

**Camilla Miglio**

**Zu Fuß im Fluss der Sprache – mit Peter Waterhouse**

**Gorizia, 4 ottobre 2008**

Ich möchte heute den Versuch unternehmen, einige Aspekte der neuen Ausgabe einer Anthologie mit Texten aus dem Oeuvre von Peter Waterhouse vorzustellen, die im nächsten Februar beim römischen Verlag Donzelli erscheinen wird. Erzählen möchte ich Ihnen, wie ich zunächst einmal beim Übersetzen wichtige Merkmale, gewissermaßen den ‚Charakter‘ der Sprache von Peter Waterhouse verstanden – oder sagen wir: nicht verstanden, sondern gespürt, physisch *erlebt* habe.

Die erste Ausgabe von „Fiori“ erschien vor zehn Jahren. Texte jüngerer Datums sind jetzt in die Neuerscheinung integriert worden, ebenso wie endlich auch der ‚testo a fronte‘ – der in der ersten Auflage aus mir nur schwer verständlichen editorischen Beweggründen fehlende Originaltext. Der Titel lautet wie zuvor: *Fiori (Blumen)*. Hinzugefügt haben wir dem jedoch noch einen aussagestarken Untertitel: *Manuale di poesia per chi va a piedi – etwa Poesie-Handbuch für Spazierende – oder: für Leute, die zu Fuß gehen.*

Dies wird in Italien sofort eine erste Frage aufwerfen: was nämlich bedeutet spazieren, zu Fuß gehen?

Für Peter Waterhouse ist es eine Art der Fortbewegung, die der Langsamkeit und gleichzeitig der Kunst der ‚Plötzlichkeit‘, der unerwarteten Mobilisierung der Synapsis bedarf.

Die Grundgeste des Fußgängers, die sich zwischen Langsamkeit und Plötzlichkeit der räumlich-zeitlichen Erfahrung ansiedelt, gleicht der Grundhaltung des Übersetzers. Mit derselben Haltung, so nehme ich an, hat Peter Waterhouse ‚seine‘ Autoren übersetzt. Um nur einige zu erwähnen: GM Hobkins, M Hamburger, B Marin, A Zanzotto. Ein all diesen an sich eher unterschiedlichen Autoren gemeinsames Element ist wahrscheinlich in der erzählerischen und linguistischen Textur oder auch dem Gewebe der Landschaften begründet; wo die Natur, *natura naturans* und *natura naturata*, ein Ort ist, in dem die Spur des Menschen eingraviert bleibt. Diese Eingravierungen wirken auch im Erlebnis des Wahrnehmenden. Ganz offen bleibt der Spazierende in der Landschaft, ohne Vor-Bild, ohne Vor-Urteil, und lauscht, ohne sich ein Bild machen zu wollen. Die Töne, eine nicht ganz deutlich vernehmbare Melodie ist erkennbar, und es sind Fragen meistens, die

Reaktionen des Spazierenden. Seine Landschaften sind, wie Waterhouse von Zanzotto und Celan sagte, Genesis-Geländer. Die Landschaft produziert, generiert die Bedeutungen, auf der Spur der Signifikanten.

Wenn wir vom Fluss der Sprache sprechen, dann müssen wir zunächst einmal die flüssige Nicht-Grenze betrachten, die das eigene Schreiben neben und mit dem Schreiben seiner Übersetzer-Autoren in Resonanz bringt. Ich lese aus Andrea Zanzotto, *Ormai* – in *Dietro il paesaggio*

Il mio male lontano, la sete distinta  
come un'altra vita nel petto  
Qui non resta che cingersi intorno il paesaggio  
Andrea Zanzotto<sup>1</sup>

Mein fernes Leid, der Durst, unterschieden  
wie ein anders Leben im Busen  
Hier bleibt nichts anderes, sich mit der Landschaft umgürteln

