflagen publiziert.

⁴³⁹ Der Bibliographie *Suomen kirjallisuus* zufolge wurden z. B. im Jahr 1990 insgesamt 51 Übersetzungen aus dem Deutschen veröffentlicht. Doch waren mehr als zwei Drittel davon Kinder- und Jugendbücher oder religiöse Werke. Der Anteil der Neuauflagen war ebenfalls hoch. Neuere deutschsprachige Literatur vertraten Mariella Mehrs *Steinzeit* (1981), Angela Praesents *Au contraire* (1988), Herta Müllers *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* (1986), Christoph Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und des Finsternis* (1984) und Botho Strauß' *Niemand anderes* (1987). Darüber hinaus wurden finnische Erstauflagen von Hermann Brochs *Die Schlafwandler* (1952) und Kafkas *Briefe an die Eltern* veröffentlicht.

Deutschen publiziert hatte, 1988 das Verlegen von Belletristik aufgegeben hatte, weshalb deutschsprachige Gegenwartsliteratur danach fast ausschließlich von Otava (Handke, Süskind, Strauß), Tammi (Grass, Herta Müller) und WSOY (Ransmayr) verlegt wurde. (Vgl. Petäjä 1995.) Dass die Verlage kein Risiko eingehen wollten, zeigt auch der große Anteil der Neuauflagen (vor allem bei Otava und Karisto). Von alten „sicheren“ Autoren (Grass, Böll) wurden auch neue Werke auf Finnisch veröffentlicht, während ganz neue Namen in der ersten Hälfte der 1990er Jahre rar waren. Das Jahr 1994 kann als eine Art (negativer) Kulminationspunkt in der Stellung der deutschsprachigen Literatur in Finnland angesehen werden: In diesem Jahr gehörten alle auf Finnisch veröffentlichten Übersetzungen aus dem Deutschen zur Sparte der Kinder- und Jugendliteratur.

Seit 1996 sind finnische Verlage wieder profitabler (vgl. Niemi 2001: 161), was auch bei der Anzahl der Übersetzungen aus dem Deutschen zu verzeichnen ist. Nach der von Gabriela Schrey-Vasara, Heikki Plosila und Marja Hirvisalo-Lahti zusammengestellten Bibliographie *Deutschsprachige Literatur in finnischer Übersetzung* erschienen zwischen 1999 und 2005 insgesamt 167 aus dem Deutschen übersetzte Titel. Darunter waren 58 belletristische Werke, 80 Kinder- und Jugendbücher und 29 Sachbücher.⁴⁴⁰ Unter den belletristischen Titeln gab es sowohl neue, bisher nicht ins Finnische übersetzte Autoren⁴⁴¹ als auch Autoren, von denen schon mehrere Werke in finnischer Übersetzung vorlagen (Böll, Brecht, Grass, Wolf). Ein Teil der Titel waren Neuauflagen bzw. neue Übersetzungen von alten Klassikern.⁴⁴² Der Anteil der Unterhaltung ist auch nach der Jahrtausendwende groß gewesen: Von Gaby Hauptmann z. B. erschienen 2000–2008 sechs Frauenromane, von den Krimiautorinnen Petra Hammersfahr und Doris Gercke wurden innerhalb von wenigen Jahren drei bzw. vier Werke auf Finnisch veröffentlicht.

Von Handke sind bis 2009 insgesamt acht Prosawerke in finnischer Übersetzung erschienen, was etwa 10 % von seinem Gesamtwerk ausmacht. Man kann trotzdem nicht sagen, dass es *nur* acht Übersetzungen gibt, denn im Vergleich zu vielen anderen deutschsprachigen Autoren des 20. Jahrhunderts hat man von ihm viel übersetzt. Z. B. sind von Thomas Bernhard bis 2009 nur zwei Werke auf Finnisch erschienen (*Holzfällen: eine Erregung* 1984; *Hakkuu* 2007 und *Beton* 1982; *Betoni* 2008) und von Botho Strauß, mit dem Handke auch in Finnland verglichen wird, drei Werke (*Die Widmung* 1977; *Omistus* 1978, *Der junge Mann* 1984; *Nuori mies* 1986 und

⁴⁴⁰ Diese Bibliographie ist keineswegs vollständig; ihr fehlen z. B. die von Lurra Editions veröffentlichten Handke-Übersetzungen. Die Zahlen bzw. Angaben konnten jedoch nicht mit Hilfe der Bibliographie *Suomen kirjallisuus* ergänzt werden, weil sie nur bis 1994 veröffentlicht wurde.

⁴⁴¹ Zu diesen gehörten u. a. Jurek Becker, Doris Dörrie, Karen Duve, Wolf Haas, Jana Hensel, Wladimir Kaminer, André Kaminski, Michael Kumpfmüller, Ildikó von Kürthy, Benjamin Lebert, Monika Maron, Emine Sevgi Özdamar, Bernhard Schlink, Ingo Schulze, W.G. Sebald, Hans-Ulrich Treichel und Juli Zeh.

⁴⁴² Neuauflagen gab es z. B. von Goethes *Die Leiden des jungen Werthers*, Grimms *Kinder- und Hausmärchen*, Kafkas *Der Verschollene*, Kants *Prolegomena* und Schnitzlers *Traumnovelle*.

Niemand anderes 1987; *Ei kukaan muu* 1990). Es gibt zahlreiche deutschsprachige Autoren der Nachkriegsgeneration, von denen noch kein einziges Werk in finnischer Übersetzung vorliegt; zu diesen hören u. a. Josef Haslinger, Peter Henisch, Robert Menasse, Marlene Streeruwitz und Peter Turrini, um nur einige Österreicher zu nennen.⁴⁴³ Die bei weitem meist übersetzte deutschsprachige Autorin in Finnland ist Hedwig Courths-Mahler, von der insgesamt 53 Werke in finnischer Übersetzung erschienen sind. In den Übersetzungsstatistiken sind die Unterhaltungsautoren wie Courths-Mahler stark vertreten: z. B. hat man von Heinz G. Konsalik 19, von Johannes Mario Simmel 18 und Karl May 17 Werke übersetzt. Nur wenige Qualitätsautoren des 20. Jahrhunderts haben diese Zahlen erreicht. Zu den meist übersetzten Autoren gehören Herman Hesse (27 übersetzte Werke), Thomas Mann (19), Heinrich Böll (16), Günter Grass (15), Bertolt Brecht (13), Franz Kafka (11), Stefan Zweig (11), Friedrich Dürrenmatt (10), Siegfried Lenz (10), Elias Canetti (9), Hans Fallada (9) und Peter Handke (8).⁴⁴⁴

Es kann also auf die Stellung der übersetzten deutschsprachigen Literatur in Finnland im Allgemeinen zurückzuführen sein, dass Handke und seine Werke in Finnland selten mit der sonstigen deutschsprachigen Literatur in Verbindung gesetzt werden: Es lohnt sich nicht, Handkes Werke mit den Werken solcher deutschsprachiger Autoren zu vergleichen, die nicht übersetzt worden sind und die der finnische Leser daher wahrscheinlich gar nicht kennt. Als Vergleichspunkte werden deshalb lieber Werke und Autoren herangezogen, die in finnischer Übersetzung erhältlich sind. Im Fall Handkes sind es statt deutschsprachigen oft englischsprachige, meistens US-amerikanische (Barth, Beckett, Bellow, Doctorow, Eliot, Fowles, Roth) oder französische Autoren (Camus, Céline, Duras, Robbe-Grillet) gewesen. Von den deutschsprachigen Autoren wurden Handkes Werke am häufigsten mit Kafka und Hesse verglichen, die beide auf der o. g. Liste der meist übersetzten Autoren zu finden sind. Darüber hinaus lassen sich einzelne Verweise auf Born, Böll, Frisch, Goethe, Mann und Schwaiger finden; allerdings beruhen diese Verweise weniger auf thematischen oder stilistischen Gemeinsamkeiten, sondern sie scheinen meist nur aufgrund der deutschsprachigen Herkunft gewählt worden zu sein.

Die Frage, inwieweit der „deutsche“ Ursprung Handkes die Rezeption seiner Werke in Finnland beeinflusst hat, kann anhand des dieser Arbeit zugrunde liegenden Materials nicht beantwortet werden. Zwar wird in den Rezensionen meist darauf hingewiesen, dass es sich bei Handke um einen österreichischen Autor handelt und oft wird Handke auch als ein „bedeutender Vertreter der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“ angesehen, doch spielen diese Informationen in den Rezensionen in der Regel kaum eine Rolle: Weder hat man (explizit) die Frage gestellt, ob und inwieweit

⁴⁴³ Der finnischen Übersetzungsliteratur aus dem Deutschen fehlen auch viele Klassiker, u. a. Hofmannsthal, Horváth, Jandl.

⁴⁴⁴ Alle diese Angaben entstammen der finnischen Nationalbibliographie *Fennica*.

man Handke für einen repräsentativen Vertreter der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur halten kann noch hat man in seinen Werken nach Merkmalen gesucht, die man für typisch für die deutschsprachige Literatur gehalten hätte oder die den an ihr gestellten Erwartungen nicht entsprochen hätten. Falls man überhaupt darauf gekommen ist, die deutschsprachige Literatur in den Rezensionen zu thematisieren, hat man darauf hingewiesen, wie selten man sonst deutschsprachige Literatur in finnischer Übersetzung veröffentlicht; über die Gründe wurde nicht spekuliert. In dieser Hinsicht wird Handke – explizit oder implizit – eine Ausnahmeposition im Feld der finnischen Übersetzungsliteratur zugeschrieben: Schon die Tatsache, dass man von ihm Werke auf Finnisch veröffentlicht, wird als positiv angesehen, was wiederum positiv das Bild beeinflusst, das sich der Leser anhand der Rezension von Handke machen kann.

8 ZUSAMMENFASSUNG DER ERGEBNISSE UND DISKUSSION

In der vorliegenden Arbeit wurden die Rezeption und das Bild Peter Handkes in der finnischen Presse von 1971 bis 2008 untersucht. Als Ausgangspunkt der Arbeit stand die Frage, warum die Werke des weltberühmten Schriftstellers in Finnland kein besonders großes Interesse beim lesenden Publikum hervorgerufen haben, worauf neben den kleinen Verkaufszahlen und den fehlenden Neuauflagen die Tatsache hindeutet, dass seine Werke in den finnischen Buchhandlungen nicht erhältlich sind und von den Bibliotheken ebenfalls selten ausgeliehen werden. Obwohl von Handke im Laufe der Jahrzehnte mehrere Prosawerke in finnischer Übersetzung veröffentlicht worden sind und seine Theaterstücke mehrmals auf den finnischen Bühnen zu sehen waren, gilt er außerhalb seines aktivsten Rezipientenkreises, der literarischen Elite, als ein ziemlich unbekannter Schriftsteller. Dies kann man im Fall Handkes jedoch nicht auf eine geringe Medienpräsenz des Schriftstellers in Finnland zurückführen, denn seine Werke, sowohl Prosawerke als auch Theaterstücke, sind in der finnischen Presse auf relativ große Resonanz gestoßen. Seit Ende der 1990er Jahre ist er zudem wegen seiner außerliterarischen Tätigkeit ein Gegenstand der Berichterstattung in der finnischen Presse gewesen.

Aus diesem Grund wurde in der Arbeit von der Behauptung ausgegangen, dass der eher bescheiden gebliebene Erfolg Handkes beim finnischen Publikum nicht unbedingt mit der Unbekanntheit Handkes, sondern eher mit dem Bild bzw. mit den Bildern zusammenhängt, die in der finnischen Öffentlichkeit von ihm und von seinen Werken vermittelt werden bzw. wurden. Gemeint wurden mit diesen Bildern die Vorstellungen bzw. Auffassungen davon, wer und wie der Schriftsteller Peter Handke ist und wie seine Werke sind. Der theoretische Teil der Arbeit setzte sich mit den der Untersuchung zugrunde liegenden Begriffen ‚das Schriftstellerbild‘, ‚die Vorstellung‘ und ‚das Image‘ auseinander. Insbesondere die Unterscheidung zwischen den Begriffen ‚Vorstellung‘ und ‚Image‘ war für die praktische Analyse des Untersuchungsmaterials von Bedeutung: Die von den Verlagen und Medien vermittelten Schriftstellerbilder wurden als Ergebnis einer zielgerichteten Image-Arbeit bestimmter Sender-Instanzen (Schriftsteller, Verlag, Kulturredakteure, Literatur- und Theaterkritiker) betrachtet, wobei das Image als ein angestrebtes Bild definiert wurde. Mit dem Begriff ‚Vorstellung‘ wurde dagegen das Bild gemeint, das sich der Rezipient von einem Schriftsteller anhand einer persönlichen Begegnung mit ihm, anhand der Lektüre seiner Werke oder auch anhand der über Medien vermittelten Informationen über den Schriftsteller macht. Mit der Unterscheidung zwischen Image und Vorstellung sollte hier darauf aufmerksam gemacht werden, dass das z. B. von einem Verlag für einen

Schriftsteller aufgebaute Image nicht unbedingt mit den Vorstellungen bzw. Bilder übereinstimmen, die der Rezipient von dem Schriftsteller hat und dass die zielgerichtet aufgebauten Images sich nicht direkt nach den Wünschen des Verlags o. Ä. in die Gedanken der Rezipienten übertragen lassen. Dem ist in früheren Arbeiten zu Schriftstellerimages kaum Beachtung geschenkt worden. Im theoretischen Teil wurden weiterhin die Rollen der verschiedenen Akteure des literarischen Feldes bei der Entstehung und Vermittlung der Schriftstellerbilder diskutiert und die Bedeutung des Schriftstellerbildes erörtert.

Im empirischen Teil der Arbeit wurden die in der finnischen Öffentlichkeit vermittelten Bilder von Handke anhand der Analyse der öffentlichen Rezeption des Schriftstellers in Finnland untersucht. Die Analyse der Rezeption der ins Finnische übersetzten Prosawerke erfolgte Buch für Buch, in der Reihenfolge des Erscheinens der finnischen Übersetzung. Dasselbe gilt für die Analyse der Rezeption der in Finnland aufgeführten Theaterstücke. Darüber hinaus wurde die Rezeption, die sich nicht direkt auf die finnischen Prosaübersetzung oder Stücke bezieht, dokumentiert und analysiert. Das zentrale Untersuchungsmaterial bestand aus den in der finnischen Presse veröffentlichten Rezeptionsdokumenten (Literatur- und Theaterkritiken, Kurzmeldungen, Berichten, Interviews usw.) sowie aus den von den finnischen Verlagen und den Theatern verbreiteten Materialien, die sich auf die Prosaübersetzungen oder auf die Aufführungen der Stücke bezogen und daher als Paratexte bezeichnet werden können. Bei jeder Prosaübersetzung wurde vor der Analyse der finnischen Rezeption die Hauptpunkte der öffentlichen deutschsprachigen Rezeption zum jeweiligen Werks vorgestellt, weil angenommen werden konnte, dass die deutschsprachige Rezeption sowohl die Wahl der übersetzten Werke als auch die in den Paratexten vermittelten Bilder von Handke hatte beeinflussen können. Aus demselben Grund wurde bei der Analyse der finnischen Berichterstattung über Handke die deutschsprachige Berichterstattung mit berücksichtigt. Im Folgenden werden noch die Ergebnisse der Untersuchung zusammengefasst.

Die finnischen Verlage und das Schriftstellerbild Handkes

Von Handke sind in den letzten vier Jahrzehnten insgesamt acht Prosawerke in finnischer Übersetzung erschienen. Die erste Übersetzung, *Puhtaan kokemisen hetki*, wurde im Jahr 1979 veröffentlicht. *Vasenkätinen nainen* folgte zwei Jahre später, *Kivun kiinalainen* dann vier Jahre darauf, im Jahr 1985. Insgesamt wurden in den 1980er Jahren drei Prosawerke von Handke auf Finnisch publiziert, als *Toiston pysyvyy*s 1989 erschien. In den 1990er Jahren hingegen wurde es im Übersetzungsbereich ruhig um Handke: Nach dem 1991 erschienenen „Märchen“ *Poissa* verstrichen zwölf Jahre, bis im Herbst 2003 *Riisuttu epäonni* veröffentlicht wurde. Knapp zwei Jahre später, im Frühjahr 2005, erschien *Jukeboksista*. Die bis zum Schreibzeitpunkt letzte Handke-Übersetzung erschien im Februar 2008 unter dem Titel *Don Juan (hänen*

itsensä kertomana). Außer auf Finnisch werden seine Prosawerke in Finnland auch in anderen Sprachen rezipiert, u. a. auf Schwedisch. Die schwedischen Übersetzungen sind aber nicht von finnischen, sondern von schwedischen Verlagen publiziert worden.

Wie in Kap. 2.2 festgestellt wurde, ist es für die öffentliche Rezeption und für den Erfolg eines literarischen Werkes von Bedeutung, in welchem und wie hoch geschätztem Verlag es publiziert wird. Dafür ist die finnische Rezeptionsgeschichte Handkes ein gutes Beispiel. Sie ist auch ein anschauliches Beispiel dafür, wie die finnische Verlagspolitik und die in den letzten drei Jahrzehnten stattgefundenen Veränderungen im finnischen Verlagsfeld den Erfolg und die Position Handkes im finnischen literarischen Feld beeinflusst haben. Gleichzeitig spiegelt der Fall Handkes die Veränderungen des Verlagsfeldes wider (vgl. Kap.7.1).

Bisher wurden Handkes Prosawerke von drei verschiedenen Verlagen publiziert: von Weilin+Göös, Otava und Lurra Editions. Von diesen ist Weilin+Göös ein mittelgroßer Verlag, Otava ein Großverlag und Lurra Editions ein Kleinverlag. Die zwei erstgenannten waren Handkes Optionsverleger in Finnland. Während seine Werke in den 1980er Jahren von den größeren Verlagen mit einer relativ kurzen zeitlichen Verzögerung, zwei bis fünf Jahre nach dem deutschen Original, publiziert wurden, ließ das Interesse der großen Verlage an Handke in den 1990er Jahren nach. Dem Übersetzer Markku Mannila (2005) zufolge wurde zwar bei Otava zwischenzeitlich das Herausgeben weiterer Handke-Werke in Erwägung gezogen, aber diese Projekte wurden letztlich als unrentabel angesehen und daher nicht durchgeführt. So war die öffentliche Rezeption von Handkes Werk in den 1990er Jahren weitgehend auf die Aufführungen seiner Stücke begrenzt.

Für die finnische Handke-Rezeption und für das Bild Handkes in Finnland sind die beiden Verlagswechsel – von Weilin+Göös zu Otava und von Otava zu Lurra Editions – von Bedeutung gewesen. Im Allgemeinen bedeutet der Verlagswechsel einen Übergang von einem kleinen Verlag zu einem größeren, was mit einer Aufwertung des Schriftstellers verbunden wird. Obwohl der zum Ende der 1980er Jahre stattgefundenene Wechsel von Weilin+Göös zu Otava eigentlich auf der Umstrukturierung von Weilin+Göös beruhte und daher eine notwendige, vom Erfolg Handkes unabhängige Entscheidung war, wurde er von den finnischen Rezensenten dennoch als Aufwertung des Schriftstellers aufgefasst (vgl. Kap. 5.5.4.1). Ob der Verlagswechsel die Leserschaft Handkes in Finnland damals vergrößerte, kann nicht bewiesen werden. Er beeinflusste jedenfalls die Breite der öffentlichen Handke-Rezeption zum Ende der 1980er und Anfang der 1990er Jahre. Der entgegengesetzte Trend zu Beginn des 21. Jahrhunderts, der Wechsel zu einem Kleinverlag und die verminderte Resonanz in der Kritik, ist nicht ohne Weiteres als ein Zeichen der Abwertung anzusehen, sondern

ist auf den Charakter des finnischen Verlagswesens und die allgemeinen Veränderungen im literarischen Feld zurückzuführen.

Die Auswahl der übersetzten Werke und das Schriftstellerbild

Schon die Entscheidung der Verlage, welche Werke aus Handkes umfangreichem Œuvre ins Finnische übersetzt werden sollten, beeinflusst das Bild, das sich das finnische Publikum von Handke machen kann. Obwohl er dem finnischen Publikum zuerst durch seine Theaterstücke bekannt wurde (vgl. Kap. 5.1) und in der öffentlichen Rezeption der ersten Prosaübersetzungen auf die zentrale Bedeutung seiner Dramatik wiederholt hingewiesen wurde, gehören alle von ihm bisher auf Finnisch veröffentlichten Werke zur Sparte der Prosa; die drei auf Finnisch aufgeführten Stücke sind nicht als Bücher auf dem finnischen Buchmarkt publiziert worden. So fehlen den finnischen Handke-Übersetzungen völlig seine Lyrik, Hörspiele, Journale, Essays und Reden, von seinen diversen Schriften, die im Laufe der Jahre in verschiedenen deutschsprachigen und französischen Tageszeitungen und Zeitschriften abgedruckt worden sind, ganz zu schweigen. Neben diesen in Buchform erschienenen Werken wurde in der Literaturzeitschrift *Parnasso* 2/2000 der achtseitige Reisebericht Handkes „Sodassa on sijaa sattumalle. Merkintöjä piinaviikon matkalta Jugoslaviaan“ in finnischer Übersetzung veröffentlicht (vgl. Kap. 6.2.5); die anderen umstrittenen Serbien-Schriften (vgl. Kap. 3.2) sind bisher nicht übersetzt worden.

Die finnischen Handke-Übersetzungen stellen nicht nur hinsichtlich der Gattung sondern auch zeitlich einen relativ begrenzten Teil seines Œuvres dar: Abgesehen von den zwei neuesten Übersetzungen *Jukeboksista* und *Don Juan (hänen itsensä kertomana)* repräsentieren sie die in den frühen 1970er Jahren und 1980er Jahren entstandene Produktion. Ihnen fehlen daher die allerfrühesten und experimentellsten Prosatexte, der Erstlingsroman *Die Hornissen* (1966) und die darauffolgenden „Kriminalromane“ *Der Hausierer* (1967) und *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1970). Auch zum „anderen Ende“ hin ist sein Œuvre verkürzt: Von den Prosawerken, die seit dem Anfang der 1990er Jahre entstanden sind, wurden bis 2008 nur zwei ins Finnische übersetzt, die eben genannten *Versuch über die Jukebox* und *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*.

Auch thematisch stellen die Übersetzungen eine sehr begrenzte Gruppe dar. Auf diese Tatsache ist auch in der öffentlichen finnischen Rezeption seiner Werke mehrmals hingewiesen worden (vgl. z. B. Kap. 5.4.4.1). Den finnischen Übersetzungen fehlen u. a. die Werke der frühen 1980er Jahre, die durch die Beschäftigung mit dem Metaphysischen und Religiösen gekennzeichnet sind. Ebenfalls fehlen den Übersetzungen die seit dem Beginn der 1990er Jahre erschienenen Schriften, die einen politisch aktiven Handke zeigen. Man kann somit zu Recht behaupten, dass die finnische Leserschaft anhand der Übersetzungen einen ganz anderen Handke kennengelernt hat

als die deutschsprachige oder die schwedische Leserschaft. Dies hat entsprechend die Autorerwartungen Handkes beeinflusst, mit denen seine Werke in Finnland rezipiert worden sind.

Über die Gründe dafür, warum von Handke gerade diese Werke und keine weiteren bzw. anderen übersetzt worden sind, kann man nur spekulieren. Zum einen können die Gründe in der Veröffentlichungspolitik der finnischen Verlage, im marginalen Anteil der deutschsprachigen Literatur im Feld der Übersetzungsliteratur in Finnland im Allgemeinen, in der bescheidenen Größe der finnischen Handke-Leserschaft, in der literarischen Atmosphäre überhaupt usw. liegen. Zum anderen können die Werke selbst der Grund sein. Finnische Rezensenten haben wiederholt festgestellt, dass Handkes Werke wegen der Sprache nicht nur für Leser anspruchsvoll sind, sondern auch für Übersetzer große Herausforderungen darstellen. Viele seiner Werke sind außerdem von ihrer Form her nicht besonders gut für finnische Verlagsprogramme geeignet: Sie sind entweder zu kurz, um als Buch veröffentlicht zu werden, oder zu lang, weswegen ihr Übersetzen zu teuer und ihre Veröffentlichung im Hinblick auf die Nachfrage unrentabel würden. Offen bleibt die Frage, inwiefern das Bild Handkes als ein kontroverser Debatteur in den letzten Jahren die Nachfrage seiner Werke und dadurch auch die Veröffentlichungsentscheidungen der Verlage beeinflusst hat.

Das Schriftstellerbild in den Peritexten zu den Übersetzungen

Was für ein Bild die finnischen Verleger Handkes von ihm zu vermitteln versucht haben, wurde in der vorliegenden Arbeit anhand der Peritexte zu den Übersetzungen untersucht. Besondere Aufmerksamkeit wurde darauf gerichtet, mit welchen Verkaufsargumenten man Handke und seine Werke in Finnland vermarktet hat, d. h. welche Merkmale und Eigenschaften man dem Schriftsteller und seinen Werken zugeschrieben, mit welchen Attributen man sie beschrieben und wem man seine Werke empfohlen hat. Weiterhin wurde darauf geachtet, welche Aspekte man bei der Schaffung des Images für Handke nicht mit berücksichtigt hat.

Der weltweite Ruhm Handkes ist der grundlegende Bestandteil des von den finnischen Verlagen für Handke aufgebauten bzw. von ihm vermittelten Images. Wiederholt hat man die finnische Leserschaft darauf aufmerksam gemacht, dass Handke in und außerhalb Europas hochgeschätzt wird. Als eine Art Beleg dafür hat man an die an ihn verliehenen Literaturpreise und andere Aufzeichnungen sowie auf den großen Erfolg des Filmes *Der Himmel über Berlin* erinnert. Zu bemerken ist hier allerdings, dass man von der Handke-Rezeption im Allgemeinen gesprochen hat, während man in der Regel darauf verzichtet hat, die Rezeption in Finnland im Besonderen zu thematisieren. Ebenfalls hat man auf die deutschsprachige Rezeption nur indirekt hingedeutet. Dennoch ist die Aufnahme der Werke in der deutschsprachigen Literaturkritik für die finnischen Verleger wichtig gewesen: Sie hat nicht nur bei der Veröffentli-

chungsentscheidung eine große Rolle gespielt, sondern auch beim Abfassen der Peritexte scheint sie maßgeblich gewesen zu sein.

