

Dorota Sośnicka
Uniwersytet Szczeciński

**„Jedes Wort ist eine Übersetzung“:
Zsuzsanna Gahses experimentelle Vermittlungen
zwischen Sprachen, Medien, Gattungen und Kulturen**

Vor allem ist jedes Wort zunächst eine Übersetzung. Auch wenn jemand die eigene Sprache spricht. Erst denkt er etwas, dann sagt er das Gedachte, sekundenschnell hat er das Gedachte in Wörter übersetzt, und nur wenn er zwischendurch nach einem Wort sucht, fällt ihm das Übersetzen auf. [...] Jedes Wort ist eine Übersetzung, jede Erzählung, auch die Nacherzählung, das ist ein Ansatzpunkt.

Zsuzsanna Gahse: *Erzählinseln*¹

Möchte man das Schaffen von Zsuzsanna Gahse in aller Kürze charakterisieren, so ließe sich vielleicht vorwegnehmend sagen, dass es „dazwischen“²

¹ Zsuzsanna Gahse: *Erzählinseln. Reden für Dresden 2008*. Mit einem Nachwort von Walter Schmitz sowie einer Bibliographie. Dresden: Thelem, 2009, S. 50–51.

² Zsuzsanna Gahse: *Übersetzt. Eine Entzweiung*. Lausanne: Centre de traduction littéraire de Lausanne, 2000 (CTL N° 36). (Erstausgabe: Berlin, Weimar: Aufbau Verlag, 1993), S. 18. Im Folgenden ausgewiesen als üb mit Seitenangabe. Zu Zsuzsanna Gahses Schaffen siehe u. a.: Dorota Sośnicka: *In-der-Sprache-Sein: Zsuzsanna Gahses sprachliche Nachspürungen*. In: dies.: *Den Rhythmus der Zeit einfangen: Erzählexperimente in der Deutschschweizer Gegenwartsliteratur unter besonderer Berücksichtigung der Werke von Otto F. Walter, Gerold Späth und Zsuzsanna Gahse*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008, S. 419–468; ebenso Dorota Sośnicka: „Dazwischen innendrin“ – *Zu Zsuzsanna Gahses literarischem Schaffen*. In: *Colloquia Germanica Stetinsensia* 18. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2010, S. 85–103.

angesiedelt ist und sich in seinen verschiedenen Ausprägungen als „ein Drittes“ präsentiert. Ihre Prosa widersetzt sich nämlich der althergebrachten Vorstellung von epischer Kunst und ist vielmehr zugleich szenische Darstellung und lyrische Form, zudem ein Gespräch mit dem Leser und eine Herausforderung für ihn, das im Text Dargebotene auf seine Art weiterzudenken. Doch in Gahses Büchern verwischen sich nicht nur die Grenzen zwischen den literarischen Gattungen, sondern auch jene zwischen Literatur, Musik und den Bildenden Künsten, indem die Autorin die für die anderen Künste charakteristischen Kompositionsprinzipien in die Sprache übersetzt. Um der ganzen Fülle der literarischen Tätigkeit Zsuzsanna Gahses gerecht zu werden, ist aber sogleich zu betonen, dass sie nicht nur den Ruf einer gern experimentierenden, mit vielen literarischen Preisen³ gekrönten Schriftstellerin genießt, die Gert Ueding ganz zu Recht „an der Spitze der europäischen Avantgarde“⁴ situiert, sondern auch als literarische Übersetzerin große Anerkennung gefunden hat, was unter anderem die ihr verliehenen Übersetzerpreise bestätigen: der Tibor-Déry-Preis (1999) und der Johann-Heinrich-Voß-Preis (2010). Von besonderer Bedeutung ist zugleich der ihr 2006 zuerkannte Adelbert-von-Chamisso-Preis, mit dem die Robert Bosch Stiftung „deutsch schreibende Autoren nicht deutscher Muttersprache auszeichnet“, deren Werk „im deutschsprachigen Raum in seiner Ausrichtung einzigartig ist“.⁵ Denn – ähnlich wie der deutsche Schriftsteller französischer Herkunft, nach dem dieser bedeutende Preis benannt wurde – hat auch Gahse

³ Für ihr literarisches Schaffen erhielt Zsuzsanna Gahse u. a. den Aspekte-Literatur-Preis des ZDF (1984), den Preis der Stadt Wiesbaden beim Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb (1986), den Stuttgarter Literaturpreis (1990) und den Preis der Stadt Zug (1993), den Bodenseepreis der Stadt Überlingen und den Werkpreis der Schweizer Schillerstiftung (2004) sowie den Thurgauer Kulturpreis (2010). Hinzu kommen die Stipendien in Edenkoben, Venedig und London sowie der Lehrauftrag an der Universität Bamberg (1989–1993) und die Poetik-Dozenturen an der Universität Bamberg (1996) und der Technischen Hochschule in Dresden (2007).

⁴ Gert Ueding: *Mehr Distanz zu den Karotten! An der Spitze der europäischen Avantgarde: Porträt der Schriftstellerin Zsuzsanna Gahse*. In: Die Welt, 14.12.1991, S. 21. Diese Meinung begründet Ueding u. a. mit der Feststellung, dass in Zsuzsanna Gahse „die deutsche Literatur eine Dichterin gewonnen [hat], die aus der gelassenen und doch rätselhaften Gewissheit der Sprache schreibt und ihre ganze Existenz in deren Vexierbildern kodiert hat“ (ebd.).

⁵ Aus der Definition des Chamisso-Preises: *Über den Chamisso-Preis*. Online: <http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/html/14169.asp> (11.10.2013).

die deutsche Sprache nicht von Kindesbeinen auf gesprochen, sondern erst im Alter von zehn Jahren erlernt, was möglicherweise ihren Blick dafür, was sich in dieser Sprache regt und sich in einzelnen Wörtern ereignet – aber ebenso in anderen Sprachen, die sie spricht und für die sie ein besonderes Augenmerk hat –, noch mehr geschärft hat. Zsuzsanna Gahse, die sich selbst als „Transmigrantin“⁶ bezeichnet, musste nämlich während der ungarischen Revolution von 1956 zusammen mit den Eltern über die grüne Grenze aus Ungarn fliehen und machte das Gymnasium in Wien und Kassel. Dann lebte sie in Stuttgart, zwischendurch auch an anderen Orten, später in Luzern, seit 1998 wohnt sie in Müllheim/Thurgau in der Schweiz. Doch gerade aus diesem instabilen Wanderleben schöpft die heute „am Schweizer Bodensee lebende Herzensösterreicherin und intellektuelle Europäerin“⁷ Anregungen für ihre schriftstellerische Arbeit und beruft sich dabei gern auf andere namhafte Schriftsteller:

Früher gefiel es mir, von Ein- und Auswanderern zu reden, ich dachte dann gleich an Beckett, Oskar Wilde, Gertrude Stein, Gombrowicz, Ödön von Horváth und die anderen Schriftsteller, die nicht in ihrem Land und nicht unbedingt für ihr Land lebten, und ich meinte, gerade auch deshalb seien sie gut, was ich immer noch meine.⁸

Ihr eigenes sehr kreatives Verhältnis zu der deutschen Sprache hat sie selbst folgendermaßen zum Ausdruck gebracht:

Die Vergangenheit einzelner Wörter ist interessant, bis zu einem gewissen Grad aufschlussreich, durch den Aufschluss zum Teil zerstörend, aber dann immer noch interessant, unterhaltsam, und dazu gehört, dass in einem Goethe-Institut [...] sagte eine Ausländerin [...], dass ihr das Wort *Germane* gefalle. *Germ!* Ein Gärstoff! Das sei eine Aussage und Inhalt des Wortes, sagte sie. *Germ-ane*. Ich weiß nicht, wie sie dann weiterdachte. Logisch wäre: *Germ-Ahne*. *Germ* ist

⁶ Zsuzsanna Gahse: *Instabile Texte: zu zweit. Mit 6 Zeichnungen der Autorin*. Wien: Edition Korrespondenzen, 2005, S. 34.