In der Tradition der italienischen Poesie hat Andrea Zanzotto ein System der mnestischen Topographie, die eine extrem spezifische Lokalisierung der Gedichte ermöglicht (in der Sprache, oft im so genannten Dialekt, und in der Geographie, auf den Wiesen und Hügeln, in den Bergen und Hochebenen um Pieve di Soligo) mit einer Tiefe und Fluidität der Zeitebenen kombiniert, die in den Furchen dieser Orte angesiedelt sind. Die Landschaft, die uns als Mantel, Schleier oder Weste umhüllt oder umgürtet, ist aber keine reibungslose Textur. Im Gedicht *Erbe e manes, Inverni* (*Meteo*, erster Titel in der Reihe *Poesia Donzelli*, in der auch Waterhouse erscheint)<sup>2</sup> bitten die „erbe efflorescenti“ („poa pratensis, Manes, poa silvestris“) darum, „provvedere alla non più ,inconsutile veste / del mondo““. *Inconsutile* bedeutet nahtlos, und steht in den Evangelien als Bezeichnung für die Weste Christi. Aber wenn die Weste der Welt *nicht-inconsutile*, also nicht ohne Risse, nicht nahtlos ist, dann erscheint sie voller Brüche, Partikeln und singender Relikte aus anderen Zeiten, die eine Stimme, die einen Klang haben. Diese Brüche sind die Einkerbungen der Geschichte in Landschaft und Sprache: Die Onomastik der Blumen, die Toponomastik, die verschiedenen Bedeutungsschichten, die nicht etwa tief unten sitzen, sondern immer wieder aufscheinen und auf den Spaziergänger zukommen, wenn seine Rezeptivität *out of focus* und somit offen ist. Die Lese-Erfahrung von Texten Zanzottos kommt in dieser Hinsicht der bei Texten von

---

<sup>1</sup> *ORMAI*, in ZANZOTTO 1951, S. 18.

<sup>2</sup> Vgl. ZANZOTTO 1996, S. 73.

Peter Waterhouse sehr nahe. Es ist ein Lernprozess, eine Übung der Sinne, bei der sich neben den Sinnen für Fühlen, Sehen, Hören und Schmecken auch die Erinnerung und das Gedächtnis als ‚innere Sinne‘ entfalten. Man erlernt, langsam, die Art und Weise, diese Spuren wieder in Einklang zu bringen, indem man die Schichtungen des Erzählten in ihrer Form, in ihrer lautlichen und oft verborgenen Kodierung, dem globalen „Hypotext“ liest.

Dieser Lernprozess also ist die Erfahrung, der jeder Waterhouse-Leser ‚ausgesetzt‘ ist. Man selbst lernt eine Kunst. Die Kunst der gleitenden Übertragung.

Diese Kunst der gleitenden Übertragung und Permutation ist dynamisch und kann nicht wirklich theoretisiert werden; sie ist etwas, was geschieht, was mitgemacht werden soll und vollzieht sich somit nicht im Vakuum. Es ist eine körperliche, sinnliche Erfahrung, hat mit Körper wie mit Körperhaltung zu tun. Sie ist Erfahrung des Lesers, doch genau um diese Erfahrung geht es auch oft im Text. In diesem Sinne ist jeder Text ein „Handbuch“.

Schon in *passim* war das zu bemerken: in einer fluiden urbanen Landschaft kann man Frau Pflingsten treffen, man kann durch eine Stadt spazieren, deren Straßen Beine und deren Ampeln Augen sind. Die Stadt ist gleichsam ein Körper. Den Himmel kann man als Herrn begrüßen. Wörter generieren sich selbst durch phonetische Assoziation, und die Transmutation der Dinge geschieht über die Analogie der Formen. Die Gegenstände, die Menschen, sie werden mit allen Sinnen erfasst: Tastsinn, Geschmack, Sehsinn, Hörsinn. Die immer neuen Namen der Welt werden mittels der Kopula zwischen Sinnlichkeit und Abstraktion erzeugt.

Aphrodite und Athene stehen hier beide als Patinnen. Aber vielleicht auch der junge Hermes, das erfinderische Kind, und der etruskische Gott der Metamorphose: Vertumnus.

