

*Antje Krüger (Baltimore)*

**„Jedes Wort ist eine Übersetzung“: Schreiben als Form der Übersetzung im Werk Zsuzsanna Gahses**

„Wie geht es dem Text?“ – die naiv klingende Frage nach dem Befinden eines Textes, die Zsuzsanna Gahse mit ihrer 1996 in Bamberg gehaltenen Poetikvorlesung stellte,<sup>1</sup> kann beim Leser Erstaunen auslösen. Kann es einem Text irgendwie ergehen? Und wenn es möglich wäre, wie könnte dieser Zustand beschrieben werden?

Mithilfe dieser Fragestellung gelingt es Zsuzsanna Gahse, die Redefloskel auf ihren ursprünglichen Sinn zurückzuführen und Spannung auf mögliche Antworten zu erzeugen. Die Thematisierung des Befindens eines Textes führt die Autorin in „Wie geht es dem Text?“ zu einer genauen Untersuchung des Verhältnisses von Schriftsteller, Text und Rezipient und offenbart wesentliche Grundpositionen ihres Schreibens. So zeichnet sich das literarische Werk Zsuzsanna Gahses dadurch aus, dass sie grundlegende Fragen an Literatur stellt, die sie anhand von inhaltlichen, sprachlichen und konzeptionellen Überlegungen in ihrer Prosa zum Ausdruck bringt. „Sätze sind ein Mittel zum Sehen“<sup>2</sup>, heißt es in „Wie geht es dem Text?“ und beschreibt damit einen Ansatz, mit dem sie visuelle Wahrnehmungen und Eindrücke ins Zentrum rückt und sie in Sprache zu ‚übersetzen‘ versucht.

Ihre Überlegungen sind zugleich auch von konkreten Fragen an Übersetzungsprozesse geprägt, die auf ihre Arbeit als literarische Übersetzerin deuten, durch die Zsuzsanna Gahse ebenfalls bekannt wurde:

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.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Gahse, Zsuzsanna: *Wie geht es dem Text? Bamberger Vorlesungen*. Hamburg 1997. (Weitere Überlegungen zu ihrer Poetik finden sich auch in dem folgenden Band: Gahse, Zsuzsanna. *Erzählinseln: Reden Für Dresden* 2008. Dresden: 2009.)

<sup>2</sup> Ebd., S. 33.

Zwei Sprachen, zwei völlig verschiedene Bilder vom Begriff der Übersetzung: Gahse hebt hier hervor, dass Übersetzungsprozesse Abwandlungen und Erneuerungen von Bedeutungen zur Folge haben können, die den ursprünglichen Gehalt eines Wortes stark verändern können. Ihre Ausführungen regen dazu an, die Eigenheiten der an der Übersetzung beteiligten Sprachen in den Blick zu nehmen und das Ergebnis der Übersetzung infrage zu stellen.

Zugleich kann man die Aussage jedoch nicht bloß in Bezug auf die Inhaltsebene hin lesen, sondern auch ihre spezifische formale Gestaltung im Sinne einer ‚Übersetzung‘ verstehen. Stefana Sabin stellt Zsuzsanna Gahse als Autorin vor, deren Schreibprinzipien von Erfahrungen der Migration, Zweisprachigkeit und Bikulturalität geprägt wurden. Sie beschreibt sie als Autorin, die mit

der akribischen Genauigkeit der Nichtmuttersprachlerin [...] das Deutsche [seziert]. Sie entstaubt banale Redewendungen, erkennt verborgene Zusammenhänge, legt verschüttete Bedeutungen bloß. Dabei bleibt Gahse dem Realismus verhaftet, einem Realismus freilich, der sich nicht als Abbild der realen Welt versteht, sondern sich als eine andere Realität behaupten will.<sup>4</sup>

So ‚entstaubt‘ bzw. erkundet Zsuzsanna Gahse den Begriff des ‚Übersetzens‘ in dem oben zitierten Paragraf. Sie lenkt das Interesse des Lesers zunächst auf den Bildgehalt des Ausdrucks, d. h. die wortwörtlich verstandene Bewegung des ‚Hin-über-setzens‘. Sie verwendet das Verb im Sinne einer räumlich verstandene Passage bzw. Überquerung, so dass die buchstäbliche Bedeutung des Ausdrucks als transitorischer Akt in den Vordergrund treten kann. Ihre Überlegungen führen sie weiter zu assoziativen Sprachspielen mit dem Verb ‚übersetzen‘, die in den Ausdrücken ‚hinübersetzen‘, ‚hinüberlegen‘, ‚schieben‘ und ‚hinüberwenden‘ resultieren. Zugleich ergänzt sie die deutschen wortwörtlichen Konnotationen von ‚übersetzen‘ mit entsprechenden Begriffen aus dem Ungarischen, so dass das beschriebene Bedeutungsfeld noch einmal ergänzt und erweitert, aber zugleich auch in Bezug auf seine Zuverlässigkeit hinterfragt wird.

Bereits der zitierte Absatz verdeutlicht, dass es sich hier um eine Autorin handelt, deren Prosa sich einer simplen Einordnung entzieht und sich nicht immer mit gängigen Begriffen der Literaturwissenschaft fassen lässt: Vielmehr arbeitet sie mit ungewöhnlichen, kreativen, oft eigenwillig anmutenden Schreibprinzipien, die sich auf das ganze Spektrum der Textgestaltung beziehen können. Auf der Wortebene setzt sie sich, wie an der zitierten Passage deutlich wurde, mit den Konnotationen von Wörtern auseinander, die sie in Bezug auf ihre etymologischen

<sup>3</sup> Ebd., S. 113f.

<sup>4</sup> Sabin, Stefana: Zsuzsanna Gahse. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München 2008 (3), S. 4.

Ursprünge infrage stellt, reflektiert und in neue Zusammenhänge einordnet. Im Hinblick auf die Struktur wählt sie häufig eine Form des assoziativen Erzählens, das Möglichkeiten für die von ihr bevorzugten „sich abzweigenden Gedankengänge und für gedankliche Quereinschüsse“<sup>5</sup> erlaubt und zugleich zu einem Spiel mit Rhythmus, Tempi und Tonfall führt. Sie widersetzt sich oft dem üblichen linearen Nacheinander und der kausalen Abfolge des Geschehens und verfolgt stattdessen eine „Kumulation des Parallelblicks“<sup>6</sup>, d. h. ein Nebeneinander der Darstellung, das an Strukturen aus der Bildenden Kunst – vor allem des Kubismus – erinnert.

Gemeinsam ist den daraus resultierenden Texten dabei, dass sie vielfältige Formen von Transfers bzw. des ‚Hin-über-setzens‘ auf der inhaltlichen wie der sprachlich-strukturellen Ebene beinhalten. So weisen ihre Erzählungen Motive des Unterwegsseins bzw. der Grenzüberschreitung auf. In ihren Texten finden sich immer wieder Figuren, die permanent in Bewegung sind. Gahse, die sich selbst als ‚Transmigrantin‘ bezeichnet<sup>7</sup> – sie wurde in Ungarn geboren, floh 1956 nach dem Volksaufstand mit ihren Eltern nach Wien und lebte danach u. a. in Kassel, Stuttgart, Luzern, Überlingen und im thurgauischen Müllheim in der Schweiz – thematisiert Erfahrungen der Reise und der Migration.<sup>8</sup> Dabei evozieren ihre Texte Gefühle eines permanenten Unterwegsseins, wobei Stillstand und zugleich Bewegung zum Ausdruck kommen.

Sabin wies daraufhin, dass bereits die Episoden in ihrem Debütband „Zero“ „von Liebe und von Einsamkeit, von Heimweh, Heimatlosigkeit und Heimatsuche [handeln].“<sup>9</sup> Gleiches gilt für viele andere Figuren in den frühen Erzählstücken, wobei diese häufig als isoliert erscheinen und auf sich selbst bezogen bleiben. Es handelt sich in den Erzählungen um Protagonisten, die unterwegs sind, temporär an einem Ort wohnen oder sich von gewohnten Verhältnissen lösen. Ihre Geschichten enthalten dabei auch verallgemeinernde Züge, wie Sośnicka im Hinblick auf die Hauptfigur des „Kellnerromans“, einen Kellner namens Ferdinand, bemerkt:

<sup>5</sup> Gahse: *Wie geht es dem Text?* (wie Anm. 1), S. 9.