⁷ Ingrid Bertel: *Die Erbschaft* von Zsuzsanna Gahse. ORF (Österreichischer Rundfunk), 4.10.2013. In einem Interview bekannte die Schriftstellerin auch: „Ich habe ein Stück Budapest in mir, ein Stück Wien, Stuttgart gehört zu mir und jetzt die Schweiz, und so fühle ich mich auch wohl.“ (Antje Weber: *Straßen der Sprache. Die Schriftstellerin Zsuzsanna Gahse erhält den Adelbert-von-Chamisso-Preis*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 15.2.2006).

⁸ Gahse: *Instabile Texte*, S. 37.

österreichisch. Sagen wir Hefe-Ahne, Hefevorfahr. Ich werde alles für die Sprache dieser Leute tun. (üb 5)

Und so unternimmt Zsuzsanna Gahse in ihren Büchern mit der deutschen Sprache allerhand: sie klopft die manchmal angestaubten, müden und schlaff herabhängenden Wörter ab, befühlt ihren Puls und verhört ihren Tonfall, befragt ihre Etymologien und versteckte Bedeutungen und untersucht unterschwellige Zusammenhänge zwischen ihnen. Auf diese Weise verordnet sie den „haarsträubend gekleidet“⁹ einherziehenden Wörtern verschiedene „Leibesübungen“, um sie dadurch wieder fit zu machen. Zugleich lässt sie in ihren Texten entgegengesetzte Stimmungen aufeinanderprallen oder sie beschleunigt und verlangsamt die Sprachtempi und gestaltet so in dem ‚Sprachfluss‘ verschiedene Wortstrudel und „Erzählinselfn“¹⁰, worunter ebenso Zitate aus Romanen, Gedichten, Liedern oder Filmen wie auch kurze Sagen, Legenden, Anekdoten oder Witze zu verstehen sind, also allerlei winzige Versatzstücke, die einem im Gedächtnis haften bleiben und die „ihr kleines Eigenleben“¹¹ haben.

Mit der schriftstellerischen Arbeit begann Gahse bereits 1968, als ihre ersten Texte in Anthologien und Literaturzeitschriften wie „Akzente“ oder „neue deutsche literatur“ veröffentlicht wurden. Seit ihrem Buchdebüt 1983 mit dem Prosaband *Zero* veröffentlichte sie eine Vielzahl von weiteren Büchern, poetischen Arbeiten sowie Aufsätzen über Literatur und Bildende Kunst, sie war auch Herausgeberin einiger Anthologien und Sammelbände, verfasste szenische Texte und führte mit dem Bildenden Künstler Christoph Rütimann mehrere Performances durch.¹² Nachdem sie am Anfang der 1980er Jahre Helmut Heißenbüttel gebeten hatte, in einer Rundfunksendung über die ungarische Gegenwartsliteratur zu berichten, begann sie auch, aus dem Ungarischen zu übersetzen. Mit ihren Übertragungen der Werke von Péter Esterházy, István

⁹ Zsuzsanna Gahse: *Wie geht es dem Text? Bamberger Literaturvorlesungen*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1997, S. 104.

¹⁰ Das Wesen der „Erzählinselfn“ charakterisiert die Schriftstellerin in ihren *Dresdner Poetikvorlesungen*, insbesondere in der „3. Vorlesung“, vgl. Gahse: *Erzählinselfn*, S. 57–84.

¹¹ Ebd., S. 80.

¹² Eine umfangreiche Bibliographie der unterschiedlichen künstlerischen Tätigkeiten von Zsuzsanna Gahse ist in ihrem Buch zu finden: *Erzählinselfn*, S. 141–180. Einen aktuellen Überblick über ihr Schaffen bietet ihre Homepage: <http://www.zsuzsannagahse.ch>.

Eörsi, Endre Kukorelly, Miklós Mészöly, Péter Nádas, Zsuzsa Rakovszky, István Vörös oder Otto Tolnai gilt sie heute als ‚Botschafterin‘ der ungarischen Literatur in den deutschsprachigen Ländern.¹³ Bei der Verleihung des Voß-Preises wurden ihre großen Leistungen wie folgt hervorgehoben:

Zsuzsanna Gahse ist eine phantasievolle, kreative Übersetzerin, die den immensen Herausforderungen der Texte mit spielerischem Knowhow und mit jener spürbaren Lust an der Spracharbeit begegnet, die sich auch in ihren eigenen literarischen Werken zeigt, wo Prosa-Kompositionen und *poèmes en prose* dominieren. Als Nachdichterin im besten Sinne des Wortes hat sie den bedeutendsten Sprachkünstlern unter den ungarischen Autoren zu einer deutschen Stimme verholfen.¹⁴

Diese lobende Bewertung der Übersetzerin ergänzte noch Irene Weber Henking, als sie 2010 bei der Preisübergabe in Istanbul in ihrer Laudatio betonte:

Zsuzsanna Gahse schreibt ihre Übersetzungen, ihr eigenes vielfach ausgezeichnetes Originalwerk und ihre zahlreichen poetologischen Arbeiten ganz, d. h. mit allen Fasern der Texte, und nicht allein mit den Wörtern, in die deutsche Sprache mit ihren Formen, Bildern und Klängen ein. Mehr noch, ihre Übersetzungen weiten den Tonraum und Bildkörper der deutschen Sprache aus, sind ein Spracherlebnis und eine Lesefreude [...] sind Ausdruck einer Sprachwut, einer Sprachlust und einer Sprachlist, welche „die Mühe, die sie dem Verfasser oft gekostet haben müssen“, vergessen lassen.¹⁵

Die beiden Charakteristiken geben nicht nur ein Bild von den besonderen Fähigkeiten der aus Ungarn stammenden und heute am Schweizer Bodensee lebenden Schriftstellerin, fremde Texte ins Deutsche zu übertragen, sondern sie benennen zugleich wichtige Qualitäten, die für eine gute Übersetzung unentbehrlich sind – so vor allem: dem Fremden in einer anderen Sprache zu seiner

¹³ Vgl. dazu René Kegelmann: *Übersetzung als Kulturtransfer und Grenzüberschreitung. Zur Rolle heutiger Übersetzer aus dem Ungarischen ins Deutsche*. In: *Cross Cultural Communication. Deutsch im interkulturellen Begegnungsraum Ostmitteleuropa*. Hg. Ernest W.B. Hess-Lüttich. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2010, S. 289–301.

¹⁴ Aus der Begründung bei der Verleihung des Johann-Heinrich-Voß-Preises für Übersetzungen, gestiftet 2010 von der Akademie für Sprache und Dichtung. Zit. nach: <http://www.zsuzsannagahse.ch> (11.10.2013).