Aber während in *passim* die Orte noch unbestimmt sind und das Experimentieren sich als Frage nach Sinn, Klang, Geruch, nach Gestalt und Dauer der Sprache, der alltäglichen Gesten, Liebesworte und Beziehungen, der noch unbestimmten Gefahren erweist, so scheint der Spaziergänger in *Blumen* seine Topographie gefunden zu haben. In unserem Band habe ich *Blumen* übersetzt, es als Titel und als ersten Text für das Buch gewählt. Im Grunde ist dieses Handbuch auch keine Anthologie in chronologischer Abfolge, sondern selbst eine Art Stenogramm über die Entdeckung dieser Landschaft. Wie wichtig Blumen in poetologischer Hinsicht sind, haben wir bereits gestern von Luigi Reitani gehört. Um diese Topographie in ihrer Komplexität zu erfassen ist

es ebenso wichtig zu wissen, dass *Blumen* Teil eines umfangreicheren Bandes mit dem Titel *Verloren ohne Rettung* ist, einem Komplex aus Dialogen, Anekdoten, Gedichten, Prosa, Pantomime, *Ragionamenti*, in einem *continuum* von Idiomen, Sprachen und Formen. Gleichmaßen wichtig ist es daran zu erinnern, dass die Texte aus diesem Buch in Wien aufgeführt wurden, auseinandergeschrieben – würde man mit Celan sagen, auseinandergeschnitten, könnten wir hinzufügen, verstreut, an verschiedenen Orten der Stadt: Hallen, Fabriken, Theatern, Plätzen. Vielleicht ja ein gelungenes Beispiel dafür, was ‚Multifokalität‘ heißen kann. Eine Multifokalität im Raum, aber auch in der Zeit. Die Zeiten, die im Text ineinanderfließen, die gedichteten/erzählten Zeiten, und die Zeit des Lesens, die Zeit der Bewegung. Um den Text zu lesen, muss man sich physisch und kognitiv in einer urbanen Landschaft bewegen lernen. Der Text selbst wird umstrukturiert, de-placiert, und der Leser – der gleichzeitig ein Fußgänger in der Stadt ist, soll selbst, im eigenen Theatrum der Erinnerung, im eigenen Sehen, Hören und Fühlen Text und Landschaft – die Text-Landschaft re-konfigurieren. Spazieren, Lesen, Übersetzen: das ist ein sich Erinnern. Woran?

Darüber könnten wir stundenlang sprechen, weil die Erinnerungsträger und Erinnerungsstränge in den Texten von Peter Waterhouse viele Wege einschlagen. Ich erwähne hier nur einige, die ich für sehr wichtig halte und die sowohl Leser als auch Übersetzer etliche Fragen stellen.

Wir haben schon etwas über die Welt gesagt. Nun soll die Rede von Krieg sein. Von Gewalt (ein Wort, in dem ich persönlich – hier und heute, ausgehend von meiner italienischen Warte sofort eine *ge-würgte* Welt spüre. Eine Welt, die den Mund aufmacht, aus Angst und Wut, und statt Welt Walt sagt. Ge-walt. Verzeihen Sie die subjektiv geprägte Abschweifung, aber dies sind die W-Effekte der Poesie von Peter Waterhouse, die wir später noch genauer und mit einigen Beispielen aus den Übersetzungen analysieren werden).

Gewalt und die traumatische Erfahrungen bewegen sich in einem topographischen Randgebiet, wo Stadt und Land porös ineinanderfließen, in der urbanen Peripherie. Lesen wir *Blumen*: Der Fußgänger in der Wiener Peripherie überfällt uns plötzlich mit dem Wort Mauthausen. Oder, ebenso in *Blumen*: Fußgänger im Peripheriegelände gleitet durch assoziative Wege nach Ostia, in der Peripherie von Roma, auf die Blutspur von Pier Paolo Pasolini.

Gewalt liegt in der Natur, am Rande zwischen Natur und Stadt, und fließt in die Sprache ein. Italienisch, im Text, in Klammern: (*Violare, volare, viola*).