Um die Hochachtung Handkes noch zu unterstreichen, hat man ihn in den Peritexten mit schmeichlerischen Attributen wie „namhaft“, „bedeutend“, „berühmt“, „Genie“, „Koryphäe“ charakterisiert. Die Umstrittenheit des Schriftstellers ist in Finnland – im Gegensatz z. B. zu Schweden – kein Verkaufsargument gewesen. Abgesehen vom Nachwort zu *Die linkshändige Frau* hat man es nicht für nötig gehalten, die finnische Leserschaft über die Kontroverse in der Handke-Rezeption zu informieren. Vielmehr hat man den Eindruck zu vermitteln versucht, als ob es einen unzweifelhaften Konsens über die Bedeutung Handkes gäbe. Im Hinblick auf die Funktion der untersuchten verlegerischen Peritexte, die vor allem zum positiven Bild und zur Werbung beitragen sollen, ist es verständlich, dass von ihnen in der Regel alle negativ gefärbten Aspekte weggelassen worden sind.

Obwohl man wiederholt das hohe Ansehen, das Handke angeblich genießt, thematisiert hat, hat man es nicht immer für nötig gehalten, diese Behauptung explizit zu begründen. In den Peritexten zu *Die Wiederholung* und *Die Abwesenheit* z. B. lässt sich die in der öffentlichen finnischen Rezeption seitdem weitverbreitete Charakterisierung „Richtungsgeber der Gegenwartsliteratur“ finden, mit der Otava die Bedeutung Handkes als eine Art Pionier und „Trendsetter“ hat betonen wollen. Wenn auch der Behauptung eine explizite Begründung fehlt, kann man diese Charakterisierung lediglich so interpretieren, dass Handke dank seines hohen Ansehens von seinen Schriftstellerkollegen für maßgeblich gehalten wird, wodurch es ihm angeblich gelungen ist, die Entwicklung der Literatur in eine bestimmte, in den Peritexten selbst nicht weiter definierte Richtung zu steuern. Präsentiert wird Handke hier einzig als Entwickler neuer Ideen oder als Erneuerer des Theaters, ohne dass die Innovationen selbst spezifiziert werden.

Neben der Innovation hat man die Originalität Handkes als seine herausragende Leistung angesehen. Insbesondere in den von Weilin+Göös verlegten Übersetzungen spielt sie eine zentrale Rolle. Originell heißt in diesem Zusammenhang allerdings nicht nur, dass Handke eigenartige, unorthodoxe Ideen hätte, wofür das auf der U2 von *Die Stunde der wahren Empfindung* und im Nachwort von *Die linkshändige Frau* genannte „Antitheaterstück“ *Publikumsbeschimpfung* offenkundig als Beispiel dienen soll. Die Originalität wird vielmehr damit verknüpft, dass sich Handke als Schriftsteller nicht um literarische bzw. kulturelle „Moden“ wie z. B. um die Forderungen der engagierten Literatur Ende 1960er der Jahre gekümmert, sondern sich bewusst vom Mainstream abzusetzen und seinen eigenen Weg zu gehen versucht hat. In diesem Sinne kann er als „Andersdenkender“ oder Nonkonformist betrachtet werden. Obwohl das bewusst provokative Andersseinwollen Handkes mit seinen innovativen und zum Teil ziemlich radikalen Experimenten in Verbindung gesetzt wird,

wird er in diesem Zusammenhang jedoch nicht explizit mit dem Begriff ‚Avantgardist‘ bezeichnet. Ob es beim Verzicht auf diesen Begriff um die bewusste Imagearbeit von Weilin+Göös für Handke gegangen ist oder ob man damit nur einen schwierig lautenden, abstrakten Begriff zu vermeiden versucht hat, bleibt dahingestellt.

Wie in Kap. 5.2.3 festgestellt wurde, haben sich die finnischen Verlage nicht verpflichtet gefühlt, ihre Leserschaft besonders ausführlich über die Biographie Handkes zu informieren: Abgesehen von den Peritexten zur ersten und dritten Übersetzung, in denen kurz der Lebenslauf Handkes und die wichtigsten Stationen seiner Schriftstellerkarriere beleuchtet werden, hat man von seinen Lebensdaten nur die österreichische Herkunft und das Geburtsjahr erwähnt. Für interessanter und nennenswerter als seine Persönlichkeit hat man sein literarisches Werk gehalten. Allerdings hat man sich bei der Vorstellung der sonstigen Produktion meist damit begnügt, die Produktivität und die Vielseitigkeit Handkes festzustellen und die bisherigen finnischen Übersetzungen aufzulisten. In den Peritexten der von Weilin+Göös und Otava verlegten Übersetzungen lassen sich zudem kurze Charakterisierungen des gemeinsamen Themas von Handkes Werk finden, während solche Charakterisierungen in den von Lurra Editions verlegten Übersetzungen völlig fehlen.

Neben den o. g. expliziten Charakterisierungen des Schriftstellers lassen sich in den Peritexten zu den finnischen Übersetzungen kurze Beschreibungen der Werke finden, die nicht nur für die Konkretisationen der Werke, sondern auch für das Bild von Bedeutung sind, das sich der Leser anhand der Werke von Handke machen kann. Hierbei kann man ebenfalls vor der bewussten Imagearbeit für Handke von Seiten der Verlage sprechen. Man hat den Werken Handkes Merkmale bzw. Eigenschaften zugeschrieben, die man gewöhnlich mit Qualitätsliteratur verknüpft und die daher sehr gut dazu geeignet sind, die potenzielle Leserschaft der Werke auf die literarische Elite einzugrenzen. Solche Merkmale sind vor allem die wiederholt betonte Vielschichtigkeit bzw. die Komplexität der Werke, die Intensität und die Rätselhaftigkeit sowie die stilistische Reinheit und die Detailliertheit der Beschreibung. Man hat die Abstraktheit und die Intellektualität der Werke jedoch nicht zu sehr betonen wollen. Dies bestätigt der Vergleich zwischen den U4-Texten und den verlagsinternen Ankündigungstexten und Gutachten. Charakterisierungen wie „handlungsarm“, „intellektuell analytisch“, „Alltagswirklichkeit scheuend“ usw., die in den verlagsinternen Materialien auftauchen, hat man beim Abfassen der Peritexte absichtlich weggelassen. Stattdessen hat man versucht, mit den U4-Texten ein möglichst breites Publikum anzusprechen. Aus diesem Grund liegt der Schwerpunkt auf der U4 meist in der konkreten Handlung. Wenn es auch bei den U4-Texten um Werbetexte geht, sind explizite, positiv wertende Charakterisierungen der Werke wie „meisterhaft“, „schön“ oder „mystisch“ selten.

Dass die finnischen Verlage Handkes Werke ausdrücklich als eine für eine bestimmte Zielgruppe passende Qualitätsliteratur vermarktet haben, zeigen auch die Reihen, in denen seine Werke erschienen sind: *Die linkshändige Frau* und *Der Chinese des Schmerzes* wurden in die Reihe „Weilin+Göösir kirjasto“ angenommen, in der „Übersetzungsliteratur von hoher Qualität“ veröffentlicht wurde und die insbesondere an literarisch anspruchsvolle Leser gerichtet war. Die *Wiederholung* und *Die Abwesenheit* erschienen in der Reihe „Otavan kirjasto“, in der ihrem Untertitel gemäß ebenfalls „hochwertige Weltliteratur“ publiziert wird. Beide Reihen können als bedeutende Imagefaktoren angesehen werden. Preiswertige Taschenbuchausgaben von Handkes Werken gibt es bis auf *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* in Finnland nicht.

Die öffentliche Rezeption der Prosawerke und das Schriftstellerbild

Es ist den finnischen Verlegern Handkes gelungen, mit ihrer oben beschriebenen, zielgerichteten Imagearbeit für Handke zumindest die finnischen Literaturkritiker von der Bedeutung des Schriftstellers zu überzeugen. Betrachtet man die Fülle des finnischen Buchangebots (vgl. Kap. 7.1), kann man feststellen, dass Handkes Werken in der finnischen Presse verhältnismäßig große Aufmerksamkeit zuteil geworden ist: Alle auf Finnisch veröffentlichten Prosawerke Handkes wurden – unabhängig davon, von welchem Verlag sie publiziert wurden – bisher als rezensionswürdig eingestuft und in der Öffentlichkeit besprochen. Sie wurden selbst in *Helsingin Sanomat* rezensiert, was in Finnland gewöhnlich als größter Erfolg eines Buches angesehen wird. Zahlenmäßig haben die in Otava erschienenen Prosaübersetzungen das größte Echo in der Presse ausgelöst, während die von Lurra Editions verlegten Übersetzungen kaum Resonanz hervorgerufen haben. Ob dies auf dem Ruhm der genannten Verlage beruht hat oder ob das öffentliche Bild Handkes die öffentliche Rezeption der Werke auf diese Weise gesteuert hat, bleibt offen.

In der schwedischsprachigen Presse Finnlands hat man regelmäßig in Schweden erschienene schwedische Übersetzungen von Handkes Prosawerken besprochen. In *Hufvudstadsbladet* hat man zudem deutschsprachige Neuerscheinungen von Handke rezensiert. Den des Schwedischen mächtigen Zeitungslesern sind somit Werke bekannt geworden, die das finnischsprachige Publikum nicht kennt. Die schwedischsprachigen Rezensionen können daher als Ergänzung zur öffentlichen finnischsprachigen Handke-Rezeption betrachtet werden: In der finnischsprachigen Presse hat man weder deutschsprachige Neuerscheinungen von ihm noch schwedische Übersetzungen von seinen Werken rezensiert. Interessant ist, dass es in dieser Hinsicht keinen „Kulturaustausch“ zwischen der finnisch- und schwedischsprachigen Presse Finnlands zu geben scheint: In den finnischsprachigen Rezensionen wird in der Regel nicht auf die Diskussion in der schwedischsprachigen Presse rekuriert und umgekehrt. Offenbar werden entsprechend keine Lesarten und Urteile voneinander entlehnt. Dennoch sind die Bilder, die die schwedischsprachigen Rezensionen vom

Schriftsteller Handke vermittelt haben, den Bildern in der finnischsprachigen Rezeption sehr ähnlich.

Betrachtet man die öffentliche Rezeption der Prosawerke in Finnland im Gesamten, kann man sie als weitgehend positiv bezeichnen. Die meisten Rezensenten sind mit den Verlegern davon ausgegangen, dass es sich bei Handke um einen beachtenswerten, bedeutsamen Schriftsteller handelt. Ohne die Bedeutung der Imagearbeit der Verlage für Handke zu sehr betonen zu wollen, lässt sich doch behaupten, dass sie die Erwartungen der Rezensenten und dadurch auch die von ihnen vermittelten Schriftstellerbilder sehr stark gesteuert hat: Bei den expliziten Vorstellungen des Autors, die in den finnischen Rezensionen im Vergleich zu deutschsprachigen sehr kurz sein können, hat man die von den Verlagen vorgefertigten Charakterisierungen meist unreflektiert übernommen und Handke entsprechend u. a. als „Richtungsgeber der Gegenwartsliteratur“ bezeichnet. Auf eigenen Autorkonkretisierungen der Rezensenten basierende explizite Charakterisierungen sind bedeutend seltener gewesen. Dazu zählen z. B. die Einschätzungen Handkes als tiefsinniger Intellektueller, der sich für abstrakte, komplizierte Themen und für sprachliche Experimente interessiert. Als treffend angesehene Charakterisierungen einzelner Rezensenten wie „Sprachvirtuose“ oder „Feinschmecker der Sprache“ sind von anderen Rezensenten übernommen und als positiv wertende Etiketten tradiert worden.

Die finnische Rezeptionsgeschichte Handkes ist ein gutes Beispiel für die These von Hotz (1990: 33), dass in der Geschichte literarischer Rezeptionen stets die Anfänge privilegieren. Lange Zeit besaß Handke in Finnland einen Ruf als radikaler junger Dramatiker und seine Leistung war synonym mit seinen Sprechstücken, was eine in der Hinsicht interessante Gleichsetzung war, weil dieser Teil seines Werks damals in Finnland noch gar nicht öffentlich rezipiert war. Ebenfalls ist in finnischen Rezensionen wiederholt der legendär gewordene Auftritt Handkes in Princeton 1966 aufgegriffen worden, ohne dass man ausdrücklich an deren Kontext erinnert hat. Princeton ist, genauso wie die Sprechstücke, ein selbstverständlicher, nicht hinterfragter Bestandteil des von den finnischen Rezensenten von Handke vermittelten Images geworden, der hier nicht direkt zur Wertung dient wie dies in der deutschsprachigen Rezeption der Fall ist – da hat man z. B. vom „literarischen Showbusiness“ und vom „Reklamegag“ des „Marketing-Genies Handke“ gesprochen – sondern einzig dazu zu dienen scheint, den sonst sehr ernsthaften und daher eher langweilig wirkenden Schriftsteller interessanter zu machen. Wie das Wort Beschreibungsimpotenz in einigen Rezensionen ins Finnische übersetzt worden ist – man hat von „beschreibenden Impotenten“ gesprochen –, zeigt, dass selbst die Rezensenten nicht immer wissen, worum es bei diesem werbewirksam erscheinenden Schlagwort eigentlich geht.

Die Auseinandersetzung mit dem öffentlichen Bild Handkes als kontroverser Schriftsteller, mit der deutschsprachigen Rezensionen zu seinen Werken zu beginnen pflegen,

hat den finnischen Rezensionen weitgehend gefehlt: Falls man hier überhaupt die Umstrittenheit Handkes thematisiert hat, hat man sich mit einer kurzen Bemerkung begnügt. In der deutschsprachigen Rezeption hat man die Teilung in Handke-Gegner und Anhänger hartnäckig aufrechterhalten, indem man regelmäßig auf divergierende Meinungen hingewiesen und vor allem vernichtende Urteile samt ihrer Absender zitiert hat. Von einer ähnlichen Einteilung innerhalb der finnischen Kritikerlandschaft kann keine Rede sein. Vernichtende Urteile hat es in Finnland bisher kaum gegeben, und wenn auch einige weniger begeisterte oder ablehnende Urteile über seine Werke geäußert worden sind, so hat sich keiner der finnischen Rezensenten mit einer durchgehend negativen Einstellung zu Handke als sein „Erzfeind“ profiliert wie z. B. Reich-Ranicki in Deutschland. Beachtenswert ist, dass es unter den finnischen Rezensenten, die besonders begeistert von Handkes Texten gewesen sind, sehr viele Schriftsteller gegeben hat (u. a. Markku Into, Eila Jaatinen, Tommi Melender, Matti Paavilainen, Raija Siekkinen, Jyrki Vainonen, Jouko Varonen, Arto Virtanen). Ob und inwiefern Handkes Werke ihre jeweilige eigene literarische Produktion beeinflusst haben, wäre eine eigene Untersuchung wert.

Da die finnischen Verleger Handkes bei der Wahl der übersetzten Prosawerke ausdrücklich darauf geachtet haben, dass die späteren Übersetzungen thematisch an den früheren anknüpfen, haben die Rezensenten folglich wiederholt feststellen können, dass grundlegende existentielle Fragen und Themen wie Außenseitersein, Entfremdung, Einsamkeit und Identität typisch für Handke sind. Einerseits hat man die Wiederkehr der immer gleichen Thematik kritisiert, andererseits hat man den Autor für sein außerordentliches Talent gelobt, unendlich neue Variationen dieser Themen finden zu können. Die ersten fünf Prosawerke Handkes sind in Finnland vor allem als zutreffende, „scharfsinnige“ Zeitbilder gelesen worden, die auf eine beeindruckende Weise die Probleme des leidenden, modernen, urbanen Europäers schildern, ohne jedoch direkt gesellschaftskritisch zu sein. Erst bei den letzten drei Werken, in deren Rezeption diese Lesart keine so bedeutende Rolle mehr gespielt hat, hat man mehr Wert darauf gelegt, dass Handkes Werke auch als Metafiktion gelesen werden können, die das Schreiben und die Wortkunst im Allgemeinen thematisiert.

Handkes Werke sind, wie in Kap. 7.2 schon festgestellt wurde, in Finnland nicht bewusst als Literatur aus dem deutschsprachigen Kulturraum wahrgenommen worden oder zumindest haben die Rezensenten, abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen, nicht ausdrücklich auf den kulturellen Hintergrund seiner Werke aufmerksam gemacht. Stattdessen hat man seine Werke als „Rechenschaftsberichte über die Gefühle von heute“ (Kumpulampi 1985) gelesen, die nicht mit einem bestimmten zeitlichen und kulturellen Kontext verbunden sind, sondern als zeitlos und allgemein menschlich angesehen werden können, weshalb sie auch einem finnischen Leser Identifikationsmöglichkeiten anzubieten imstande sind.

Die Berücksichtigung der öffentlichen deutschsprachigen Rezeption der ins Finnische übersetzten Werke Handkes sollte in der vorliegenden Arbeit einerseits dazu dienen, den Hintergrund für die von den finnischen Verlagen getroffenen Veröffentlichungsentscheidungen und somit für die öffentliche Rezeption der Werke in Finnland zu geben. Andererseits sollte damit die Tatsache veranschaulicht werden, dass die Konkretisationen eines literarischen Werkes und somit auch die Bilder, die man anhand der Werke von einem Schriftsteller macht, vom Kontext, in dem die Rezeption jeweils erfolgt, und von den unterschiedlichen historischen, soziokulturellen, ästhetischen und literarischen Erwartungshorizonten abhängig sind. Wie in den Analysen zur öffentlichen Rezeption der einzelnen Werke deutlich geworden ist, haben sich die Konkretisationen der finnischen Rezensenten von den Konkretisationen ihrer deutschsprachigen Kollegen unterschieden. Auf die Einzelheiten soll an dieser Stelle nicht mehr eingegangen werden. Generell jedoch ist festzuhalten, dass sich die Konkretisationen auf der Handlungsebene nicht sehr voneinander unterscheiden haben, während die Unterschiede zwischen den Konkretisationen auf der gedanklichen bzw. thematischen Ebene deutlich markanter gewesen sind. Dies beruht darauf, dass auf der Handlungsebene die Texte selbst weitgehend das Ausfüllen der Leer- und Unbestimmtheitsstellen regeln, indem der weitere Verlauf der Geschichte einige Konkretisationen als angemessener als andere erscheinen lässt. Auf der gedanklichen Ebene bleibt dem Leser eine viel größere Freiheit zu eigenständigen, vom Text selbst nicht so sehr kontrollierten Konkretisationen überlassen.

Die Bedeutung der unterschiedlichen Erwartungshorizonte der Finnen und Deutschen bzw. Österreicher für die Konkretisationen des Werkes kam besonders deutlich in der Rezeption von *Die linkshändige Frau* und *Die Wiederholung* zum Vorschein. In beiden Fällen ließen sich Lesarten finden, die vor allem im Hinblick auf die jeweils aktuellen gesellschaftlichen bzw. politischen Diskussionen erklärt werden können. Dass zu den Werken Handkes in den Rezensionen zum Teil ganz verschiedene literarische Vergleichspunkte herangezogen wurden, kann ebenfalls mit dem Hinweis auf die unterschiedlichen literarischen bzw. ästhetischen Erwartungshorizonte der finnischen und deutschsprachigen Leserschaft erklärt werden (vgl. auch Kap. 7.2). Literarische Vergleichspunkte sind in den Rezensionen nicht nur verschieden gewesen, sondern man hat sie auch unterschiedlich verwendet. Z. B. haben die deutschsprachigen Rezensenten Handkes Werke wiederholt mit Trivialliteratur verglichen und sie dadurch (direkt oder indirekt) ebenfalls als trivial beurteilt, während die finnischen Rezensenten hinsichtlich Vergleichspunkten viel sparsamer vorgegangen sind, als ob man, indem man Handkes Werke mit anderen Werken und Autoren in Beziehung setzt, die Einzigartigkeit und Originalität des Schriftstellers in Frage stellen würde.

Was die Urteile über die Sprache und den Stil Handkes betrifft, sind die Unterschiede zwischen den finnischen und deutschsprachigen Rezensionen nicht so groß gewesen, wie z. B. bei der Thematik. Innerhalb der beiden Kritikergruppen ist es meist gerade

die Sprache oder der Stil des Werkes gewesen, bei der bzw. dem die Meinungen der Rezensenten am stärksten auseinander gegangen sind. Finnische Rezensenten haben, genauso wie ihre deutschsprachigen Kollegen, wiederholt den „außergewöhnlichen“ Sprachgebrauch Handkes thematisiert und ihn als einen „eigenartigen Sprachvirtuosen“, „Wortkünstler“ und „Erneuerer der Sprache“ charakterisiert. Die positiv Eingestellten haben den Stil Handkes u. a. als „nachdenklich poetisch“ und seine Sprache als „sensibel“, „lebenskräftig“, „wohl durchdacht“, „konkret“, „asketisch“ usw. beschrieben, während die negativ Eingestellten von „sprachlicher Knüppelarbeit“ gesprochen und die „trockene“, „abgenützte“, zu „alltägliche“ und „einfache“ Sprache kritisiert haben. Die als „hyperrealistisch“ oder „filmisch“ bezeichnete Erzählweise Handkes, für die die „sinnenerfrischende“ aber „ermüdend eingehende“ Detailliertheit der Beschreibung kennzeichnend ist, hat man sowohl als die Besonderheit von Handkes Werken betrachtet als auch als Begründung für ein ablehnendes Urteil benutzt, weil sie das Lesen „mühsam“ mache und somit verlangsame. Beachtet man die Tatsache, dass sich die Urteile der finnischen Rezensenten über die Sprache und den Stil der Werke auf die Übersetzungen beziehen, die keine Originalwerke, sondern Konkretisationen der Übersetzer sind, ist es ein wenig verwunderlich, dass die Sprache und der Stil Handkes in den finnischen Rezensionen überhaupt so eine zentrale Rolle bei der Wertung gespielt haben. Allerdings ist hierzu zu bemerken, dass man die finnischen Übersetzungen in der Regel für sehr gut gelungen gehalten hat.

Die finnischen Rezensenten haben die Leserschaft Handkes – entweder direkt oder indirekt, vorsätzlich oder unbewusst – auf die literarische Elite eingegrenzt, indem man die Werke als abstrakt, theoretisch, komplex, tiefsinnig, „rücksichtslos intellektuell“, schwerverständlich, mühsam usw. bezeichnet hat. Ebenfalls sind die Bemerkungen, dass die Handlung „einfach“ oder „arm“ sei oder dass die Figurencharakterisierungen „gefühlskalt“ oder „klinisch“ zu bezeichnen seien oder sie dem besprochenen Werk sogar völlig fehlen würden, sehr gut dazu geeignet, solche Leser zu vergraulen, die auf Spannung, Romantik, Unterhaltung, Trost o. Ä. aus sind. Interessant ist, dass der Mangel an Spannung und Action insbesondere in den schwedischsprachigen Rezensionen des Öfteren kritisiert worden ist.

Die Bilder, die die finnischen und deutschsprachigen Rezensionen von Handke vermittelt haben, sind im Grunde doch nicht so unterschiedlich gewesen, wie man aufgrund der verschiedenen Erwartungshorizonte hätte erwarten können. Z. B. haben sowohl finnische als auch deutschsprachige Rezensenten Handke anhand seiner Werke als einen sprachbegabten aber schwierigen Autor konkretisiert. Die an Handke gerichteten Autorerwartungen, mit denen die Rezensenten an die Lektüre eines seiner neuen Werke herangehen, müssen bei den finnischen und deutschsprachigen Rezensenten – insofern die Erwartungen sich ausschließlich aus der Kenntnis seiner früheren Werke ergeben – grundsätzlich auch nicht so unterschiedlich sein; ein finnischer Rezensent kann im Prinzip Handkes Werke ebenso gut kennen wie sein deutschspra-

chiger Kollege, wenn nicht besser. Doch wirken sich in der Praxis auf die Autorerwartungen zudem solche Aspekte aus, die nicht unbedingt von rein literarischer Natur sind und zu denen z. B. die von den Medien vermittelten, in der Öffentlichkeit herrschenden Bilder von Handke zählen. Ein anschauliches Beispiel dafür ist das Bild von Handke als einem „Strategen des Literaturbetriebes“, dem es vor allem um eine „werbewirksame Selbstpräsentation“ gehe. Mit einem Hinweis auf dieses Bild haben die deutschsprachigen Rezensenten die autobiographische Lektüre seiner Werke begründet und ihm u. a. „egozentrischen Exhibitionismus“ vorgeworfen. In den finnischen Rezensionen hat diese Art autobiographische Lesart weitgehend gefehlt. Ebenfalls haben die finnischen Rezensenten darauf verzichtet, die Informationen über das Privatleben Handkes zu verraten. Er ist in den Rezensionen vor allem als ernstzunehmender Schriftsteller, nicht als eine interessante prominente Persönlichkeit behandelt worden.

Eigenartig, tiefsinnig, intellektuell, philosophisch, schwierig ... Mit diesen Attributen haben die finnischen Rezensenten am häufigsten die Werke Handkes und dadurch implizit den Schriftsteller selbst beschrieben. Die Erwartungen an Handke sind allmählich zu einem untrennbaren Bestandteil seines Schriftstellerbildes in Finnland verfestigt. Handelt es sich hierbei um ein ansprechendes Reklamebild oder um ein Horrorbild, das die potenziellen Leser wegtreibt, hängt davon ab, was man von guter, lesenswerter Literatur erwartet.

Die öffentliche Rezeption der Theaterstücke und das Schriftstellerbild

Bis 2009 sind von Handke insgesamt neun Stücke in Finnland aufgeführt worden: *Das Mündel will Vormund sein*, *Der Ritt über den Bodensee*, *Die Unvernünftigen sterben aus*, *Publikumsbeschimpfung*, *Selbstbeziehung*, *Weissagung*, *Hilferufe*, *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* und *Kaspar*. Im Vergleich zu den Prosawerken ist nicht nur die Anzahl der Stücke größer, sondern bei ihnen reicht auch die Rezeptionsgeschichte Handkes einige Jahre länger zurück als bei den Prosaübersetzungen: Die ersten Aufführungen seiner Stücke fanden schon zu Beginn der 1970er Jahre statt, als von ihm noch kein einziges Prosawerk in finnischer Übersetzung vorlag. Die jüngsten, um die Jahrtausendwende stattgefundenen Aufführungen füllten wiederum die Lücke, die es bei der Veröffentlichung der Prosaübersetzungen zwischen 1991 und 2003 gab. Zeitlich ergänzen sich somit die Rezeption der Stücke und die Rezeption der Prosawerke.