<sup>6</sup> Sośnicka, Dorota: *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 & Neumann 2008, S. 424.

<sup>7</sup> Vgl. ebd., S. 419.

<sup>8</sup> Vgl. Zimmer, David: *Ungarinnen im Exil. Drei Annäherungen.* In: *Arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft* 42 (2007) H. 2, S. 385-396.

<sup>9</sup> Sabin: *Zsuzsanna Gahse* (wie Anm. 4), S. 2. Vgl. auch: Zimmer: *Ungarinnen im Exil* (wie Anm. 8), S. 391.

Sein Gesicht, das sich aus verschiedenen, scheinbar nicht zueinander passenden Bereichen zusammensetzt, wird zu einem Allerwelts Gesicht, seine Lebensgeschichte, für die er sich von den anderen Geschichten ausborgt, wird zu jedermanns Geschichte, [...]. Ebenso wichtig scheint schließlich noch die Tatsache zu sein, dass Ferdinand nach jedem Umzug, von denen er schon viele erlebt hat, immer aufs Neue versucht, seine Sachen in Ordnung zu bringen, und dass dabei jeweils eine andere Ordnung entsteht.<sup>10</sup>

Wie Ferdinand erinnern viele von Gahses Figuren an Durchreisende, die nie wirklich an einem Ort ankommen. Sośnicka zeigt, dass die Themen ‚Reise‘ und ‚Bewegung‘ in Zsuzsanna Gahses Prosa auf der inhaltlichen Ebene vor allem in den späteren Erzählbänden in den Vordergrund treten.<sup>11</sup> So fällt es beispielweise auch den Hauptfiguren aus der autobiografisch gefärbten Erzählung ‚Nichts ist wie oder Rosa kehrt nicht zurück‘ (1999) schwer, sich an ein neues Land und eine neue Sprache zu gewöhnen. Die Erzählung handelt von einer Mutter-Tochter Beziehung. Gemeinsam fliehen sie nach dem Volksaufstand in Ungarn über die grüne Grenze nach Österreich, wo sie zunächst in Wien Unterkunft finden. Die Erzählung schildert den gescheiterten Versuch der Mutter, Rosa, in Wien anzukommen. Für Rosa, die sich nicht eingesteht, dass ihr die Flucht eine tiefe, innere Verletzung zugefügt hat, bleibt der Koffer der ‚Hauptwohnsitz‘.<sup>12</sup> Auch die Tochter, die als Erzählerin auftritt, bleibt eine Transmigrantin, deren Gegenwart und Vergangenheit mit Erinnerungen an Reisen und Unterwegssein gefüllt sind.

Auch ‚durch und durch‘ (2004) und ‚Instabile Texte‘ (2005) handeln von den Bewegungen der Protagonisten und Erfahrungen der Migration. Die Erzählerin von ‚durch und durch‘, die an einer Durchgangsstraße in Mülheim an der Thur lebt, berichtet von ihren Beobachtungen der Stadt und des Verkehrs. Die Beschreibung des Verkehrs auf der Straße, die als wichtigste Verbindung des Ost-Westverkehrs in der Schweiz gilt, repräsentiert für Zsuzsanna Gahse einen ‚Topos unserer Zeit‘, da wir – so die Autorin – ‚von einem Punkt zum anderen rasen, ohne diese wahrzunehmen. Dabei könnte man auch an diesen Außergewöhnlichen erleben.‘<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Sośnicka: Den Rhythmus der Zeit einfangen, (wie Anm. 6), S. 451.

<sup>11</sup> Vgl. Sośnicka, Dorota: On Crossing National and Linguistic Borders: Zsuzsanna Gahse's ‚Swiss European‘ Volume ‚Instabile Texte‘. In: Crossing Frontiers: Cultural Exchange and Conflict. Hg. von Barbara Burns und Joy Charnley. Amsterdam 2010, S. 243-263.

<sup>12</sup> Gahse, Zsuzsanna: Nichts ist wie oder Rosa kehrt nicht zurück. Roman. Hamburg 1999, S. 26.

<sup>13</sup> Friedl, Arnim. Ein Synonym für viele andere Orte (Interview mit Zsuzsanna Gahse). In: Stuttgarter Nachrichten, 17. Februar 2006.

Darüber hinaus stellt „Instabile Texte“ die Zugehörigkeit zu nationalen Identitäten und das Verständnis und die Beständigkeit von Grenzen in Europa in Frage. In dreizehn Erzählungen reflektiert die Autorin über Formen der Migration, Vergangenheit und Zukunft und Sprechen und Sprache.<sup>14</sup> Ein Text des Bandes handelt beispielsweise von der „alten Dame“ Europa, die sie als Ansammlung verschiedener Kulturen und Nationen charakterisiert. Deutlich wird, dass sie ‚Europa‘ als instabiles Konzept versteht, das beständigen Veränderungen unterliegt. So bemerkt die „alte Dame“ in der Erzählung über sich selbst:

Anfangs war es nur ein kleines Gebiet im Osten Europas, das so hieß wie ich, und die Bezeichnung dehnte sich immer weiter nach Westen aus, in den Sonnenuntergang [...]. Zu Beginn war das nicht so, hingegen bedeutet mein Name, Ereb, freundlich kaschiert: Sonnenuntergang, der Abend legt sich aufs Land. Genauer heißt dieses Wort jedoch Dunkelheit. [...] drüben auf dem nächsten Kontinent sprechen sie meine Sprachen, Amerika gehört längst mir, und ich gehe weiter westwärts, über das nächste Weltmeer, [...] und werde schließlich dort landen, wo ich herkomme.<sup>15</sup>

Sośnicka bemerkt jedoch auch, dass für diese Texte nicht nur die inhaltlich dargestellte Bewegung im Sinne von Wanderung, Transit oder Veränderung von Grenzen eine Rolle spielt. Sie macht am Beispiel von „Instabile Texte“ darauf aufmerksam, dass Gahse Bewegung gerade auch auf der sprachlich-strukturellen Ebene abbildet:

[...] ‚instability‘ seems at first to be presented through travel, through the constant change in location, through migration across Switzerland. However, at the same time it is the movement of thoughts and the ambiguity of language which bring about the real instability of the texts.”<sup>16</sup>

Mit dieser Aussage verweist Sośnicka auf einen zentralen Aspekt in Zsuzsanna Gahses Poetologie. Fragt man sich, wie genau Zsuzsanna Gahse unterschiedliche Formen von Bewegung auf der Ebene der Sprache zum Ausdruck bringt, bieten die frühen Erzählbände Ansatzpunkte. In diesen entwickelte sie grundlegende Erzählweisen, die auch in späteren Texten zur Anwendung kamen. Eine Rolle spielte dabei, dass Zsuzsanna Gahse als Künstlerin mit Doppelbegabungen zu verstehen ist. Ihr literarisches Werk zeichnet aus, dass sie sich gleichermaßen zur Bildenden Kunst wie zur Literatur hingezogen fühlt. Ebenso ist von Bedeutung, dass sich Gahse – gleichzeitig mit ihrer Arbeit als Schriftstellerin – als literarische

<sup>14</sup> Vgl. Sośnicka: *On Crossing National and Linguistic Borders* (wie Anm. 11), S. 252.

<sup>15</sup> Gahse, Zsuzsanna. *Instabile Texte: zu zweit*. Wien 2005, S. 14.

<sup>16</sup> Sośnicka: *On Crossing National and Linguistic Borders* (wie Anm. 11), S. 250.

Übersetzerin etablierte und sich infolgedessen mit Transferprozessen zwischen der deutschen und ungarischen Sprache intensiv auseinander setzte.

