

[学術資料]

Zur Literatur, Übersetzung, Zweisprachigkeit u. a.

— Interview mit Terezia Mora —

Masahiko TSUCHIYA

Fakultät für Interkulturelle Studien
Nagoya Gakuin Universität

Resümee

Terézia Mora wurde 1971 in Sopron, Ungarn, geboren. Sie lebt seit 1990 in Berlin und gehört zu den renommiertesten Übersetzerinnen aus dem Ungarischen. 1999 sorgte sie mit ihrem literarischen Debüt, dem Erzählungsband „Seltsame Materie“, für Furore. Für diese Erzählungen wurde sie mit dem Open-Mike-Literaturpreis, dem Ingeborg-Bachmann-Preis (1999) und dem Adelbert-von-Chamisso-Förderpreis (2000) ausgezeichnet. 2004 erschien der Roman „Alle Tage“, der ausnahmslos von der Kritik gelobt wurde und großen Anklang bei den Lesern fand. Für den Roman erhielt sie den Mara-Cassens-Preis für das beste Roman-Debüt des Jahres, den Kunstpreis Berlin, den LiteraTour-Nord-Preis und den Preis der Leipziger Buchmesse. Der Roman „Das Ungeheuer“ wurde 2013 mit dem Deutschen Buchpreis ausgezeichnet. Das Interview wurde am 2.9.2015 in Berlin gemacht, wo sie ganz offen ihre Ansichten zur Literatur, Übersetzung, Sprache u. a. geäußert hat.

Schlüsselwörter: Literatur, Übersetzung, Zweisprachigkeit, Wechsel der Perspektive, Erzählung und Roman, ...

文学, 翻訳, バイリンガリズムなどをめぐって

— テレツィア・モーラとのインタビュー —

土 屋 勝 彦

名古屋学院大学国際文化学部

Masahiko: Wollen wir zunächst ins Gespräch kommen. Eine allgemeine, globale Frage: Was bedeutet für dich Literatur? Was für eine Funktion hat sie?

Terezia: Oh, mein Gott! Das Problem ist, dass, was Literatur anbelangt, ich ja quasi Mitglied in einer Sekte bin. Also (lacht) ich kann mich nicht von außen oder objektiv zu Literatur äußern, weil sie für mich sowohl als Konsumentin, also Leserin, als auch als Ausübende einen sehr essentiellen Anteil meines Lebens ausmacht. Für mich, subjektiv, ist Literatur das, ohne das ich nicht leben kann. Das ist natürlich keine Aussage darüber, was Literatur für den Menschen als solchen bedeuten könnte. Ich habe beobachtet, dass ich, was mein eigenes Leben anbelangt, auf die meisten oder sogar auf alle Fragen, die ich mir jemals stelle, entweder als Lesende oder Schreibende in der Literatur eine Antwort finden konnte.

Wenn ich ratlos bin in irgendeiner Frage, in der Beurteilung eines Phänomens, tue ich zwei Sachen. Nummer eins ist, ich schaue in Büchern nach oder Nummer zwei: ich versuche, persönliche Gespräche darüber zu führen. Da mir aber die meisten Menschen mit den entsprechenden Kompetenzen nicht für persönliche Gespräche zur Verfügung stehen, wende ich mich an Bücher. Zusammengefasst ist Literatur für mich etwas, das uns hilft, besser zu leben.

M: Du hast zuerst als Kind oder als Jugendliche angefangen, Gedichte zu schreiben, nicht wahr?

T: Oh mein Gott, ja! (lacht) Wobei nicht wirklich. Ich habe nur sehr wenige Gedichte geschrieben, und zwar deswegen, weil ich als Ungarin gelernt habe, dass das Gedicht als solches das Höchste ist, was ein Mensch schreiben kann. In der ungarischen Kultur ist der Dichter der am meisten respektierte Autor und von allen Literatursprachen ist die Lyrik am angesehensten. Aber im Grunde, wenn ich mich zurückerinnere, war ich Zeit meines Lebens Prosaistin. Als ich ca. zehn Jahre alt war, schrieb ich ein relativ langes Prosastück, das ich Roman nannte, aber das bestand natürlich ausschließlich aus Teilen bestand, die aus meinen Lektüren kamen. Es war also nichts Originelles. Es war eine Variation dieser erlesenen Motive. Ich habe damit geübt. Ich meine, wenn du zehn bist, ist das auch nicht zu erwarten, dass du irgendetwas tust, was tatsächlich als Schreiben zu bezeichnen ist.