Als eine Besonderheit der in Finnland stattgefundenen Aufführungen von Handkes Stücken kann man die sprachliche Vielfalt nennen: Sie wurden nicht nur in den beiden offiziellen Landessprachen, sondern auch auf Deutsch aufgeführt. Allerdings hat die Sprache der Aufführung keine Rolle in der öffentlichen Rezeption der Stücke gespielt: Bis auf *Der Ritt über den Bodensee*, das als deutsches Gastspiel in Helsinki

aufgeführt wurde, lassen sich zu allen Stücken sowohl finnisch- als auch schwedischsprachige Rezeptionsdokumente finden. Vielmehr hat die Sprache die Größe und die Zusammensetzung des Publikums beeinflussen können, zumindest was die deutschsprachigen Gastspiele betrifft. Beachtenswert ist ebenfalls die Tatsache, dass die Stücke nicht nur auf den „Spezialbühnen“ der Hauptstadt (Kansallisteatteri, Kiasmateatteri) inszeniert worden sind, sondern auch an kleineren Orten hat man den Mut gehabt, Handkes bekanntlich als schwierig geltende Stücke in den Spielplan aufzunehmen: Die finnische Erstaufführung von Handkes Stücken 1976 fand nicht in Helsinki, sondern in Lahti statt. Vierzehn Jahre später war Turku der Schauplatz, als das schwedischsprachige Theater ÅST skandinavische Theatergeschichte schrieb und die ins Schwedische übersetzten Sprechstücke inszenierte.

Abgesehen von *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* gehören alle in Finnland aufgeführten Stücke zum Frühwerk Handkes. Sie präsentieren somit gerade den experimentellsten Teil von seinem dramatischen Werk, das man gewöhnlich für sein eigenes und zugleich bedeutendstes hält: Mit den frühen Stücken hat sich Handke seinen Ruhm als Erneuerer des Theaters erworben, auf den man in Finnland – sowohl in der öffentlichen Rezeption seiner Prosawerke als auch bei der Werbung für seine Bücher – wiederholt aufmerksam gemacht hat. Obwohl er in den 1980er und 1990er Jahren gelegentlich Stücke geschrieben hat, ist den späteren Stücken selbst in den deutschsprachigen Ländern keine so große Aufmerksamkeit mehr zuteil geworden wie diesen. Das große Aufsehen, das das Stück *Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg* vor seiner Premiere im Feuilleton hervorrief (vgl. 6.2.3, 6.2.4), ließ bald nach der im Juni 1999 in Wien stattgefundenen Uraufführung nach.

Finnische Theater haben Handkes Werke betont als etwas ganz Neues und Spezielles vermarktet. Man hat für keine gewöhnlich-gemütlichen Theaterabende, sondern für „mutige Experimente“, „Happenings“, „interdisziplinäre Bühnenperformances“ oder „Medienspektakel“ geworben. Dies hat sich dann nicht nur auf die Zuschauerzahlen, sondern auch auf die Erwartungshorizonte des Publikums und der Kritiker ausgewirkt: die meisten Stücke sind keine Publikumserfolge gewesen. Nach den veröffentlichten Reaktionen zu urteilen hat es jedoch keine großen Enttäuschungen gegeben, wenn auch die Urteile der Kritik nicht ausschließlich positiv ausgefallen sind. Generell lässt sich feststellen, dass Handkes Stücke in Finnland viel weniger begeistert aufgenommen worden sind als seine Prosawerke. Allerdings muss man bei den Theaterkritiken die Tatsache bedenken, dass in ihnen nicht nur die Stücke, sondern auch die Inszenierungen bzw. Aufführungen beurteilt werden und dass eine misslungene Aufführung bzw. einzelne Vorstellung erheblich das Urteil des Rezensenten und dadurch auch das Bild beeinflussen kann, das die Kritik vom Stück und dessen Autor vermittelt. Handkes Stücke sind bei uns vor allem wegen ihrer Länge kritisiert worden: Wiederholt hat man festgestellt, dass die Aufführungen zu lang gemacht worden seien, so dass sich der Zuschauer kaum mehr konzentrieren könne und sich zu lang-

weilen beginne, was keine besonders gute Werbung für einen Theaterabend ist. Obwohl diese Kritik eigentlich der Inszenierung und nicht dem Autor gilt, kann sie trotzdem das Bild von Handke als Dramatiker erheblich beeinträchtigen.

Anhand den untersuchten Rezeptionsdokumente zu den Stücken scheint es so zu sein, dass die finnische Theaterkritik im Vergleich zur Literaturkritik mehr im „Hier und Jetzt“ lebt: Der Autor, der Entstehungskontext und die frühere Rezeption haben in den Kritiken zu den Stücken Handkes – abgesehen von den ersten Inszenierungen – keine bedeutende Rolle gespielt. Als den eigentlichen „Autor“ (im Sinne des Urhebers) hat man die Arbeitsgruppen angesehen, die die Stücke szenisch umgesetzt haben und zu denen Regisseure, Dramaturgen, Schauspieler, Choreographen, Bühnen- und Kostümbildner, Lichtdesigner usw. gehören. Der Schriftsteller dagegen ist in den Kritiken eher zu einer „Hintergrundperson“ geworden: Er ist jemand, der die ursprüngliche Idee entwickelt, der aber kaum Wirkung auf das Endergebnis hat. Während man in den Kritiken zu *Der Mündel will Vormund sein* und *Die Unvernünftigen sterben aus* den Dramatiker Handke noch explizit vorstellte, hat man bei den späteren Stücken meist auf derartige Vorstellungen verzichtet; inwieweit dies auf der erhöhten Medienpräsenz Handkes seit dem Ende der 1990er Jahre beruht und inwieweit es die Praxis der finnischen Theaterkritik widerspiegelt, sei dahingestellt.

In den finnischen Theaterkreisen war Handke schon früh ein bekannter Name, den man zwar zu schätzen wusste, der aber lange Zeit als so schwierig galt, dass man seine Stücke dem finnischen Theaterpublikum nicht anzubieten wagte. Das Bild, das die öffentliche Rezeption der ersten in Finnland aufgeführten Stücke von ihm vermittelte, war seinerseits sehr gut dazu geeignet, die weiteren Versuche um mehrere Jahre zu verzögern: Er wurde für einen mutigen, experimentierfreudigen und daher sehr anspruchsvollen Dramatiker gehalten, dessen Stücke als nicht für Jedermann passend angesehen wurden, sondern, den Rezensenten zufolge, ein solches spezielles, geübtes Publikum erfordert hätten, das es damals in Finnland noch nicht gab. Als seine Sprechstücke dann – 24 Jahre nach der deutschen Uraufführung – inszeniert wurden, war das finnische Publikum schon so sehr an Theaterexperimente gewöhnt, dass man Handkes „Antitheater“ gar nicht mehr als provokativ empfand, sondern es eher für kurios hielt.

Ungewöhnlich, experimentell, komplex, formalistisch und schwierig sind die Attribute, mit denen die finnischen Rezensenten Handkes Stücke am häufigsten beschrieben haben. Für ungewöhnlich bzw. experimentell hat man die Stücke u. a. wegen der Wortlosigkeit, der speziellen Bühnenlösungen, der großen Anzahl der Rollen, des Verzichts auf Bühnenbild und Kostüme und der Verwendung der Möglichkeiten der neuesten Technologie gehalten, wobei es sich also meist um Elemente gehandelt hat, die zur Inszenierung gehören und nicht allein Handke zu verdanken sind. Von ihren Themen her hat man die Stücke dagegen nicht als besonders originell oder innovativ

angesehen. Mit den Charakterisierungen komplex und formalistisch hat man wiederum auf die strukturelle Vielschichtigkeit der Stücke, auf die zentrale Bedeutung der Sprache bzw. der sprachlichen Experimente und auf die Mehrdeutigkeit der für philosophisch, zum Teil für sehr theoretisch und daher für schwerverständlich gehaltenen Thematik hingedeutet. Man hat wiederholt daran erinnert, dass Handkes Stücke, denen meist die konkrete Verbindung zur Alltagswirklichkeit fehlt, dem Zuschauer zwar eine große Interpretationsfreiheit lassen, gleichzeitig aber von ihm mehr Einbildungskraft und Interpretationsvermögen verlangen als Theaterstücke im Allgemeinen. Aus diesem Grund hat man sie für schwierig gehalten. Einige Rezenten haben den Verdacht geäußert, dass die Schwerverständlichkeit von Handke beabsichtigt sei, und ihm daher gekünstelte Tiefsinnigkeit und Snobismus vorgeworfen.

Ein etwas anderes, weniger elitäres Bild von Handke haben die Rezensionen zu *Handke som sagt* und *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* vermittelt, denn bei diesen Stücken hat man neben den ernsteren Themen auch witzige, komische Aspekte erkannt und die Stücke entsprechend als humorvoll, lustig, amüsant und unterhaltsam bezeichnet. Doch wurde die ereignisreiche, „zu einfach“ gemachte und publikumsfreundliche Inszenierung von *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* auch stark kritisiert und als „leichter Kostümkarneval“ oder als „Fast food von Kunst“ abgetan. Beim nächsten, bis zum Schreibzeitpunkt zuletzt aufgeführten Stück *Kaspar* scheint es daher darum gegangen zu sein, das Bild von Handke als einem ernsthaften, tiefsinnigen Intellektuellen wieder ins rechte Licht zu rücken.

Handke im Lichte der Interviews und der übrigen Berichterstattung

In der vorliegenden Arbeit markiert der in *Suomen Sosialidemokraatti* im April/Mai 1971 publizierte Interviewartikel den Anfang der öffentlichen finnischen Rezeptionsgeschichte Peter Handkes. Das vorläufige Ende der öffentlichen Handke-Diskussion in Finnland markieren ebenso drei Interviews, die mit dem Schriftsteller anlässlich seines Besuchs in Helsinki Ende Februar 2008 gemacht wurden. In der Zwischenzeit ist in der finnischen Presse neben Buchrezensionen und Theaterkritiken eine ganze Reihe von Berichten, Kurzmeldungen und anderen Artikeln erschienen, die Handke zum Gegenstand gehabt haben und die für das öffentliche Bild Handkes in Finnland von besonderer Bedeutung sind. Während in der öffentlichen Rezeption der Prosawerke und Theaterstücke das Bild von Handke als einem hochgeschätzten Schriftsteller gegenüber seiner Umstrittenheit überwogen hat, hat die neuere Berichterstattung über Handke, die sich seit 1996 weitgehend auf das Informieren über seine Stellungnahmen zu Serbien und über die Folgen dieser Stellungnahmen beschränkt hat, ein ganz anderes Bild von ihm vermittelt: Der finnische Zeitungsleser hat wiederholt von heftigen Kontroversen um Handke lesen können. Anhand der Informationen, die die nach 1996 in der finnischen Presse veröffentlichten Kurzmeldungen und Berichte von ihm vermittelt haben, erscheint Handke als eine umstrittene, kontro-

verse Debatteur, der sich nicht mit der allgemeinen Meinung zufrieden gibt, sondern aggressiv – man hat u. a. von Handkes Schimpfen, Drohen und Kämpfen gesprochen – aber durchweg konsequent seine eigene, vom Konsens abweichende politische Meinung vertritt.

Im Gegensatz zur deutschsprachigen Berichterstattung über Handke und seine Stellungnahmen zu Serbien haben in den im finnischen Feuilleton erschienenen Kurzmeldungen bzw. Nachrichten weitgehend jegliche wertenden Charakterisierungen von Handke gefehlt. Stattdessen hat man versucht, Sachverhalte möglichst objektiv darzustellen. Der Vergleich zwischen den finnischen und den in den deutschsprachigen Zeitungen publizierten Nachrichten zum selben Sachverhalt zeigt aber, dass die finnischen Kulturredakteure durch die Auswahl bestimmter Nachrichten und in ihnen dargestellten Inhalten das Bild von Handke in eine bestimmte Richtung gesteuert haben: Man hat die Umstrittenheit Handkes zu unterstreichen versucht, indem man bedeutend mehr Spaltenplatz für solche Wortmeldungen reserviert hat, die gegen ihn gewesen sind, während auf die befürwortenden Wortmeldungen, abgesehen von ein paar Ausnahmen (vgl. z. B. Künstlerprotest zu Gunsten Handkes) keine Aufmerksamkeit zuteil worden ist. Andererseits hat man beim Zitieren bzw. Paraphrasieren des deutschsprachigen Quellentextes, der sich meist leicht finden lässt, die gegen Handke geäußerte Kritik gemildert, indem man aus dem finnischen Text die wertenden Ausdrücke weggelassen hat. Aus diesem Grund erscheinen die finnischen Kurzmeldungen in der Regel neutral und überlassen dem Zeitungsleser die Möglichkeit, sich anhand der vermittelten Informationen selbst ein Bild von Handke zu machen. Allerdings hat es in den letzten drei Jahren auch solche Kurzmeldungen gegeben, in denen die ironische oder sonst vom normalen sachlichen Nachrichtenstil abweichende Ausdrucksweise die Einstellung des Kulturredakteurs zum behandelten Thema deutlich zum Ausdruck gebracht hat. So ist es z. B. bei der Charakterisierung „Verehrer von Milošević“ gewesen, wobei die Anhängerschaft des umstrittenen Ex-Präsidenten als das wichtigste Kennzeichen Handkes angesehen worden ist.

Neben den Kurzmeldungen hat man in der finnischen Presse Berichte veröffentlicht, die sich eingehender mit der deutschsprachigen Handke-Diskussion befasst haben. In diesen Berichten haben die Verfasser auch eigene Meinungen über Handke äußern können. Die Mehrzahl dieser Berichte ist aus der Sicht Handkes positiv gewesen; die negativ wertenden Charakterisierungen, die sich in den Berichten finden lassen („ideologisches Monster“, „Vater Theresa“, „Friedenspeter“), sind meistens Zitate aus der deutschsprachigen oder französischen Diskussion gewesen, die in den Berichten deutlich als Zitate markiert worden sind. In einigen Fällen hat man statt Handke vielmehr seine Kritiker kritisiert oder die gegen Handke geführte Polemik als Farce bezeichnet und dadurch den Sinn des großen Aufsehens in Frage gestellt.

Das Literarische hat in der finnischen Berichterstattung über die Stellungnahmen Handkes zu Serbien und Milošević gar keine Rolle gespielt. Handke ist vor allem als eine prominente, kontroverse Persönlichkeit, nicht als Schriftsteller dargestellt worden. Ebenso hat man in der öffentlichen Rezeption der nach 1996 übersetzten Prosawerke und auf Finnisch aufgeführten Stücke weitgehend auf die Thematisierung der Serbien-Kontroverse verzichtet. Im Unterschied zur deutschsprachigen Rezeption hat man in Finnland den Schriftsteller Handke und Polemiker Handke deutlich voneinander getrennt behandelt. Nur in den jüngsten, im Frühjahr 2008 veröffentlichten Interviews wurden beide Aspekte, das Politische und das Literarische, aufgegriffen. Das Bild, das die Interviews von Handke vermittelten, war durchaus positiv: Es wurde festgestellt, dass Handke das Bild gar nicht entspräche, das die Medien in den letzten Jahren von ihm vermittelt haben: Anstatt das Bild eines politisch Inkorrekten zeigten die Interviews ihn als einen um die Zukunft der Literatur und der Menschheit besorgten Schriftsteller.

Zum Schluss

Wenn auch in Kap. 2.6 darauf hingewiesen wurde, dass hier eine Pluralität von finnischen Handke-Bildern angestrebt werden soll, steht das Wort Bild im Untertitel der Arbeit im Singular. Zum einen lässt sich dies mit dem Hinweis auf die allgemeine Praxis begründen: statt von Bildern spricht man vom Bild des Islams, des öffentlichen Verkehrs, der Gentechnik, des Shell-Konzerns usw. Zum anderen könnte man behaupten, dass die Bilder, die von Handke im Laufe der Jahre und Jahrzehnte in der finnischen Öffentlichkeit vermittelt worden sind, doch einander so ähnlich sind, dass man – ohne all zu viel zu verallgemeinern bzw. vereinfachen – von einem Bild sprechen könnte.

Wie eingangs festgestellt wurde, soll das Wort Ramschkastensklassiker im Titel der Arbeit die Bedeutung und die Stellung Handkes in Finnland veranschaulichen: Von der Kritik wird er als bahnbrechender und mustergültiger Schriftsteller, als Klassiker, hoch geschätzt. Seine Bücher erreichen trotzdem keine breite Leserschaft, sondern gelangen in den Ramschkästen zusammen mit anderen liegengelassenen, für wertlos gehaltenen Büchern, die man möglichst schnell loswerden möchte. Wie positiv also auch die Bilder sind, die die finnischen Verlage, Theater, Kulturredakteure sowie Literatur- und Theaterkritiker von Handke zu vermitteln versuchen, ist es letztendlich der Konsument, der entscheidet, ob seine Bücher gekauft und gelesen und seine Theaterstücke angesehen werden oder nicht. Der Wert des Schriftstellers hängt jedoch nicht von den Verkaufszahlen ab. Wichtiger ist das symbolische Kapital: die positiven Vorstellungen, die sich mit dem Namen Handke verbinden, der damit verbundene gute Ruf und die Popularität, wenn auch nur innerhalb eines relativ kleinen Rezipientenkreises. In dieser Hinsicht ist Handke in Finnland erfolgreich gewesen.

9 LITERATUR

9.1 Werke Peter Handkes

Handke, Peter (1969). *Prosa, Gedichte, Theaterstücke, Hörspiel, Aufsätze*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Handke, Peter (1972a). *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.

Handke, Peter (1972b). *Stücke I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.

Handke, Peter (1973a). *Die Unvernünftigen sterben aus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag. [US]

Handke, Peter (1973b). *Stücke 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag. [MV]

Handke, Peter (1979). *Puhtaan kokemisen hetki. Romaani*. Suom. Risto Lehmusoksa. Espoo: Weilin+Göös. [PKH]

Handke, Peter (1981). *Vasenkätinen nainen*. Suom. Outi Nyytjäjä. Espoo: Weilin+Göös [VN]

Handke, Peter (1985). „Durch eine mythische Tür eintreten, wo jegliche Gesetze verschwunden sind.“ In: *Peter Handke*, 234–241. Hrsg. Raimund Fellinger. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Handke, Peter (1985). *Kivun kiinalainen*. Suom. Markku Mannila. Espoo: Weilin+Göös. [KK]

Handke, Peter (1986). *Der Chinese des Schmerzes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag [CS]

Handke, Peter (1989). *Toiston pysyvyys*. Suom. Markku Mannila. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava. [TP]

Handke, Peter (1990a). *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.

Handke, Peter (1990b). *Die Abwesenheit. Ein Märchen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag. [ABW]

Handke, Peter (1990c). *Die linkshändige Frau. Erzählung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. [LF]

Handke, Peter (1990d). *Versuch über die Jukebox*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. [VJ]

Handke, Peter (1991). *Poissa. Satu*. Suom. Markku Mannila. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Handke, Peter (1992). *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten. Ein Schauspiel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. [SNW]

Handke, Peter (1998). *Abschied des Träumers vom Neunten Land. Eine Winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien. Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag. [WR]

Handke, Peter (1999a). *Die Stunde der wahren Empfindung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag. [SE]

- Handke, Peter (1999b). *Die Wiederholung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag. [WH]
- Handke, Peter (2003a). *Riisuttu epäonni*. Suom. Arja Rinnekangas. Salo: Lurra Editions. [RE]
- Handke, Peter (2003b). *Wunschloses Unglück*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. [WU]
- Handke, Peter (2005). *Jukeboksista*. Suom. Markku Mannila. Salo: Lurra Editions.
- Handke, Peter (2006). *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. [DJ]
- Handke, Peter (2008). *Don Juan (hänen itsensä kertomana)*. Suom. Markku Mannila. Salo: Lurra Editions. [DJ2]

9.2 In Finnland erschienene Rezeptionsdokumente zu Peter Handke und seinem Werk

- Aaltonen, Timo (1976). Handken näytelmä lahtelaisesityksenä. *Demari* 22.5.1976.
- Aamulehti* 6.5.2006. Peter Handken näytelmän sensurointi puhuttaa Euroopassa.
- Åbo Underrättelser* 3.10.1990. Handke som sagt.
- Aikalainen* 7/2000. Meren ja Handken tekstit näytelmäisten käsittelyssä.
- Aitio, Tommi (2004). Pieni suuri kirja kuolemasta. *Salon Seudun Sanomat* 19.2.2004.
- Alagic, Zoran (1990). Frånvaron. *Horisont* 4/1990.
- Andersson, Arja (1985). Nykyajan rikos ja rangaistus. *Ilta-Sanomat* 15.10.1985.
- Apu* 11.4.1997. Sanatonta.
- Aulavuo, Arto (1997a). Tarjolla elämän koko kirjo. *Salon Seudun Sanomat* 28.4.1997.
- Aulavuo, Arto (1997b). Elämän kirjo Kansallisen huippu-uutuuksissa. *Keskipohtanmaa* 20.5.1997.
- Aviisi* 19.4.2000. Järkevät jää henkiin.
- Bak, Krzysztof (1985). Peter Handke: Barnberättelse. *Horisont* 5/1985.
- Becker, Leena (1996a). Peter Handken Serbia-essée kiistakapulana. *Helsingin Sanomat* 14.2.1996.
- Becker, Leena (1996b). Kirjailija Peter Handkea syytetään sodan uhrien vähättelystä hänen Serbia-esseensä tähden. *Helsingin Sanomat* 20.3.1996.
- Becker, Leena (1999). Kritiikki teilasi Handken näytelmän. *Helsingin Sanomat* 12.6.1999.
- Becker, Leena (2008a). Peter Handke karkoitti menneisyyden haaveet. *Helsingin Sanomat* 23.1.2008.
- Becker, Leena (2008b). Handke haukkui Ahtisaarta ja Solanaa. *Helsingin Sanomat* 23.1.2008.
- Blåfield, Ville (2002). Holmberg lupaa kidutusta. *Ilta-Sanomat* 4.9.2002.
- Blomstedt, Jan (1989). Toiston ulottuvuudet. *Helsingin Sanomat* 15.4.1989.
- Blomstedt, Jan (1991). Peter Handke pyrkii raottamaan sanoilla puhtaan todellisuuden peittävää verhoa. Sanataiturin ihmiset ovat maiseman silmiä. *Uusi Suomi* 13.2.1991.
- Carlson, Kristina (2008). Surullinen mies. *Suomen kuvalehti* 14.3.2008.

- Castrén, Minna (1989). Selkeäsanainen Handke. *Gloria* 25/1989.
- Cavefors, Bo (1990). Utsikten från Elfenbentorn: Peter Handken och Botho Strauss. *Nya Argus* 3–4/1990.
- Cavefors, Bo (1992). Tankens triptyk. *Nya Argus* 4/1992.
- Dönsberg, Anna (1990a). Ordets makt. *Västra Nyland* 30.9.1990.
- Dönsberg, Anna (1990b). Ord och inga visor. *Västra Nyland* 5.10.1990.
- Ekholm, Kaj (1979). Taidonnäyte. *Demari* 27.10.1979.
- Eklund, Hilka (1971). Mykkä esitys ei poista kuuroutta. *Suomen Sosialidemokraatti* 25.11.1971.
- Erikson, Katarina (1997). Hetki, josta en tajunnut mitään. *Ylioppilaslehti* 25.4.1997.
- ET-lehti* 5/1997. Hetken kurkistus ihmiseen.
- Etelä-Suomen Sanomat* 12.3.1976. Peter Handkea ensi kerran suomalaiselle näyttämölle. Lahden teatterin ohjelmisto muuttuu.
- Etelä-Suomen Sanomat* 6.5.2006. Peter Handken näytelmän sensurointi puhuttaa.
- Forsblom, Harry (1979). Kasper joka ei edes halua oppia mitään. *Helsingin Sanomat* 23.9.1979.
- Gröndahl, Henry G. (1971). En lektion i stumspel. *Hufvudstadsbladet* 24.11.1971.
- Hakala, Raija (1985). Elämä omiin käsiin. *Pohjolan Sanomat* 29.10.1985.
- Hakala, Raija (1989). Matka kieleen ja maailmaan. *Pohjolan Sanomat* 15.7.1989.
- Hakala, Raija (1991). Matkakertomus ihmisestä. *Pohjolan Sanomat* 6.4.1991.
- Hangötidningen* 15.4.1997. Kansallisteatterissa Peter Handken sanaton näytelmä.
- Hannula, Mika (1996). Intellektuellin harharetket. *Turun Sanomat* 2.4.1996.
- Harju, Hannu (1999). Serbian Akatemian ritari. *Helsingin Sanomat Nyt-viikkoliite* 23.–29.4.1999.
- Helsingin Juhlaviikot* 23.8.–8.9.2002. Löytöretki minuuteen.
- Helsingin Sanomat* 9.9.1990. Peter Handkea Turussa.
- Helsingin Sanomat* 20.2.1996. Handke luki kohutun Serbia-tekstinsä.
- Helsingin Sanomat* 3.9.1998. Peter Handke saa serbeiltä kirjallisuuspalkinnon.
- Helsingin Sanomat* 9.3.1999. Kirjailija Peter Handke uhoaa Serbian puolesta.
- Helsingin Sanomat* 23.3.1999. Handke on uhannut kieltää näytelmänsä esittämisen.
- Helsingin Sanomat* 31.3.1999. Sontag sätti Handkea.
- Helsingin Sanomat* 9.4.1999. Handke palauttaa Büchnerinsä protestiksi Naton pommituksille.
- Helsingin Sanomat* 6.5.2000. Handke jatkaa yksinäistä taistelua.
- Helsingin Sanomat* 6.3.2002. Peter Handken romaani herättää hämminkiä.
- Helsingin Sanomat* 6.7.2005. Peter Handke puolustaa Milosevicia.
- Helsingin Sanomat* 1.4.2006. Kaveria ei jätetä.
- Helsingin Sanomat* 4.5.2006. Taiteilijat protestoivat Handken puolesta.