### **Zwischen Literatur und Bildender Kunst: Zsuzsanna Gahses frühe Poetologie**

Zsuzsanna Gahses Texte, die durch ihre Offenheit ihre Leser herausfordern, Rätsel aufgeben, mit ungewöhnlichen Formulierungen und Sprachwitz überraschen und zum Weiterdenken anregen, charakterisierte Gerd Ueding als Weiterentwicklung von Ideen der europäischen Avantgarde.<sup>17</sup> Er hob bei seinen Ausführungen über ihr Werk hervor, dass Zsuzsanna Gahses Aneignung der deutschen Sprache als Zweitsprache sich als günstige Basis für ihre experimentelle Poesie erwies, da sie „die so exotisch klingenden Wörter nicht nur an der Wirklichkeit erprobte, sondern, wie es die Art von Kindern ist, sie selber zu Gegenständen eines Spiels und durchaus mutwilliger, fließender, die Sprachkonventionen missachtender Zusammenstellungen machte.“<sup>18</sup>

Gahse begegnete der deutschen Sprache relativ spät: Die 1946 in Budapest geborene Autorin eignete sich die deutsche Sprache erst nach der Flucht ihrer Familie aus Ungarn an. Die Familie zog zunächst nach Wien, dann nach Kassel, wo Zsuzsanna Gahse das Abitur ablegte. In dieser Zeit entfernte sie sich mehr und mehr von ihrer ungarischen Muttersprache, wie Sabin konstatierte.<sup>19</sup> Ab 1969 veröffentlichte sie erste literarische Texte auf Deutsch. Eine Annäherung an das Ungarische stellte sich jedoch ab Mitte der 1970er Jahre wieder ein. In dieser Zeit begann sie – u. a. auf Anregung von Helmut Heißenbüttel hin – ungarische Literatur ins Deutsche zu übersetzen.<sup>20</sup> Erste Rezensionen über längere Erzählungen von Zsuzsanna Gahse stammen auch aus dieser Zeit: Ein Artikel der „Stuttgarter Nachrichten“ aus dem Jahr 1978 berichtet über eine Lesung der Autorin, bei der sie 14 kurze Prosastücke vortrug, „in denen sie menschliche Grundsituationen (Angst, Spannung des Wartens, Nicht-mehr-weiter-Können) auf den Zahn fühlt und in eine knappe sprachliche Form umsetzt.“<sup>21</sup> Teile dieser Arbeiten stellte sie als Buch zusammen, das im Jahr 1983 unter dem Titel „Zero“

<sup>17</sup> Vgl. Ueding, Gert: Mehr Distanz zu den Karotten! An der Spitze der europäischen Avantgarde: Porträt der Schriftstellerin Zsuzsanna Gahse. In: Die Welt, 14. Dezember 1991.

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> Sabin: Zsuzsanna Gahse (wie Anm. 4), S. 1.

<sup>20</sup> Ebd.

<sup>21</sup> Anonym: Zsuzsanna Gahse liest Kurzprosa. Erstes Literaten-Bistro in der Galerie Werkstatt. In: Stuttgarter Nachrichten, 2. Juni 1978.

im Paul List Verlag erschien. Sie verzichtet in den Erzählungen darauf, die Ereignisse genau zu beschreiben, sondern beschränkt sich auf eine skizzenhafte Darstellung der Figuren und Handlungsabläufe, für die sie Elemente der Lyrik und der Prosa verwendet. Oft schwankt ihre Erzählweise zwischen Deskription und Narration, so dass sich Effekte des Stillstandes mit denen der Bewegung abwechseln. Für „Zero“ wurde sie mit dem „Aspekte Literatur-Preis des ZDF“ ausgezeichnet.

Auf „Zero“ folgte die Erzählung „Berganza“ (1984), in der die Autorin – wie Cervantes und E.T.A. Hoffmann schon vor ihr – Geschichten, Beobachtungen und Reflexionen aus der Sicht des sprechenden Hundes Berganza wiedergibt. In „Berganza“ verfolgte Gahse – im Gegensatz zu den vorgestellten Texten in „Zero“ – das Prinzip einer stringenten Handlung. Diese ergibt sich durch die Aussagen einer Ich-Erzählerin, die dem streunenden Hund an einer Tankstelle begegnet und bei sich aufnimmt. Der sprechende Hund unterbricht die Ich-Erzählung jedoch immer wieder mit eigenen Geschichten. Seine Beobachtungen haben oft nur die Form von Fragmenten. „Skizzen, mehr steht keiner Geschichte zu“, heißt es von Berganza programmatisch zu dieser Form der Darstellung. Damit wiederholt Gahse auf der Ebene der Berganza-Handlung die Erzählweise, die man schon in „Zero“ beobachten konnte.

Skizzenhaft bleiben auch die vorgestellten Figuren in ihrer nächsten Erzählung, die 1986 unter dem Titel „Abendgesellschaft“ erschien. In dieser porträtiert sie eine Vielzahl von Personen, die anlässlich einer Dichterlesung zusammentreffen. Die Texte bestehen aus bruchstückhaft bleibenden Teilen innerer Monologe, die als Ganzes eine Art Gespräch im Sinne einer Abendgesellschaft ergeben. Im Vordergrund steht jedoch die Vereinzelung und Isolation der beteiligten Figuren, die nie wirklich ins Gespräch miteinander kommen. „Abendgesellschaft“ schwankt dabei nicht nur zwischen Lyrik und Prosa, sondern enthält aufgrund der Hervorhebung der Monologe auch dramatische Strukturen. Feldkamp bemerkte dazu: „Zsuzsanna Gahses Prosa gehört, wie mir scheint, ins auditorische Genre. Dass man ‚Abendgesellschaft‘ als Hörspiel gut inszenieren könnte, legen die Lyrizität dieser Prosa und das Schwanken der Stimmen zwischen Phrase und Concetto nahe.“<sup>22</sup> „Abendgesellschaft“ – wie auch die vorhergehenden Erzählbände – zeichnet aus, dass das Buch sich einer eindeutigen Gattungszuordnung entzieht. Wie erwähnt, kombiniert Zsuzsanna Gahse Elemente der Lyrik, der Epik und des Dramas. Die Schriftstellerin nennt ihre Texte einfach Prosa, die sie zwischen den Gattungen verortet:

---

<sup>22</sup> Feldkamp, Heiner: Reden will ich nur von mir. Zsuzsanna Gahses neue Prosa. In: Stuttgarter Nachrichten, 7. Februar 1987.

Was ich seit Anfang an vorhatte, ist eine Sprache, die zwischen erzählerischer Prosa und dem Gedicht steht. Eine Erzählweise, in der einzelne Sätze wichtig oder bemerkenswert sind, die andererseits auch eine Geschichte hergeben. Denn Geschichten sind durchaus interessant, und ich freue mich, wenn die Leser die Geschichten wahrnehmen.<sup>23</sup>

An anderer Stelle spricht sie von einem ‚Zwischenraum‘, in dem sie sich mit ihren Texten eingerichtet habe.<sup>24</sup> Auch die folgenden Erzählbände wie „Liedrige Stücke“ (1987), „Stadt, Land, Fluss“ (1988), „Einfach Eben Edenkoben“ (1990), „Hundertundein Stilleben“ (1991) und „Essig und Öl“ (1992) gehören diesem Zwischenraum an. Nach Sabin neigt ihre Prosa mal mehr zu der lyrischen, mal mehr zu der epischen Seite.<sup>25</sup>

Gemeinsam ist den verschiedenen Prosabänden jedoch, dass Gahse in ihnen eine Erzählweise anstrebt, in der die Wahrnehmung ihrer Umwelt und die Frage nach der Übersetzbarkeit der unterschiedlichen sinnlichen Eindrücke in den Vordergrund treten. Ins Zentrum ihrer Darstellungen rückt sie audiovisuelle Wahrnehmungen und Eindrücke, die sie auf verschiedenen Ebenen erkundet. „Literatur ist Hinschauen. Hinhören. Hindenken. Sich Hininteressieren. Zu beobachten ist schön. [...]“ bemerkte sie in einem Interview zu „Essig und Öl“.<sup>26</sup> Mit dieser komprimierten, sehr dichten Reihung von Verben, die sie spielerisch mit dem Präfix ‚hin‘ kombiniert, bringt sie ihre Grunddispositionen des Schreibens anschaulich zum Ausdruck. Daraus lässt sich der Versuch ablesen, visuelle und lautliche Eindrücke in Sprache zu erfassen und diese – zusammen mit eigenen Überlegungen – neu zu formulieren. Dass sich Gahse für den Laut und den Klang einzelner Wörter interessiert und diese in ihrer Prosa zu fassen versucht, legen auch Äußerungen in „Wie geht es dem Text?“ nahe: „Mit allen Lauten, Selbstlauten, Mitlauten will sich etwas mitteilen, und in der Mitteilung ist die Sprache Musik, sie ist nicht wie Musik, sondern ein Teil von möglicher Musik.“<sup>27</sup> Der bewusste Umgang mit bestimmten Buchstaben und deren Klängen zeichnet ihr Schreiben aus, wie beispielsweise der Text „Bonn“ veranschaulicht, den sie in „Passepartout“ (1994) veröffentlichte und auf den sie in einer verkürzten Version in „Wie geht es dem Text?“ hinwies:

<sup>23</sup> Vgl. Gahse, Zsuzsanna: Instabilität. In: <http://www.zsuzsannagahse.ch> (Stand: 2. März 2012).