Gewalt und Zeichen sind also aus der Landschaft ablesbar. Das unmittelbare Angrenzen eines Zauns samt den Erinnerungen an andere Zäune fällt auf. Die Zeit des Terrors und der Vertreibungen sowie die Zeit am Rand einer Konsum-Gesellschaft werden in eins konfiguriert:

Settant'anni fa sui giornali c'erano appelli del tipo: niente case ebee nella natura cristiana! Qualche volta vorrei costruire con le mie mani un nuovo capannone, la sera sono troppo stanco, guardo nella luce del cielo, che nulla promette, e tuttavia pure una volta di capannone. Guardi lei, le recinzioni sono segni magici. Qui tutti vivono di sprechi. Tutto scorre, tutta la tecnica.

Und unmittelbar nach dieser assoziativen Kette: kursiv geschrieben, wie ein *strange attractor* in der physikalischen Welt:

Lumen, Blumen, Ori, Fiori.

Der Fußgänger im Jauntal kommt in den Fluss der Bedeutungen des Toponyms: Loibl – slowenisch für lieblich – ja – aber gleichzeitig Ort des nationalsozialistischen Terrors in Kärnten, Ort eines Lagers.

Das Ich im Gedicht lauscht, der Leser lauscht: diese extreme Aufmerksamkeit, die jählings zu Epiphanien führt, rückt, besonders im Buch „Prospero's Land“ die Art des Sprechens von Waterhouse in die Nähe des Haikus. Eben jene Form ist beispielsweise in der Jauntal-Übersetzung wiederzufinden, die in die italienische Anthologie aufgenommen wurde. Es bleibt jedoch ein großer Unterschied zwischen der Haiku-Erfahrung im japanischen Gedicht und den fast vegetativen Haiku-Ketten von Waterhouse.

Hier ereignet sich kein kosmisches Naturerlebnis. Hier kommen stets Geschichte, Mensch, Erinnerung ins Spiel. Worte werden zu Stolpersteinen, die die Welt – seien es Bäume, Namen, Schutt oder eine Frau auf dem Fahrrad – in ihren Erinnerungsschichten in Bewegung setzt. Oft sind es die Klänge, die eine Epiphanie ermöglichen.

In der klingenden Materie der Wörter andere Klänge, andere Erinnerungsstränge wahrzunehmen und zu verfolgen, das ist ein Akt der Übersetzung. Der Jauntal ist

Vaš, mulde, vaso.

*Un fonte battesimale*, ein Ort der Taufe. Eine Taufe mit vielen Namen, in jeder Sprache anders, mit anderen Welten, die sich einfügen.

Im Jauntal, so haben wir bereits gestern sehen können, beginnt auch der Roman (*Krieg und Welt*).

Das Jauntal, Sie wissen es schon, ist ein Ort, wo viele Sprachen, viele Vergangenheiten wohnen. Die Wahrnehmung der Landschaft ist auch eine Perzeption der Sprachen *in der longue durée*, der Sprachen mit ihren Geschichten, die in der Landschaft ihre Spuren, ihre Klänge hinterlassen haben: Italienisch, Deutsch, Slowenisch, Windisch. Darüber ist hinlänglich debattiert worden, deshalb hier nur ein kleines Beispiel, interessant auch, weil einige Wörter schon in der wunderbaren Lesung von Ilma Rakusa aufgetaucht sind. Eines von diesen Wörtern, und das nicht zufällig: Smrt

Smrt: der Lebendige

smrt: der Lebendige

*Smrtnik: Nachbar des Pristovnik*

Welche Funktion hat der Doppelpunkt: Wiederholung? Tautologie? Fehler? Paradox?

Das slowenische Wort für Tod wird hier gegenteilig verwendet. Die Übersetzung, so zu finden im Kapitel ‚Polarisierung‘ des Romans *Krieg und Welt*, lautet „das Ziel verfehlen“. Es sind diese Polarisierungen, diese auch paradoxen Erscheinungen der Sprache, die einen polarisierten Raum entstehen lassen. Der Übergang zwischen Leben und Tod, ohne Pathos gesprochen, zwischen ja und nein, ist ein kontinuierlicher. Es ist wie das blinkende Licht einer Ampel: es weist uns auf eine Gefahr hin, doch es bringt auch Rettung mit sich, Rettung für uns, die wir aufmerksam sind.