¹⁵ Irene Weber Henking: *Sprachlust und Sprachlist. Laudatio auf Zsuzsanna Gahse*. In: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch 2010. Göttingen: Wallstein Verlag, 2011, S. 101–107, hier S. 101–102.

eigenen Stimme zu verhelfen und zugleich die Zielsprache um das Fremde zu bereichern. So weiß auch Gahse selbst ihre eigene übersetzerische Tätigkeit wie auch überhaupt die Bedeutung von Übersetzungen zu schätzen. Davon zeugen manche Äußerungen in ihren literarischen Texten, so etwa in dem Prosaband *Instabile Texte*, in dem sie schreibt:

Es ist eine der schönsten europäischen Taten, dass viel übersetzt wird, trotz aller Missverständnisse, die dabei entstehen.¹⁶

Doch in ihren *Dresdner Poetikvorlesungen* bekennt sie zugleich, dass sie sich „zum Übersetzen oft überwinden musste [...], weil das Übersetzen Zeit kostet und die eigenen Gedanken verdrängt“.¹⁷ Aber sie betont sogleich, wie wichtig diese Art der Beschäftigung mit Sprache für das eigene schriftstellerische Schaffen sein kann:

Inzwischen meine ich allerdings, dass jeder, der schreiben will, hin und wieder übersetzen sollte. Bei der Umwandlung von einer Sprache in die andere werden alle Wörter, Sätze, Satzstrukturen und Satzgeschwindigkeiten zwangsläufig auf die Waagschale gelegt, und erst auf der Waagschale zeigen sie so richtig, was sie wert sind. Selbst wenn jemand einfach einen guten deutschen Text in einen guten deutschen Text übersetzt, kommt er der Sprache besser auf die Schliche, als beim bloßen Lesen. Zu beobachten ist beim Übersetzen nicht nur, *welche* Geschichte, sondern auch *wie* sie erzählt wird. Damit meine ich, dass es nicht einerseits gute Geschichten gibt und andererseits gibt es die Sprache, sondern sie gehören zusammen.¹⁸

Dieses zwiespältige Verhältnis zu ihrer Tätigkeit als „Kunstübersetzerin“ (üb 12) thematisiert Gahse besonders eindrücklich in ihrem literarischen Porträt *Übersetzt. Eine Entzweigung* (1993), in dem sie ebenso über das Übersetzen und die Schriftstellerei wie auch über die Beschaffenheit der deutschen und der ungarischen Sprache reflektiert, wobei sie zugleich andeutet, dass sie das Übersetzen viel breiter auffasst als nur als Vermittlung zwischen zwei Sprachen. Von besonderer Bedeutung ist hier nämlich die bereits im Titel genannte „Entzweigung“, die in vielfachem Sinn zu verstehen ist: zum einen als eine Entzweigung

¹⁶ Gahse: *Instabile Texte*, S. 13.

¹⁷ Gahse: *Erzählinseln*, S. 9.

¹⁸ Ebd., S. 10.

zwischen zwei Sprachen, zum anderen zwischen der ‚fremden‘ und der eigenen „Kunstarbeit“ (üb 12), schließlich aber auch als eine Entzweiung zwischen der Literatur und den Bildenden Künsten.

In *Übersetzt* reflektiert die Ich-Erzählerin über ihre Reisen zu verschiedenen Ausstellungen ihres Partners Peter, der Bildender Künstler ist, wobei sie zugleich erklärt, dass für sie „alle bildenden Künstler, die [ihr] etwas sagen“ (üb 20) Peter heißen. Peters Arbeit findet die Ich-Erzählerin dermaßen anregend, dass sie ihm nicht nur bei den Vorbereitungen der Ausstellungen zuschaut, sondern auch Texte für die Ausstellungskataloge verfasst. Doch zugleich sinniert sie über ihre eigene schriftstellerische Arbeit, über das Vergessen und über den Unterschied zwischen Gedächtnis und Erinnerung, auch über ihr Vorhaben, ein Buch über ihren Freund Mihály oder Michael zu schreiben, der ohne Stimme im Krankenhaus liegt und sich mit ihr nur noch schriftlich über ein „Gesprächsheft“ (üb 56) verständigen kann. Schließlich berichtet sie auch von ihren Kontakten mit ungarischen Autoren, die sie alle wiederum Kelemen nennt (vgl. üb 17) und die gern ins Deutsche übersetzt werden wollen, so dass sie ihnen dabei helfen möchte. Diese Bereitschaft, auf eigene Vorhaben zu verzichten und für den anderen etwas Wichtiges zu tun, betrachtet sie allerdings als eine typisch weibliche Eigenschaft, der sie jedoch manchmal nur mit Mühe genügen kann:

Ich hatte, wie auch immer, falsch übersetzt, und wenn ich dabei an die Englischlehrerin [...] erinnert wurde, stimmte etwas auch mit meiner Frauenrolle nicht, allein schon durch die Unruhe im Gespräch. Dabei scheint Übersetzen etwas Weibliches zu sein, zu Diensten sein. Durchgreifend und unaufdringlich helfen, im Hintergrund bleiben, das sind frauliche Tugenden; bei einem männlichen Übersetzer wirken sie anders, männlich, bei Männern wirkt leicht alles männlich, aber sobald eine Frau übersetzt, kann man sofort erkennen, dass diese Arbeit eine weibliche Arbeit ist. (üb 12)

Problematisch an der Situation der Ich-Erzählerin – nicht nur als Schriftstellerin und Übersetzerin, sondern auch als Frau – ist somit, dass einerseits die ungarischen Schriftsteller¹⁹ von ihr erwarten, dass sie sofort ihre Texte ins

¹⁹ Zu einem der ungarischen Schriftsteller vermerkt die Ich-Erzählerin einmal, damit auf die Unterschiede zwischen schreibenden Frauen und schreibenden Männern verweisend: „Auch Kelemen lebt mit einer Frau und einem kleinen Kind und kümmert sich nur um seine eigenen Bücher“ (üb 17).

Deutsche übersetzt, ohne dass sie dabei auf ihre eigene schöpferische Arbeit Rücksicht nehmen, und andererseits, dass sie ihren Erwartungen zu genügen versucht, weil sie ihnen (trotz der schlechten Bezahlung) helfen möchte und weil auch ihr selbst das Lesen und Übersetzen ihrer Texte Spaß macht. Vor das Dilemma gestellt, auf welche Arbeit sie sich also konzentrieren sollte, und dabei zugleich auf die ungarische Bezeichnung für literarische Übersetzer als „Kunstübersetzer“²⁰ anspielend, stellt sie verbittert fest:

Also bin ich eine Kunstübersetzerin. Es gibt Kunstleder, Kunstseide, und so gibt es auch Kunstübersetzer. Ich wirke beinahe wie ein echter. Wenn ich gerade nicht übersetze, habe ich meine eigene Arbeit, von der ich meine, sie sei die echte Arbeit, aber möglicherweise könnte jemand einmal denken, gerade das sei die Kunstarbeit. Wenn zum Beispiel ein Ungar in Berlin auftaucht, ein ungarischer Schriftsteller, [...] möchte er selbstverständlich gerne übersetzt werden, und seinerseits denkt er zu Recht, daß ich mich neben meiner Kunstarbeit auch an die wirkliche Arbeit wagen könnte, an das Übersetzen. Oder um es aus dem Ungarischen noch einmal richtig herüberzubringen: an das Kunstübersetzen. So weit über die ersten Stufen der Unehrllichkeit. (üb 12)