- Helsingin Sanomat* 25.5.2006. Handkelle Heine-palkinto.
- Helsingin Sanomat* 2.6.2006. Handkelle ei anneta Heine-palkintoa.
- Helsingin Sanomat* 14.6.2006. Heine-palkintoa ei luovuteta lainkaan.
- Helsingin Sanomat* 1.7.2006. Poundistuva Handke sairastaa hamsunismia.
- Helsingin Sanomat* 14.9.2006. Handke pitää Grassin käyttäytymistä häpeällisenä.
- Helsingin Sanomat* 14.4.2007. Handken pääsiäismatka.
- Hietala, Veijo (1985). Näkijästä tekijäksi. *Turun Sanomat* 3.10.1985.
- Hietala, Veijo (1989). Handke johtaa kielen lähteille. *Turun Sanomat* 15.3.1989.
- Hietala, Veijo (2004). Pitkät jäähyväiset. *Turun Sanomat* 28.1.2004.
- Hökkä-Muroke, Tuula (1982). Vasenkätisyyden mielettömyys ja mieli. *Kaltio* 38/1982.
- Huuskonen, Aarre (1997). Kiintoisa kantaesitys Kansallisteatterissa. *Savon Sanomat* 15.4.1997.
- Ihanus, Juhani (1986). Kertojan kynnykset ja sillat. *Parnasso* 1/1986.
- Iisalmen Sanomat* 12.4.1997. Kansallisteatterissa Peter Handken sanaton näytelmä.
- Ikonen, Sulo (1997). Jokainen hetki tarjoaa uuden tarinan elämästä. *Kansan Uutiset* 16.4.1997.
- Ilkka* 12.4.1997. Peter Handken sanaton näytelmä kansallisteatterissa.
- Iltä-Sanomat* 30.5.2006. Milosevicin ihailija ei saa kirjallisuuspalkintoa.
- Ingvesback, Bente (1990). *Hufvudstadsbladet* 10.10.1990.
- Into, Markku (1979). Minän muodonmuutos. *Turun Sanomat* 23.9.1979.
- Irbe, Gunars (1973). Peter Handke: Målvaktens skräck vir straffspark. *Horisont* 4–5/1973.
- Itävaara, Mikko (1989). Kertomuksen on jatkuttava. *Suomen Kuvalehti* 12.5.1989.
- Jaatinen, Eila (1989). Kertomuksen helmassa. *Etelä-Suomen Sanomat* 25.4.1989.
- Jaatinen, Eila (1991). Maaailma, pääteasema. *Etelä-Suomen Sanomat* 7.3.1991.
- Jama, Olavi (1981). Avioero modernistiseen tapaan. *Kaleva* 17.5.1981.
- Jansson, Henrik (1986). En märklig liten bok. *Vasabladet* 17.1.1986.
- Jansson, Henrik (1991). Handkes trötthet. *Vasabladet* 3.12.1991.
- Juurus, Kati (1996). Runoilija, jonka Jumalakin hylkäsi. *Helsingin Sanomat* 12.5.1996.
- Kainuun Sanomat* 12.4.1997. Sanaton ensi-ilta kansallisessa.
- Kajava, Jukka (1997). Jokainen kohtaaminen sisältää uuden mahdollisuuden. *Helsingin Sanomat* 13.4.1997.
- Kajava, Jukka (2002). Kaspar taltutetaan todellisuuteen. *Helsingin Sanomat* 8.9.2002.
- Kaleva* 6.5.2006. Peter Handken näytelmän sensurointi puhuttaa.
- Kaleva* 30.5.2006. Milosevicin ihailija ei saa kirjallisuuspalkintoa.
- Kalliokulju, Tauno (1980). Ahdistuksen hetket. *Kaltio* 1/1980.
- Kanerva, Erkki (1997). Tori; ei tie. *Turun Sanomat* 13.4.1997.
- Kanerva, Pirjo (2000). Näty näytti – näyttikö kritiikki? *Aamulehti* 22.4.2000.

- Kanerval, Matti (1989). Sanojen ja merkityksen maailma. *Warkauden lehti* 25.4.1989.
- Kanerval, Matti (1991). Valkoisen varsan vilahdus. *Warkauden lehti* 4.4.1991.
- Karisto, Erkki (1997). Sanaton informaatiovyöry. *Nykypäivä* 18.4.1997.
- Karkkilan tienoo* 16.4.1997. Kansallisteatterissa Peter Handken sanaton näytelmä.
- Kempainen, Kari (1989). Toiston maailma. *Liitto* 31.8.1989.
- Keskisuomalainen* 6.5.2006. Peter Handken näytelmän sensurointi puhuttaa Euroopassa.
- Keski-Uusimaa* 13.4.1997. Kansallisteatterissa Peter Handken sanaton näytelmä.
- Kippola, Maija (1976). Peter Handke ei ole kirjoittaja suurelle yleisölle. Näytelmä itsetuhon maailmasta nyt. Lahdessa *Itä-Häme* 11.5.1976.
- Koivisto, Risto (1981). Sanat vailla yhteyttä. *Uusi Suomi* 5.9.1981.
- Koivistoinen, Jouko (1997). Teatteria ilman sanoja. *Kymen Sanomat* 1.5.1997.
- Kokko, Karri (1997). Ihmisiä katuvinlässä. *Iltalehti* 12.4.1997.
- Komu, Eija (1991). Outoina, yhdessä. *Karjalainen* 8.4.1991.
- Kotilääkäri* 5/1997. Kohtaamisia näyttämöllä.
- Kulmala, Teppo (1981). Ilmakuvattu yksinäisyys. *Kansan Uutiset* 5.7.1981.
- Kumpulampi, Kari (1986). Tämä päivän tunnot. *Kouvolan Sanomat* 17.1.1986.
- Kymen Sanomat* 12.4.1997. Peter Handken sanaton näytelmä kansallisteatterissa.
- Lahtinen, Outi (2002). Kaspar – tervetuloa kieleen. *Turun Sanomat* 8.9.2002.
- Laitinen, Markku (1985). Handke, Peter: Kivun kiinalainen. *Arvosteleva kirjaluetelo* 11/1985.
- Länsi-Saksan teatterin rakenteet muuttumassa (1971). *Suomen Sosialidemokraatti*.
- Lapin Kansa* 13.4.1997. Sanaton näytelmä sai ensi-iltansa.
- Lappalainen, Otto (2003). Kuolleen parempi puoli. *Parnasso* 4/2003.
- Lappalainen, Otto (2005). Mielen matkoja. *Kiiltomato.net* 29.3.2005.
- Lappalainen, Otto (2008). Rikkaruohon rakastaja. *Parnasso* 2008.
- Lassila, Pertti (1981). Arkinen emansipaatio. *Helsingin Sanomat* 12.5.1981.
- Lassila, Pertti (1985). Peter Handken mielenkiintoinen romaani. Tyhjiys, kymmenes muusa. *Helsingin Sanomat* 23.10.1985.
- Lassila, Pertti (2004). Yksityiskohtaista niukkuutta. *Helsingin Sanomat* 4.4.2004.
- Lassila, Pertti (2005). Elämä, teokset ja jukeboksi. *Helsingin Sanomat* 23.4.2005.
- Lassila, Pertti (2008). Haluton Don Juan pakenee naisia. *Helsingin Sanomat* 2.3.2008.
- Lassila, Ritva (1997). Ohikulkijoita, outoja otuksia ja itse Mooses! *Demari* 24.4.1997.
- Lauströer, Gitte (1980). Den svåra Handke. *Hufvudstadsbladet* 6.3.1980.
- Lauströer, Gitte (1983). Handkes talteater. *Hufvudstadsbladet* 26.1.1983.
- Lauströer, Gitte (1984). En fredlös. *Hufvudstadsbladet* 14.3.1984.
- Lauströer, Gitte (1990a). En trötthetens studie. *Hufvudstadsbladet* 17.1.1990.
- Lauströer, Gitte (1990b). Handke och jukeboxen. *Hufvudstadsbladet* 31.10.1990.

- Lauströer, Gitte (1995). Över tusen sidor Handke. *Hufvudstadsbladet* 23.3.1995.
- Lauströer, Gitte (1996). Peter Handke vill rättfärdiga serberna. *Hufvudstadsbladet* 12.3.1996.
- Lauströer, Gitte (1999). Diktarens ensamma kamp. Handke tar Serbiens parti. *Hufvudstadsbladet* 13.4.1999.
- Lauströer, Gitte (2008). I den moraviska natten. *Hufvudstadsbladet* 2.3.2008.
- Lautakari, Airi (1991). Vaellus omaan sisimpään. *Länsi-Suomi* 9.6.1991.
- Lehtonen, Soila (1997). Näytelmä ilman sanan sanaa. *Aamulehti* 14.4.1997.
- Luoteis-Uusimaa* 15.4.1997. Kansallisteatterissa Peter Handken sanaton näytelmä.
- Lybeck, Jari (1991). Väsyttävä satu. *Turun Sanomat* 23.4.1991.
- Majasaari, Marja-Liisa (1997). Kohtaamishetki on tärkein. *Ilta-Sanomat* 12.4.1997.
- Mannila, Simo (1989). Peter Handkelle ote todellisuudesta = kirjoittaminen. Sanat luovat maiseman ja ihmisen. *Uusi Suomi* 16.3.1989.
- Martelius, Martti (1997). Näytelmässä 220 roolia, mutta ei yhtään vuorosanaa. *Viikkoextra* 23.4.1997.
- Marttila, Hannu (1999). Kirjailija sotanäyttämönä. *Helsingin Sanomat* 21.4.1999.
- Marttila, Hannu (2008a). Fiktio kirjoittamisen täytyy tarjota riskejä. *Helsingin Sanomat* 2.3.2008.
- Marttila, Hannu (2008b). Konsensuksen soraääni. *Helsingin Sanomat* 2.3.2008.
- Me naiset* 50/1985. Tarkkailijan viileydellä.
- Me naiset* 25.4.1997. Näytelmä ilman sanoja.
- Melender, Tommi (1989). Kertomuksen opissa. *Keskipohjanmaa* 10.6.1989.
- Meri, Lauri (1997). Itsensä kohtaamisen hetki. *Suomen kuvalehti* 16/1997.
- Moring, Kirsikka (1999a). Helsingissä kokoontuneet Euroopan kansallisteattereiden dramaturgit kertoivat Kosovon kriisin vaikuttavan työhönsä konkreettisesti. *Helsingin Sanomat* 28.4.1999.
- Moring, Kirsikka (1999b). Peter Handken kohunäytelmällä hyvä ajoitus. *Helsingin Sanomat* 12.6.1999.
- Moring, Kirsikka (1999c). Sota, joka teki naapurista kirosanan. *Helsingin Sanomat* 12.6.1999.
- Moring, Kirsikka (2002). Lähtikö Prosperon sauvasta voima? *Helsingin Sanomat* 6.9.2002.
- Mujunen, Martti (1986). Puhtaan kokemisen kirjailija. *Etelä-Suomen Sanomat* 7.5.1986.
- Naski, Kaarina (1997). Mihin vuorosanoja muka tarvitaan? *Länsi-Uusimaa* 22.4.1997.
- Neimala, Kaisa (1989). Ihminen asettuu maailmaan. *Ylä-Vuoksi* 8.4.1989.
- Neimala, Kaisa (1991). Poissaoloon saapumisen tuuli. *Ylä-Vuoksi* 7.2.1991.
- Nevala, Marja-Liisa (1997). Perinteitä kunnioittaen, rajoja rohkeasti rikkoen. *Suomen kansallisteatteri* 1/1997, 6.
- Nordgren, Elisabeth (1997). Peter Handkes ordlösa teaterkommunikation. *Hufvudstadsbladet* 13.4.1997.
- Nordgren, Elisabeth (2008). Medeltida prosa inspirerar. *Hufvudstadsbladet* 2.3.2008.
- Paavilainen, Matti (1979). Vieraantumisen ja sivullisuus. *Uusi Suomi* 6.11.1979.

- Paavilainen, Matti (1985). Peter Handke, mestarikirjoittaja. *Uusi Suomi* 10.11.1985.
- Palmu, Pentti (1991). Peter Handke: Poissa. *Iltalohja* 14.4.1991.
- Papinniemi, Jarmo (1989). Kaunis kehityskertomus. *Etelä-Saimaa* 28.4.1989.
- Parry, Christoph (1995a). Yksi Saksa – kaksi perinnettä. *Helsingin Sanomat* 2.4.1995.
- Parry, Christoph (1995b). Handken ”saksalaisuus”. *Helsingin Sanomat* 9.4.1995.
- Pellikka, Maija (1997). Sanattomia hetkiä. *Yliopisto* 9/97.
- Petäjä, Jukka (1991). Peter Handke tavoittelee poissaolon vapauttavaa läsnäoloa. Tyhjyyden täydet keitaat. *Helsingin Sanomat* 24.3.1991.
- Pihlmaa, Sinikka (1997). Oman elämänsä kantajat. *Kuuloviesti* 5/1997.
- Pohjalainen* 31.5.2006. Milosevicin ihailijan kirjallisuuspalkinto perutaan Saksassa.
- Pohjonen, Eero (1971). Puheetonta sanaa. *Turkulainen* 2.12.1971.
- Poukkula, Aila (1971). Handken kissa kiertueella. *Suomen Sosialidemokraatti* 19.11.1971.
- Poukkula, Aila (1985). Peter Handke silloin kerran. *Suomen Sosialidemokraatti* 26.11.1985.
- Oksanen, Kimmo (1989). Matkaopas paikalliseen mytologiaan. *Itä-Häme* 18.11.1989.
- Ollila, Tim (1989). Etsivä löytää. *Kansan Tahto* 11..7.1989.
- Ovaska, Tuulevi (1989). Filip Kobal etsii veljeään. Matka itseän ja kertomukseen. *Itä-Savo* 6.5.1989.
- Rinne, Matti (1991). Peter Handken matkalaiset. *Iltä-Sanomat* 20.2.1991.
- Ritolahti, Pentti (1997). Totuus vai valhe? *Kotimaa* 9/1997.
- Rönholm, Bror (1990a). ÅST testar reducerad teater. *Åbo Underrättelser* 26.9.1990.
- Rönholm, Bror (1990b). Att begränsa sig till orden. *Åbo Underrättelser* 5.10.1990.
- Rosenberg, Henrik (1990). Ord som teater. *Löntagaren* 22.10.1990.
- Ruohola, Kai (1991). Postmodernin aikakauden manifesti. *Satakunnan kansa* 8.6.1991.
- Ruuskanen, Annukka (1997). Fellinimäistä fantasiaa ja kantormaista kaaosta. *Teatteri* 4/1997.
- Salomaa, Kalevi (1976a). Miksi Handkea on ’pelätty’ Suomessa? Typerykset sortuvat saa suomalaisen kantaesityksen. *Etelä-Suomen Sanomat* 6.4.1976.
- Salomaa, Kalevi (1976b). Peter Handkea ensi kerran suomeksi. Huipulla on autiota. *Etelä-Suomen Sanomat* 11.4.1976.
- Savon Sanomat* 6.5.2006. Peter Handken näytelmän sensurointi puhuttaa.
- Savon Sanomat* 30.5.2006. Milosevicin ihailija ei saa kirjallisuuspalkintoa.
- Seppä, Marjatta (1991). Entäpä jos lukisit tämän. 10.9.1991.
- Siekinen, Raija (1985). Näkymättömät kehät. *Etelä-Suomi* 24.12.1985.
- Siekinen, Raija (1991). Handke tutkii syyllisyyttä ja eristymistä. *Etelä-Saimaa* 4.3.1991.
- Siikala, Kirsikka (1971). Handke kysyy uusimmassaan Miksi sorretun kapina tukehtuu? *Helsingin Sanomat* 24.11.1971.
- Slotte, Monica (1990). Spännande Handke på ÅST. *Vasabladet* 6.10.1990.
- Stålhammar, Leo (1979). Jollekin toiselle vilkutettiin... *Suomenmaa* 10.10.1979.

- Stålhammar, Leo (1981). Avioero modernistiseen tapaan. *Suomenmaa* 23.5.1981.
- Stålhammar, Leo (1989). Muisteleminen toimintaa *Suomenmaa* 25.4.1989.
- Stålhammar, Leo (1991). Sinä et ole missään läsnä. *Suomenmaa* 21.2.1991.
- Suomen kansallisteatteri* 1/1997. Tulossa: Peter Handke: Hetki jolloin emme tiedeet mitään toisistamme.
- Suomen kansallisteatteri* 2/1997. Peter Handke: Hetki jolloin emme tiedeet mitään toisistamme.
- Suomen kuvalehti* 24/2002 (23.8.2002). Leikkejä näyttämöllä.
- Suominen, Oili (1995). Se pieni ero: Itävalta ei kuulu Saksaan. *Helsingin Sanomat* 4.4.1995.
- Takala, Kari (2002). Pääosassa minä. *Helsingin Sanomat Nyt-viikkoliite* 6.9.2002.
- TJ (1990). Tidiga Handketexter får Finlandspremiär på ÅST. *Hufvudstadsbladet* 29.9.1990.
- Toiminen, Marjaana (1997). Hiljaisten hetkien sirkus. *Image* 3/1997.
- Torvalds, Ole (1971). En talande tystnad. *Åbo Underrättelser* 7.12.1971.
- Tuomela, Leena (1989). Identiteettiä etsimässä. *Ilkka* 12.4.1989.
- Tuomela, Leena (1991). Toinen todellisuus. *Ilkka* 21.2.1991.
- Tuominen, Maila-Katriina (1981). Vieraantumisen on voimaa. *Aamulehti* 10.5.1981.
- Tuominen, Maila-Katriina (1989a). Nuoren miehen kypsyyskoe. *Aamulehti* 24.3.1989.
- Tuominen, Maila-Katriina (1989b). Sivullisen ongelma. *Aamulehti* 14.11.1989.
- Tuominen, Maila-Katriina (1991). Matkalla poissaoloon. *Aamulehti* 10.2.1991.
- Turun Sanomat* 26.9.1990. Paljon puhetta ÅST:n studiossa.
- Turun Sanomat* 5.10.1990. Sana on sana on sana. Näyttelijät puhuvat.
- Turun Sanomat* 30.5.2006. Milosevicin ihailija ei saa kirjallisuuspalkintoa.
- Turun Sanomat* 3.6.2006. Milosevicin ihailijan kirjallisuuspalkinto perutaan Saksassa.
- Tuukko, Usko (1989). Kaihoisaa matkakuvausta. *Rakentaja* 18.10.1989.
- V:ri, Mauri (1976). Lahden Pikkuteatteri tarjoaa absurdismia. *Kansan Uutiset* 7.5.76
- Vainonen, Jyrki (1991). Kulkijoiden pilvilinnat. *Nuori Voima* 2/1991.
- Vainonen, Jyrki (1995a). Todellisuus riittää. *Parnasso* 3/1995.
- Vainonen, Jyrki (1995b). Todellisuus riittää. Peter Handkelle kirjallisuus on kieltä, joka avaa silmät. *Niin&näin* 2/1995.
- Välinoro, Anne (2000). Liikemieslaboratoriossa ei tunteilla. *Aamulehti* 9.4.2000.
- Valkonen, Kaija (1989). Peter Handken Itävalta. *Kotiliesi* 17/1989.
- Varonen, Jouko (1989a). Vaeltaja psyyken erämaassa. *Iisalmen Sanomat* 2.7.1989.
- Varonen, Jouko (1989b). Vaeltaja psyyken erämaassa. *Etelä-Saimaa* 9.7.1989.
- Varonen, Jouko (1989c). Vaeltaja psyyken erämaassa. *Lalli* 28.7.1989.
- Vartiainen, Pekka (1985). Älykäs jääkaappi. *Kaleva* 2.12.1985.
- Vartiainen, Pekka (1991). Missä? *Kaleva* 17.3.1991.
- Veltheim, Katri (1971). Taito puhua ilman sanoja. *Uusi Suomi* 25.11. 1971.

- Virtanen, Arto (1979). Syyllisyys, kapina, vapautus. *Parnasso* 8/1979.
- Virtanen, Arto (1981). Todellisuus on pelkkä sana. *Demari* 29.5.1981.
- Virtanen, Arto (1985). Yksinäisyyden inkvisitio. *Suomen Sosialidemokraatti* 12.10.1985.
- Vuori, Suna (1997a). Oodi hiljaisille ohikulkijoille. *Helsingin Sanomat* 11.4.1997.
- Vuori, Suna (1997b). Kahden kerroksen unia. *Helsingin Sanomat* 11.4.1997.
- Waarala, Hannu (1985). Kielen viritykset, mielen surkastumat. *Jyväskylän Ylioppilaslehti* 16/1985.
- Waarala, Hannu (1989). Näkymä identiteetin hämärään. *Keskisuomalainen* 12.5.1989.
- Waarala, Hannu (1991). Matkalla kaiken aikaa. *Keskisuomalainen* 25.9.1991.
- Waarala, Hannu (2005). Jukeboksen nostalginen lumo. *Uutispäivä Demari* 9.8.2005.
- Waarala, Hannu (2008a). Seitsemän päivää Don Juanin elämässä. *Keskisuomalainen* 29.4.2008.
- Waarala, Hannu (2008b). Peter Handke Don Juan (hänen itsensä kertomana). *Savon Sanomat* 3.5.2008.

9.3 Deutschsprachige Rezeptionsdokumente zu Peter Handke und seinem Werk

- Aachener Volkszeitung* 3.10.1987. Flucht aus dem Alltag. Handkes Märchen
- Althen, Michael (1996). Es sei Krieg gewesen. Peter Handke setzt seine Dichter-Reise über die Drina fort. *Süddeutsche Zeitung* 1.10.1996.
- Améry, Jean (1975). Grundloser Ekel. *Merkur* 5/1975.
- Arbeiterzeitung* 11.10.1986. Selbstbespiegelung als Sozialstudie.
- Arnold, Heinz Ludwig (1976). Ein Wunsch nach Glück. *Deutsches Allgemeine Sonntagsblatt* 10.10.1976.
- Bachmann, Dieter (1973). Der Angst-Fleiss des Peter Handke. *Die Weltwoche* 4.4.1973.
- Bachmann, Dieter (1975). Die Schönheit der Verzweiflung. *Die Weltwoche* 9.4.1975.
- Baier, Lothar (1996). Krieg im Kopf. Aufregung um Peter Handkes Reisebericht aus Serbien. *Freitag* 2.2.1996.
- Barth, Achim (1987). Peter Handkes Romantik am Tagdanach. *Münchener Merkur* ?9.1987.
- Bartmann, Christoph (2002). Versuch über das Tanzbein. *Süddeutsche Zeitung* 13.11.2002.
- Basta* 9.9.1986. Der neue Handke. Heimkehr.
- Baumgart, Reinhard (1975). Erst Zeichen, dann Wunder. *Die Zeit* 21.3.1975.
- Baumgart, Reinhard (1976). Stille über zitterndem Boden. *Süddeutsche Zeitung* 16.-17.10.1976.
- Baumgart, Reinhard (1983). Dichter in dürftiger Zeit. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 15.10.1983.
- Becher, Martin R. (1976). Die versachlichten Geheimnisse. *National Zeitung* 18.9.1976.

- Becker, Peter von (1987). Die Legende eines Lügenmärchens. *Die Zeit* 9.10.1987.
- Beckmann, Heinz (1975). Komplizierter Seelenbruch. *Rheinischer Merkur* 25.4.1975.
- Berliner Zeitung* 15.1.1996. Kriegsverknallt oder wahrheitsermittelnd? Heftiger Streit um Serbien-Publizistik.
- Berliner Zeitung* 22.1.2008. Handke über reale Serben und das Ende der Welt.
- Bittrich, Dietmar (1990). Peter Handke, von Skrupeln durchdröhnt. *Die Welt* 2.10.1990.
- B.K. (1976). Ein Autor, der nicht mogelt: Peter Handke. *tz* 24.11.1976.
- Bock, Hans Bertram (1975). Zeiten der Erinnerung. *Nürnberger Nachrichten* 19.3.1975.
- Bock, Hans Bertram (1976). Chronik der Einsamkeit. *Nürnberger Nachrichten* 16.9.1976.
- Bolz, Norbert (1986). Erinnern, wiederholen, auslöschen. *Tageszeitung* 12.11.1986.
- Braun, Andreas (1996). Der Balkan, gesehen vom Hochsitz der Poesie. *Stuttgarter Zeitung* 16.1.1996.
- Breitenstein, Andreas (1996a). Die Reise der Literatur ins Abseits. Peter Handke unterwegs mit seinem Serbienmanifest. *Neue Zürcher Zeitung* 20.2.1996.
- Breitenstein, Andreas (1996b). Winzigkrieg in Srebrenica. Peter Handkes fortgesetzte «Winterreise». *Neue Zürcher Zeitung* 2.10.1996.
- Buchreport* 24.9.1987. Peter Handke: Die Abwesenheit.
- Bucka, Peter (1987). Der erneuerte Traum vom letzten Reich. *Süddeutsche Zeitung* 7.10.1987.
- Büscher, Wolfgang (2007). »Ich wollte Zeuge sein« *Die Zeit* 16/2007 (12.4.2007).
- Buselmeier, Michael (1976). Das Paradies ist verriegelt. *Deutsche Volkszeitung* 9.9.1976.
- Christ in der Gegenwart* (1986). Leuchtende Augen, Lesefolter.
- Christoph, Horst (1972). Wunschloses Unglück: Ein Handke für alle. *Tiroler Tageszeitung* 30.9.1972.
- Christoph, Horst (1975) Details gegen ein Leben der Unausweichlichkeit. *Tiroler Tageszeitung* 30.4.1975.
- CIS (1976). Zu Buch geschlagen. *Der Abend* 13.10.1976.
- Corino, Karl (1972). Lustloses Leben. *Deutsche Zeitung Christ und Welt* 8.12.1972.
- Ćosić, Bora (1996). Nachbar, Euer Fläschchen. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 2.2.1996.
- Cramer, Sibylle (1986). Ein Erzähler wird geboren. *Kölner Stadt-Anzeiger* 2.12.1986.
- C.S. (1975). [Die Stunde der wahren Empfindung] *Hessische Allgemeine* 12.4.1975.
- C.S. (1976). Bücher, von denen man spricht. *Hessische Allgemeine* 6.10.1976.
- C.Z. (1976). Wo ist das Gefühl? *Abendzeitung* 13.11.1976.
- Czerni, Margret (1983). Poetische Wahrnehmungen. *Neues Volksblatt* 23.12.983.
- Demokratisches Volksblatt* 19.6.1972. Ausfälle.
- Der Abend* 13.12.1972. Aufgeblättert.
- Der Spiegel* 6/96. Dichters Winterreise. Peter Handkes Serbien-Reportage und die Intellektuellen.
- Der Tagesspiegel* 15.1.96. Serbien selber sehen.