Wiederum ein slowenisches Wort, das ein Locus im Theatrum des Gedächtnisses ist.

Noch in der Jauntal-Übersetzung besteht der Schluss aus einer langen Haiku-Kette.

Die Haikus sind Blumen auf weißem Papier. Klänge und Bilder, Wörter und auch Schweigen können auf dem weißen Blatt erscheinen. Sie eignen sich besonders gut, den porösen Ort des Gedichts von Peter Waterhouse zu bewohnen.

In anderer, dichter Form lesen sich diese Landschaft und die persönliche Erfahrung in *Krieg und Welt*. Die Erzählung setzt, wie gesagt, im erwähnten Jauntal ein.

*Krieg und Welt*. Anscheinend ein Gegensatzpaar. Eine erste, literarische Assoziation (*vola*, flieg) zu Krieg und Frieden, ein Roman, in dem von Frieden letztlich keine Spur zu erkennen ist. Während der Friede bei Tolstoj nur *in absentia* erscheint, ist hier das ganze Buch eine „Rekonstruktion des Friedens“ – die mit Sprache und Erinnerung zu tun hat, die Vergegenwärtigung, also *Praesentia* sucht. Statt Friede, so könnte man sagen, steht hier Welt. Friede, *Praesentia* der Erinnerung und der fließende Strom der Geschichte in jedem Wort, an jedem Ort suchen. Sich gemeinsam auf die Spur von kleinen Details, die in Resonanz gebracht werden können, zu begeben – und darin liegt vielleicht die höchst politische Aufgabe des Dichters und des Lesers – um Raum für Frieden zu schaffen. Aber nichts Prometheisches passiert. Es ist ein leiser Vorgang, winzig – in Klammern. Wie der Titel des Romans. Winzig, klein, in Klammern – aber auch ein schweres Objekt, ein dickes Buch, das seine Präsenz in unseren Händen bemerkbar, spürbar macht. Ein schönes Buch. Gut riechend, schönes Papier, angenehme Farben. Kinder haben dieses Gefühl für Bücher, die nicht unbedingt Bilderbücher sein müssen: sie fassen sie an, sie riechen an ihnen – und eben den Kindern müssen wir uns zuwenden, um noch einen Zugang zu diesem Buch zu finden.

Ein wichtiger Zugang zur Rekonstruktion des Friedens ist nämlich die Offenheit, die Bereitschaft Fragen zu stellen und Verbindungen herzustellen, die Aufmerksamkeit – der Kinder. Ihre Fähigkeit die Welt zu befragen, als sähen sie alles zum ersten Mal, dabei gleichwohl ein Geheimnis verspürend und ihm nachgehend. In der Freiheit des Spiels – so auch im *calembour* – steckt eine Möglichkeit der Befreiung von Krieg und von Gewalt. Im Roman wird dieses Motiv streckenweise programmatisch und strukturbildend für die Erzählung. Wir haben bereits gestern von Luigi Reitani gehört, wie der Ich-Erzähler eine *mise en abime* erfährt: die Erzählperspektive des Kindes kommt vor, und auch die des Vaters. Was finden wir vom Kinde? Zuhören, als Kind aufmerksam lauschen, angesichts eines Lebens, das sich jeder Erklärung verweigert. Dem Leben eines Vaters, dessen Dienst ein ewiges Geheimnis blieb, welches aber immer mit vielen Sprachen und Orten zu tun hatte, lauschend beiwohnen. Nur wusste das Kind nicht wie und warum. Die Abwesenheit des Vaters, die Fragen des Kindes, die in jenen Lücken im Continuum des Lebens entstanden und

unbeantwortet blieben. Die Spurensuche der Lebenswege des Vaters, unterstützt durch verschiedenste Indizien: seine alten Wörterbücher und Bücher, Ortsnamen, Erinnerungsfetzen, Klänge aus vergangenen Kriegstagen in Italien, in Deutschland, an vielen Orten in Europa und im Fernen Osten. Die eigenen Fragen der Kindheit treten in Resonanz mit den Fragen der eigenen Kinder, die sich sehr früh in ihrem Leben mit dem plötzlichen Tod der Mutter konfrontiert sahen und zu fragen begannen, nach dem Absurdum des unerwarteten Todes so wie nach der unfassbaren Abwesenheit der Mutterliebe. Eine Abwesenheit, die jegliche Erklärung schuldig blieb. Schreiben heißt hier sich den Tod, die Unverständlichkeit des Todes einer geliebten Person, Krieg und Gewalt, aber auch sich Liebe und Vaterschaft in der Sprache, in den kleinen Winkeln der Sprache und der sich weiterdrehenden Welt zu vergegenwärtigen.