An einer anderen Stelle reflektiert sie wiederum darüber, wie sehr sie sich durch das Übersetzen von der eigenen schriftstellerischen Arbeit entfernt, denn die Herausforderung, fremde Gedanken von der einen Sprache in die andere zu

²⁰ Über die Situation ungarischer Schriftsteller im kommunistischen Regime und über Übersetzungen zwischen den ‚großen‘ und den ‚kleinen‘ Sprachen reflektiert Zsuzsanna Gahse in ihrem Buch wie folgt: „Vor Jahren, in den schweren Zeiten, haben in Ungarn viele Schriftsteller nur von Übersetzungen leben können, dann waren sie wenigstens mit Sprachen beschäftigt und mußten nicht das schreiben, was allgemein von ihnen verlangt wurde, sie hatten ein Stück Weltliteratur vor sich auf dem Schreibtisch, oft bis in die Nächte hinein, und in Ungarn sagten sie, sie seien künstlerische – das heißt: nicht wirtschaftliche – Übersetzer. Es hat etwas Angenehmes, daß die Ungarn zwischen Übersetzungsarten unterscheiden, wobei das Wort, wodurch die Unterscheidung zwischen den verschiedenen Arten zustande kommt, etwas besser mit Werkübersetzer angegeben wäre. Sie sind Werkübersetzer. Und gehe ich dem ungarischen Wort genauer nach, müßte ich sagen, sie seien Kunstübersetzer; selbstverständlich haben sie nicht irgend jemanden, sondern Goethe, Brecht, Grass, vor allem Rilke und Shakespeare, Beckett, Sartre übersetzt. Selbstverständlich wird hier aber fast immer der zunächst nicht berühmte, noch unklassische ungarische Autor übersetzt. Die Positionen sind in keiner Hinsicht vergleichbar, womit die Unehrllichkeiten beginnen, die Lügen in den Übersetzungen“ (üb 11).

übersetzen, hindert sie daran, die eigenen Ideen in die Sprache zu verwandeln und ihre eigene Sprache zu schreiben:

Als ich vor zwei Jahren Kelemens Buch abgeschlossen, das heißt zu Ende übersetzt hatte, waren es Schichten, die von mir wegfielen, das habe ich sehen können. Da bin ich, dachte ich. Kurze Zeit später, einen Tag später, war ich dann noch näher an mir. Kam immer einen Schritt weiter, sogar wenn ich schlief, und während sie aufgehoben wurde, sah ich die Entfernung, die vorher unbemerkt entstanden war und wie groß sie gewesen war. (üb 29)

Die Verdrossenheit der Schriftstellerin, die zugleich als Übersetzerin arbeitet, ist allerdings in dem Buch meistens nur zwischen den Zeilen spürbar. Erst im Nachwort, wo sie sich direkt an ihre Leserinnen und Leser wendet, gibt sie ohne Umschweife zu, dass sie eine Übersetzungsarbeit entschieden abgelehnt hatte, weil der zu übersetzende Text ihren eigenen schmerzlichen Erfahrungen mit Ungarn, über die sie selbst nur selten und eher sehr verschleiert schreibt²¹, entschieden widersprochen hat:

An dem Nachmittag [...] warf ich einen Blick in dieses Buch, weil mich Kelemen mit seiner schönen Stimme darum gebeten hatte, und gleich auf der zweiten Seite stand, daß Menschen traurig sein können, Tiere aber nicht, und das war dort erst gemeint, und auf der zehnten Seite stand, daß in Ungarn während der Revolution, die ich dort noch miterlebt hatte, die Leute, die dann in den Westen gingen, mit Autos abgeholt wurden: Jemand läutete und sagte, hier steht unten auf der Straße das Auto vom Roten Kreuz, und wir bringen Sie über die Grenze. Da sollen die Tapferen nein gesagt haben, und sie blieben, und die Nichttapferen fuhren mit, so stand es in diesem Buch.

Es ist erstaunlich, was die ungarischen Männer alles wissen. Aber das war nicht so, nicht so einfach, als sei man zu den Winterferien aufgebrochen, vielleicht gab es auch solche Fälle, warum sollte Kelemen sonst so etwas geschrieben haben, aber in Wirklichkeit sind fast alle zu Fuß über die Grenze gegangen, am Neusiedler See, und es war nicht angenehm, auch nachher nicht. Es ist wichtig, dass Kelemen

²¹ Über die Situation in Ungarn im Jahre 1956, die gefährliche Flucht ihrer Familie über die grüne Grenze und den Aufenthalt in einem Flüchtlingslager hat Zsuzsanna Gahse hauptsächlich in ihrem Roman geschrieben: *Nichts ist wie oder Rosa kehrt nicht zurück*. Vgl. dazu: Dorota Sośnicka: *Der ‚weibliche Blick‘ auf die Geschichte des 20. Jahrhunderts: Die Erinnerungs-Romane ‚Engste Heimat‘ von Erica Pedretti und ‚Nichts ist wie‘ von Zsuzsanna Gahse*. In: *Colloquia Germanica Stetinensia* 20. Szczecin: Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego, 2012, S. 155–173.

viele Leser kennenlernen und mögen, solche Sätze aber will ich nicht übersetzen und werde sie Kelemen zurückschicken. (üb 64)

Teilweise im Kontext dieses Bekenntnisses, aber ebenso im anderen Sinn, was noch dargelegt werden soll, lässt sich Gahses Selbstcharakteristik lesen, in der sie die eigene Position wie folgt bestimmt:

Ich übersetze aus dem Ungarischen, und in Ungarn leben die Ungarn, die ungarisch sprechen und schreiben, und das von mir Übersetzte ist deutsch für Deutsche. Es gibt Deutsche, und es gibt Ungarn. Es gibt auch ein Dazwischen, weder Deutsche, noch Ungarn, und allmählich wird aus diesen etwas Drittes. Für diese Dritten könnte man allmählich Lebensläufe ausmalen. Wer das Dritte noch nicht ist, und den einfachen Hintergrund auch nicht mehr hat, ist ein Fährmann und soll fahren. (üb 18)

Der hier genannte Fährmann ist ein mehrdeutiges Bild. Denn er kann einerseits Emigranten meinen, die ihren „einfachen“ – heimatlichen – „Hintergrund“ verloren haben und sich durch ihre Flucht zur endlosen Wanderung verurteilt haben, wie dies im Roman *Nichts ist wie oder Rosa kehrt nicht zurück* nachzulesen ist: „Flüchtlinge bleiben Flüchtlinge“²² – heißt es dort, und: „Wer gegangen ist, den gibt es nicht, und über den spricht man nicht“.²³ Andererseits ist aber der Fährmann auch das Bild für den Übersetzer, der ähnlich dem die Fahrgäste von einem Ufer zum anderen über-setzenden Fährmann das in einer Sprache Gemeinde in die andere über-setzt. In *Übersetzt* gibt es übrigens viele solcher bildhaften Formulierungen, denn trotz allem übersetzt die Ich-Erzählerin recht gern, untersucht die Etymologien einzelner Wörter, listet sinn- beziehungsweise klangverwandte Wörter auf und spielt immer wieder mit der Sprache, wie etwa an folgender Stelle:

Abenteuer
Aventure
Abenteuer
Abendtour
Abend teuer

²² Zsuzsanna Gahse: *Nichts ist wie oder Rosa kehrt nicht zurück. Roman*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1999, S. 99.