<sup>24</sup> Vgl. Sabin: Zsuzsanna Gahse (wie Anm. 4), S. 4.

<sup>25</sup> Ebd.

<sup>26</sup> Wegner, Sascha B.: Ein Buch bestimmt seinen Verlauf. Ein Gespräch mit der Autorin Zsuzsanna Gahse anlässlich ihres Buches „Essig und Öl“. In: Esslinger Zeitung, 27./28. Februar 1993.

<sup>27</sup> Gahse: Wie geht es dem Text? (wie Anm. 1), S. 85.

Meine Damen und Herren, es ist achtzehn Uhr, Sie hören Nachrichten. Zunächst die Übersicht. Bonn.

Beim Gongschlag war es zwanzig Uhr, hier die Tagesnachrichten: Bonn. Bonn! Bonn. Wir schalten um nach Bonn. Wir schalten jetzt um zu unserem Korrespondenten in Bonn. Bonn. Hören Sie mich, Bonn? Wir schalten um nach Bonn. Bald. Wir schalten bald um nach Bonn. [...]

Eine Bonbe in Bonn. Eine Bonbe in Bomm. Bombe. In Bonn eine Bombe, Bonbe. Bomm! Bomm. Bonn. [...]

Und nun nach Bonn. Bonn. Bonn sei Bonn. Bonn sei Bonn. Bonn sei, Bonsai. Bonn wird verkleinert. Bonn wird kleiner: Ganz kleines, süßes Bonn.<sup>28</sup>

Dieser kurze Absatz exemplifiziert, wie Gahse mit Textformen – in diesem Fall die Kurznachricht – und deren sprachlicher Gestaltung spielt. Im Verlauf des Textes verfremdet sie den zentralen Begriff ‚Bonn‘ derart, dass sich eine Fülle von amüsanten Assoziationen und Anspielungen ergibt. Sie experimentiert auf der Ebene der Laute und Phoneme mit den einzelnen Wortbestandteilen und erzeugt durch die ungewohnten Anordnungen einerseits Klangeffekte, andererseits aber auch völlig neue, manchmal bis ans Absurde grenzende Sinnzusammenhänge. „Bonn“ bildet im Werk Gahses keinen Einzelfall, sondern ihr Spiel mit dem Ton, Buchstabenformationen, Neologismen und Wiederholungen ist typisch für ihre Schreibweise. Sie erinnert zugleich an eine andere Autorin, die Zsuzsanna Gahse nach eigenen Aussagen stark beeinflusste. Gemeint ist hier Gertrude Stein, auf die sie in verschiedenen Zusammenhängen zurückkommt: „Oft geht ihr ein Satz von Gertrude Stein im Kopf herum: ‚Nichts ist so leicht fertig.‘ Diesen Satz variiert sie gelegentlich für sich: ‚Was die Stein angefangen, ist nicht so leicht fertig.‘ Der Steinsche Rhythmus ist es, den sie ausbauen will.“<sup>29</sup>

Zsuzsanna Gahses erste Beschäftigung mit Gertrude Steins Prosa lässt sich sehr genau auf den Zeitraum von 1989-1990 datieren. In dieser Zeit hielt sie sich aufgrund eines Literaturstipendiums in der Stadt „Edenkoben“ in Rheinland-Pfalz auf. Innerhalb dieses Jahres entdeckte sie die einfachen Wort- und Satzstrukturen Gertrude Steins, die sie in dem Erzählband „Einfach Eben Edenkoben“ (1990) anwandte. „In Edenkoben wollte ich versuchen, an die Grenzen meiner Literatur zu kommen, um festzustellen, wie dieses leichte, dieses einfache Schreiben, das Beschreiben von Banalitäten geht.“<sup>30</sup> Sie ist jedoch weniger als Epigonin zu

<sup>28</sup> Ebd., S. 58.

<sup>29</sup> Matt, Beatrice: Ich und mich. Zu Besuch bei Zsuzsanna Gahse. In: Neue Zürcher Zeitung, 16. September 1997.

<sup>30</sup> Neffgen, Michaela: Interview mit Zsuzsanna Gahse. In: Zsuzsanna Gahses Gertrude Stein. Von der Zuwendung zum Weiterschreiben. Diplomarbeit. Vorgelegt im Studiengang Germanistik in der Fakultät Sprach- und Literaturwissenschaft an der Otto-Friedrich Universität Bamberg im Wintersemester 1997/1998. (Interview im Anhang).

verstehen, sondern sie nutzte Steins Texte, um eigene Schreibprinzipien zu entwickeln. Berührungspunkte der Autorinnen liegen darin, dass der sprachlichen Gestaltung visueller Eindrücke eine zentrale Funktion zukommt.<sup>31</sup> Dass vor allem das ‚Hinschauen‘, das ‚Sehen‘, das ‚Betrachten‘ oder das ‚genaue Beobachten‘ für die Autorin Zsuzsanna Gahse von Bedeutung ist, wird schon in frühen Erzählbänden wie „Zero“ deutlich. Dessen Texte sind u. a. als ‚Stilleben‘, ‚Porträts‘ und ‚Selbstbildnisse‘ gekennzeichnet, die von statischen, deskriptiven Passagen geprägt sind. In diesen – wie in ihrer späteren Prosa – verwendet sie eine Erzählperspektive, die sich ausschließlich auf das Äußere der beschriebenen Gegenstände und Personen bezieht. Auf einen psychologisch-deutenden Blick, der die Innenwelt der dargestellten Personen erkunden könnte, verzichtet sie bewusst und beschränkt sich auf ein ‚Draufblicken‘:

Sie, die Psychologie, ist höchst spannend, und es ist interessant, was sie in diesem ausgehenden Jahrhundert auch in der Literatur bewirkt und welche Anregungen sie aus der Literatur geschöpft hat. Zuletzt allerdings ist sie mit ihrer allzu selbstsicheren Innenschau sogar in die Serienkrimis im Fernsehen eingezogen, ist ein Patentrezept geworden, und gegen diese automatische Innenschau richtet sich das Draufblicken ebenfalls.<sup>32</sup>

Gahse verbindet dieses ‚Draufblicken‘ mit Erzählweisen, deren Terminologie sie an die Fotografie bzw. der Kinematografie anlehnt und auf einen bestimmten Umgang mit den gewonnenen Eindrücken schließen lässt. „Zum Zuschauen gehören auch Techniken. Das Heranzoomen, der Weitwinkel, die Zeitlupe und der Zeitraffer zum Beispiel. Das zu Betrachtende kann man zunächst einmal von der Seite her sehen, und zwar von jeder Seite.“<sup>33</sup> Ein Beispiel für diese Erzählweise bietet „Hundertundein Stilleben“ (1991). Der Erzählband, der die Relation von Sehen und Sprache thematisiert, spielt mit seinem Titel auf die arabische

<sup>31</sup> Stein verweist beispielsweise in „Composition as Explanation“ auf die Bedeutung visueller Eindrücke und eines Schauen-Sehens, die sie als Grundlage literarischer Texte versteht. Da sich die Art des Sehens in jeder Generation ändert, gestaltet sich auch die Komposition der Texte nach Stein jeweils neu. Vgl. „The only thing that is different from one time to another is what is seen and what is seen depends upon how everybody is doing everything. This makes the thing we are looking at very different and this makes what those describe it make of it, it makes a composition, it confuses, it shows, it is, it looks, it likes it as it is, and this makes what is seen as it is seen. Nothing changes from generation to generation except the thing seen and that makes a composition.“ (Stein, Gertrude: *Composition as Explanation*. In: *What Are Masterpieces*. New York 1970, S. 26.)

<sup>32</sup> Gahse: *Wie geht es dem Text?* (wie Anm. 1), S. 31.

<sup>33</sup> Ebd., S. 30.