M: Deine Muttersprache und die deutsche Sprache haben sich bei dir immer gekreuzt. Wie fühlst du dich, wenn du schreibst?

T: Das ja, aber je älter ich werde und je länger die Zeit, in der ich auf Deutsch schreibe, um so geringer wird der Einfluss des Ungarischen, habe ich das Gefühl. Also zumindest um so weniger störend wird es. In Klammern bemerkt: Was ich dir schicken kann, wenn es dich interessiert: ich habe in Salzburg an der Universität drei Vorträge genau zu diesem Thema gehalten, nämlich dem Einfluss des Ungarischen

in meinem Deutsch. Das wird nächstes Jahr im Frühjahr erscheinen. Aber ich kann dir den Teil, wenn du möchtest, schicken.

M: Ja, das wäre nett.

T: Jedenfalls es ist so, als ich mein erstes Buch geschrieben habe, haben diese beiden Sprachen miteinander ausgehandelt, wie meine deutsche Schreibsprache denn sein würde. Der Einfluss des Ungarischen ist im ersten Buch sehr stark. Dieses erste Buch war in meinen Augen dazu gut, dieses mitgebrachte Ungarische zu inkorporieren. Seitdem habe ich eher das Gefühl, dass ich mich innerhalb des Deutschen bewege mit ganz leichten Einflüssen hauptsächlich kultureller Natur. Also zum Beispiel wenn ich den Impuls habe, was der Schriftsteller so hat, nämlich zu zitieren im Text, fallen mit ganz häufig ungarische Quellen ein, die dann natürlich für den Deutschen Leser unkenntlich sind. Und dann mache ich manchmal das Zitat und manchmal mache ich es nicht.

M: Solche Charaktere kann man auch in deinem Buch „Ungeheuer“ anschauen. Also zweischichtig, d. h. getrennt als der obere Teil und der untere Teil.

T: Jaja, dort ist es ganz eindeutig ausgestellt.

M: Im unteren Teil ist die direkt vom Ungarischen ins Deutsche übersetzte Sprache ausgeprägt.

T: Ja, das Ungeheuer nimmt das als Thema ganz deutlich auf, stellt es aus und sagt “hier ist es. Das sind die Quellen und so heißen sie”. Auch die Dateinahmen im unteren Text sind ja Ungarisch, was für den deutschen Leser nicht verständlich ist.

M: Sozusagen ein Entfremdungseffekt?

T: Oh ja. Aber wenn du es beobachtest, in „Der einzige Mann auf dem Kontinent“ spielt Ungarisch gar keine Rolle. Weil da der Fokus auf dem Mann ist, auf Darius Kopp. Der ja mit Deutsch zu tun hat und mit diesem komischen Business-Englisch, was er nicht gerade gut beherrscht. Das sind seine sprachlichen Welten. Und hier im Ungeheuer konnte ich das Ungarische dazu benutzen, tatsächlich die Entfernung zwischen dem Mann und der Frau, zwischen der Unterwelt und der Oberwelt ganz deutlich zu zeigen. Das ist ein sehr einfacher Weg: du nimmst eine Sprache, die der andere nicht versteht, und stellst sie aus.

M: Und welche Perspektive hast du dabei als Erzählerin? Also gegenüber den zwei Protagonisten, dem

Helden und auch der Frau?

Etwas schwer wahrscheinlich.

T: Ja. Das ist schwierig. Was meinst du mit “Perspektive”?

M: Also von deiner Perspektive, ja, solltest du manchmal als allwissender Gott bzw. als objektive Erzählerin den Held beobachten und manchmal umgekehrt...?

also, manchmal willst du dich in die Gefühle des Helden einfühlen.

T: Verstehe.

M: Das ist ein bisschen kompliziert wahrscheinlich, (das zu differenzieren). Dieser Wechsel der Perspektive

T: Naja, ich habe mich dafür entschieden, dass der Mann weiterhin die Hauptfigur ist. Das heißt, bei ihm ist dann auch diese Erzählweise, wo der Erzähler quasi mit dem Helden zusammen unterwegs ist und seine Perspektive einnimmt. Unten ist es so: natürlich weiß ich als Erzählerin alles über diese Figur, aber ich tue nicht so, als wäre ich mit dieser Figur unterwegs. Also wenn man beobachtet, oben ist es eine sich wechselnde Erzählweise zwischen Innen- und Außenperspektive, und unten wird nur aus der Innenperspektive erzählt, aber wir sind der Figur durchaus nicht näher als oben. Im Gegenteil, wir sind ihr im Grunde ferner.