- Detje, Robin (1996). Wie Peter Handke einmal las und alle klatschten. *Die Zeit* 23.2.1996.
- Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt* 30.7.1972. Im Schnitt: Handke.
- Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt* 1975
- Die Presse* 13.7.1972.[Wunschloses Unglück]
- Die Presse* 29./30.7.1983. Aus Handkes Journal.
- Die Presse* 16.1.1996. Peter Handke verbellt die „Kriegshunde“.
- Die Presse* 8.2.1996. Ein Brüderzwist im Hause Suhrkamp.
- Die Welt* 20.2.1996. Handke liest aus umstrittenem Serbien-Text.
- Die Welt Bücherschrift* 2/1975. Peter Handke: Die Stunde der wahren Empfindung.
- Dirnbeck, Josef (1975). Die Relevanz des Poetischen. *Zeit im Buch* (Wien) 3/1975.
- Dreykorn, Paul (1976). Eine seltsam überraschende Wendung. *Nürnberger Zeitung* 16.10.1976.
- Dreykorn, Paul (1983). „Beschreib mir einen Ort!“ *Nürnberger Zeitung* 23.11.1983.
- ds (1975). Mittelweg III. *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt* 11.5.1975.
- Ebner, Helga (1977). Handke, Peter: „Die linkshändige Frau. Erzählung“. *Zeit im Buch* 3/1977.
- Emigholz, Erich (1987). Handwerker ihres Atems. *Weser Kurier Bremer Tageszeitung* 1.12.1987.
- Engelhardt, Hartmut (1975). Bedeutungsfluchten. *Frankfurter Hefte* 10/1975.
- Ernst, Gustav (1975). Langer Marsch in die Kapitulation. *die tat* 6.9.1975.
- Eßlinger Zeitung* 23.12.1972. Unbarmherzige Wirklichkeit.
- FAZ* 20.2.1996. Handke im Thalia.
- FAZ* 13.9.2006. Handke: Grass „eine Schande für das Schriftstellertum“.
- Felgentreff, Traut (1983). Mord auf dem Weg zum Kartenspiel. *Welt am Sonntag* 9.10.1983.
- Felgentreff, Traut (1990). Handkes Träume in Spaniens kältester Stadt. *Welt am Sonntag* 30.9.1990.
- Frankfurter, Johannes (1983). Mythos, Metapher und Mode: Neuester Handke. *Neue Zeit* 27.11.1983.
- Frankfurter, Johannes (1986). Ermüdeter Mythos Handke. *Neue Zeit* 24.10.1986.
- Frankfurter Rundschau* 18.1.1975. Peter Handkes lange Erzählung.
- Frankfurter Rundschau* 21.4.1975. Achternbusch und Handke an der Spitze der neuen Besten-Liste.
- Frankfurter Rundschau* 9.2.1996. Die Vorbereitungen des Torwarts und sein Elfmeter.
- Frederiksen, Jens (1976). Peter Handke und seine sprachlichen Helden. *Kieler Nachrichten* 9.11.1976.
- Freundin* 21/1975. Peter Handke denkt für uns alle.
- Friedl, Peter (1983). Mit dem Blick eines Fälschers. *Wiener* 10/1983.
- Fuchs, Gerd (1975). Ich habe gelesen. *Konkret* 6/1975.

- Gaska, Rolf (1983). Längere mystische Abenteuer und Versuche zu äußerster Helle. *Kieler Nachrichten* 26.11.1983.
- Glötz, Peter (1996a). Der Fall Handke. Wie sich Intellektuelle und Journalisten über den Serbien-Aufsatz von Peter Handke heillos zerstritten. *Die Woche* 10.2.1996.
- Glötz, Peter (1996b). Neue Reise des Poeten. Peter Handkes neues Buch – ein Nachtrag zu seiner heftig debattierten Serbienreise im Herbst 1996. *Focus* 41/1996, 7.10.1996.
- Gollner, Helmut (1975). Peter Handkes poetisches Weltgefühl. *Neue Wege* 11/1975.
- Gössmann, Eberhard (1987). Peterchens Katarstrophenfahrt. *Die Rheinpfalz Ludwigshafener Rundschau* 21.11.1987.
- Grack, Günther (1975). Der Traum, ein anderer Mensch zu werden. *Der Tagesspiegel* 27.4.1975.
- Grack, Günther (1976). Freiheit zu sich selbst. *Der Tagesspiegel* 14.11.1976.
- Grack, Günther (1987a). An der Sprachgrenze. *Tagesspiegel* 22.2.1987.
- Grack, Günther (1987b). Auf dem Hochland. *Tagesspiegel* 20.12.1987.
- Grack, Günther (1990). Soria und die Jukebox. *Der Tagesspiegel* 19.8.1990.
- Greiner, Ulrich (1975). Er redet von sich und damit über uns. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 29.3.1975.
- Greiner, Ulrich (1977). Bedeutungsferne Schönheit. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 4.11.1977.
- Greiner, Ulrich (1997). Brauchen wir einen neuen Literaturkanon? *Kulturchronik* 4 / 1997, 12 - 14.
- Greinert, Walter (1975). Peter Handke auf der Suche nach sich selbst. *Erlaftal-Bote* 3.9.1975.
- Groß, Roland (1986). Ein Buch wie ein Fausthieb? *General Anzeiger* 30.9.1986.
- Grüner, Gabriel (1996). »Gerechtigkeitsidiot«. *Stern* 10/96 (29.2.1996)
- Grünwald, Peter (1986). Dem verschollenen Bruder auf der Spur. *Welt am Sonntag* 23.11.1986.
- Günther, Joachim (1977). Peter Handke: Die linkshändige Frau. *Neue Deutsche Hefte* 1/1977
- Hage, Volker (2008). Der übermütige Unglücksritter. *Der Spiegel* 2/2008 (07.01.2008), 140.
- Hage, Volker/Mathias Schreiber (1994). „Gelassen wär' ich gern“. Der Schriftsteller Peter Handke über sein neues Werk, über Sprache, Politik und Erotik. *Der Spiegel* 49/94 (14.11.1994), 170–176.
- Hahn, Friedrich (1983). Schreibtischtäter wird zum Mörder. *Kurier* 8.10.1983.
- Hahnl, Hans Heinz (1972a). Gewissensforscher Tod. *Arbeiter-Zeitung* 3.9.1972.
- Hahnl, Hans Heinz (1972b). Wie neu ist der neue Handke? *Kärntner Tageszeitung* 9.9.1972.
- Hahnl, Hans Heinz (1975a). Handke interessiert nur Handke. *Arbeiter-Zeitung* 13.5.1975.
- Hahnl, Hans Heinz (1975bb). Handkes fortgesetzte Handke-Studien. *Kärntner Tageszeitung* 10.5.1975.
- Haider, Hans (1983). Ein Ich in Salzburger Selbstinszenierung. *Die Presse* 10./11.12.1983.
- Haider, Hans (1986). Ins Herzland, in den Karst! *Die Presse* 20./21.9.1986.

- Halbritter-Kerr, Käthi (1973). Nachrichten aus Österreich. Handkes Bemühungen. *Domino* 111/1973.
- halef (1975). Die „wahre“ Empfindung der Alltäglichkeit. *Nürnberger Zeitung* 3.5.1975.
- Haller, Rudolf (1987a). Peter Handkes Märchen. *Neue Vorarlberger Tageszeitung* 10.10.1987.
- Haller, Rudolf (1987b). Peter Handkes Märchen. *Kleine Zeitung* 7.11.1987.
- Hallmayer, Petra (1987). Reise in die Große Stille. *Westdeutsche Allgemeine* 23.11.1987.
- Hamm, Peter (1983). Die (wieder) einleuchtende Welt. *Die Zeit* 16.9.1983.
- Hartl, Edwin (1972). Die Fixigkeit Peter Handkes. *Die Furche* 4.11.1972.
- Hartl, Edwin (1986). „Es lebe die Erzählung“ *Die Furche* 3.10.1986.
- Hartmann, Frauke (1996). Der serbische Kolibri. *Frankfurter Rundschau* 20.2.1996.
- Hartung, Rudolf (1976). Manches erinnert an Träume. *Die Neue Rundschau* 4/1976.
- Hartwig, Ina (2004). (Kein) Verführer von Gnaden. *Frankfurter Rundschau* 30.7.2004.
- Hein, Helmut (1983). Die Suche nach dem Schwellen-Bewußtsein. *Mittelbayrische Zeitung* 17.12.1983.
- Hein, Helmut (1987). Augen-Blick der Verwandlung. *Die Woche* 19.11.1987.
- Heinzelmann, Herbert (1986). Die triviale Transzendenz. *Nürnberger Zeitung* 22.11.1986.
- Hejny, Matthias (1987). Gemütlicher Elfenbeinturm. *Allgemeine Zeitung Mainzer Anzeiger* 3.10.1987.
- Henning, Peter (1987). „... denn das Auge des Erzählers belichtet die Welt“. *Frankfurter Rundschau* 7.10.1987.
- Henrichs, Benjamin (1976). Als wenn von nichts die Rede wäre. *Die Zeit* 17.9.1976.
- Henrichs, Benjamin (1986). Der Evangelimann. *Die Zeit* 3.10.1986.
- Henschen, Hans-Horst (1983). Herbeigezauberte Geborgenheit. *Süddeutsche Zeitung* 22./23.10.1983.
- Hesse, Werner (1976). Versuch einer Selbstprüfung. *Rheinpfalz. Unterhaardter Rundschau* 23.11.1976.
- Heybrock, Christel (1975). Keuschnigs Lustmord an einer alten Frau. *Mannheimer Morgen* 18.5.1975.
- Hofer, Wolfgang (1987). Im Schatten der Platanen. Ein Märchen aus unserer Zeit. *Die Presse* 30.10./1.11.1987.
- Hoffer, Klaus (1972). Wenn man Handkes neues Buch „Wunschloses Unglück“ ausklappt... *Illustrierte Kronenzeitung* 15.10.1972.
- Holwein, Jürgen (1983). Bücherherbst. *Stuttgarter Nachrichten* 11.10.1983.
- Hs (1972). Wunschloses Unglück. *Niederösterreichisches Volksblatt* 9.9.1972.
- Hübner, Paul (1972). Handke erzählt das Leben seiner Mutter. *Rheinische Post* 9.9.1972.
- Ignée, Wolfgang (1975). Aus dem Traum der Realität erwachen. *Stuttgarter Zeitung* 29.3.1975.
- Ignée, Wolfgang (1983). Der Bekannte des grauen Wildhasen. *Stuttgarter Zeitung* 3.9.1983.

- Illustrierte Kronenzeitung* 1.10.1972. Eine österreichische Tragödie.
- IRM (1986). Auf der Suche. *Südost Tagespost* 12.10.1986.
- i.t. (1987). "Die Abwesenheit", ein Märchen von Peter Handke, weist auf die Demut vor der Schöpfung hin. *Tiroler Tageszeitung* 28.10.1987.
- Jacobs, Jürgen (1983). Von Gnade und Willkür. *Kölner Stadt-Anzeiger* 29.11.1983.
- Jacobs, Jürgen (1987). Am Abgrund zur Leere. *Kölner Stadt-Anzeiger* 8.12.1987.
- Jähner, Harald (2004). Der hohe Ton als brüske Kauzigkeit. *Berlinger Zeitung* 9.8.2004.
- Jansen, Hans (1975). Das geborgte Leben. *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* 17.5.1975.
- Jansen, Hans (1976). Hohe Schule der Empfindsamkeit. *Westdeutsche Allgemeine* 25.9.1976.
- Jansen, Hans (1983). Schwellenangst im Karfreitagszauber. *Westdeutsche Allgemeine* 16.12.1983.
- Jansen, Hans (1987). Reise in die Kindheit. *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* 24.1.1987.
- Jansen, Hans (1996). Der Blick des Dichters. Streit.
- Janssen-Jurreit, Marielouise (1976). Ein Buch für traurige Tage. *Der Spiegel* 42/1976.
- Jenny, Urs (1975). Der Traum von Kaspars Befreiung. *Süddeutsche Zeitung* 26.4.1975.
- Jetschgo, Johannes (1987). Reise zur neuen Begegnung mit der Welt. *Salzburger Nachrichten* 14.11.1987.
- Jocks, Heinz-Norbert (2003). Ganz Auge, ganz Ohr. Zum 60. Geburtstag von Peter Handke. *Welt am Sonntag* 9.2.2003.
- Jonny (1972). Ängstliche Konvention des Erzählens. *Neue Zeit Graz* 16.9.1972.
- Kagerer, Raimund (1983). Die Augen schließen, auf die Schwelle treten. *Badische Zeitung* 15.10.1983.
- K[ahl], K[urt] (1972). Der letzte Sieg war Selbstmord. *Kurier Morgenausgabe* 2.10.1972.
- Kahl, Kurt (1975). Ein Erwachen in Paris. *Kurier* 10.4.1975.
- Kahl, Kurt (1976). Eine Frau im Alleingang. *Kurier* 9.10.1976.
- Kahl, Kurt (1986). Die Natur gibt ständig Zeichen. *Kurier* 22.11.1986.
- Kaiser, Joachim (1986). Peter Handkes hohe Heimatkunst. *Süddeutsche Zeitung* 1.10.1986.
- Karahasan, Dževad (1996). Bürger Handke, Serbenvolk. *Die Zeit* 16.2.1996.
- Karasek, Hellmuth (1969). Von Äpfeln, Fußnägel und Katzen. *Die Zeit* 7.2.1969.
- Karasek, Hellmuth (1975). Worte für Gefühle von gestern. *Der Spiegel* 7.4.1975.
- Karasek, Hellmuth (1990). In unvergleichlicher Fremde. *Der Spiegel* 35/1990.
- Kärntner Landeszeitung* 25.5.1973. Wunschloses Unglück. Erzählung von Peter Handke.
- Kärntner Tageszeitung* 7.9.1974. Neue Erzählung von Handke.
- Kathrein, Karin (1972). Requiem für eine Mutter. *Die Presse* 6.9.1972.
- Kathrein, Karin (1975). Narziß und Goldfeder. *Die Presse* 2.4.1975.
- Kathrein, Karin (1977). Hoffen auf die Linkshändigen. *Die Presse* 16.2.1977.
- Kersten, Paul (1975). Komplizierter Seelenbruch. *Stern* 28.5.1975.

- Klatt, Hans-Peter (1983a). Bedeutungsschwere Banalitäten. *Badische Neueste Nachrichten* 19.11.1983.
- Klatt, Hans-Peter (1983b). Bedeutungsschwere Banalitäten. *Badische Neueste Nachrichten* 21.11.1983.
- Klatt, Hans-Peter (1987). Handkes Abenteuer in Busch und Höhle. *Neue Presse* 4.12.1987.
Kleine Zeitung 2.9.1972. Handke schrieb neuen Bestseller.
- Kleinert, Detlef (1996). Billig und infam. Wider die Verharmlosung – Antwort auf Peter Handkes Journalistenschelte. *Das Sonntagsblatt* 19.1.1996.
- Kohler, Andrea (1986). Reise in die Kindheit der Wörter. *General-Anzeiger für Bonn* 2.12.1986.
- Kohler, Andrea (1990). „Was von einem bloßen Ding ausgeht“. *Badische Zeitung* 8.12.1990.
- Köhler, Isolde (1983). Mit den Augen eines Fremden. *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt* 18.9.1983.
- Kölner Stadt-Anzeiger* 7.2.1996. Laederach gegen Handke. Schriftsteller läßt aus Protest Suhrkamp-Verlag.
- Konkret* 4/1973. Bücher: Peter Handke: Wunschloses Unglück.
- Kopplin, Wolfgang (1984). Eine neue Wahrnehmung? *Bayerkurier* 7.4.1984.
- Krättli, Anton (1976). Temperierte Emanzipation. *Deutsche Zeitung Christ und Welt* 19.11.1976.
- Kraus, Wolfgang (1975a). Handke: Die Wurzel der Gewalt. *Süd-Ost Tagespost* 4.5.1975.
- Kraus, Wolfgang (1975b). Die Wurzeln der Gewalt. *Darmstädter Echo* 24.7.1975.
- Kronauer, Brigitte (1983). Der Mandarin im Supermarkt. *Der Spiegel* 3.10.1983.
- Kruntorad, Paul (1972). Literaturverweigerung. *Merkur* (Stuttgart) 12/1972.
- Kuhn, Christoph (1975). Der Versuch, Willkür und Sinnlosigkeit zu beschreiben. *Tages Anzeiger* 24.5.1975.
- Kuhn, Christoph (1976). Eine Studie über das Alleinsein. *Tages Anzeiger* 16.10.1976.
- Kulturchronik* 4/1987. Die metaphysische Sendung des Dichters.
- Küppers, Bernhard (1996). Die Angst des Publikums vor der Beschimpfung. *Süddeutsche Zeitung* 5./6.6.1996.
- Kurier* 27.11.1974. Handkes Pariser Stunde.
- Kurier* 24.9.1983. [Der Chinese des Schmerzes]
- Kurier* 23.1.2008. Handke auf ultranationalem Kurs.
- Kurier Morgenausgabe* 29.3.1972. Buchmacher.
- Kurz, Paul Konrad (1983). Hiob an der Prüfungsschwelle. *Rheinischer Merkur Christ und Welt* 14.10.1983.
- Kurz, Paul Konrad (1986). Du darfst die Erde lieben. *Rheinischer Merkur Christ und Welt* 3.10.1986.
- Lang, Roland (1976). Vom unbekanntem Bräutigam. *Deutsche Volkszeitung* 16.9.1976.
- Lange, Manfred (1983). Ein aufsässiger Altphilologe an der Salzach. *Deutsche Tagespost* 22.11.1983.

- Laschen, Gregor (1975). Vom Absturz aus der Welt in den eigenen Kopf. *Generalanzeiger für Bonn* 13.6.1975.
- Lei (1972). Die Betroffenheit des Sohnes. *Volkszeitung* 28.9.1972.
- Lei (1972). Die Betroffenheit des Sohnes. *Tiroler Nachrichten* 3.10.1972.
- Lenz, Herman (1983). Wenn die Obusdrähte zittern. *Die Welt* 12.10.1983.
- Lenz, Herman (1986). Wenn der eiskalte Boras bläst. *Die Welt* 4.10.1986.
- Lenz, Herman (1987). Peter Handkes Long Story. *Die Welt* 6.110.1987.
- Leske, Marion (1987). Heiratsschwindel mit der Frau Welt. *General-Anzeiger für Bonn* 7.10.1987.
- Liechtensteiner Volksblatt* 3.5.1975. Der Buchtipp.
- Lindner, Christian (1973). Die Erprobung der Fakten durch Phantasie. *Frankfurter Rundschau* 17.2.1973.
- Lindner, Martin (1986). Priester im Feuilleton-Getto. *Münchener Stadt-Zeitung* 22/1986.
- Lipp, Claudia (1976). Abschied von der Koketterie. *Die Welt* 9.10.1976.
- Lorenz, Otto (1986). Auf der Spur des Bruders. *Deutsches Allgemeine Sonntagsblatt* 5.10.1986.
- Lubowski, Bernd (1976). Kurze Entscheidung zum langen Abschied. *Berliner Morgen-Post* 13.10.1976.
- Lüdke, W. Martin (1977). Grand Hotel Abgrund. *Frankfurter Hefte* 2/1977.
- Lüdke, W. Martin (1983). Auf der Schwelle. *Frankfurter Rundschau* 29.10.1983.
- Lüdke, W. Martin (1986). Die wirkliche Heimkehr des Peter Handke. *Frankfurter Rundschau* 1.10.1986.
- Ludwig, Martin H. (1973). Wunschloses Unglück. *Gz Gemeinsame Zeitung* 1/1973.
- Mack, Peter M. (1972). Abschied vom Wort-Revolutzer. *Frankfurter Rundschau* 23.10.1972.
- Magenau, Jörg (2004). Wahre Empfindungen. *die tageszeitung* 31.7./1.18.2004.
- Mannheimer Morgen* 12.5.1972. Peter Handkes Jugenderinnerungen.
- Matt, Beatrice von (1975). Sternbilder lügen. *Neue Zürcher Zeitung* 7./8.6.1975.
- Matt, Peter von (1986). Schlafen bei der Großen Mutter. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 27.9.1986.
- Maus, Sibylle (1972). Tödlich von vornherein. *Stuttgarter Nachrichten* 2.12.1972.
- mey (1983). Passion und Harmonie . *Neue Zürcher Zeitung* 7.10.1983.
- mey (1986). Heimkehr, mit Wörtern. *Neue Zürcher Zeitung* 19.9.1986.
- mey (1987). Ein Aufbruch. *Neue Zürcher Zeitung* 25.9.1987.
- Meyer, Martin (1990). Gelenkstelle. *Neue Zürcher Zeitung* 21.9.1990.
- Meyer, Martin (1996). Das Gewicht des Dichters? *Neue Zürcher Zeitung* 20./21.1.1996.
- Meyer, Martin (2004). Augenschein der Liebe. *Neue Zürcher Zeitung* 3.8.2004.
- Michaelsen, Sven (2002). Peter Handke: "Ungehörige Sachen machen mir Spaß". *Stern* 25.1.2002.

- Miers, Rüdiger (1977). Ausbruch aus einer festgefühten Ehe. *Main Post* 10.6.1977.
- M.L. (1975) Peter Handke. *Deutsche Tagespost. Katholische Zeitung für Deutschland* 13.6.1975.
- Mog, Paul (1987). Verbindliches Muster? *Evangelische Kommentare* 3/1987.
- Mohr, Reinhar (1996). Eine böse Harmonie. *Der Spiegel* 12/1996 (18.3.1996).
- Moschner, Manfred (1976). Eine Frau von dreißig Jahren. *Kölnische Rundschau* 16.12.1976.
- Moser, Gerhard (1987). Der Atomblitz und die Doline. *Volksstimme* 8.5.1987.
- Morshäuser, Bodo (1976). Handkes kleiner Schritt nach vorn. *Berlin Magazin* 39/1976.
- Müller, André (2007). «Ein Idiot im griechischen Sinne». *Die Weltwoche* 35/07 (29.8.2007).
- Müller, Andreas (1972). Unglück der Idylle. *Abendzeitung 8 Uhr-Blatt* 28.7.1972.
- Müller, Lothar (2004). Mach ihm lieber keine schönen Augen. *Süddeutsche Zeitung* 6.8.2004.
- Müller-Ullrich, Burkhard (1996). Von Kriegshunden und Fernfuchtlern. *Badische Zeitung* 13.1.1996.
- Nagel, Wolfgang (1975). Peter Handkes Stunde der wahren Empfindung. *Münchener Merkur* 19.3.1975.
- Nef, Ernst (1976). Emanzipation und Sprachlosigkeit. *Neue Zürcher Zeitung* 6./7.11.1976.
- Neidhart, Christoph (1983). Handke: Wärmende Leere. *Basler Zeitung* 10.9.1983.
- Neue Kronen Zeitung* 12.4.1975. Es steht geschrieben bei Peter Handke.
- Neue Kronen Zeitung* 2.10.1976. Lebensangst im Keller und im Reihenhaus.
- Neue Kronen Zeitung* 3.12.1983. [Der Chinese des Schmerzes]
- Neue Kronen Zeitung* 4.10.1986. In den Wörtern leben.
- Neue Presse* 4.12.1987. [Die Abwesenheit]
- Neue Zeit* 8.7.1972. Peter Handkes neuestes Buch.
- Neue Zeit* 29.3.1975. Neu von Handke: Die Stunde der wahren Empfindung.
- Neumann, Harry (1975). Protokoll einer Verstörung. *Bremer Nachrichten* 10..5.1975.
- Neumann, Harry (1975). Protokoll einer Verstörung. *Kölnische Rundschau* 30.4.1975.
- Neumann, Harry (1975). Protokolle aus Paris. *Saarbrücker Zeitung* 1.5.1975.
- Neues Volksblatt* 5.4.1975. „Wilde Geschichte“.
- Neues Volksblatt* 22.12.1987. Verschlüsseltes.
- Neukirchen, Alfons (1986). Mit kleinen Webfehlern. *Rheinische Post* 18.10.1986.
- Niedermeyer, Franz (1987a). Vom Wind der Phantasie. *Deutsche Tagespost* 10.10.1987.
- Niedermeyer, Franz (1987b). Vom Wind der Phantasie. *Fränkisches Volksblatt* 26.10.1987.
- Nöhbauer, Hans F. (1976). Emanzipatorisches á la Handke. *Bücherkommentare* 6/1976.
- Obermüller, Klara (1986). Expeditionen ins Reich der Sprache. *Die Weltwoche* 30.10.1986.
- Ophuls, Marcel (1996). Die Wut. *tageszeitung* 22.1.1996.
- Opi (1987). Jeder Satz braucht seine Zeit. *Südkurier* 14.11.1987.
- Opilik, Klaus (1986). Das sanfte Gesetz der Erzählung. *Straubinger Tagblatt* 17.10.1986.

- Opilik, Klaus (1987). Die Dramatik der Leere. *Straubinger Tagblatt* 29.10.1987.
- Ortheil, Hanns-Josef (2004). Don Juan trägt Trauer. *Die Welt* 31.7.2004.
- Osterkamp, Ernst (2004). Held der erfüllten Zeit. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 7.8.2004.
- pa (1976). Vorbote eines neuen Stils? *Harburger Anzeigen und Nachrichten* 21.10.1976.
- Pankow, Klaus (1988). Der hohe Ton. *Sinn und Form* 4/1988.
- Pasquay, Anja (1987). Hauch von Dichterschweiß. *Nürnberger Nachrichten* 7.10.1987.
- Pawlik, Peter (1975). Die Bedeutung der Zahnpasta und des Druckknopfs. *Badische Zeitung* 17.5.1975.
- Philippi, Klaus-Peter (1987). Entzifferung geheimer Lebenszeichen. *Rheinische Merkur Christ und Welt* 9.10.1987.
- pl (1986). Leuchtende Augen, Lesefolter. *Christ in der Gegenwart* 52/1986.
- Platzeck, Wolfgang (1996). Sehr viel Farn. Was Peter Handke in Bosnien vorfand. *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* 6.11.1996.
- Playboy* 10/1972. [Wunschloses Unglück].
- Podgorski, Monika (1976). Peter Handke: „Die linkshändige Frau. *Die Frau* 2.10.1976.
- Profil. Das unabhängige Magazin Österreichs* 27.4.1973. Titelgeschichte.
- Profil. Das unabhängige Magazin Österreichs* 26.2.1975. Paris auf Umwegen.
- Profil* 31.10.1983. Handkes Farbenlehre.
- Radisch, Iris (2004). Ein Blick, der glücklich macht. *Die Zeit* 12.8.2004.
- Radisch, Iris (2008). Die Geographie der Träume. *Die Zeit* am 10.1.2008.
- Rainer, Wolfgang (1987). In fernen Paradiesen: Lauer Wind der Poesie. *Stuttgarter Zeitung* 6.10.1987.
- Ramspeck, Jürg (1987). Von Regentropfen im Staub in der Form von Regentropfen im Staub. *Die Weltwoche* 8.10.1987.
- rau (1987). Flucht aus dem Alltag. *Aachener Volkszeitung* 3.10.1987.
- Rehder, Mathes (1977). Handke und die Hoffnung. *Hamburger Abendblatt* 7.1.1977.
- Reich-Ranicki, Marcel (1972). Die Angst des Peter Handke beim Erzählen. *Die Zeit* 15.9.1972.
- Reich-Ranicki, Marcel (1973). Die Angst des Peter Handke beim Erzählen. *Allgemeine unabhängige jüdische Wochenzeitung mit Berlin-Beilage* 12.1.1973.
- Reich-Ranicki, Marcel (1976). Unser junger Handke und die alte Hedwig. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 9.10.1976.
- Rennbahn Express* 1/1976. Der neue Peter Handke.
- Richard, Christine (1986). Die Kirche ist wieder im Dorf. *Badische Zeitung* 11./12.10.1986.
- Rudie, Ditta (1986). Reise zu den Wörtern. *Wochenpresse* 31.10.1986.
- Rühle, Arnd (1976). Die Fortsetzung Handkes mit Goethes Mitteln? *Münchner Merkur* 23.10.1976.
- Russ, Bruno (1987). Wie ein fremder Stern. *Wiesbadener Kurier* 1.10.1987.
- Rutschky, Michael Christian (1973). Endlose Trauerarbeit. *Frankfurter Hefte* 5/1973.