Märchensammlung „1001 Nacht“ an, wie er auch eine Verbindung zur Bildenden Kunst herstellt. Mit mehr als 101 kurzen Texten, die Stilleben beschreiben, versucht die Autorin, einzelne Momente darstellbar zu machen. Für den Leser entsteht dadurch der Eindruck, kleine Szenerien im Sinne von Tableaus zu betrachten, die nach kurzer Zeit von neuen Eindrücken abgelöst werden. Auf diese Weise gelingt es ihr, das Gesehene in Sprache erneut abzubilden und die Dinge, Stimmungen und Augenblicke für den Leser zu vergegenwärtigen. Ihr Interesse an der sprachlichen Umsetzung visueller Eindrücke tritt auch in anderen Texten in den Vordergrund. Diese weisen eine Auseinandersetzung mit Techniken aus der Bildenden Kunst auf, die die Schriftstellerin in sprachliche Strukturen ‚übersetzt‘. „Essig und Öl“ (1993) und „Passepartout“ (1994) enthalten beispielsweise neben den eigentlichen Texten auch Faksimiles handschriftlicher Notizen („Passepartout“) oder Grafiken („Essig und Öl“), die eine zweite Ebene eröffnen und zur Visualisierung des Schreib- und Rezeptionsprozesses beitragen. Darüber hinaus spielt sie im „Kellnerroman“ (1996) auf der Ebene der gesamten Textgestaltung mit Strukturen aus der Bildenden Kunst. Diese Erzählung besteht aus einem kurzen Hauptteil, der mit einer hohen Anzahl von Fußnoten versehen ist, die ihrerseits weitere Anmerkungen enthalten. Dieser Aufbau erlaubt es dem Leser, die Textabschnitte in beliebiger Reihenfolge zu lesen. Die Struktur erinnert an die Komposition kubistischer Bilder, die mit der Aufhebung der Zentralperspektive operieren und dadurch unterschiedliche Perspektiven auf das Dargestellte zulassen. So kann sich auch der Leser des „Kellnerromans“ auf einzelne Passagen konzentrieren, diese beliebig rezipieren und den Roman darüber hinaus selbst weiterdenken. Ihre Experimente mit Elementen und Techniken der Bildenden Kunst gehen dabei so weit, dass sich manche ihrer Werke als direkte Übergänge zur Bildenden Kunst darstellen oder sich eher im Sinne von Installationen verstehen lassen. Beispielsweise setzte sie 1992 in Berlin eine Performance mit Christoph Rütimann um. Während die Autorin den Text „Essig und Öl“ (1992) vortrug, zeigte der Künstler Diaprojektionen, bei denen Punkte, Pfeile, Schriftbilder und Farbrechtecke zu sehen waren.<sup>34</sup> Ein anderes Projekt, das sie ebenfalls mit Christoph Rütimann durchführte, beschäftigte sich mit der Dichterin Annette von Droste-Hülshoff. Unter dem Titel „Ansicht-Vorsicht-Durchsicht-Halt“ wurde 70 Minuten lang anlässlich des 200. Geburtstags der Dichterin in Münster ein Text vorgetragen und Dias projiziert, die von den Zeilen „An des Balkones Gitter lehnte ich/ Und wartete, du mildes Licht, auf dich“ aus Droste-Hülshoffs Gedicht „Mondesaufgang“ (1846) angeregt worden waren. Die Passagen drehten sich dabei darum, Verben wie ‚Lehnen‘ und ‚Vorlehnen‘,

<sup>34</sup> Vgl. Bienert, Michael: Angekommen, mit dem Prinzen. Zsuzsanna Gahse las in der LiteraturWERKstatt am Majakowskiring. In: Die Tageszeitung, 20. Juni 1992.

‚Stürzen‘ und Substantive wie ‚Sturzgefahr‘, ‚Höhenflug‘ und ‚Höhenlust‘ laut-malerisch und visuell vorzustellen.<sup>35</sup>

Machen die Texte so einerseits visuelle Wahrnehmungen sichtbar, die sich auf einzelne Zeitpunkte beziehen, bildet die Autorin jedoch auch längere Zeitverläufe per Sprache ab. Diese ergeben sich aus dem Nebeneinander der beschriebenen Momente. So steht in ihren Texten die Darstellung von Bewegung in Zeit und Raum im Vordergrund, die sie auf der Ebene der Wortbedeutung, im Hinblick auf Satzverbindungen und mit Bezug auf die gesamte Struktur erkundet. Beispielsweise heißt es über den Zusammenhang von Wörtern und Bewegung:

Sinnen hieß früher unterwegs sein, und die mitsinnende, mitlaufende Gefolgschaft war das Gesinde. Bei anderen Wörtern wurde ich ebenfalls schnell auf Wege und Pfade zurückgeworfen. Lernen zum Beispiel. Ich hätte gerne gesagt, es sei lebensnäher, etwas zu erfahren, als zu lernen, dann las ich, dass lernen mit der Leiste zusammenhängt, die Leiste wiederum heißt Spur, so ist es nun einmal, kurz gesagt bedeutet Lernen auf der Spur sein, aufspüren, was ich auch tun will, alles liegt räumlich vor mir. [...]

Nachdem ich einmal auf die Wege, Fährten und Pfade aufmerksam wurde, führten sie mich weiter, und allmählich fand ich, dass beinahe in jedem Wort etwas von Bewegung zu hören sei. In beinahe jedem Wort steckt ursprünglich Bewegung.<sup>36</sup>

Dem Aspekt der Bewegung, dem die Schriftstellerin hier auf der Ebene der Semantik nachgeht, interessiert sie auch im Hinblick auf Präpositionen. Sie betont in diesem Zusammenhang die richtungsweisende Qualität der Präpositionen, die es zulassen, bestimmte Relationen im Raum auszudrücken und damit den Raum beschreib- und in diesem Sinne auch beschreitbar zu machen. Mit diesen Mitteln möchte sie das, was sie beobachtet, im Text umsetzen: „Wie ich etwas anhand von Sprache hinstellen kann und mir dann vorstellen kann. [...], und die beste Unterstützung geben die Wo-Wörter und die Wohin-Wörter, sie orientieren am leichtesten.“<sup>37</sup> Diese Experimente mit sprachlichen Strukturen veranschaulichen, wie Zsuzsanna Gahse Bewegungen, die sich auf zeitliche und räumliche Relationen beziehen, in ihrer Prosa zum Ausdruck bringt. Ähnliche Experimente finden sich auch auf der Ebene der gesamten Struktur der Erzählungstücke. Sośnicka beschrieb Gahses Prosa im Sinne Petersens als ‚Roman-Texturen‘, die als ‚Gegen-Roman‘ verstanden werden können.<sup>38</sup> Sie bestehen aus unterschiedlichen Textblöcken, die selten in direktem Bezug miteinander stehen und kein

<sup>35</sup> [sh]: Die Droste aus ihrer Zeit gerissen. Aufführung stiftete viel Verwirrung. In: Westfälische Nachrichten, 23. Mai 1997.

<sup>36</sup> Gahse: *Wie geht es dem Text?* (wie Anm. 1), S. 98.

<sup>37</sup> Ebd., S. 101.

<sup>38</sup> Vgl. Sośnicka: *Den Rhythmus der Zeit einfangen* (wie Anm. 6), S. 445.

kohärentes Ensemble bilden.<sup>39</sup> Diese Struktur von Gahses Prosa geht auf ihren Versuch zurück, assoziative Gedankengänge abzubilden. Die Verzweigungen innerhalb der textuellen Struktur, die sich daraus ergeben, vergleicht sie in „Wie geht es dem Text?“ mit dem Labyrinth des Minotaurus auf Kreta.<sup>40</sup> Der Leser folgt in ihren Prosastücken – ähnlich wie Theseus dem roten Faden der Ariadne – dem Verlauf der Sätze. Der „Kellnerroman“ bildet beispielsweise eine labyrinthische Anordnung der Textblöcke durch seine Konzeption als ‚Fußnotenroman‘ ab. Der Leser kann die Abfolge der Absätze selbst bestimmen, indem er die Fußnoten in eine eigene Anordnung bringt. Dadurch bleibt der „Kellnerroman“ ‚beweglich‘.