Demgemäß lässt sich in diesem Roman auch eine nicht biographische und doch historisch-persönlich verankerte *Vita d'un Uomo* im Sinne Giuseppe Ungarettis nachzeichnen, gleichsam eine Geschichte der Beweggründe einer Poetik.

Die besondere Relevanz der Sprachen und der Übersetzung als Dekodierung von Sprachen zeigt in (*Krieg und Welt*) ihre existentielle Basis. Der Roman geht nämlich von einem kreatürlichen individuellen Gehalt aus, und erzählt gleichzeitig mithilfe epischer Fragmente, die wohl im Buch fortleben, die Geschichte von drei Generationen einer Familie. Dabei öffnet er tatsächlich neue Welten, generiert, lässt neue Horizonte entstehen, die auch geographischer Natur sind. Der Text beinhaltet andere Texte, andere Sprachen, Briefe von Freunden, Entwürfe, Notizen, Zeitungsmeldungen, Mitschriften und Echos aus Radiosendungen, Schilder, Straßen, Orte. In dieser wuchernden Textlandschaft sucht der Erzähler einen Code, um die Melodie des Ganzen zu vernehmen, um eine Erkenntnis zu gewinnen, die weder Anschauung noch Begriffe braucht. „Kann es eine Erkenntnis geben ohne Poesie?“ – so heißt es im Kapitel *Polarisierung*.

Das ist eine neue Art der Wahrnehmung, die anders ist als die der Anschauung, die alles katalogisiert.

Und die Übersetzung spielt hier eine ganz wichtige Rolle. Dieses Lauschen beim Fluss der Sprache, mitten im Fluss der Sprache. Diese Aufmerksamkeit im Hinblick auf etwas, was man nicht ganz versteht. Diese Haltung, die nicht grandios ist, nicht auf Vollkommenheit zielt. Dies ist der Raum des Friedens, oder besser gesagt, die Welt als Nicht-Krieg.

Es sind die Spuren der Gewalt in der Landschaft, die Namen der Landschaft, die mir, ich wiederhole es erneut, die ‚strange attractors‘ ins Gedächtnis rufen. Magnetische Partikeln, die Bedeutungen und Erinnerungen in Polarisierung – in Resonanz bringen, in einer „nicht-lokalen“, „nicht-linearen“, unerwarteten *connectio rerum atque nominum*.

Wie angesichts einer fremden – aber auch oft der eigenen Sprache, stehen wir der Welt gegenüber. Das ist die Reise, das Hinausgehen: im Wort *tenere* das Schwarze, nere zu sehen, in tenere, tenebre.

Dies ist die Erfahrung, der jeder Waterhouse-Leser ausgesetzt ist. Es gibt eine Tiefe, in jedem Wort einen Fluss, der nicht an einem absoluten ästhetischen Ort angesiedelt ist, sondern immer in der Geschichte, die eine individuelle und eine kollektive ist, oder die es –in der Erfahrung des Lesers – werden kann.

Die individuelle Geschichte, das ‚akut des heutigen‘ würde Celan sagen, prägt die Sprache und ihre Verwendung. Es gibt ja keine Totalität, aber es gibt immer einen Sinn, einen tief persönlichen und einen gemeinsamen Sinn, der in kleinen Sprach- und Erfahrungspartikeln, oft in unscheinbaren Details verborgen liegt. Die Arbeit an der Welt besteht eben darin, diese Elemente, die als unzusammenhanglose Schutt-Erscheinungen auftreten, in einer Re-Semantisierung der eigenen Orte, der eigenen Geschichte, und der Orte und der Geschichte der anderen, auch der anderen Sprachen zu lesen und neu zu schreiben.