²³ Ebd., S. 35.

Nacht teuer
die Nacht durchteuern. (üb 28)

Diese unterschiedlichen ‚Quergedanken‘, die verdeutlichen, dass das Denken nicht einfach linear verläuft, sondern auf verschiedenen Abwegen zustande kommt, bilden somit eine zweite Textebene. Und um diese ‚Entzweigung‘ der Gedanken auch nach außen zu zeigen, werden sie ab und zu eingerahmt in den eigentlichen Text eingefügt, was gewissermaßen zur Verräumlichung der ansonsten eindimensionalen Sprache führt und somit die Affinität des Textganzen zu den Bildenden Künsten hervorhebt.

Zugleich reflektiert die Ich-Erzählerin immer wieder über die Unterschiede zwischen der deutschen und der ungarischen Sprache, so beispielsweise dass es im Ungarischen – im Unterschied zum Deutschen – nur einen Vergangenheits-tempus gibt, dass die ungarischen Sätze nicht bestimmen, ob ein Mann oder eine Frau gemeint ist (wobei die Ungarn es meistens ohne Probleme erkennen können) oder dass Ungarisch als eine „sogenannt kleine“ (üb 31) Sprache nicht über so exakte Begriffe verfügt wie Deutsch, das ja zu den „großen oder bekannten“ (üb 32) europäischen Sprachen gehört. Sie berichtet auch über die Texte, die sie gerade übersetzt, und verweist darauf, dass diese – obwohl alle in ungarischer Sprache geschrieben – je nach dem Autor jeweils ihre eigene Sprache sprechen, denn während es bei den langen Sätzen von Kelemen „darum geht, eine logische Gedankenkette in einem Satz unterzubringen“, sind im Gegensatz dazu „Kelemens Sätze eher einem Wirbel vergleichbar, einem Stimmungswirbel, der den Leser mitreißen, zum Teil auch verwirren oder kippen will“ (üb 17). Diese Reflexionen weisen somit darauf hin, dass der Übersetzer bei seiner Arbeit die verschiedenen besonderen Eigenschaften jedes einzelnen Textes zu bedenken hat, dass er also nicht nur einfach nach Entsprechungen für die einzelnen Wörter suchen muss, sondern auch nach einer stilistischen, stimmungsmäßigen und kulturellen Entsprechung. Die Betrachtung der Vielzahl möglicher Entsprechungen für einzelne Wörter und Wortfügungen führt aber die Ich-Erzählerin zu der gut begründeten Frage, „[w]elches Deutsch“ (üb 17) sie denn in ihrer Übersetzung vorschlagen sollte, die schließlich in die Feststellung mündet, dass jede Übersetzung „für sich eine Lüge“ ist. Und dies verleitet die Schriftstellerin wiederum zu einer etymologischen Reflexion über

das Wort „Lüge“, bei der sie zugleich das Bedeutungsfeld um entsprechende Ausdrücke aus dem Ungarischen erweitert:

Lüge, das uralte germanische, nicht nur germanische Wort, hängt mit Leugnen zusammen und mit Locken wahrscheinlich. In dem entsprechenden ungarischen Wort höre ich keine Verwandtschaft zu anderen Wörtern. Mit dem uralten finnischen Wort, mit dem es zusammenhängen könnte, hängt es nicht zusammen. Zum Lügen gehört das Gewissen, ein Wissen, einiges an Wissen, das in jemandem zusammentrifft. Das Wort, das im Ungarischen dasselbe bedeuten will, das ich jedes Mal wirklich mit Gewissen übersetzen muß, ich muß es, heißt wörtlich Seelenkenntnis. (üb 17–18)

Die Zusammenfügung der deutschen und der ungarischen Bezeichnung für „Lüge“ samt den mitschwingenden Bedeutungen führt somit zu einem interessanten Ergebnis, nämlich zu dem Wort „Seelenkenntnis“, das – anstelle der „Lüge“ auf den Prozess der Übersetzung angewendet – den eigentlichen Sinn vom Übersetzen enthüllt, und zwar nicht nur die genaue Entsprechung der Wörter, sondern auch das Wissen um die Seele, also laut des Wörterbuchs – um das „Innenleben eines Lebewesens, das sich im Denken, Fühlen, Handeln od. Bewegen äußert“.²⁴ Man könnte jedoch die Behauptung wagen, dass auch ein literarischer Text, in den die Erfahrungen, Gefühle und Überlegungen des Schriftstellers eingeschrieben sind und der sich unterschiedlich ‚bewegen‘ kann, sein eigenes Innenleben hat, das in die fremde Sprache adäquat übersetzt werden sollte, was für den Übersetzer eine ungeheure Herausforderung bedeutet. Für die obige Behauptung lässt sich übrigens eine ausgezeichnete Entsprechung in Gahses Schaffen finden, die ihre *Bamberger Poetikvorlesungen* mit der Frage *Wie geht es dem Text?* betitelte, so dass sie dementsprechend in ihrem Buch den Text wie ein eigenständiges Subjekt betrachtet, das man nach seinem Befinden befragen kann. Mit dem Wohlergehen des Textes sind dabei seine unterschiedlichen ‚Befindlichkeiten‘ gemeint, d. h. die Betrachtung dessen, „wie er entsteht, hingestellt, installiert wird, wie er sich ausweitet und andere Texte in sich aufnimmt und zugleich wieder entlässt“²⁵, wie er sich also nicht

²⁴ Stichwort „Seele“. In: Gerhard Wahrig: *Deutsches Wörterbuch*. München: Mosaik, 1966/1986/1989.

²⁵ Gahse: *Wie geht es dem Text?* Klappentext.

anhalten lässt und damit: wie er geht. Auf diese Weise demonstriert Gahse die labyrinthische Beschaffenheit des Textes und dessen

sich abzweigende Gedankengänge und [...] gedankliche Quereinschüsse oder [...] abzweigende Nebenstraßen, die der Sprechende, während er spricht, und auch schon der Denkende, während er denkt, unablässig mitzusehen hat.²⁶

Das alles muss aber freilich auch der Übersetzer sehen und in seiner Übersetzung wiederzugeben versuchen. Zu bedenken ist außerdem, dass der Autor eines Textes gegen die Regeln seiner Sprache verstoßen kann, dass er also seine Muttersprache um Neues bereichert, was ebenfalls einer adäquaten Übersetzung bedarf und für den Übersetzer die Entscheidung bedeutet, inwiefern und in welcher Gestalt er dies in seiner Übersetzung bewahrt, und zwar so, dass der übersetzte Text für die Leser verständlich bleibt. Dieses Problem und das Vorgehen des Übersetzers dabei erläutert Gahse auf ihre spielerische Art und Weise wie folgt:

Wenn sich der Autor, der das Original schrieb, verpuppt, verpuppt sich auch der Übersetzer. Der Kopf des Übersetzers verpuppt sich, der Kopf dessen, der die Verpuppung unverpuppt, setzt sich in die Verpuppung über. Er sitzt in einem Knäuel, und wer zieht ihn wieder heraus? (üb 30)

Damit deutet sie die unterschiedlichen Dilemmata des literarischen Übersetzers an, der sich einerseits in den Kopf des Autors hineinversetzen muss und andererseits die Möglichkeiten der Zielsprache zu bedenken hat. Wenn er aber eine gute Lösung findet, kann er auf diese Weise auch die Zielsprache um Neues bereichern:

Es ist spannend, was Kelemen zur Zeit am Ungarischen zu verändern sucht, es macht das Ungarische durchsichtig, biegt es, macht mit ihm, als sei es ein lustiges Pferd, kleine Sprünge. Und ich halte es nicht für ausgeschlossen, daß sich dadurch auch das Deutsche leicht einmal mehr, das heißt noch einmal verändern lässt, wenn im Deutschen das, was sich Kelemen auf ungarisch überlegt, nachinszeniert wird. (üb 32)

Da aber eine hundertprozentige Entsprechung meistens nicht zu finden ist und sich stattdessen eine Vielzahl von Entsprechungen bietet, meint Gahses

²⁶ Ebd., S. 9.