- Rutschky, Michael (2008). Falkenfeder und Rehbock. *Die Tageszeitung* 19.2.2008.
- Saarbrücker Zeitung 6./7.1.1996. Handke: „Gerechtigkeit für Serbien“. Fundamental-Kritik des Autors an der westlichen Kriegsberichtserstattung.
- Salzburger Volksblatt 4.11.1972. Formvollendetes Elend.
- Salzburger Volkszeitung 16.9.1972. Durch eine Überdosis Schlaftabletten...
- Sandner-v. Dehn, Claudia (1987). Aus der Zeit genommen. *Hessische Allgemeine* 14.11.1987.
- Sattler, Stephan (1996). Auftritt des Poeten. Gerechtigkeit für Serbien. *Focus* 9/96.
- Schachtsiek, N. (1987). Der Aufbruch als Ziel. *Kölnische Rundschau* 18.11.1987.
- Scharang, Michael (1999). „Kriegsschauplatz Handke“. *Die Zeit* 15.4.1999.
- Scheffel, Helmut (1972). Der Schrecken ist noch nicht zu Ende. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 14.11.1972.
- Scheller, Wolf (1975a). «Gedanken aus verstörtem Kopf». *die tat* 4.7.1975.
- Scheller, Wolf (1975b). Herr Keuschnig träumt von Mord. *Wormser Zeitung* 15.5.1975.
- Scheller, Wolf (1976a). Der neue Alltag. *Wiesbadener Kurier* 11.12.1976.
- Scheller, Wolf (1976b). Die neue Frau von 30 Jahren. *Saarbrücker Zeitung* 21.10.1976.
- Scheller, Wolf (1976c). Keine Feindschaft heute. *Esslinger Zeitung* 20.11.1976.
- Scheller, Wolf (1986a). Die Gegenwart des Abwesenden in der Erinnerung. *Kieler Nachrichten* 31.10.1986.
- Scheller, Wolf (1986b). Ein Jedes gehört zu Jedem. *Schwäbische Zeitung* 5.12.1986.
- Schirmmacher, Frank (1987). Die Qualen eines Nachgeborenen. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 26.9.1987.
- Schleider, Tim (1996). Die Feindbilder des Herrn H. Peter Handkes »Sommerlicher Nachtrag« zu seiner Serbienreise. *Das Sonntagsblatt* 11.10.1996.
- Schmid, Thomas (1996). Einsamer Sucher nach der Wahrheit. *die tageszeitung* 16.1.1996.
- Schmidt, Alfred Paul (1990). Medium der Wonne. *Der Standard* 31.8.1990.
- Schmidt, Aurel (1975). Es gibt Geheimnisse. *National Zeitung* 5.4.1975.
- Schmidt, Eckhart (1978). Schwierigkeiten beim Sehen. *Deutsche Zeitung* 11.8.1978.
- Schmidt, Hans Dieter (1975). Der Traum, der ein Leben veränderte. *Main Echo* 13.8.1975.
- Schmidt, Hans Dieter (1977). Peter Handkes Geschichte von der großen Einsamkeit. *Main-Echo* 10.2.1977.
- Schmidt-Missner, Jürgen (1996). Nur der Schönheit weihet' er sein Leben. *Badische Zeitung* 20.2.1996.
- Schneider, Peter (1975). Angst aus dem Zettelkasten. *Frankfurter Rundschau* 28.6.1975.
- Schneider, Peter (1986). Handke und das Volk der Mäuse. *Die Weltwoche* 26.11.1986.
- Schneider, Peter (1996). Der Ritt über den Balkan. *Der Spiegel* 3/1996 (vom 15.1.96).
- Schneider, Rolf (1999). Irrungen eines Schriftstellers. Der Autor Peter Handke und seine Liebe zu den Serben. *Berliner Morgenpost* 11. April 1999.
- Schön, Wolf (1996). Utopia im Kriegerland. *Rheinischer Merkur* 19.1.1996.

- Schönauer, Helmuth (1984). Peter Chines und Thomas Untergeher. *Der Luftballon* 10/1983-84.
- Schondorff, Joachim (1972a). Der lange Weg zum kurzen Abschied. *Die Welt* 28.9.1972.
- Schondorff, Joachim (1972b). Ein einfaches Leben mit plötzlichem Ende. *Nürnberger Zeitung* 16.9.1972.
- Schreiber, Mathias (1972). Tod und Tortur. *Kölner Stadt-Anzeiger* 28.9.1972.
- Schreiber, Mathias (1975). Der Traum vom Tod. *Deutsche Zeitung Christ und Welt* 21.3.1975.
- Schreiber, Mathias (1975) Die Anatomie eines Gefühls. *Kölner Stadt-Anzeiger* 10.5.1975.
- Schreiber, Mathias (1976). Eine Frau von dreißig Jahren. *Kölner Stadt-Anzeiger* 15..1.1977.
- Schreiber, Mathias (2004). Der Verführer streikt. *Der Spiegel* 31/2004 (26.6.2004)
- Schultz, Uwe (1976a). Die Einsamkeit der Emanzipation. *Stuttgarter Zeitung* 15.9.1976.
- Schultz, Uwe (1976b). Einladung zu neuen Irritationen. *Handelsblatt* 12.11.1976.
- Schultz, Uwe (1983). Nahaufnahmen mit leerem Blick. *Hannoversche Allgemeine Zeitung* 15.10.1983.
- Schultz, Uwe (1984). Penibel registriert und kunstfertig eingekreist: das Thema der Zeit. *Handelsblatt* 23./24.3.1984.
- Schultz-Gerstein, Christian (1972). Zweimal Peter Handke. Eine Dorfgeschichte und ein Band Aufsätze. *Bücherkommentare* 6/1972.
- Schultze, Sabine (1972). Die Besinnung des Peter Handke. *Rhein-Neckar-Zeitung* 30.9.1972.
- Schultze, Sabine (1976). Die trüben Tage nach der Trennung. *Rhein-Neckar-Zeitung* 18.12.1976.
- Schulze-Reimpell, Werner (1977). Die Angst vor dem Glück. *General-Anzeiger* 17.2.1977.
- Schütte, Wolfram (1976). Unter Requisiten. *Frankfurter Rundschau* 15.9.1976.
- Schütte, Wolfram (1996a). Gerechtigkeit? *Frankfurter Rundschau* 17.1.1996.
- Schütte, Wolfram (1996b). Die Poetisierung des Ressentiments und ihr politischer Preis. Peter Handkes Winterreise nach Serbien als Strategiepaper einer Offenbarung gelesen. *Frankfurter Rundschau* 17.2.1996.
- Schütz, Erhard (1987). Und was will meine Sehnsucht? Nichts als Besänftigung. *Deutsche Volkszeitung die Tat* 9.10.1987.
- Schwerin, Christoph Graf (1987). Langmütig und poetisch. *Die Welt* 20.8.1987.
- Sd (1976). Figuren hinter Milchglas. *Frankfurter neue Presse, Stadt* 21.12.1976.
- Seibt, Gustav (1996). Wahn von Krieg und Blut und Boden. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 16.1.1996.
- Seidenfaden, Ingrid (1972a). Der Tod der Mutter. *Hannoversche Allgemeine Zeitung* 18.11.1972.
- Seidenfaden, Ingrid (1972b). Nachruf auf eine Mutter. *Saarbrücker Zeitung* 14.10.1972.
- Seidenfaden, Ingrid (1972c). Peter Handke erzählt die traurige Geschichte seiner Mutter. *Münchner Merkur* 7.10.1972.
- Seybold, Eberhard (1975). Als ob etwas dabei sein müßte. *Neue Presse* 9.4.1975.

- Sinhuber, Bartel F. (1975). Der Lustmord wird zum Ausgangspunkt. *Abendzeitung* 2.5.1975.
- Šnajner, Slobodan (1996). Die Mörder sind unter uns. Slobodan Šnajder über Intellektuelle und Politik – über Peter Handke und den Krieg in Ex-Jugoslawien. *Theater heute* 4/96, 1, 4–5.
- Sonntagspost* 24.6.1973. [Wunschloses Unglück]
- Spiegel, Hubert (2002). Wenn Wahrnehmung gerecht sein will. Die Lehre der heiligen Beatles: Zum sechzigsten Geburtstag des Schriftstellers Peter Handke. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 6.12.2002.
- Spiegel* online 29.6.2006. Handke nimmt erneut Milosevic in Schutz.
- Springer, Michael (1972). [Wunschloses Unglück] *Forum* 11/1972.
- Springer, Michael (1975a). Handke, Roth; abenteuerliche Autoren. *Volksstimme* 21.6.1975.
- Springer, Michael (1975b). Handke, Roth; abenteuerliche Autoren. *Wahrheit* 20.6.1975.
- S.Sch. (1976). „Die linkshändige Frau“. Aufbruch. *Evangelische Kirchenzeitung für Baden* 30.1.1977.
- Stadelmaier, Gerhard (1990). Dichter aus Glas. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 2.10.1990.
- Steinert, Hajo (1990). Komisches Objekt der Akustik. *Die Weltwoche* 15.11.1990.
- Stern* 21.10.1976. Goethe` oder `Wichtigtuere`?
- Stolle, Peter (1999). Maulwerker ahoi. *Der Spiegel* 13/1999 (vom 29.3.1999).
- Streletz, Werner (1972). Anatomie eines Frauenlebens. *Westdeutsche Allgemeine* 18.11.1972.
- Stretter, Annemarie (1983). „Oho. So so. Aha. Na ja.“ *Stuttgarter Nachrichten* 11.10.1983.
- Sturm, Helmut (1983). Der Salzburger Vergil macht einen Sprung. *Salzburger Nachrichten* 12.11.1983.
- Sturm, Helmut (1986). Das Muster der Welt entdeckt. *Salzburger Nachrichten* 15.11.1986.
- Stuttgarter Zeitung* 15.1.1996. Handkes Attacke ergrimmt Schneider.
- Süddeutsche Zeitung* 27./28.1.1996. Ein Schriftsteller provoziert: Gerechtigkeit für Serbien.
- Süddeutsche Zeitung* 23.1.2008. Wenn er die Wahl hätte.
- Südkurier* 9.11.1983. Neues von Handke.
- Südkurier* 14.11.1987. [Die Abwesenheit]
- Tagblatt* 22.12.1972. Amanshauser, Handke und Brandstetter im Residenz-Verlag.
- Tank, Kurt Lothar (1972). Porträt einer Wehrlosen. *Deutsches Allgemeine Sonntagsblatt vereinigt mit Junge Stimme* 8.10.1972.
- Tank, Kurt Lothar (1975). „Ich muß alle Gefühle neu entdecken.“ *Deutsches Allgemeine Sonntagsblatt* 6.4.1975.
- Tauber, Reinhold (1977). Ein modernes Schicksal. *Oberösterreichische Nachrichten* 26.2.1977.
- Tauber, Reinhold (1983). Schwellenangst in der Altstadt. *Oberösterreichische Nachrichten* 7.11.1983.
- Tauber, Reinhold (1986). Die Wünschelrute Wörterbuch. *Oberösterreichische Nachrichten* 24.12.1986.

- Tauber, Reinhold (1987). Der Fürst im Labyrinth. *Oberösterreichische Nachrichten* 3.12.1987.
- Teuffenbach, Ingeborg (1976). Angst vor dem Glück. *Tiroler Tageszeitung* 5.3.1977.
- Teuffenbach, Ingeborg (1984). Zu Peter Handke: Der Chinese des Schmerzes. *Innsbrucker Zeitschrift für Literatur* 1/1984.
- Teuffenbach, Ingeborg (1986). Handkes neues Buch, eine Wiederholung, in der alles neu formuliert wird. *Tiroler Tageszeitung* 8./9.11.1986.
- Thomalla (1987). *Das neue Buch* 2/1987.
- Thumann, Michael (1996). Das andere Serbien. Handke fragt, Schneider schäumt. *Die Zeit* 19.1.1996.
- Thun, Eleonore (1972). Requiem für die Mutter. *Wochenpresse* 13.9.1972.
- Thun, Eleonore (1975). Krise des Presseattachés. *Wochenpresse* 23.4.1975.
- Thun, Eleonore (1976). Von nichts die Rede. *Wochenpresse* 20.10.1976.
- Thuswaldner, Werner (1972). Ergebnis „ohnmächtiger Wut“. *Salzburger Nachrichten* 16.9.1972.
- Thuswaldner, Werner (1976). Jeder muß seine Lektion lernen. *Salzburger Nachrichten* 25.9.1976.
- Thuswaldner, Werner (2004). Überhaupt diese Aura! *Die Presse* 14.8.2004.
- Tiroler Nachrichten* 3.10.1972. Die Betroffenheit des Sohnes.
- Tiroler Tageszeitung* 28.10.1987. Die Abwesenheit, ein Märchen von Peter Handke, weist auf die Demut vor der Schöpfung hin.
- Tiroler Zeitung* 2.9.1972. Wunschloses Unglück: Handkes neuer Bestseller.
- TO (1983). Der Chinese des Schmerzes. *Vorarlberger Nachrichten* 17.12.1983.
- Tontić, Stevan (1996). Reisen des Träumers ins »Erste Land«. *Freitag* 2.2.1996.
- Trampitsch, G.W. (1986). Grenzgänge in der Erinnerung. *Kärntner Tageszeitung* 4.9.1986.
- Trost, Ernst (1983). [Der Chinese des Schmerzes.] *Neue Kronen Zeitung* 3.12.1983.
- Trummer, Hans (1976). Handkes langer Marsch auf dem Holzweg. *Volksstimme* 12.11.1976.
- Vogue* 3/1987. Vogue Bücher Die Auswahl des Monats: amüsan, spannend, gefühlvoll, informativ und schön zum Anschauen.
- Vollbrecht, Peter (1987). Peter Handke: „Die Wiederholung“. *Neue Deutsche Hefte* 21/1987.
- Vollmann, Rolf (1986). Peter will Hans sein, der Wolfgang sein möchte. *Stuttgarter Zeitung* 1.10.1986. h
- Vorarlberger Nachrichten* 2.9.1972. Handkes Wunschloses Unglück auf dem Weg zum Bestseller.
- Wagner, Petra (1974). Achtung vor Menschen. *Die Wahrheit* 5.7.1974.
- Wallmann, Jürgen P. (1972). An den Zwängen gescheitert. *Rheinischer Merkur* 8.9.1972.
- Wallmann, Jürgen P. (1972). Ein gelungenes Stück zeitgenössischer Prosa. *Mannheimer Morgen* 29.9.1972.
- Wallmann, Jürgen P. (1972). Realien eines Lebens. *Badische Zeitung* 25.10.1972.

- Wallmann, Jürgen P. (1972). Die enge Welt des sauberen Elends. *Schwäbische Zeitung* 19.12.1972.
- Wallmann, Jürgen P. (1976a). Der Versuch, allein zu sein. *Darmstädter Echo* 9.19.1976.
- Wallmann, Jürgen P. (1976b). Eine Ehe zerbricht, eine Frau findet sich. *Badisches Tageblatt* 17.9.1976.
- Wallmann, Jürgen P. (1976c). Eine ganz private Geschichte. Unaufdringliche Prosa: Peter Handkes Weg in die Innerlichkeit. *Rheinischer Merkur* 17.9.1976.
- Wallmann, Jürgen P. (1976d). Innerlichkeit und Provokation. *Basler Nachrichten* 1.9.1976.
- Wallmann, Jürgen P. (1976e). Lieben und Alleinlassen - eine Probe. *Mannheimer Morgen* 27.9.1976.
- Wallmann, Jürgen P. (1976f). Niemand wird dich demütigen. *Schwäbische Zeitung* 30.11.1976.
- Wallmann, Jürgen P. (1976g). [Die linkshändige Frau] *Die Tat* 10.12.1976.
- Wallmann, Jürgen P. (1983a). Der aufsässige Vater. *Saarbrücker Zeitung* 14.10.1983.
- Wallmann, Jürgen P. (1983b). Raunendes Walten. *Rheinische Post* 5.11.1983.
- Wallmann, Jürgen P. (1988a). Verkündigungen des Weisen vom Mönchberg. [...] 5.2.1988.
- Wallmann, Jürgen P. (1988b). Vier Personen und der Autor. *Saarbrücker Zeitung* 10.3.1988.
- Wallmann, Jürgen P. (1988c). Vom Wind der Poesie. *14 Tage Münster Stadtblatt* 20.2.1988.
- Wallner, Christian (1972). Wunschloses Leseglück: Peter Handke. Berechtigt Bestseller: die Erzählung „Wunschloses Unglück“ im Residenz-Verlag Salzburg. *Salzburger Tagblatt* 19.12.1972.
- Warnes, Alfred (1972). Neues von Peter Handke. *Wiener Zeitung* 16.9.1972.
- Warnes, Alfred (1976). Peter Handke: „Die linkshändige Frau“. *Wiener Zeitung* 5.11.1976.
- Wb (1972). Erproben des Literarischen. *Neue Zürcher Zeitung* 1.10.1972.
- Weidermann, Volker (2008). Weg von hier, hinüber in die Welt! Peter Handke verabschiedet sich vom Balkan. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 6.1.2008.
- Welt* online 29.6.2006. Peter Handke: „Milosevic ist unschuldig“.
- Werner, Hendrik (1999). Das ist mein Ort. Der Schriftsteller Peter Handke will Serbien gegen die «Verbrecher der Nato» verteidigen. *Berliner Morgenpost* 9.3.1999.
- Westdeutsche Allgemeine Zeitung* 14.8.1992. Kulturelles in Kürze.
- Westfälische Rundschau* 6.1.1996. Dichter für Serbien.
- Westfälische Rundschau* 7.2.1996. Handkes Serbien-Text zieht Kreise.
- Wetzlarer Neue Zeitung* 13.5.1975. Buchaktuell.
- Weyandt, Hans-Jost (1996). Erkenntnisse eines Unpolitischen? *Der Tagesspiegel* 21.2.1996.
- Wieckhorst, Volker (1987). Ein Märchen, das keins werden will. *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt* 13.12.1987.
- Wieckhorst, Volker (1990). In Schwung und Schweben. *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt* 21.9.1990.
- Wiesbadener Tageblatt* 1972. Das neue Buch. Wunschloses Unglück von Peter Handke.

- Wild, Winfried (1975). Geburtswehen für einen neuen Menschen. *Schwäbische Zeitung* 11.9.1975.
- Wimmer, Kurt (1972). Die Entdeckung des Menschen bei Peter Handke. *Kleine Zeitung* 21.10.1972.
- Wimmer, Paul (1986). Schwermut und helle Ruhe. *Wiener Zeitung* 14.11.1986.
- Winkler, Willi (1986). Private Mysterien. *Westermanns Das Kulturmagazin* 11/1986.
- Winkler, Willi (1996a). Am Stammtisch zum ewigen Krieg. *die tageszeitung* 19.1.1996.
- Winkler, Willi (1996b). Ich bin nicht hingegangen, um mitzuhassen. Peter Handke antwortet seinen Kritikern. Ein ZEIT-Gespräch mit Willi Winkler. *Die Zeit* 2.2.1996.
- WKS (1975). Die innere Leere. *Wiebadener Kurier* 10.5.1975.
- Wochenpresse* 29.11.1972. Handke als Bestseller.
- Wohmann, Gabriele (1975). Lebenszeichen – Todeszeichen. *Die Welt, Ausgabe B* 20.3.1975.
- Wohmann, Gabriele (1976). Stiller Amoklauf einer Frau von 30. *Welt am Sonntag* 10.10.1976.
- Wolff, Rudolf (1977). Es ist keine Frau, nur ein lebloses Wesen. *Lübecker Nachrichten* 3.4.1977.
- Wunderlich, Werner (1987). Aus der Welt - in die Welt. *Badische Neueste Zeitung* 28.11.1987.
- Zacharias, Carna (1983). Ohne einen Hauch von Leben. *Abendzeitung* 30.9.1983.
- Zacharias, Carna (1987). Die Suche ist das Ziel. *Abendzeitung* 5.9.1987.
- Zero (1972). Peter Handkes Jugenderinnerungen. *Mannheimer Morgen* 12.5.1972.
- Ziegler, Ulf Erdmann (1987). Schreibzeit um, Sehnsucht tot. *Tageszeitung* 11.12.1987.

9.4 Weitere Quellen

- Ahola, Suvi (2003). *Tietokone ja silitysrauta. Kirjoituksia kirjallisuudesta*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Albrecht, Wolfgang (2001). *Literaturkritik*. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- Almberger, Margareth/Monika Klein (1996). *Österreichische Literatur von außen. Personalbibliographie zur Rezeption der Österreichischen Literatur in deutschen und schweizerischen Tages- und Wochenzeitungen 1975–1994*. Hrsg. von Michael Klein. Eine Veröffentlichung des Innsbrucker Zeitungsarchivs im Eigenverlag. Innsbruck.
- Ambjörnsson, Ronny (1990). *Mansmyter. Liten guide till manlighetens paradoxer*. Stockholm: Fischer & Co.
- Antor, Heinz (2004). Erwartungshorizont. In: *Grundbegriffe der Literaturtheorie*, 46–47. Hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- Anz, Thomas (2004a). Literaturkritik als (Neben-)Beruf: Informationen und Anleitungen zur Praxis. In: *Literaturkritik. Geschichte – Theorie – Praxis*, 220–236. Hrsg. von Thomas Anz und Rainer Baasner. München: Verlag C.H. Beck.

Anz, Thomas (2004b). Theorien und Analysen zur Literaturkritik und zur Wertung. In: *Literaturkritik. Geschichte – Theorie – Praxis*, 194–219. Hrsg. von Thomas Anz und Rainer Baasner. München: Verlag C.H. Beck.

Arnold, Heinz Ludwig (1979). *Als Schriftsteller leben. Gespräche mit Peter Handke, Franz Xaver Kroetz, Gerhard Zwerenz, Walter Jens, Peter Rühmkorf, Günter Grass*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Arnold, Heinz Ludwig/Heinrich Detering (1996). *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co.KG.

Assmann, Dietrich/Ritva Hallikainen/Helka Piipponen (1991). *Deutschsprachige Literatur in finnischer Übersetzung 1834–1990. Eine Auswahlbibliographie*. Kirjallisuuden ja kulttuurin tutkimuksia 4. Joensuu: Joensuun yliopisto, Humanistinen tiedekunta.

Baasner, Rainer (2005). Literatursoziologie. In: *Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, 201–206. Hrsg. von Rainer Baasner und Maria Zens. 3., überarb. und erw. Aufl. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Bajars, Anna (2002). Mesenaatin duunarina. In: *Kirjallisuus on virhe*, 44–53. Hrsg. von Harri Veivo. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 881. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Bartens, Daniela (1997). Vom Verschwinden des Textes in der Rezeption. Die internationale Rezeptionsgeschichte von Elfriede Jelineks Werk. In: *Elfriede Jelinek. Die internationale Rezeption*, 28–51. Hrsg. von Daniela Bartens und Paul Pechmann. Graz: Literaturverlag Droschl.

Barthes, Roland (1993). *Tekijän kuolema, tekstin syntymä. (Le degré zéro de l'écriture 1953)*. Suom. Lea Rojola & Pirjo Thorel). Hrsg. von Lea Rojola. Tampere: Vastapaino.

Behm, Holger/Gabriele Hardt/Hermann Schulz/Jochen Wörner (1992). *Büchermacher der Zukunft – Marketing und Management im Verlag*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Blatnik, Meike (2002). Literaturkritik heute. Eine Bestandsaufnahme. In: *Positionen der Literaturkritik*, 25–38. Hrsg. von Norbert Miller und Dieter Stolz. Sonderheft der Zeitschrift Sprache im technischen Zeitalter. Köln: SH-Verlag.

Bourdieu, Pierre (2005). *Die verborgenen Mechanismen der Macht. Schriften zu Politik & Kultur I*. Unveränderter Nachdruck der Erstauflage von 1992. Hrsg. von Margareta Steinrücke. Aus dem Französischen von Jürgen Bolder unter Mitarbeit von Ulrik Nordmann u. a. Hamburg: VSA-Verlag.

Brunila, Anne/Liisa Uusitalo (1989). *Kirjatuotannon rakenne ja strategiat*. Nykykulttuurin Tutkimusyksikön julkaisuja 15. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Nykykulttuurin tutkimusyksikkö.

Bühler, Axel (1999). Autorabsicht und fiktionale Rede. In: *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, 61–75. Hrsg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Camus, Albert (2005). *Sivullinen. (L'étranger 1942)*. Suom. Kalle Salo). 2. painos. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Circus Maximus (2008). Abrufbar unter <http://www.circusmaximus.org/press.html> [eingesehen am 15.3.2008].