So kann man zum Beispiel durch eine Sprachlandschaft spazieren und dadurch den Körper des toten Vaters wieder ins Leben rufen. Es ist weder Magie noch Schamanentum: es ist eine neue Geburt in der Sprache, wie im *DNA*-Gedicht.

Die Art und Weise, wie Waterhouse schreibt, die Offenheit, die generative Hoffnungskomponente rufen oft radikale Neuschreibungen hervor, und setzen einen Übersetzer voraus, der ins Offene auch hinausgehen will und die Verantwortung einer Neugeburt tragen kann.

Die Sprache von Waterhouse ist eine Landschaft, durchdrungen von vielen unterirdischen karstigen Strömen, die plötzlich als Brunnen im Text herausquellen. Da viele Strecken der Ströme unsichtbar bleiben, wenn man nicht aufmerksam ist, sieht man die Zusammenhänge nicht, und die kodierte Sprache zwischen diesen herausquellenden Bedeutungsknoten bleibt obskur. Wie der Erzähler im Kapitel *The Road to Moscow* sammeln wir, als Leser und als Übersetzer, Indizien einer Geschichte,

eines Lebenslaufes, einer verborgenen Nachricht – es kann das Geheimleben unseres Vaters sein, es kann die verborgene oder verschüttete Geschichte eines Ortes sein.

Einst hat Peter Waterhouse von den Zanotto-Übersetzungen gesagt, sie seien Phasen des Ursprungstextes. Oft habe ich beim Übersetzen seiner Texte den Eindruck, dass ich gerade dabei bin, eine neue, vorläufige Phase des Gedichts zu schreiben. Es geschieht eine ‚Polarisierung‘, die Neu-Ansiedlung an einem Ort, in einer Geschichte, die mit meiner Sprache, mit meiner Biographie und mit dem Gedächtnis-Gehalt, der meiner eigenen Sprache entspringt zu tun hat. Das ist eine neue Form der Übersetzung.

Es gibt eine gemeinsame, vielleicht einzige Geste: spazieren gehen, hinausgehen, lesen, lauschen, schreiben, übersetzen.

Den Studenten eines Seminars habe ich vorgeschlagen, Um- und Neuschreibungsexperimente zu versuchen. Ein auf Englisch geschriebenes Gedicht, *The worse wars can be ended earlier*, wurde mehrmals übersetzt und neu angesiedelt.

Eine sich in London abspielende Situation, in einem *setting*, das man auch im Roman findet (wo aber die Protagonisten des Londoner Spaziergangs die Kinder des Erzählers sind). Viele Orte, U-Bahn-Stationen und Toponyme der Stadt werden re-semantisiert, indem man ihre Namen wörtlich nimmt und eine Archäologie der Toponymik erstellt. Es entsteht eine verborgene Geschichte der Stadt, die in den Namen eingraviert ist.

Das Gedicht habe ich ‚nach Rom‘ übersetzt und mit Peter auf dem Romapoesiafestival vor Publikum gelesen – dann mit einer Gruppe von Studenten in Neapel über-gesetzt. Es wurde für mich, und auch für die Studenten in Neapel zu einem ‚Stolperstein‘ – eine Gelegenheit, über die kollektive Erinnerung der Stadt nachzudenken, neue Gelände und Erinnerungsflächen zu entdecken, die hauptsächlich mit Gewalt im urbanen Gewebe zu tun haben. So war es ein ‚Attentato di Camorra‘ für Napoli, und so war es die Mafia, für Maria Rosa Piranio, die dieses Gedicht nach Sizilien, nach Corleone transportiert hat, und so war es der Krieg, für Slobodanka Ciric, die aus Serbien kommend in Neapel ihr Studium aufgenommen und das Gedicht nach Serbien transportiert hat.

Die Gedichte von Waterhouse sind, so kann man sagen, immer neu besetzbare Landschaften, und gleichzeitig für Leser und Übersetzer *des invitations au voyage*. On foot, of course, non di corsa.