Ich-Erzählerin, dass beim Übersetzen verschiedene „Unehrllichkeiten“ (üb 33) beziehungsweise „Lügen“ unvermeidbar sind. Doch – wie sie darlegt – gerade diese „Unehrllichkeiten“ machen das Übersetzen so reizvoll:

Gerade wegen diesen, auch für einen selbst nicht leicht durchschaubaren Unehrllichkeiten lohnt es sich, zu übersetzen. Es ist interessant zu lügen. Wenn Übersetzungen klare oder selbstverständliche Gleichungen wären, wäre alles ehrlich und selbstverständlich, so daß man sie nur auswendig lernen müßte. Die Unehrllichkeiten, oft freundlicher umschrieben, erfordern Phantasie. (Darum sagen viele, daß die Übersetzer unterschätzt werden, was sie wirklich werden, und sie sagen die Übersetzer seien wie Dichter, was sie nicht wirklich sind, weil sie immer auf der vom Autor festgelegten Schiene weiterfahren, trotz der kleinen Umlenkungsversuche, die sie unterwegs begehen.) Eine Phantasie, die Lücken ausfüllt, das ist anregend, eine Phantasie, mit der jemand vortäuschen kann, Ungarisch sei wie Deutsch, ist interessant und für den, der sie hat, ist sie anregend. (üb 34)

Diese Unehrllichkeiten bei der Übersetzung sind übrigens auch etymologisch verankert, was die Ich-Erzählerin durch ein Sprachspiel verdeutlicht:

Für jedes Wort gibt es in jeder Sprache eine Entsprechung. Entsprechung. Eine Sprachung, die dem Original und der Sprache, in die übersetzt wird, widerspricht, also ent, das heißt dagegen; trotzdem wird jedesmal, ganz gleich wie die Übersetzung aussieht, etwas gespiegelt, das dem Original ähnelt, ein wenig ähnelt, und ich nehme an, daß durch Übersetzungen Sprachen verändert werden können. Merkwürdig ist es, wenn es heißt, eine Übersetzung müßte in der Sprache, in die sie hereingeholt wird, in erster Linie natürlich klingen. Dann ist die fremde Sprache in die bekannte übersetzt, so, als sei da nichts übersetzt, und somit wäre das Folgende passiert. Jemand sagt: Erzähl mir etwas Fremdes, ich möchte Neuigkeiten hören, daher will ich etwas Fremdes hören, aber erzähle das so, daß mir dabei alles vorkommt, als hätte ich es schon gewußt. Natürlich muß ich den Kopf schütteln. Das ist unmöglich, sage ich, ich erzähle dir, worauf du neugierig bist, strenge mich an, dir wirklich etwas Neues zu zeigen, und du bleibst unbekümmert sitzen, weil du nicht wirklich neugierig bist. Du willst eher sehen, daß alles so ist, wie du es kennst. (üb 58–59)

Diese sehr bildhafte Beschreibung des Übersetzungsprozesses korrespondiert offensichtlich mit dem Konzept eines verfremdenden Übersetzens, wie es Friedrich Schleiermacher 1813 in seiner Abhandlung *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens* beschrieben hat. Gegenüber einer Übersetzung,

die „das Fremde in der eigenen Sprachsphäre [...] zum Verschwinden bringt“, indem sie als „uneingeschränkte Einbürgerung und Anverwandlung intendiert ist“²⁷, plädierte nämlich Schleiermacher bei der Übersetzung von literarischen Texten für „eine Haltung der Sprache, die [...] ahnen lässt, dass sie nicht ganz frei gewachsen, vielmehr zu einer fremden Ähnlichkeit hinübergebogen sei“.²⁸ Wie dieses Hinüberbiegen zustande kommen sollte, bestimmte Schleiermacher nicht genauer, denn er meinte, dass das literarische Übersetzen eine nicht näher regulierbare Kunst ist. Ähnlich äußerte sich auch Walter Benjamin in seinem Aufsatz *Die Aufgabe des Übersetzers* (1923), dem zufolge die wahre Übersetzung durchscheinend sein sollte, d. h. sie darf das Original nicht verdecken.²⁹ Mit diesen Auffassungen stimmt also auch die Betrachtung des literarischen Übersetzens von Zsuzsanna Gahse überein, was ebenso das obige Zitat wie auch ihre anderen, bereits angeführten Reflexionen bestätigen, darunter jene zu dem ungarischen Ausdruck für „Kunstübersetzer“ (üb 12).

Doch zugleich betont Gahse immer wieder, dass eigentlich jedes Wort eine Übersetzung ist (vgl. üb 60) – auch wenn man die „Vorstellung in ein Wort hinüber[setzt]“³⁰, ist dieser Vorgang mit der Übersetzung vergleichbar:

Übersetzen ist ein gutes Wort, es gibt ein Bild. Und es gibt ein Bild auch von der Möglichkeit, dass jemand eine unbenannte Idee in die Benennung setzt, hinübersetzt. Er könnte die Idee auch hinüberlegen. Oder schieben. Sicher könnte er seine Gedanken auch in ein Wort hinüberwenden. Wenden. Zum Beispiel sagt man das auf ungarisch so. Man wendet ein Wort in das andere. Wenn auf ungarisch etwas gewendet wird, muß ich auf deutsch übersetzen sagen, aber in Wirklichkeit haben die Ungarn das Bild vom Wenden oder Wälzen, Drehen. Sicher ist auch diese sprachliche Möglichkeit vorstellbar, aber das deutsche Bild unterscheidet sich zum Beispiel vom ungarischen.³¹

²⁷ Harald Kittel, Paul Armin Frank, Norbert Greiner, Theo Hermans, Werner Koller, José Lambert, Fritz Paul: *Übersetzung – Translation – Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung – An International Encyclopedia of Translation Studies – Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction*. 2. Teilbd. Berlin: De Gruyter, 2007, S. 1676.

²⁸ Zit. nach: ebd.

²⁹ Vgl. ebd.

³⁰ Gahse: *Wie geht es dem Text*, S. 113.

³¹ Ebd., S. 113–114.