Die Sätze in Gahses Prosa führen jedoch nicht immer aus dem Labyrinth, da sie oft unvermittelt beginnen oder abbrechen und neue ‚Quergedanken‘ aufnehmen. Vielmehr fordert Gahse ihre Leser auf, das Beschriebene selbst weiterzudenken. So heißt es in einem Interview zu „Essig und Öl“ (1993):

Das Buch soll weitergehen, vom eigenen Gedanken zu dem Gedanken von einem anderen. Und das Gedicht, das in dem Buch immer wieder zitiert, oder besser: hineingebrochen wird, kann dann selbstständig dastehen und damit endet es gar nicht. Es könnte von vielen Leuten weitergeschrieben werden. Ein Text soll öfter gelesen werden, damit sich die Sätze verselbständigen können, indem sie durch das Lesen allmählich in den Kopf dringen. Wie bei einem Gedicht. Man kann sich nicht Besseres antun, als es oft zu lesen.<sup>41</sup>

Die Offenheit von Gahses Prosa kann so eine Form des ‚Weitergehens‘ in den Köpfen der Leser erzeugen, und damit neue Gedanken in Bewegung setzen. Gahse selbst bezeichnet diese Form der Textgestaltung, die weniger mit festgeschriebenen Geschichten, sondern vor allem mit impressionistisch dargestellten Wahrnehmungen und Andeutungen arbeitet, als ‚instabil‘:

Erzählen ist Zusammenzählen, und die zu erzählenden Teile können immer neu gezählt werden, jedes Mal wird sich eine andere Zahl ergeben (wobei der sprachliche Zusammenhang zwischen Erzählung und den Zahlen nicht nur auf Deutsch besteht) und weil also alles zu Berichtende im Raum steht und von unterschiedlichen Seiten betrachtet werden kann, ist alles zu Berichtende instabil.<sup>42</sup>

<sup>39</sup> Vgl. Petersen, Jürgen: *Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte*. Stuttgart 1993, S. 139.

<sup>40</sup> Gahse: *Wie geht es dem Text?* (wie Anm. 1), S. 10 ff.

<sup>41</sup> Wegner: *Ein Buch bestimmt seinen Verlauf* (wie Anm. 26)

<sup>42</sup> Gahse: *Wie geht es dem Text?* (wie Anm. 1), S. 29.

Mit Hilfe dieser Überlegungen wird es der Autorin möglich, Bewegungen im Raum mit Hilfe der Sprache sichtbar zu machen. Der Prozess dieser Bewegung ist das (Er-)zählen, das sich an die Methode Gertrude Steins anlehnt. Das ‚Zählen‘ bezieht sich auf ihr Vorgehen, das lineare chronologische Nacheinander des Textes aufzugeben. Stattdessen ordnet sie Textblöcke nebeneinander an, so dass sich Erzählen im Sinne einer Addition ergibt. Zsuzsanna Gahses Prosa eröffnet somit Perspektiven auf Formen der Bewegung und des Unterwegsseins, die sie mittels eigener Schreibprinzipien und spezifischer Themen erkundet. Gahse erweist sich dabei als Künstlerin mit unterschiedlichen Begabungen. In ihren experimentellen Prosastücken verwendet sie sprachliche und strukturelle Elemente, die Transferprozesse zwischen den Kunstformen veranschaulichen. Darüber hinaus finden sich in den Erzählungen auch Hinweise darauf, dass ihre Tätigkeit als Übersetzerin, die ab Beginn der 1980er Jahre einsetzte, zur Entwicklung ihrer experimentellen Prosa beitrug.

Erste Übersetzungen stammen aus den frühen 1980er Jahren: 1983 erschien zum Beispiel Péter Esterházy's Roman „Fuhrleute“ in der Übersetzung von Zsuzsanna Gahse. Darauf folgte ihre Übersetzung des „Pferderomans“ von Miklós Mészöly, der 1986 in den „Akzenten“ erschien. Hinzu kamen weitere Werke von Esterházy, die Zsuzsanna Gahse ins Deutsche übertrug: 1986 übersetzte sie beispielsweise für die „Neue Rundschau“ die Erzählung „Der ausgestopfte Schwan“ und 1987 erschien „Kleine ungarische Pornografie.“ Diese Arbeiten markieren bloß den Beginn einer umfassenden Übersetzungstätigkeit, die darin resultierte, dass ihr beispielsweise Dorota Sośnicka und René Kegelmann die Rolle einer ‚literarischen Botschafterin‘ Ungarns zusprachen.<sup>43</sup>

Gahses literarische Tätigkeit ist somit von einer doppelten Perspektive, die sich durch ihre Zweisprachigkeit und Bikulturalität ergibt, geprägt: Einerseits gilt sie heute als anerkannte literarische Übersetzerin, die einen Anteil am gelungenen Kulturtransfer zwischen Ungarn und den deutschsprachigen Ländern hat. Andererseits etablierte sie sich als experimentelle Schriftstellerin, deren Themen und Sprache um Formen der Grenzüberschreitungen kreisen. Die Auszeichnungen, die Gahse für ihr Werk erhielt, spiegeln ihre unterschiedlichen Tätigkeiten: Als Autorin erhielt sie u. a. den erwähnten „Aspekte Literatur-Preis des ZDF“ (1983), den „Literaturpreis der Stadt Stuttgart“ (1990), den „Preis der Stadt Zug“

<sup>43</sup> Vgl. Sośnicka: Den Rhythmus der Zeit einfangen (wie Anm. 6), S. 419; Kegelmann, René: Übersetzung als Kulturtransfer und Grenzüberschreitung. Zur Rolle heutiger Übersetzer aus dem Ungarischen ins Deutsche. In: Cross Cultural Communication. Deutsch im interkulturellen Begegnungsraum Ostmitteleuropa. Hg. von Ernest W.B. Hess-Lüttich. Frankfurt a. M. 2010, S. 289-301. Kegelmann versteht die Rolle Gahses und anderer deutsch-ungarischer Übersetzerinnen als „wichtige Vermittlungs- und Türöffnerfunktion für die ungarische Literatur“ auf dem deutschen Buchmarkt (S. 290).

[Stadtbeobachterin] (1993), den „Bodenseepreis der Stadt Überlingen“ (2004) und den „Thurgauer Kulturpreis“ (2010). Für ihre Übersetzungen wurde sie mit dem „Tibor-Déry-Preis“ (1999) und dem „Johann-Heinrich-Voß-Preis für Übersetzung“ (2010) ausgezeichnet. Der angesehene „Adelbert-von-Chamisso-Preis“, den Gahse 2006 erhielt, verweist auf die doppelte Perspektive, von der ihr Werk geprägt ist. Dieser Preis wird an Autoren vergeben, die auf Deutsch schreiben, aber eine andere Erstsprache haben. Mit Gahses Aufnahme in die „Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung“ im Jahr 2011 wurden ihr bisheriges Gesamtwerk und ihre Verdienste um die Vertretung und Förderung der deutschen Sprache gewürdigt. Dass für Zsuzsanna Gahse das Zusammenspiel ihrer verschiedenen literarischen Tätigkeiten von grundlegender Bedeutung ist, veranschaulicht die Erzählung „Übersetzt – Eine Entzweigung“ (1993).<sup>44</sup> Einige biografische Ähnlichkeiten mit der Hauptfigur wie auch der Umstand, dass auf den eigentlichen Textteil Porträtfotografien Gahses von Renate von Mangold folgen, legen die Annahme nahe, dass Gahse mit „Übersetzt“ eine Form des literarischen Selbstporträts vorlegte, das metaliterarische Anteile hat. Schon der vollständige Titel des Erzählbandes „Übersetzt: Eine Entzweigung“ verweist auf einen tief greifenden Zwiespalt, den eine ungarisch-deutsche Ich-Erzählerin auf verschiedenen Ebenen erlebt. Die Erzählerin schildert zu Beginn, dass sie die Arbeit als Übersetzerin erschöpft und sie die Tatsache frustriert, dass ihr für ihre eigenen Arbeiten nur wenige Tage im Monat Zeit bleiben. Sie verdient ihren Lebensunterhalt damit, literarische Texte ungarischer Autoren ins Deutsche zu übersetzen. Dabei versteht sie die Übersetzungsarbeit jedoch nicht nur als Verdienstmöglichkeit, sondern sie unterstützt ungarische Autoren in Deutschland damit, dass sie ihre Werke teilweise kostenlos oder zu sehr niedrigen Preisen übersetzt. Gleichzeitig arbeitet sie an ihren eigenen literarischen Projekten. Sie erlebt jedoch, dass ihr Versuch, eine Geschichte über die Auswirkungen einer Kehlkopferkrankung auf einen Freund namens Michael zu schreiben, permanent durch die Übersetzungsarbeit, die sie als ‚Fremdarbeit‘ bezeichnet, gestört wird. Zugleich führen die Unterbrechungen und Verzögerungen dazu, dass sich ungewollte Veränderungen ergeben und die Stringenz der Erzählung leidet. Eine starke Beeinträchtigung des eigenen literarischen Schaffens erlebt sie auch dadurch, dass sie die Beschäftigung mit den Erzählweisen und der Sprache eines anderen Autors als Distanzierung von ihrem eigenen Werk empfindet. So beschreibt sie, dass sie den Abschluss eines vergangenen Übersetzungsprojekts als Möglichkeit sah, wieder zu sich selbst und ihrer literarischen Arbeit zu finden:

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

<sup>44</sup> Gahse, Zsuzsanna: *Übersetzt: Eine Entzweigung*. Berlin 1993 (= Text und Porträt 10).