- Creifelds, Carl (Hrsg.)(1983). *Rechtswörterbuch*. 7., neubearb. Aufl. München: Beck.
- Czernin, Franz Josef (2004). Zu Peter Handkes Erzählung «Die Wiederholung». In: »*Es ist schön, wenn der Bleistift so schwingt*«. *Der Autor Peter Handke*, 10–22. Hrsg. von Jeanne Benay. Wien: Edition Praesens Verlag für Literatur- und Sprachwissenschaft.
- Deichmann, Thomas (1999). Einleitung. In: *Noch einmal für Jugoslawien: Peter Handke*, 9–15. Hrsg. von Thomas Deichmann. Suhrkamp Taschenbuch 2906. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.
- Denkler, Horst (1988). Von den frühen sechziger Jahren bis in die frühen siebziger Jahre. In: *Die deutschsprachige Literatur in der Bundesrepublik Deutschland. Vorgeschichte und Entwicklungstendenzen*, 291403. Hrsg. von Bernd Balzer, Horst Denkler, Hartmut Eggert und Günter Holtz. München: Iudicium Verlag.
- Dingemann, Rüdiger (1988). Die Unvernünftigen sterben aus. In: *Kindlers Neues Literaturlexikon. Studienausgabe Band 7: Gs–Ho*, 260. München: Kindler Verlag GmbH.
- Dörner, Andreas/Ludgera Vogt (1994). *Literatursoziologie. Literatur, Gesellschaft, Politische Kultur*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Dronske, Ulrich (1997). Das Jugoslawienbild in den Texten Peter Handkes. Politische und ästhetische Dimensionen einer Mystifikation. In: *Zagreber Germanistische Beiträge* 6/1997, 69–81.
- DUW 2007 = Duden Deutsches Universalwörterbuch* (2007). 6., überarb. u. erw. Aufl. Hrsg. von der Dudenredaktion. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag.
- Dyserinck, Hugo (1988). Komparatistische Imagologie. Zur politischen Tragweite einer europäischen Wissenschaft von der Literatur. In: *Europa und das nationale Selbstverständnis. Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts*, 13–37. Hrsg. von Hugo Dyserinck und Karl Ulrich Syndram. Aachener Beiträge zur Komparatistik Band 8. Bonn: Bouvier.
- Ehrnrooth, Jari (1990). Vastaanottotutkimuksen analyysimetodi: reseptiosta luetaan, eläytymisestä tulkintaan. In: *Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta*, 221–241. Hrsg. von Klaus Mäkelä. Helsinki: Gaudeamus.
- Ehrström, Anna, Produktionssekretärin, ÅST (2000). Ein Brief an Tiina Lumppio.
- Eibl, Karl (1999). Der »Autor« als biologische Disposition. In: *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, 47–60. Hrsg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Enwald, Liisa (1999): Naiskirjallisuus. In: *Suomen kirjallisuushistoria 3: Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*, 199–212. Hrsg. von Pertti Lassila. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Ernst, Jutta (2004). Institutionen, literarische. In: *Grundbegriffe der Literaturtheorie*, 102–103. Hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- Eskola, Katarina (1972). *Ei kirjaa ilman lukijaa. Raportti kirjallisuuden julkisesta ja yksityisestä vastaanotosta*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Falkenstein, Henning (1979). *Peter Handke*. 2., erg. Aufl. Köpfe des XX. Jahrhunderts Bd. 75. Berlin: Colloquium Verlag Otto H. Hess.
- Fellinger, Raimund (Hrsg.)(1985). *Peter Handke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Fetz, Bernhard (1999). Von ästhetischen Kramläden zum Kartell der Langeweile. Friedrich Schlegels Bedeutung für die aktuelle Literaturkritik. In: *Literaturkritik. Theorie und Praxis*, 41–56. Hrsg. von Wendelin Schmidt-Dengler und Nicole Katja Streitler. Innsbruck, Wien: Studien-Verlag.

Fischer, Cornelia (1988a). Die Abwesenheit. In: *Kindlers Neues Literaturlexikon. Studienausgabe Band 7: Gs–Ho*, 247–248. München: Kindler Verlag GmbH.

Fischer, Cornelia (1988b). Die Wiederholung. In: *Kindlers Neues Literaturlexikon. Studienausgabe Band 7: Gs–Ho*, 260–262. München: Kindler Verlag GmbH.

Fischer, Cornelia (1988c). Wunschloses Unglück. In: *Kindlers Neues Literaturlexikon. Studienausgabe Band 7: Gs–Ho*, 262–263. München: Kindler Verlag GmbH.

Foucault, Michel (1974). *Schriften zur Literatur*. Deutsche Erstausgabe. Aus dem Französischen übersetzt von Karin von Hofer. München: Nymphenburger Verlagshandlung.

Frietsch, Wolfram (2006). *Peter Handke – C.G.Jung. Selbstsuche – Selbstfindung – Selbstwerdung. Der Individuationsprozess in der modernen Literatur am Beispiel von Peter Handkes Texten*. 2., unveränderte Aufl. Gaggenau: scientia nova – Verlag Neue Wissenschaft.

Gelfert, Hans-Dieter (2004). *Was ist gute Literatur? Wie man gute Bücher von schlechten unterscheidet*. München: Verlag C.H. Beck.

Gfrereis, Heike (Hrsg.)(1999). *Grundbegriffe der Literaturwissenschaft*. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler.

Genette, Gérard (1989). *Paratexte: das Buch vom Beiwerk des Buches*. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt, New York: Campus Verlag.

Gesche, Janina (2003). *Aus zweierlei Perspektiven... Zur Rezeption der Danziger Trilogie von Günter Grass in Polen und Schweden in den Jahren 1958–1990*. Stockholmer germanistische Forschungen. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.

Gespräch Peter Handke – Brita Steinwendter Oktober 1987. Unveröffentlicht. Franz-Nabl-Institut Graz.

Glaser, Hermann (1997). *Deutsche Kultur 1945–2000*. München, Wien: Carl Hanser Verlag.

Goethe-Institut Helsinki Zeittafel (ab 1963). Abrufbar unter <http://www.goethe.de/ne/hel/gihel40/dechron1.htm> [eingesehen am 29.6.2005].

Gräwe, Karl Dietrich (1988). Kaspar. In: *Kindlers Neues Literaturlexikon. Studienausgabe Band 7: Gs–Ho*, 252–253. München: Kindler Verlag GmbH.

Gummerus: kirjailijahaku (2005). Abrufbar unter <http://www.gummerus.fi/page.asp?sivuID=281&component=/publishdb/kirjailijat.asp> [eingesehen am 1.8.2005].

Haanpää, Harri (2004). 33 väitettä kustantamisesta. In: *Kustannustoimittajan kirja*, 47–59. Hrsg. von Teijo Makkonen. Suomen Kustannusyhdistys. Tampere: Vastapaino.

Halttunen, Kai (1995). *Pienkustantajan arkipäivä. Tutkimus julkaisuprosessista ja toimintakulttuurista*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 45. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Nykykulttuurin tutkimusyksikkö.

Hamberg, Lars (1989). Määrääkö kustantaja kritiikin? In: *Lehdistö ja kirjallisuus*, 44–50. Hrsg. von Pauli Kurkirinne. Snellman-instituutin B-sarja 15. Kuopio: Snellman-instituutti.

- Haslinger, Adolf (1992). *Peter Handke. Jugend eines Schriftstellers*. Salzburg, Wien: Residenz Verlag.
- Heikkinen, Vesa/Outi Lehtinen/Mikko Lounela (2005). Lappeenrantalaismies löi toista neenään baarissa. Uutisia ja uutisia. In: *Tekstien arki. Tutkimusmatkoja jokapäiväisiin merkityksiimme*, 231–258. Hrsg. von Vesa Heikkinen. Helsinki: Gaudeamus.
- Helsingin juhlatviikot pähkinänkuoressa (2006). Abrufbar unter http://2006.helsinginjuhlatviikot.fi/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=78&Itemid=85&lang=fi [eingesehen am 25.4.2007].
- Helwig, Gisela (1997). Frauen und Gesellschaft. In: *Informationen zur politischen Bildung* 254/1997, 27–38.
- Henttonen, Veli-Matti (2004). Kiskosta kirjoja rakkaudesta kirjallisuuteen. *Salon Seudun Sanomat* 19.2.2004.
- Höller, Hans (2003). Kommentar. In: Peter Handke: *Wunschloses Unglück*, 73–131. Suhrkamp BasisBibliothek SBB 38. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Holtz, Günter (1988). Von den frühen siebziger Jahren bis in die achtziger Jahre. In: *Die deutschsprachige Literatur in der Bundesrepublik Deutschland. Vorgeschichte und Entwicklungstendenzen*, 407–544. Hrsg. von Bernd Balzer, Horst Denkler, Hartmut Eggert und Günter Holtz. München: Iudicium Verlag.
- Hosiaislouma, Yrjö (2003). *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.
- Hotz, Constance (1990). „Die Bachmann”. *Das Image der Dichterin: Ingeborg Bachmann im journalistischen Diskurs*. Konstanz: Ekkehard Faude Verlag.
- Huotari, Markku (1980). Miten ja mistä kriitikot kirjoittavat? Malli kirjallisuuskritiikin sisältöjen arvioimiseksi. In: *Kirjallisuuskritiikki Suomessa I. Johdatusta kirjallisuuskritiikin tutkimiseen*, 8–65. Hrsg. von Markku Huotari, Leeni Hurskainen und Yrjö Varpio. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Hurri, Merja (1993). *Kulttuuriosasto. Symboliset taistelut, sukupolvikonflikti ja sananvapaus viiden pääkaupunkilehden kulttuuritoimituksissa 1945–80*. Acta Universitatis Tamperensis ser A vol 389. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Hypén, Tarja-Liisa (1999). *Kuvassa oikealla Juhani Aho. Suomalaisen kirjallisuudentutkimuksen Aho-kuva 1880-luvulta 1990-luvulle*. SKS:n toimituksia 722. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Ihonen, Markku (1990). *Johdatus kirjallisuuden teoriaan*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Ihonen, Markku (1998). Kritiikin opettaminen ei ole mahdoton laji. *Kritiikin uutiset* 3 /1998, 4–6.
- Ihonen, Markku (1999a). Hyvä kritiikki. Esitelmä Kesäpäivän kulttuuri –yhdistyksen kritiikkiseminaarissa Kangasalla. Abrufbar unter http://www.uta.fi/~tlmaih/Jutut2/hyväkrit.htm#Ei_taidetta_ilman_kritiikkia [eingesehen am 24.10.1999].
- Ihonen, Markku (1999b). Moraalikritiikki kääntyy helposti moralisoinniksi. Kritiikki on asiantuntijan puhetta taideteoksesta. *Aamulehti* 24.10.1999.
- Ihonen, Markku (2000). Mitä on hyvä kritiikki? In: *Teatterikäräjät Kangasala 26.-28.5.2000*, 11–17. Hrsg. von Anna-Liisa Tapio. Tampere: Tampereen yliopisto.

Ikävalko, Elisa (1996). Organisaatiot julkisuuden pelikentillä. In: *Mielikuvien maailma. Miten mediajulkisuutta muokataan ja imagoja rakennetaan?*, 167–306. Hrsg. von Risto Uimonen und Elisa Ikävalko. Helsinki: Inforviestintä.

Ingarden, Roman (1988). Konkretisation und Rekonstruktion. In: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, 42–70. Hrsg. von Rainer Warning. 3. unveränderte Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag.

Iser, Wolfgang (1988). Die Appellstruktur der Texte. In: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, 228–252. Hrsg. von Rainer Warning. 3. unveränderte Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag.

Jäger, Georg (1985). Erinnerung an das Weltgefühl des Herrn Quitt. In: *Peter Handke*, 168–176. Hrsg. von Raimund Fellinger. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.

Jalonen, Olli (1999). Käännöskirjallisuuden uudistuminen. In: *Suomen kirjallisuushistoria 3: Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*, 148–155. Hrsg. Pertti Lassila. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Jamin, Peter (2006). *Der Handke-Skandal. Wie die Debatte um den Heinrich-Heine-Preis unsere Kultur-Gesellschaft entblökte*. Remscheid-Lüttringhausen: Gardez! Verlag.

Jannidis, Fotis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (1999). Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven. In: *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, 3–35. Hrsg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Jaumann, Herbert (2000). Literaturkritik. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* Bd. II HO, 463468. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hrsg. von Harald Fricke. Berlin, New York: Walter de Gruyter.

Jauß, Hans Robert (1988). Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, 126–162. Hrsg. von Rainer Warning. 3. unveränderte Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag.

Jokinen, Kimmo (1987). *Ostajat, lukijat, arvioijat, tukijat. Lukijoiden ja kriitikoiden kirjallisuus suuren muuton jälkeisessä Suomessa*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 5. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Nykykulttuurin tutkimusyksikkö.

Jokinen, Kimmo (1988). *Arvostelijat. Suomalaiset kriitikot ja heidän työnsä*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 12. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Nykykulttuurin tutkimusyksikkö.

Juntunen, Leena (1982). Suomen lehdistön kirjallisuusaineiston kehitys vuosina 1800–1980. Kvantitatiivinen analyysi. In: *Kirjallisuuskritiikki Suomessa 2: Kirjallisuuskritiikin väyliä ja rakenteita*, 50–161. Hrsg. von Yrjö Varpio. Helsinki: Kirjastopalvelu OY.

Kaarto, Tomi (2001). Romanttinen tekijäkäsitys, tekijän kuolema ja kirjailijafunktio. In: *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*, 163–181. Hrsg. von Outi Alanko und Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Kankkonen, Tiina (2002). *Die linkshändige Frau von Peter Handke im Spiegel der finnischen und deutschsprachigen Literaturkritik*. Lizentiatenarbeit. Vaasa: Universität Vaasa.

Kankkonen, Tiina (2006). Auf der Suche nach Peter Handke. Autobiographische Lesarten in der Handke-Rezeption des deutschsprachigen Raumes und Finnlands. In: *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 1: Grenzen der Identität und*

Fiktionalität, 81–93. Hrsg. von Ulrich Breuer und Beatrice Sandberg. München: Iudicium Verlag GmbH.

Karvonen, Erkki (1998). Semioottinen ja retorinen näkökulma imagoon. In: *Viralliset imagot*, 38–60. Hrsg. von Päivi Jauhola und Päivi Siipola. Vaasan yliopiston julkaisu. Selvityksiä ja raportteja 32. Vaasa: Vaasan yliopisto.

Karvonen, Erkki (1999). *Elämää mielikuvayhteiskunnassa. Imago ja maine menestystekijöinä myöhäismodernissa maailmassa*. Helsinki: Gaudeamus.

Kauppara, Katriina (1992). „Hietamies jää, Handke häviää“. *Kirjastolehti* 2/1992.

Kérékes, Gábor (2004). Langsame Einkehr – Die Rezeption der Werke Peter Handkes in Ungarn. In: »Es ist schön, wenn der Bleistift so schwingt«. Der Autor Peter Handke, 114–135. Hrsg. von Jeanne Benay. Wien: Edition Praesens Verlag für Literatur- und Sprachwissenschaft.

Kerstan, Wendy (2006). *Der Einfluss von Literaturkritik auf den Absatz von Publikumsbüchern*. Marburg: Verlag LiteraturWissenschaft.de.

Kiasma-teatteri (2008). Abrufbar unter <http://www.kiasma.fi/index.php?id=415&L=0&FL=1> [eingesehen am 2.6.2008].

Kindt, Tom/Hans-Harald Müller (1999). Der »implizite Autor«. Zur Explikation und Verwendung eines umstrittenen Begriffs. In: *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, 273–287. Hrsg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Kirstinä, Leena/Judith Lörincz (1991). *Manillaköysi ja Unkarilaisia lukijan kädessä. Romaanien vastaanotto Suomessa ja Unkarissa*. Tampere: Tampereen yliopisto.

Klauser, Rita (1992). *Die Fachsprache der Literaturkritik: dargestellt an den Textsorten Essay und Rezension*. Frankfurt am Main : Peter Lang Verlag.

Kleinsteuber, Hans J. (1991). Stereotype, Images und Vorurteile – Die Bilder in den Köpfen der Menschen. In: *Die hässlichen Deutschen: Deutschland im Spiegel der westlichen und östlichen Nachbarn*, 60–68. Hrsg. von Günter Trautmann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Koivisto, Päivi (2006). Tekijän ylönousemus. Saisio–Larsson–Wein–Saisio. In: *Tekijyyden teksti*, 275–302. Hrsg. von Kaisa Kurikka und Veli-Matti Pynttari. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

König, Hartmut (1978). *Peter Handke. Sprachkritik und Sprachverwendung. Anmerkungen zu ausgesuchten Texten*. Hollfeld: Joachim Beyer Verlag.

Kopra, Tarja, yhteyspäällikkö, Otavan tiedotus (2009). VS: VS: Tilastotietoa Handken suomenkoksista. Email an Tiina Kankkonen am 25.3.2009.

Korhonen, Kuisma (2002). Kuollut kirjailija, paras kirjailija? In: *Kirjallisuus on virhe*, 19–30. Hrsg. von Harri Veivo. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Koskela, Lasse/Lea Rojola (1997). *Lukijan ABC-kirja. Johdatus kirjallisuuden nykyteorioihin ja kirjallisuudentutkimuksen suuntauksiin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Koskimaa, Raine (1998). *Seksiä, suhteita ja murha. Saksalaisia ja suomalaisia tulkintoja Rosa Lixomin kertomuksesta*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisu 52. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Nykykulttuurin tutkimusyksikkö.

- Kosonen, Pekka (1998). *Pohjoismaiset mallit murroksessa*. Tampere: Vastapaino.
- Krajenbrink, Marieke (1996). *Intertextualität als Konstruktionsprinzip. Transformationen des Kriminalromans und des romantischen Romans bei Peter Handke und Botho Strauß*. Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 123. Hrsg. von Cola Minis und Arend Quak. Amsterdam, Atlanta GA: Rodopi.
- Kurikka, Kaisa (2006a). Liikkuva tekijyys. Maiju Lassilan *Rakkautta* tekijyyden tekstinä. In: *Tekijyyden tekstit*, 224–248. Hrsg. von Kaisa Kurikka und Veli-Matti Pynttäre. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kurikka, Kaisa (2006b). Peili, lamppu ja vankila vai anonymiteetin utopia? Johdatusta tekijyyden teksteihin. In: *Tekijyyden tekstit*, 15–37. Hrsg. von Kaisa Kurikka und Veli-Matti Pynttäre. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kurikka, Kaisa/Veli-Matti Pynttäre (2006). Siinä tekijä missä tutkija. In: *Tekijyyden tekstit*, 7–13. Hrsg. von Kaisa Kurikka und Veli-Matti Pynttäre. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kuutti, Heikki/Jukka-Pekka Puro (1998). *Mediasanasto*. Jyväskylä: Atena-Kustannus Oy.
- Landerl, Peter (2005). *Der Kampf um die Literatur. Literarisches Leben in Österreich seit 1980*. Innsbruck, Wien, Bozen: Studienverlag.
- Lassila, Pertti (2007). Saksalainen kirjallisuus. In: *Suomennoskirjallisuuden historia 2*, 91–103. Hrsg. von H.K. Riikonen, Urpo Kovala, Pekka Kujamäki und Outi Paloposki. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lehtonen, Soila (1999). Teatteri 1980- ja 1990-luvun kehityksessä. In: *Suomen kirjallisuus-historia 3: Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*, 262–265. Hrsg. von Pertti Lassila. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Link, Hannelore (1980). *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*. 2. Aufl. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Verlag W. Kohlhammer.
- Linko, Maaria (1990). *Teatteriesitykset ja julkisuus. Kahdeksan 1980-luvun teatteriesityksen vastaanotto sanomalehdissä*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 24. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Nykykulttuurin tutkimusyksikkö.
- Löffler, Sigrid (1999). Die versalzene Suppe und deren Köche. Über das Verhältnis von Literatur, Kritik und Öffentlichkeit. In: *Literaturkritik. Theorie und Praxis*, 27–28. Hrsg. von Wendelin Schmidt-Dengler und Nicole Katja Streitler. Innsbruck, Wien: Studien-Verlag.
- Lönnqvist, Jouko (2005). Suomalaisten terveys. Itsemurhat. Abrufbar unter http://www.terveysportti.fi/terveyskirjasto/tk.koti?p_artikkeli=suo00029 [eingesehen am 20.2.2007].
- Lorenz, Otto (1998). *Die Öffentlichkeit der Literatur. Fallstudien zu Produktionskontexten und Publikationsstrategien: Wolfgang Koeppen – Peter Handke – Horst-Eberhard Richter*. Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur. Bd. 66. Tübingen: Niemeyer.
- Mannila, Markku (2005). Interview mit Markku Mannila in Tampere am 27.10.2005.
- Mäkelä, Matti (1999). Suuren muuton kuvaukset. In: *Suomen kirjallisuushistoria 3: Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*, 227–235. Hrsg. von Pertti Lassila. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Mäkinen, Esa (2006). Jukka Larsson nousi hetkeksi haudasta. *Helsingin Sanomat* 4.11.2006.

- Mäkinen, Olli (2004). *Moderni, toisto ja ironia. Søren Kierkegaardin estetiikan aspekteja ja Joseph Hellerin Catch-22*. Taideaineiden ja antropologian laitos, Oulun yliopisto. [Online-Version]. Abrufbar unter <http://herkules oulu.fi/isbn9514272684/isbn9514272684.pdf>
- Makkonen, Teijo (2004). Ideasta kirjaksi. Johdanto. In: *Kustannustoimittajan kirja*, 11–24. Hrsg. von Teijo Makkonen. Suomen Kustannusyhdistys. Tampere: Vastapaino.
- März, Ursula (2007). Wie sehen die denn aus? Dichter und ihre Porträts. Ein Gespräch mit der Physiognomik-Expertin Claudia Schmölders. *Die Zeit* 18.1.2007.
- Meier, Alva (2002). Zum ethischen Aspekt der Darstellung von Zeitgeschichte anhand von Peter Handkes *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*. In: *Perspektivensuche. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*, 233–249. Hrsg. von Edgar Platen. München: Iudicium Verlag.
- Mecklenburg, Norbert (1994). Begriffe der literarischen Wertung. In: *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, 532–546. Hrsg. von Helmut Brackert und Jörn Stückrath. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt's Enzyklopädie.
- Metzelaers, Stefanie (1998). Biographismus, biographische Textdeutung. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, 50. Hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag.
- Mixner, Manfred (1977). *Peter Handke*. Athenäum-Taschenbücher 2131: Lit.wiss. Kronberg: Athenäum-Verlag.
- Müller, André (1993). *André Müller im Gespräch mit Peter Handke*. Hrsg. von Richard Pils. Weitra: Publication PN°1 Bibliothek der Provinz.
- Müller, Jürgen E. (1997). Literaturwissenschaftliche Rezeptions- und Handlungstheorien. In: *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*, 181–203. Hrsg. von Klaus Michael Bogdal. 2., neu bearb. Aufl. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Neuhaus, Stefan (2004). *Literaturkritik. Eine Einführung. Mit 8 Abbildungen*. UTB 2482. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Niemi, Juhani (1991). *Kirjallisuus instituutiona. Johdatus sosiologiseen kirjallisuudentutkimukseen*. Tietolipas 122. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Niemi, Juhani (1999a). Draaman kautta vallankumoukseen? In: *Suomen kirjallisuushistoria 3: Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*, 172–173. Hrsg. von Pertti Lassila. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Niemi, Juhani (1999b). Kirjallisuus ja sukupolvikapina. In: *Suomen kirjallisuushistoria 3: Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*, 158–186. Hrsg. von Pertti Lassila. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Niemi, Juhani (2000). *Kirjallinen elämä. Kirjallisuuden yhteiskuntasuhteiden kartoitusta*. Tietolipas 168. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Niemi, Juhani (2001). Kirjan markkinat. In: *Suomen mediamaisema*, 155–165. Hrsg. von Kaarle Nordenstrang und Osmo A. Wiio. Helsinki: WSOY.
- Nieminen, Risto (1980). Ohikiitävän hetken lumous. *Demari* 30.10.1980.
- Nissi, Emmi (2005). Kesäkirjojen aatelista. *Keskipojhanmaa-lehden kesäliite Vapari* 4.6.2005.

Nomination for the Nobel Prize in Literature (2008). The Official Web Site of the Nobel Foundation. Abrufbar unter <http://nobelprize.org/nomination/literature/> [eingesehen am 17.12.2008].

Opielka, Michael (2002). Familie und Beruf. Eine deutsche Geschichte. In: Politik und Zeitgeschichte B 22-23/2002. Zitiert nach der Website von Bundeszentrale für politische Bildung. Abrufbar unter http://www.bpb.de/publikationen/98DK3M,1,0,Familie_und_Beruf_Eine_deutsche_Geschichte.html#art1 [eingesehen am 7.5.2009].

Orlov, Vappu (2004). Käännetty kaunokirjallisuus. In: *Kustannustoimittajan kirja*, 141–152. Hrsg. von Teijo Makkonen. Tampere: Suomen kustannusyhdistys Vastapaino.

Otavan kirjasto (2009). Abrufbar unter http://www.otava.fi/kirjat/suomennettu/kotisivut/otavan_kirjasto/fi_FI/otavan_kirjasto_etusivu/ [eingesehen am 20.4.2009].

Papenfuß, Monika (1998). *Die Literaturkritik zu Christa Wolfs Werk im Feuilleton: Eine kritische Studie vor dem Hintergrund des Literaturstreits um den Text "Was bleibt."* Berlin: Wissenschaftlicher Verlag.

Parry, Christoph (1998a). Aneignung des Fremden. Zur Theorie und Praxis interkultureller Rezeption am Beispiel Finnlands und der deutschen Literatur. In: *Theorie und Praxis. Österreichische Beiträge zu Deutsch als Fremdsprache 2/1998. Schwerpunkt: Deutsch zwischen den Kulturen*, 88–102. Hrsg. von Hans-Jürgen Krumm und Paul R. Portmann-Tselikas. Innsbruck, Wien: Studien-Verlag.

Parry, Christoph (1998b). Die deutsche Literatur in Finnland: bewundert und vergessen. Ein kleiner historischer Überblick" In: *Finnisch-deutsche Kulturbeziehungen seit dem Mittelalter. Vorträge des am Finnland-Institut in Deutschland, Berlin, abgehaltenen Symposiums vom 17.–18. Mai 1996*, 92–110. Hrsg. von Ahti Jäntti und Marion Holtkamp. Berlin: Berlin Verlag Arno Spitz GmbH.

Parry, Christoph (2001). Probleme literarischer Rezeption im interkulturellen Kontext. In: *Germanistentreffen Deutschland – Dänemark – Finnland – Island – Norwegen – Schweden 9.–13.10.2000. Dokumentation der Tagungsbeiträge*, 83–92. Hrsg. vom Deutschen Akademischen Austauschdienst. Bonn: DAAD.

Parry, Christoph (2003). Peter Handke, Jugoslawien und Europa. In: *Europa in den europäischen Literaturen der Gegenwart*, 329–342. Hrsg. von Wulf Segebrecht, Claude D. Conter, Oliver Jahraus und Ulrich Simon. Sonderdruck. Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften.