Demzufolge ist im Grunde genommen jedes Wort „eine deutliche Körperbewegung, ein Langen, ein Voran, das Heranreifen, ein Pfad“ (üb 53), was eine Bewegung im Raum bedeutet, denn – wie die Schriftstellerin sagt –

bei der Umsetzung, beim Hinübersetzen und Wenden ist vom Raum die Rede, auch in diesem Fall wird ein Raum bestückt, installiert.³²

Mit dieser Vorstellung sind wir somit bei der anderen Art der ‚Entzweigung‘ gelangt, die in *Übersetzt* sehr bildhaft angesprochen wird. Da fühlt sich nämlich die Ich-Erzählerin, die zugleich Schriftstellerin und Übersetzerin ist, innerlich zerrissen – nicht nur zwischen der eigenen und der fremden „Kunstarbeit“, sondern auch zwischen Peter und Kelemen, so dass sie wiederholt sich selbst auffordert, sich endlich für einen von den beiden zu entscheiden: „Entweder Peter oder Kelemen, es wäre wichtig, die beiden klar gegeneinander antreten zu sehen [...]“ (üb 26). Bedenkt man aber, dass für sie alle Bildenden Künstler Peter heißen, und alle ungarischen Autoren Kelemen, so bedeutet diese Entzweigung in Wirklichkeit eine Entscheidung zwischen den Bildenden Künsten und der Literatur. Wenn man dabei noch berücksichtigt, dass Michael, dem sie ihr Buch widmen möchte und der – während sie die fremden Texte ins Deutsche übersetzt – ohne Stimme im Krankenhaus liegt, „viel ernster ist als Kelemen oder Peter“ (üb 56), so spricht sie damit die Bedeutung der eigenen schriftstellerischen Arbeit an. Ihre Entscheidung, die sie in dieser Entzweigung zwischen Literatur und den Bildenden Künsten schließlich trifft, deutet sie mit folgenden Worten an:

Ist es nicht vielleicht wichtiger, bei meiner Sprache zu bleiben, es gibt viel zu tun, und in meiner Sprache, die keine Sprache ist, steckt vielleicht eine neue, die sich umschaute. (üb 26)

Mit dieser neuen, sich umschauenden Sprache gibt Zsuzsanna Gahse, die ja auch immer betont, dass sie ein Augenmensch ist und dass für sie das ‚richtige‘ Schauen äußerst wichtig ist, das Bild von ihrem literarischen Programm und ihrem Werk, das dadurch, dass es mit den traditionellen Gepflogenheiten der Literatur entschieden bricht, die Grenzen zwischen den literarischen Gattungen

³² Ebd., S. 114–115.

aufhebt und die Prinzipien unterschiedlicher Kunstarten miteinander verknüpft, sich in der Literaturlandschaft als ganz ungewöhnlich präsentiert und somit gewissermaßen als ein „Drittes“ (üb 18) gelten kann – als eine Art Verbindung zwischen Literatur und den Bildenden Künsten, wobei auch die Musik der sprachlichen Kadenz und die Beschleunigungen und Verlangsamungen des Sprachtempos eine entscheidende Rolle spielen. Dabei beruft sich Gahse auf das Schaffen von Gertrude Stein, die ebenfalls ihre Texte in deutlicher Anknüpfung an die Werke der Malerei geschrieben hat. So interpretiert sie den berühmten Satz Steins: „rose is a rose is a rose is a rose“ nicht wie üblich, sondern sie meint, mit diesem Satz habe Gertrude Stein gesagt:

[...] da ist die Rose, und wenn ich rund um sie herumgehe, ist sie von jeder Seite eine Rose, rundherum, bis nach innen hinein ist die Rose eine Rose.³³

Demzufolge hat sich Zsuzsanna Gahse in *Übersetzt* ausdrücklich dazu bekannt, Steins Werk auf ihre eigene Weise weiterführen zu wollen:

Es gibt viel zu tun, und nehmen wir an, wir reden von der Stein, wieder von der Gertrude Stein (es ist beinahe die einzige Möglichkeit, sie, die vom Wiederholen lebte, zu wiederholen, nicht für immer, aber zunächst einmal), es tut gut, sie noch einmal anzuschauen, was sie machte und wie sie ihre Gedanken ausbreitete, verlangsamte, um sie von jeder Seite zur gleichen Zeit zu sehen. Ähnlich wie damals auch die Maler. Ähnlich ist natürlich nicht gleich. Natürlich aber kommt, wenn jemand schreibt und nicht malt oder mit Figuren zu tun hat, etwas anderes zustande, sobald er alles von jeder Seite anschaut. Zu schreiben ist etwas anderes als zu malen, zu zeichnen, Ähnlichkeiten sind im Schauen aber möglich, und sie hat auf einfachste Weise alles, alle Seiten einer Sache gleichzeitig zu sehen versucht, wie damals einige ihrer malenden Freunde. (üb 19–20)

Wie die Ich-Erzählerin in *Übersetzt* also feststellt, ist es eben vielleicht „nicht möglich, ohne Freunde auszukommen, ohne solche Freunde, die malen und in Bildern und Körpern denken“ (üb 20). Daher ist Gahse ihrem Vorhaben, das Denken in Bildern und Körpern in die Sprache zu übersetzen, treu geblieben, was auch allen ihren literarischen Arbeiten anzusehen ist.

Vor allem sind die meisten Werke von Zsuzsanna Gahse als Hommagen an das Schaffen von diversen Künstlern angelegt. So ist zum Beispiel die

³³ Ebd., S. 65.

Erzählung *Berganza* (1984) eine anspielungsreiche Anknüpfung an Cervantes und E. T. A. Hoffmann, und der Prosaband *Stadt Land Fluss* (1988) ist mit seinen sieben Erzählungen in der Ich-Form und drei in der dritten Person erzähltechnisch und zahlenmäßig eine Hommage an die hundert Novellen des *Decamerone* von Boccaccio. *Einfach eben Edenkoben* (1990) ist wiederum ein Bekenntnis der Schriftstellerin zu dichtenden Frauen, hauptsächlich zu Else Lasker-Schüler und Gertrude Stein, während *Oh, Roman* (2007) das bernsteinfarbene Porträt eines Mannes entwirft, das die Autorin in einer Reaktion auf die von schreibenden Männern entworfenen Frauenporträts wie etwa *Anna Karenina* oder *Effi Briest* verfasst hat, wobei sie zugleich mit dem Motto auf den Komponisten Györgi Ligeti verweist und damit auch andeutet, dass sie ihren Roman in Anlehnung an Ligetis Klangflächenkompositionen geschrieben hat.³⁴

Mehrere Werke von Zsuzsanna Gahse sind dagegen eine Übersetzung der Bildenden Kunst in die Sprache, so zum Beispiel ihr erstes Buch *Zero* (1983), das – zwischen Erzählung und Gedicht situiert – mit seinen „Porträts“, „Selbstbildnissen“, „Gruppenbildern“ und „Stilleben“ sich zugleich als eine Bildersammlung präsentiert. Von der Malerei wurden auch die *Hundertundein Stilleben* (1991) angeregt, in denen die Schriftstellerin in der Umkehrung des Ausdrucks, *Natura morta*‘ eine Ästhetik des Alltäglichen entwickelt und neben zahlreichen Anspielungen auf literarische Texte insbesondere auf die Stilleben des italienischen Malers und Graphikers Giorgio Morandi mit blauen, weißen und blasslila Vasen verweist. Durchaus visuell ist außerdem *Passepartout* (1994) angelegt, ein längerer Text auf einem großen Blatt, auf dem die Schrift mit einem Rahmen abgedeckt wurde, so dass man nur die hinter diesem Passepartout liegenden zehn Ausschnitte lesen kann. Daher beginnen und enden die einzelnen Texte immer wieder mitten im Satz – so, wie der Rahmen sie gerade traf. Etwas anders als in *Passepartout* installiert Gahse ihre Texte im *Kellnerroman* (1996), einer neuen Art vom aleatorischen Roman, der aus einem kurzen Haupttext und dreißig Fußnoten besteht, wobei viele der Fußnoten als Verzweigungen von anderen Fußnoten fungieren, so dass der Leser die dargebotenen Texte jeweils