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.<sup>45</sup>

Mit der Wahrnehmung und Beschreibung von sich ablösenden ‚Schichten‘ veranschaulicht die Ich-Erzählerin die Gefühle, die sich am Ende der Arbeit einstellen. Typisch ist, dass sie für die Beschreibung der Distanzierung nicht den eher abstrakten Ausdruck ‚Entfremdung‘ benutzt, sondern Begriffe wie ‚Entfernung‘ oder ‚Schritt‘ verwendet, die Bewegung in Raum und Zeit darstellen.

Diese Erfahrung bringt sie auch zu der Frage, welche Tätigkeit als ‚wirkliche‘ Arbeit verstanden werden kann: „Wenn ich nicht gerade übersetze, habe ich meine eigene Arbeit, von der ich meine, sie sei die echte Arbeit, sie sei echt, aber möglicherweise könnte jemand einmal denken, gerade das sei die Kunstarbeit.“<sup>46</sup> Auch hier spielt Zsuzsanna Gahse mit gebräuchlichen Konnotationen, die sie für eine Auseinandersetzung mit den Begriffen ‚echt‘ und ‚Kunst‘ verwendet und auf ihre Texte bezieht. Sie gibt in dem Absatz keine genaue Antwort, sondern es bleibt dem Leser überlassen, den vorgestellten Kontext weiterzuführen.

Die Erzählerin empfindet jedoch nicht nur Konflikte, die sich auf ihre Arbeit als Übersetzerin und ihr literarisches Werk beziehen. Sie beschreibt auch, dass sie sich als Autorin experimenteller Prosa gleichermaßen zur Literatur und zur Bildenden Kunst hingezogen fühlt. Diese Affinität wird auch auf der Ebene ihrer Liebesbeziehungen veranschaulicht, da sie einerseits mit dem bildenden Künstler Peter zusammenlebt, sie aber auch starke Gefühle mit dem Autor Kelemen verbindet. Dass die Namen ‚Peter‘ und ‚Kelemen‘ dabei weniger für einzelne Personen, sondern eher für die verschiedenen Kunstformen stehen, macht die Ich-Erzählerin daran deutlich, dass sie die Namen auf alle Künstler und Schriftsteller bezieht, mit denen sie etwas verbindet. „Der Einfachheit halber heißen alle bildenden Künstler, die mir etwas sagen, Peter [...].“<sup>47</sup> Gleiches gilt auch für Kelemen, wobei sie diesen ausdrücklich als Repräsentant der ungarischen Literatur vorstellt: „Sagen wir, alle ungarisch schreibenden Autoren, von denen hier die Rede ist, heißen Kelemen.“<sup>48</sup>

Ihre Beziehung zu Peter wird durch gemeinsame Kunstinteressen und Unternehmungen bestimmt. So schildert sie, dass sie sich mit Peter auf eine Reise begibt, die sie nach Holland führt. Dort installiert Peter in einer Ausstellung seine Werke. Ausführlich beschreibt die Ich-Erzählerin ihre visuellen Eindrücke,

---

<sup>45</sup> Ebd., S. 30.

<sup>46</sup> Ebd., S. 12.

<sup>47</sup> Ebd., S. 20.

<sup>48</sup> Ebd., S. 17.

die sich bei dem Besuch der Ausstellung einstellen und die sie als Inspiration für ihre eigenen Werke erlebt. Darüber hinaus beschreibt sie ein Projekt, an dem sie mit Peter arbeitet. Es handelt sich um ein Buch, in dem sie versuchen, die Kunstformen zu kombinieren, um Zeit- und Bewegungsabläufe zu visualisieren. Die Ich-Erzählerin versteht den Text als Projekt

das ihm gehört und mir gehört und in Reykjavik erscheinen wird und in dem die Zeit und das Zeitraffen sichtbar zur Geltung kommen, wir kamen abends gut weiter miteinander, und während ich ihm vormittags zuschaute, wurde ich ruhig. Es gibt viel zu schauen, und das Schauen macht mich jedes Mal ruhig. Eine Weile fallen die Wörter weg, später, während ich zuschaue, entstehen sie von selbst, und meistens sind es dann neue Wörter mit einem veränderten Widerstand.<sup>49</sup>

Durch die Arbeit mit Peter empfindet sie einen starken Bezug zur Bildenden Kunst, der sich auf ihr Werk auswirkt. Dennoch bleibt sie auch der Literatur nahe. Ihre Nähe zu beiden Kunstformen wird durch ihre Beziehung zu Kelemen konkretisiert. In „Übersetzt“ beschreibt sie verschiedene Treffen mit Kelemen, bei denen sie Fragen der Literatur besprechen und sie seine Erzählungen ins Deutsche übersetzt. Die Ich-Erzählerin macht dabei darauf aufmerksam, dass es sich um verschiedene Autoren handelt, die sie unterschiedlich fordern. Dennoch bleibt sie bei dem verallgemeinernden Namen ‚Kelemen‘ als Repräsentant der ungarischen Literatur. Wenn sie auch beide Kunstformen hoch einschätzt, erkennt sie jedoch, dass zwischen beiden Künsten Differenzen bestehen und sie sich in ihrem Werk auf eine Darstellungsform konzentrieren muss:

Wahrscheinlich werde ich mich entscheiden müssen. Entweder Peter oder Kelemen. Jetzt. Das war schon immer ein interessantes Wort, jetzt muss ich mich entscheiden, heute. Heute, das ist ein bestimmter Tag. Entweder Peter oder Kelemen, es wäre wichtig, die beiden klar gegeneinander antreten zu sehen, und das muss heute sein.<sup>50</sup>

Der Prozess der Entzweiung, den die Erzählerin beschreibt, bezieht sich auf verschiedene Ebenen: Zum einen geht es um ihre Rolle als Übersetzerin und Autorin, wobei sich die Arbeit an den Übersetzungen – vor allem im Hinblick auf den damit verbundenen Zeitaufwand – ungünstig auf die Entwicklung ihres eigenen literarischen Werkes auswirkt. Zum andern fühlt sie sich sowohl zur Bildenden Kunst als auch zur Literatur hingezogen und kann sich weder ganz für das eine noch für das andere Medium entscheiden.

---

<sup>49</sup> Ebd., S. 25.

<sup>50</sup> Ebd., S. 26.

Die Formen der Entzweiung, die die Ich-Erzählerin erlebt, betreffen jedoch nicht nur ihre persönliche Situation. Sie beschäftigt sich darüber hinaus auch mit Fragen, die sich auf Übersetzungsprozesse im Allgemeinen beziehen. Im Text finden sich immer wieder Überlegungen zu Unterschieden zwischen dem Ungarischen und Deutschen und der Frage danach, ob und wie überhaupt Übersetzungen zwischen Sprachen zustande kommen können. Bei ihrer Übersetzungsarbeit stößt sie auf Ungenauigkeiten, Verfälschungen und Unzuverlässigkeiten. Diese Beobachtungen bringen sie zu dem Ergebnis, dass Übersetzungen kaum einen adäquaten Transfer leisten, sondern sich bloß als Annäherung an einen Originaltext verstehen lassen.