Parry, Christoph (2005). Peter Handke. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. 80. Nlg. München.

Parry, Christoph (2006). Autobiographisches bei Peter Handke. Die Wiederholung zwischen fiktionalisierter Autobiographie und autobiographischer Fiktion. In: *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 1: Grenzen der Identität und Fiktionalität*, 275–290. Hrsg. von Ulrich Breuer und Beatrice Sandberg. München: Iudicium Verlag GmbH.

Pedon, Eric (2004). Der Schriftsteller und die Fotografin. In: *»Es ist schön, wenn der Bleistift so schwingt«. Der Autor Peter Handke*, 90–113. Hrsg. von Jeanne Benay. Wien: Edition Praesens Verlag für Literatur- und Sprachwissenschaft.

Pelikka, Maija (2006). Email an Tiina Kankkonen 3.2.2006.

- Perry, Petra (1984). Peter Handkes Wunschloses Unglück als Kritik der Biographie: Geschichte und Geschichten. In: *Orbis Litterarum* 39/1984, 160–168.
- Petäjä, Jukka (1995). Saksalainen kirja ylittää yhä harvemmin kustannuskynnyksen. *Helsingin Sanomat* 12.3.1995.
- Pfister, Gerhard (2000). *Handkes Mitspieler. Die literarische Kritik zu Der kurze Brief zum langen Abschied, Langsame Heimkehr, Das Spiel vom Fragen, Versuch über die Müdigkeit.* Bern u.a.: Peter Lang.
- Pfohlmann, Oliver (2005). *Kleines Lexikon der Literaturkritik.* Marburg: Verlag Literatur-Wissenschaft.de.
- Pichler, Georg (2002). *Die Beschreibung des Glücks. Peter Handke. Eine Biographie.* Wien: Ueberreuter.
- Plachta, Bodo (2008). *Literaturbetrieb.* UTB 2982. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG.
- Rapo-Puustinen, Niina (2005). Puhuva kirjailija. *Helsingin Sanomat* Nyt-Beilage.
- Rimmon-Kenan, Shlomith (1991). *Kertomuksen poetiikka. (Narrative Fiction: Contemporary Poetics* 1983. Suom. Auli Viikari). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Rinne kangas, Arja (2002a). Handke/Arja Rinne kangas. Email an Tiina Kankkonen 25.10.2002.
- Rinne kangas, Arja (2002b). Arja Rinne kangas. Email an Tiina Kankkonen 25.11.2002.
- Rinne kangas, Arja (2003). Vs: Handke. Email an Tiina Kankkonen 14.10.2003.
- Rinne kangas, Arja (2005). Arja Rinne kangas. Email an Tiina Kankkonen 16.5.2005.
- Rinne kangas, Arja (2008). Peter Handke. Email an Tiina Kankkonen 20.3.2008.
- Röhring, Hans-Helmut (1992). *Wie ein Buch entsteht. Einführung in den modernen Buchverlag.* 5., akt. u. erw. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Rope, Timo/Jari Mether (2001). *Tavoitteena menestysbrandi – onnistu mielikuvamarkkinoilla.* Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Rothe, Christine (2001). *Kultursponsoring und Image-Konstruktion. Interdisziplinäre Analyse der rezeptionsspezifischen Faktoren des Kultursponsoring und Entwicklung eines kommunikationswissenschaftlichen Image-Approaches.* Inauguraldissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie. Ruhr-Universität-Bochum, Fakultät für Philosophie, Pädagogik und Publizistik. [Online-Version]. Abrufbar unter http://deposit.d-nb.de/cgi-in/dokserv?idn=96278110x&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename=96278110x.pdf [einge sehen am 20.3.2007].
- Rötzer, Hans Gerd (1992). *Geschichte der deutschen Literatur. Epochen, Autoren, Werke.* Bamberg: C.C. Buchners Verlag.
- Sandberg, Beatrice (1986). Text und Film *Die linkshändige Frau.* Zu Handkes Darstellungsweise. In: *Peter Handke. Sechs Beiträge,* 56–72. Osloer Beiträge zur Germanistik 11. Veröffentlichungen des Germanistischen Instituts der Universität Oslo.
- Sandhack, Monika (2001a). Ankündigung. In: *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles,* 71. Hrsg. von Manfred Brauneck und Gérard Schneilin. 4., vollständig

überarbeitete und erweiterte Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.

Sandhack, Monika (2001b). Programmheft. In: *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, 807. Hrsg. von Manfred Brauneck und Gérard Schneilin. 4., vollständig überarbeitete und erweiterte Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.

Sartre, Jean-Paul (1981). *Inho. (La Nausée 1938. Suom. Juha Mannerkorpi)*. 5. painos. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Scharang, Michael (Hrsg.)(1983). *Über Peter Handke. Mit einem Vorwort des Herausgebers. Mit einer Bibliographie*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Schirrmacher, Frank (1994). Literaturkritik. In: *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, 407 – 417. Hrsg. von Helmut Brackert und Jörn Stückerath. Reinbek bei Hamburg: Rowohlts Enzyklopädie.

Schmidt-Dengler, Wendelin (1995). *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*. Salzburg, Wien: Residenz Verlag.

Schmidt-Dengler, Wendelin (1999). Literaturwissenschaft und Literaturkritik. In: *Literaturkritik. Theorie und Praxis*, 11–25. Hrsg. von Wendelin Schmidt-Dengler und Nicole Katja Streitler. Innsbruck, Wien: Studien-Verlag.

Schönstedt, Eduard (1991). *Der Buchverlag. Geschichte, Aufbau, Wirtschaftsprinzipien, Kalkulation und Marketing*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

Schöttker, Detlev (1996). Grundfragen der Textrezeption. In: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, 537–554. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, und Heinrich Detering. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG.

Schultz, Uwe (1974). *Peter Handke*. 2. Aufl. Friedrichs Dramatiker des Welttheaters Band 67. Velber bei Hannover: Friedrich Verlag.

Schulze-Reimpell, Werner/Roland Dreßler (2001). *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 4., vollständig überarbeitete und erweiterte Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Schütz, Erhard/Jochen Vogt u.a. (1980). *Einführung in die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts. Band 3: Bundesrepublik und DDR*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Sebald, W.G. (2003). *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Seibt, Gustav (1996). Literaturkritik. In: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, 623–637. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co.KG.

Sepänmaa, Yrjö (1987). Kirjailijamuotokuva. In: *Suomalaisia kirjailijakuvia*, 9–17. Hrsg. von Liisa Enwald. Helsinki: Kirjayhtymä.

Sepänmaa, Yrjö (2001). Kirjailijantyön metatasa. Kirjailija puhuu – kuuleeko tutkija? In: *Kohiti ymmärtävää dialogia*, 216–227. Hrsg. von Mika Hallila und Tellervo Krogerus. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 54. Helsinki: SKS.

Stockmann/Doris, Niklas Bengtsson/Yrjö Repo (Hrsg.)(2000). *Kirja Suomessa. Tekijöistä lukijaan – kirja-alan tukitoimet ja kehittäminen*. Opetusministeriö Kulttuuripolitiikan osaston julkaisusarja Nro 1/2000. Helsinki: Oy Edita Ab.

Stockmann/Doris, Niklas Bengtsson/Yrjö Repo (Hrsg.)(2005). *Kirja Suomessa. Tekijöistä lukijaan – kirja-alan tukitoimet ja kehittäminen*. Opetusministeriö Kulttuuripolitiikan osaston julkaisusarja. Stand 2005. [Online-Version]. Abrufbar unter http://www.minedu.fi/export/sites/default/OPM/Julkaisut/2000/liitteet/opm1_syksy2005_v3.pdf?lang=fi [eingesehen am 20.4.2008].

Suomen kielen perussanakirja 1–3 (2001). Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen julkaisuja. Helsinki: Edita.

Suomen kirjallisuushistoria 3: Rintamakirjeistä tietoverkkoihin (1999). Hrsg. von Pertti Lassila. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Teos (2005). <http://www.teos.fi/fi/kirjailijat/index.php?sub=2&id=15> [eingesehen am 1.9.2009].

Terhorst, Christel (1990). *Peter Handke. Die Entstehung literarischen Ruhms. Die Bedeutung der literarischen Tageskritik für die Rezeption des frühen Peter Handke*. Europäische Hochschulschriften Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur Band 1206. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Peter Lang.

Tiirakari, Leeni (1997). *Taistelevat lukumallit. Minna Canthin teosten vastaanotto*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Tiitta, Allan (1997). *Ajan ja tiedon taitaja. Weilin+Göös 1872–1997*. Porvoo: WSOY-yhtymä Weilin+Göös Oy.

Tilastokeskus: Kirja Suomessa: Pitkän linjan menestystarina (2007). Abrufbar unter <http://www.stat.fi/tup/suomi90/huhtikuu.html> [eingesehen am 20.4.2009].

Tilastokeskus: Suomen väestö (2008). Abrufbar unter http://www.stat.fi/til/vaerak/2008/vaerak_2008_2009-03-27_tie_001_fi.html [eingesehen am 19.4.2009].

Todtenhaupt, Martin (1992). Unterwegs in der Sprache mit Heidegger und Handke. In: *Österreich. Beiträge über Sprache und Literatur*, 119132. Hrsg. von Christiane Pankow. Acta Universitatis Umensis 111. Umeå: Universität Umeå.

Todtenhaupt, Martin (2004). Die Überwindung von Grenzen, Schwellen, Übergängen. Zu Peter Handkes Wiederholung und Abwesenheit. In: *Grenzen, Grenzüberschreitungen, Grenzauflösungen. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur (III)*, 93–112. Hrsg. von Edgar Platen und Martin Todtenhaupt. München: Iudicium Verlag.

Tuhkanen, Juho-Antti (2006). Kirjailija, intentionalismi ja kritiikin filosofia. In: *Tekijyyden tekstit*, 59–83. Hrsg. von Kaisa Kurikka und Veli-Matti Pynttari. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Tulisalo, Timo (2004). Kirjan myynti ja markkinointi. In: *Kustannustoimittajan kirja*, 295–318. Hrsg. von Teijo Makkonen. Tampere: Suomen kustannusyhdistys Vastapaino.

Tunner, Erika (1993). Wenn einer spaziergeht von Paris nach Paris. In: *Peter Handke. Die Langsamkeit der Welt*, 81–94. Hrsg. von Gerhard Fuchs und Gerhard Melzer. Graz, Wien: Literaturverlag Droschl.

Turunen, Risto (1999). Nykyaikaistuva kirjallinen elämä. In: *Suomen kirjallisuushistoria 3: Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*, 187–198. Hrsg. von Pertti Lassila. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Uimonen, Risto (1992). *Julkisuuspelejä. Imagonrakennus politiikassa*. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY.

Valentin, Jean-Marie (1985). Reine Theatralität und dramatische Sprache. In: *Peter Handke*, 51–74. Hrsg. von Raimund Fellinger. Suhrkamp taschenbuch 2004. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Valtion taidemuseon vuosikertomus (2002). Abruftbar unter <http://www.fng.fi/fng/rootnew/fi/vtm/pdf/vsk.pdf> [eingesehen am 6.6.2008].

Varpio, Yrjö (1978). Mitä on reseptioestetiikka? *Parnasso* 2/78, 96–99.

Varpio, Yrjö (1979). *Pentinkulma ja maailma. Tutkimus Väinö Linnan teosten kääntämisestä, julkaisemisesta ja vastaanotosta ulkomailla*. Porvoo, Helsinki, Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Varpio, Yrjö (1980). Kirjallisuushistoria reseptioestettisestä näkökulmasta. In: *Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 33*, 60–69. Hrsg. von Auli Viikari. Helsinki: SKS.

Varpio, Yrjö (1989). Käännöskirjareseption tutkimusongelmia. Esitelmä Kirjallisuudentutkijain Seuran seminaarissa Tampereella 17.2.1989. (Ein unveröffentlichter Vortrag).

Varpio, Yrjö (1991). Vanhan polven perintö. 1980-luvun kirjallisuus – muutosten aika. In: *Hevosen sulkia. 1980-luvun suomalaisen kirjallisuuden tilanteita*, 9–18. Hrsg. von Yrjö Hosiainluoma. Jyväskylä: Kirjastopalvelu Oy.

Vodička, Felix (1976). *Die Struktur der literarischen Entwicklung*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Vodička, Felix V. (1988). Die Rezeptionsgeschichte literarischer Werke. In: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, 71–83. Hrsg. von Rainer Warning. 3., unveränderte Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag.

Vuorinen, Terho (1998). Mistä kirjallisuuskritiikissä oikein on kyse? *Keskisuomalainen* 9./10.12.1998.

Vuosi 76. Helsinki: KG Bertmark Kustannus Oy.

Wagner-Egelhaaf, Monika (2000). *Autobiographie*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler.

Warning, Rainer (1988). Rezeptionsästhetik als literaturwissenschaftliche Pragmatik. In: *Rezeptionsästhetik*, 9–41. Hrsg. von Rainer Warning. 3., unveränderte Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag.

Wefelmeyer, Fritz (2005). Handke's theater. In: *The Works of Peter Handke. International Perspectives*, 194–235. Hrsg. von David N. Coury und Frank Philipp. Studies in Austrian Literature, Culture, and Thought. Riverside: Ariadne Press.

Weiss, Walter (1975). Peter Handkes »Wunschloses Unglück« oder Formalismus und Realismus in der Literatur der Gegenwart. In: *Austriaca. Beiträge zur österreichischen Literatur. Festschrift für Heinz Politzer zum 65. Geburtstag*, 442–459. Hrsg. von Winfried Kudszus und Heinrich C. Seeba in Zusammenarbeit mit Richard Brinkmann. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

- Welsch, Wolfgang (1997). *Unsere postmoderne Moderne*. 5. Auflage. Berlin: Akademie-Verlag.
- Wiesand, Andreas Johannes/Karla Fohrbeck (1976). *Literatur und Öffentlichkeit in der Bundesrepublik Deutschland. Situation der Autoren, Kulturpolitik, Bildungswesen, Medien. Ein Handbuch*. München: Carl Hanser Verlag.
- Wiesner, Herbert (1988). Publikumsbeschimpfung. In: *Kindlers Neues Literaturlexikon. Studienausgabe Band 7: Gs–Ho*, 257–258. München: Kindler Verlag GmbH.
- Wiio, Osmo A./Kaarle Nordenstreng (2001). Viestintäjärjestelmä. In: *Suomen mediamaisema*, 9–21. Hrsg. von Kaarle Nordenstreng und Osmo A. Wiio. Helsinki: WSOY.
- Wilpert, Gero von (2001). *Sachwörterbuch der Literatur*. 8., verb. u. erw. Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Wilson, Colin (2007). *Sivullinen ihminen. (The Outsider 1956. Suom. Sara Heikura)*. Tampere: Sanasato Oy.
- Winko, Simone (1996). Literarische Wertung und Kanonbildung. In: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, 585–600. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co.KG.
- Winko, Simone (1999). Einführung: Autor und Intention. In: *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, 39–46. Hrsg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Wunberg, Gotthart (1975). Modell einer Rezeptionsanalyse kritischer Texte. In: *Literatur und Leser. Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke*, 119–133. Hrsg. von Gunter Grimm. Stuttgart: Philipp Reclam Jun.
- Zens, Maria (2005). „Empirische Theorie der Literatur (ETL).“ In: *Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, 216–221. Hrsg. von Rainer Baasner und Maria Zens. 3., überarb. u. erw. Aufl. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Zeyringer, Klaus (1992). *Innerlichkeit und Öffentlichkeit. Österreichische Literatur der achtziger Jahre*. Tübingen: Franke Verlag.
- Zilliacus, Clas (1999). Tunnustus, dokumentti ja raportti kirjallisuuskäsityksen avartajina. (Suom. Rauno Ekholm.) In: *Suomen kirjallisuushistoria 3: Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*, 213–219. Hrsg. von Pertti Lassila. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Zimmermann, Bernhard (1985). Entwicklungen der deutschen Literaturkritik von 1933 bis zur Gegenwart. In: *Geschichte der deutschen Literaturkritik (1730 – 1980)*, 275–338. Hrsg. von Peter Uwe Hohendahl. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

ANHANG 1

Handkes Werke in finnischer und schwedischer Übersetzung

Finnische Übersetzungen

- Puhtaan kokemisen hetki* (1979)
Vasenkätinen nainen (1981)
Kivun kiinalainen (1985)
Toiston pysyvyys (1989)
Poissa (1991)
Riisuttu epäonni (2003)
Jukeboksista (2005)
Don Juan (hänen itsensä kertomana) (2008)

Schwedische Übersetzungen

- Dörrknackaren: roman* (1969)
Målvaktens skräck vid straffspark (1971)
Berättelse om ett liv (1974)
Kort brev till långt färväl: roman (1975)
Den sanna känslans ögonblick (1976)
Den vänsterhänta kvinnan: berättelse (1978)
Långsam hemkomst (1981)
Vägen till Sainte-Victoire (1982)
Barnsberättelse (1984)
Smärtans kines (1985)
Upprepningen (1988)
Frånvaron: en saga (1989)
Tankar om tröttheten (1991)
Tankar om jukeboxen: berättelse (1993)
Tanken om den lyckade dagen: en vinterdagdröm (1996)
Timmen när vi inte visste något om varandra (1996)
Mitt år i Ingenmansbukten: en saga från de nya tiderna (1998)
En mörk natt lämnade jag mitt tysta hus (2000)
Don Juan (hans egen berättelse) (2006)

ANHANG 2

Zeitungen und Zeitschriften, die an der öffentlichen Handke-Diskussion in Finnland teilgenommen haben⁴⁴⁵

- Aamulehti* (eine finnischsprachige regionale Tageszeitung, Auflage: 139165, Tampere)
Aikalainen. (die finnischsprachige Wissenschafts- und Kulturzeitschrift der Universität Tampere)
Apu (eine finnischsprachige General-Interest-Zeitschrift, Auflage: 215525, Helsinki)
Aviisi (die finnischsprachige Studentenzeitung in Tampere, Auflage: 14000, Tampere)
Arvosteleva kirjaluetelo (eine finnischsprachige Literaturzeitschrift, erschien bis 1988, Auflage: 4500, heute *Kritikos*)
Etelä-Saimaa (eine finnischsprachige regionale Tageszeitung, Auflage: 32119, Lappeenranta)
Etelä-Suomen Sanomat (eine finnischsprachige regionale Tageszeitung, Auflage: 61003, Lahti)
Etelä-Suomi (eine ehemalige finnischsprachige Tageszeitung, erschien in Kotka, heute eingestellt)
ET-lehti (eine finnischsprachige General-Interest-Zeitschrift für Menschen über 50, Auflage: 259291, Helsinki)
Gloria (eine finnischsprachige Frauenzeitschrift, Auflage: 60516, Helsinki)
Hangötidningen (eine schwedischsprachige lokale Wochenzeitung, Auflage: 500, Hanko)
Helsingin Sanomat (die größte finnischsprachige überregionale Tageszeitung, Auflage: 419791, Helsinki)
Horisont (eine schwedischsprachige Literaturzeitschrift, Auflage: 1000, erscheint in Finnland und in Schweden)
Hufvudstadsbladet (die größte schwedischsprachige überregionale Tageszeitung Finnlands, Auflage: 51251, Helsinki)
Iisalmen Sanomat (eine finnischsprachige regionale Tageszeitung, Auflage: 13577, Iisalmi)
Ilkka (eine finnischsprachige regionale Tageszeitung, Auflage: 55018, Seinäjoki)
Iltalehti (eine finnischsprachige überregionale Abendzeitung, Auflage: 131150, Helsinki)
Iltä-Lohja (eine finnischsprachige lokale Wochenzeitung, Auflage: 27000, Lohja)
Iltä-Sanomat (eine finnischsprachige überregionale Abendzeitung, Auflage: 176531, Helsinki)
Image (eine finnischsprachige Illustrierte, Auflage: 31000, Helsinki)
Itä-Häme (eine finnischsprachige regionale Tageszeitung, Auflage: 11836, Heinola)
Itä-Savo (eine finnischsprachige regionale Tageszeitung, 17532, Savonlinna)
Jyväskylän Ylioppilaslehti (die Studentenzeitung in Jyväskylä, Auflage: 7000, Jyväskylä)
Kainuun Sanomat (eine finnischsprachige regionale Tageszeitung, Auflage: 22129, Kajaani)
Kaltio (eine finnischsprachige Kulturzeitschrift, Auflage: 1500, Oulu)
Kaleva (eine finnischsprachige regionale Tageszeitung, Auflage: 81593, Oulu)
Kansan Tahto (eine finnischsprachige linke Tageszeitung, Oulu)
Kansan Uutiset (eine finnischsprachige Tageszeitung, Auflage: 15328, Hauptorgan von Vasemmistoliitto, Helsinki)
Karjalainen (eine finnischsprachige regionale Tageszeitung, Auflage: 47363, Joensuu)
Karkkilan tienoo (eine finnischsprachige lokale Wochenzeitung, Auflage: 5200, Karkkila)
Keskipohjanmaa (eine finnischsprachige regionale Tageszeitung, Auflage: 27343, Kokkola)

⁴⁴⁵ Die Angaben über die Auflagenhöhen und Veröffentlichungsorte entstammen hauptsächlich folgenden Internetseiten: Sanomalehtien liitto (<http://www.sanomalehdet.fi/>) und Aikakausmedia (<http://www.aikakaus.fi/default.asp?docId=12280>). Bei den kleineren Zeitungen und Zeitschriften, die keine Mitglieder des finnischen Zeitungsverbandes (Finnisch Newspapers Association) sind, entstammen die Angaben der eigenen Internetseiten der jeweiligen Zeitung bzw. Zeitschrift.

- Keskisuomalainen* (eine finnischsprachige regionale Tageszeitung, Auflage: 74945, Jyväskylä)
- Keski-Uusimaa* (eine finnischsprachige regionale Tageszeitung, Auflage: 20704, Tuusula)
- Kotiliesi* (eine finnischsprachige Frauenzeitschrift, Auflage: 152694, Helsinki)
- Kotilääkäri* (eine finnischsprachige Special-Interest-Zeitschrift, Auflage: 54307, Helsinki)
- Kotimaa* (eine finnischsprachige überregionale kirchliche Wochenzeitung, Auflage: 43349, Helsinki)
- Kouvolan Sanomat* (eine finnischsprachige regionale Tageszeitung, Auflage: 28470, Kouvola)
- Kuuloviesti* (die finnischsprachige Mitgliederzeitschrift von Kuuloliitto, Auflage: 16485, Helsinki)
- Kymen Sanomat* (eine finnischsprachige regionale Tageszeitung, Auflage: 24900, Kotka)
- Lalli* (eine finnischsprachige regionale Wochenzeitung, Auflage: 3643, Pori)
- Lapin Kansa* (eine finnischsprachige regionale Tageszeitung, Auflage: 34738, Rovaniemi)
- Liitto* (eine finnischsprachige Tageszeitung, bis 1996, Oulu, erscheint heute unter Namen *Suomenmaa*)
- Luoteis-Uusimaa* (eine finnischsprachige regionale Tageszeitung, Auflage: 5500, Vihti)
- Länsi-Suomi* (eine finnischsprachige regionale Tageszeitung, Auflage: 16446, Rauma)
- Länsi-Uusimaa* (eine finnischsprachige regionale Tageszeitung, Auflage: 13349, Lohja)
- Löntagaren* (eine schwedischsprachige Mitgliederzeitschrift, Auflage: 23000, Helsinki)
- Me naiset* (eine finnischsprachige Frauenzeitschrift, Auflage: 133949, Helsinki)
- Niin&näin* (eine Special-Interest-Zeitschrift für Philosophie, Auflage: 1600, Tampere)
- Nuori voima* (eine finnischsprachige Literaturzeitschrift, Auflage: 1000, Helsinki)
- Nya Argus* (eine schwedischsprachige Kulturzeitschrift, Helsinki)
- Nykypäivä* (eine finnischsprachige Mitgliederzeitschrift von Kokoomus, Auflage: 24000, Helsinki)
- Parnasso* (eine finnischsprachige Literaturzeitschrift, Auflage: 6693, Helsinki)
- Pohjalainen* (eine finnischsprachige Tageszeitung, Auflage: 28540, Vaasa)
- Pohjolan Sanomat* (eine finnischsprachige Tageszeitung, Auflage: 22228, Kemi)
- Rakentaja* (die finnischsprachige Mitgliederzeitschrift von Rakennusliitto, Auflage: 80000, Helsinki)
- Salon Seudun Sanomat* (eine finnischsprachige Tageszeitung, Auflage: 22177, Salo)
- Satakunnan Kansa* (eine finnischsprachige Tageszeitung, Auflage: 55302, Pori)
- Savon Sanomat* (eine finnischsprachige Tageszeitung, Auflage: 64789, Kuopio)
- Suomen kuvalehti* (eine finnischsprachige Nachrichtenmagazin, Auflage: 101560, Helsinki)
- Suomenmaa* (eine finnischsprachige Tageszeitung, erschien bis 1994 unter Namen *Liitto*, Auflage: 12800, Hauptorgan von Keskusta, Oulu)
- Suomen Sosialidemokraatti /Uutispäivä Demari* (eine finnischsprachige Tageszeitung, Auflage: 17792, Hauptorgan von SDP, Helsinki)
- Teatteri* (eine finnischsprachige Theaterzeitschrift, Auflage: 3000, Helsinki)
- Turkulainen* (eine finnischsprachige Wochenzeitung, Turku)
- Turun Sanomat* (eine finnischsprachige Tageszeitung, Auflage: 112419, Turku)
- Uusi Suomi* (eine finnischsprachige Tageszeitung, bis 1976 Hauptorgan von Kokoomus, 1991 eingestellt)
- Vasabladet* (eine schwedischsprachige Tageszeitung, Auflage: 24013, Vaasa)
- Västra Nyland* (eine schwedischsprachige Tageszeitung, Auflage: 10961, Raasepori)
- Viikkoextra* (eine finnischsprachige Wochenzeitung, Kerava)
- Warkauden lehti* (eine finnischsprachige Tageszeitung, Auflage: 11086, Varkaus)
- Yliopisto* (die Zeitschrift der Universität Helsinki, Auflage: 20000, Helsinki)
- Ylioppilaslehti* (die Studentenzeitung in Helsinki, Auflage: 35000, Helsinki)
- Ylä-Vuoksi* (eine finnischsprachige Tageszeitung, Imatra, 1993 eingestellt)
- Åbo Underrättelser* (eine schwedischsprachige Tageszeitung, Auflage: 7466, Turku)