³⁴ Vgl. dazu das Interview mit der Schriftstellerin: Dorota Sośnicka: *Kleine Teppiche von Geschichten. Ein Gespräch mit Zsuzsanna Gahse über ihr neuestes Buch „Oh, Roman“*. In: *Colloquia Germanica Stetinensia* 18. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2010, S. 75–84, hier S. 76–77.

anders anordnen und somit jedes Mal einen anderen Roman zusammenstellen kann. Um Installationen im Raum geht es auch in dem Prosaband *Instabile Texte* (2005), die durch ihre Strukturierung „teleskopartig zusammenschiebbar sind, man kann also einzelne Teile rausschnippeln, und sie sind immer noch gültig“.³⁵ Und während die *Instabilen Texte* zugleich schweizerische Landschaften in „Klang- und Sprachschaften“³⁶ verwandeln, ist der Prosaband *Essig und Öl* (1992) ein farbliches Wortspiel, bei dem die Stadt Wien, die Erfahrungen der Fremdheit und Vertrautheit oder der Distanz und Nähe zu einem sich in abwegigen Gedankengängen und rhythmisierenden Wiederholungen selbst fortzeugenden Text werden.

Für manche von Gahses Texten ist wiederum die formale Einschränkung entscheidend, so etwa hat sie in den *Instabilen Texten* in Anknüpfung an Petrarca's Sonette ihre eigenen „hohen Lieder im hohen Lausanne“³⁷ ihrem geliebten Peter gewidmet, die in der modernen „Mobil-Form“ einer „Doppel-SMS“³⁸ geschrieben sind, d. h. sie verfasste Kurztexte,

die höchstens 320 Zeichen haben und nicht weniger als 315, einschließlich Leerzeichen [...], und diese Vorgabe ist ebenso deutlich ein Gebot wie die Form der Sonette, auch wenn die 320 Zeichen weniger klingen, nicht den Klang der Sonette haben.³⁹

In den *Donauwürfeln* (2010) dagegen, die eine Wanderung entlang der Donau nachzeichnen, hat die Schriftstellerin die Donau, das „gute alte Rückgrat“⁴⁰ Europas, in Würfel ‚verpackt‘, denn „zehn Silben mal zehn Zeilen sind ein Quadrat aus der Donau“, aber „[n]och schöner wäre ein Würfel“⁴¹, daher ergeben jeweils zehn Donau-Quadrate einen Donauwürfel, und siebenundzwanzig Donau-Würfel das gesamte Buch.

³⁵ Zsuzsanna Gahse im Gespräch mit Antje Weber: *Straßen der Sprache*.

³⁶ Beat Mazenauer: *Instabil und flüchtig*. Online: <http://www.culturactif.ch/livredumois/nov05gahsenaef.htm> (20.7.2006).

³⁷ Gahse: *Instabile Texte*, S. 121.

³⁸ Gahse: *Erzählinseln*, S. 98.

³⁹ Ebd., S. 98–99.

⁴⁰ Zsuzsanna Gahse: *Donauwürfel*. Wien: Edition Korrespondenzen, 2010, S. 53.

⁴¹ Ebd., S. 5.

Mehrere Bücher von Gahse sind als szenische Prosa zu bezeichnen, so vor allem der Band *Abendgesellschaft* (1986), der sich aus sechsundvierzig Monologen von dreizehn Personen zusammensetzt, wobei eine besondere Rolle den hier aufeinandertreffenden Stimmungen zukommt. Das Szenische einerseits und andererseits die Bewegung im Raum bringt der Band *durch und durch* (2004) zum Vorschein, der den sich auf der wichtigsten Ost-West-Verbindung der Schweiz ‚durch und durch‘ wälzenden Verkehr registriert und zugleich in einer Art moderner „Commedia dell’arte“ eine Vielzahl von Charakteren, Eigenschaften und Temperamenten auftreten lässt. Schließlich aber ließ die Schriftstellerin auch in ihrem neuesten Buch *Die Erbschaft* (2013) personifizierte Witze auf der (Dreh-)Bühne auftreten.

Einige Arbeiten hat Zsuzsanna Gahse zusammen mit dem Bildenden Künstler Christoph Rütimann vorbereitet, so ist zum Beispiel das schmale, in Rot und Schwarz gehaltene Bändchen *Nachtarbeit* (1991), auf welches übrigens die Schriftstellerin auch in *Übersetzt* anspielt, ein literarisch-visuelles Projekt, „in dem die Zeit und das Zeitraffen sichtbar zur Geltung kommen“ (üb 25). Ihre anderen gemeinsamen Projekte sind das schneeweiße, intertextuell geprägte Büchlein *Calgary: April 1997*, ein witziges Experiment, das in wechselnder typographischer Gestaltung ebenso die Augen wie auch die Belesenheit und Imaginationskraft des Lesers anregen will, oder aber das Stück *A.D.H.D. Ansicht-Vorsicht-Durchsicht-Halt*, das sie 1997 anlässlich des 200. Geburtstags von Annette von Droste-Hülshoff als eine Verbindung von vorgetragendem Text und projizierten Dias in Münster auf die Bühne brachten.

Obwohl dieser Überblick über die diversen literarischen Projekte Zsuzsanna Gahses keineswegs vollständig ist, so vermag er doch das Hauptanliegen ihrer künstlerischen Tätigkeit anzudeuten: immer geht es ihr nämlich um das Vermitteln und Übersetzen zwischen verschiedenen Kunstarten und den literarischen Gattungen und Genres, ebenso aber um das Vermitteln zwischen Sprachen und Kulturen, wie dies etwa *Übersetzt. Eine Entzweiung* anspricht, oder aber eines ihrer letzten Werke – das *Südsudelbuch* (2012), in dem ebenfalls vielfach übersetzt wird, „weil manche Wörter und Wendungen in anderen Sprachen Besonderheiten erzählen, und was solche Wörter und Wendungen sagen

wollen, kann und soll man in die deutsche Vorstellung herüberretten“.⁴² Denn schließlich ist – wie die Schriftstellerin doch immer wiederholt – „jedes Wort [...] eine Übersetzung, und bei jedem Wort verzögert sich die Zeit“ (üb 60).

“Every Word is a Translation”:
Zsuzsanna Gahse’s Experimental Mediations
between Languages, Media, Genres and Cultures

Summary

This essay sketches in broad outline the literary work of the German-language author Zsuzsanna Gahse, which is characterized by a variety of linguistic and formal experiments, particular attention being paid to her activity as a translator of Hungarian literature. At the centre of the discussion is Gahse’s literary portrait *Translated. A Disunity*, in which she reflects on writing and translating, but also takes as a theme her ‘disunity’ between literature and the graphic arts. Gahse found a way out of this ‘disunity’ by blurring the distinctions between different languages, media, genres and cultures in her works, by mediating in various ways between them and by ‘transferring’ them, for translating – as she always emphasizes – means very much more than simply mediating between two languages.

Translated by Malcolm Pender

Keywords: comparative literature, translation studies, Zsuzsanna Gahse, experimental literature

⁴² Zsuzsanna Gahse: Vorstellung vor der Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt, 12. Mai 2012 in Schwäbisch Hall. Privatarchiv der Schriftstellerin.