Welches Deutsch? Gibt es eine Entsprechung für seine Sprache? Und hat diese Entsprechung, nach denen er unter den Wörtern und Wortfügungen, die er in seiner Sprache zwar kannte, aber suchen musste, in einer anderen Sprache auf ihn gewartet, oder ist sie vielleicht gar nicht wirklich vorhanden? Vier verschiedene Möglichkeiten habe ich gefunden, und wenn es vier Möglichkeiten gibt, ist keine sicher, sicher gibt es auch eine fünfte und sechste, und jede für sich ist eine Art Lüge.<sup>51</sup>

Diese Überlegungen sind mit der Auffassung der Ich-Erzählerin verbunden, dass Sprachen von Eigenheiten bestimmt sind, die sich dem Übersetzungsprozess grundsätzlich entziehen. In diesem Sinne empfindet die Ich-Erzählerin die Sprachen als ‚entzweit‘. Dennoch liegen in der ‚Entzweiung‘ auch neue Möglichkeiten. Zum Beispiel führt ihre weitere Beschäftigung mit dem Wort ‚Lüge‘ und entsprechenden Ausdrücken im Ungarischen zur Erweiterung des Bedeutungsfelds.

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.<sup>52</sup>

Ihre Auseinandersetzung mit dem Wort ‚Lüge‘ veranschaulicht, dass sich die Wörter zwar nicht äquivalent übersetzen lassen, die wortwörtliche Übersetzung jedoch neue Bedeutungen eröffnet. So würde die Verwendung des Wortes ‚Seelenkenntnis‘ anstelle von ‚Lüge‘ einen deutschen Leser zwar begrifflich in die Irre führen, enthält jedoch eine neue, positive semantische Qualität. Wendet

<sup>51</sup> Ebd., S. 17.

<sup>52</sup> Ebd., S. 18.

man beispielsweise das Wort ‚Seelenkenntnis‘ anstelle von ‚Lüge‘ auf den Prozess der Übersetzung an, kann man ihn so verstehen, dass Übersetzungen mit dem genauen Wissen über und der Erkundung der „Gesamtheit dessen, was das Fühlen, Empfinden, Denken eines Menschen ausmacht“ verbunden ist. So definiert jedenfalls der Duden den Begriff ‚Seele‘, wobei sich auch noch weitere Wortfelder berücksichtigen ließen. ‚Seelenkenntnis‘ als Beschreibung für den Prozess der Übersetzung eröffnet somit ganz neue Konnotationen, die den Leser dazu anregen können, die Bedeutungen der Wörter selbst zu finden und die Fragen, die sich aus dem Kontext ergeben, weiterzuentwickeln.

Die Überlegungen der Autorin veranschaulichen, dass sie die Idiosynkrasien der Sprachen respektiert, ihre umfassende Kenntnis der beiden Sprachen aber auch dazu nutzt, um eigene, sprachliche Wendungen während des Übersetzungsprozesses zu entwickeln. Ihre eigene Position, die sich zwischen den beiden Ländern verorten lässt, erinnert an die eines Vermittlers, wie aus einem weiteren Zitat hervorgeht:

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.<sup>53</sup>

Die Erzählerin verweist hier auf Personen, die aufgrund von Migration über eine hybride Identität verfügen, die als ein „Drittes“ beschrieben wird. Ihr eigener Standort entspricht dagegen dem des erwähnten ‚Fährmanns‘. Wie dieser, der von einem Ufer zum anderen ‚hin-übersetzt‘, bewegt auch sie sich permanent zwischen den Ländern, Sprachen und Kunstformen, ohne sich endgültig festzulegen. Stattdessen bemüht sie sich um sprachliche, kulturelle und künstlerische Transfers. Die Texte, die daraus entstehen, profitieren von den vielfältigen Berührungen, die sich durch den Sprach-, Kultur- und Kunstaustausch ergeben. Diesen Zusammenhang illustrieren unterschiedliche Beispiele aus „Übersetzt“. Im Hinblick auf ihre Arbeit als Übersetzerin bemerkt sie beispielsweise, dass sich die Übersetzungen von ungarischen Texten produktiv auf die deutsche Sprache auswirken können.

Es ist spannend, was Kelemen zurzeit am Ungarischen zu verändern sucht, er macht das Ungarische durchsichtig, biegt es, macht mit, als sei es ein lustiges Pferd, kleine Sprünge.

---

<sup>53</sup> Ebd.

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.<sup>54</sup>

Die Veränderungen, die sich durch die sprachlichen Transfers ergeben, beziehen sich jedoch nicht nur auf ihre Arbeit als Übersetzerin, d. h. auf Werke anderer Autoren. Vielmehr bemerkt sie, dass die Übersetzungsarbeit auch einen Einfluss auf ihr eigenes literarisches Schreiben nimmt. Aus ihren Reflexionen und Beschreibungen geht hervor, dass ihre innovativen Wortbildungen und syntaktischen Strukturen eng mit ihrer Zweisprachigkeit verbunden sind. Beispielsweise spielt sie mit der Eigenschaft des Ungarischen, dass Substantiven kein grammatisches Geschlecht zugewiesen wird. Daraus können sich Uneindeutigkeiten ergeben, die sich beispielsweise auf die konkrete Identifizierung einer Person als Mann oder Frau beziehen. Diese Uneindeutigkeit berücksichtigt die Schriftstellerin, wenn sie darauf hinweist, dass Kelemen nicht zwingend ein Mann sein muss: „Wenn in Ungarn jemand über eine Frau spricht oder schreibt, kann man die Frau manchmal mit einem Mann verwechseln. So ist es zum Beispiel nicht unmöglich, dass Kelemen selbst eine Frau ist. Wieso auch nicht. Es gibt auch weibliche Schriftsteller.“<sup>55</sup>

Darüber hinaus wählt sie für sich selbst die Bezeichnung ‚Kunstübersetzer‘.<sup>56</sup> Auch dieser Begriff ist an die ungarische Bezeichnung angelehnt:

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.<sup>57</sup>

Der Begriff ‚Kunstübersetzer‘ erweist sich nicht als bloßes Sprachspiel, sondern erweitert den deutschen Begriff entscheidend, da er auf die künstlerisch-kreative Dimension des Übersetzungsprozesses verweist. Der Begriff veranschaulicht die Arbeit, die die Erzählerin als Übersetzerin leistet. So nimmt sie zum Beispiel eine Nach- bzw. Neuinszenierung der unterschiedlichen Sprachstrukturen und Inhalte, denen sie in den ungarischen Texten begegnet, im Deutschen vor.

---

<sup>54</sup> Ebd., S. 33.

<sup>55</sup> Ebd., S. 31.

<sup>56</sup> Ebd., S. 12.

<sup>57</sup> Ebd., S. 11.

Am Ende wird darüber hinaus zunehmend deutlich, dass die Ich-Erzählerin weniger darauf aus ist, sich zwischen ‚Peter‘ oder ‚Kelemen‘ zu entscheiden, sondern vielmehr daran interessiert ist, etwas Eigenes zu gestalten. Sie bemerkt die Notwendigkeit, sich sowohl mit ‚Peter‘ als auch mit ‚Kelemen‘ auszutauschen, ohne jedoch dem einen oder anderen einen Vorzug zu geben. Sie findet damit einen eigenen Standort, der es ihr erlaubt, ihr Kunstkonzept zu formulieren:

Auf die Dauer kann ich unmöglich sowohl Kelemen als auch Peter folgen, und ich werde hoffentlich in der Lage sein zusammenzufassen, worum es geht, dass nämlich das richtige Hinschauen, was sich in der Sprache und auch im Sinn bemerkbar macht, fortgesetzt werden muss, es ist nichts so leicht fertig, und was die Stein immerhin auf Englisch begonnen hat, muss im Deutschen auf eine neue Art, auf eine ganz neue Art fortgesetzt werden [...], dabei ist es dann nicht schlecht zu wissen, dass immer jedes Wort von vornherein eine Übersetzung ist, was auch begründen würde, dass ich weiter übersetzen soll, um nicht aus dem Gedankengang zu fallen, allerdings muss ich mir die Zeit nehmen, daran zu denken, was ich beschreiben will, das, was ich dabei denken will, muss ich betrachten.<sup>58</sup>

Diese Überlegungen verweisen auf ein Kunstprojekt, das Einflüsse von Gertrude Stein aufweist, zugleich jedoch etwas Neues anstrebt. Grundlage von Gahses Prosa ist das Verständnis, dass „jedes Wort von vornherein eine Übersetzung ist“, wobei sich die Übersetzungen auf sehr verschiedenen Ebenen abspielen. Versteht man „Übersetzt“ als metaliterarischen Text, gibt Zsuzsanna Gahse damit bereits mögliche Antworten auf die Frage „Wie geht es dem Text?“, die sie 1996 in ihren Bamberger Vorlesungen wieder aufnahm und weiterdachte.

---

<sup>58</sup> Ebd., S. 45.