M: Ja, ganz als Dokumente wahrscheinlich.

T: Ja, genau. Der untere Teil sollte so auf uns wirken wie auf den Helden. Dass sich da jemand als ein „Ich“ äußert, Auskunft gibt über sich, und zwar sehr intime Auskunft, und ich verstehe vielleicht davon einiges besser als vorher, aber im Grunde kann ich diesem Ich nicht nahe kommen. Das ist jemand Anderes. Diese Fremdheit bleibt bestehen.

Unten habe ich als Erzählerin so getan, als wäre ich nicht da. Natürlich war ich da, ich bin immer da. Das war schon interessant. Also zum Beispiel gibt es das Kapitel mit den Träumen von ihr. Das hat natürlich einen Vorläufer in der Literatur: “Malina” von Ingeborg Bachmann. Da gibt es ja auch einen ganzen Absatz nur mit Träumen. Da dachte ich mir, dass mache ich jetzt auch. Ich mache so eine ganze Datei nur mit Träumen, wo es natürlich auch eine Verschiebung in der Zeitachse gibt, weil die anderen Dateien, die sind ja alle chronologisch, aber das ist eine lange Datei, die sie über lange Zeit geschrieben hat. Das heißt, eigentlich hat sie einige Träume später geträumt, als sie jetzt im Text stehen. Wie auch immer. Da stehen diese Träume und da dachte ich mir, “ach, ich verwende eigene

Träume". Und dann habe ich angefangen, eigene und erfundene Träume zu machen. Und dann habe ich das hundertmal umgearbeitet. Und das Ergebnis ist geworden, dass ich bis auf einen die eigenen Träume alle herausgestrichen habe, weil sie nicht konsistent waren mit der Figur. Und der eine, den ich drin gehalten habe, der ist auch zu erkennen als mein Traum, weil darin ein kleines Mädchen namens Isabel vorkommt, die in "das dunkle Haus namens Mora" läuft. Ich hätte das streichen können, aber ich habe es drin gelassen und habe nicht einmal die Namen geändert. Aber alles andere ist fiktiv, obwohl die Texte versuchen so zu tun, als wären sie ganz private Aufzeichnungen, in einer „nicht-literarischen“ Sprache. Aber dieses Nicht-Literarische musste ich trotzdem jedes Mal wieder herstellen. Zum Beispiel kann man im Internet ganz viele Testimonials von Leuten finden, die an Depression erkrankt sind oder von ihren Angehörigen. Und da dachte ich mir: nehme ich deren Aufzeichnungen da mit rein. Und das ging auch überhaupt nicht, weil es zu unterschiedlich war und man kriegte das nicht in einer Figur unter.

M: Ja, wenn es so unterschiedlich ist, finde ich es schwer, das als besondere Protokolle der Kranken zu schildern.

T: Ich musste sie leider alle dann selber schreiben, weil ich die Quellen nicht direkt benutzen konnte. Es wäre keine Figur entstanden aus so disparaten Texten. Das hat mich etwas geärgert. Man hat immer mehr Arbeit damit, als man denkt!

M: Dokumente des an Depression leidenden Kranken, z. B, die sind ja ausgezeichnet beschrieben,...

T: Oh ja, und das hat Spaß gemacht. Es gibt wahnsinnig viel Literatur dazu, habe ich festgestellt. Unglaublich viel! Ich hatte ungefähr vierzig Bücher gelesen und das war ein Bruchteil dessen, was man hätte machen können.

M: Ich habe gehört, dass du eine Triologie oder so etwas schreiben möchtest.

T: Oh ja.

M: Heißt das, dein nächstes Werk wäre schon eine Triologie?

T: Nein, das übernächste. Ich schreibe jetzt gerade an Erzählungen. Und zwar einfach als Frischzellenkur. Die letzten drei Bücher, die ich schrieb, waren ja Großromane und das hat mich sehr, sehr ausgelaugt. Ich dachte mir, jetzt schiebe ich erst einmal Erzählungen dazwischen, um mich auszuruhen und neue Perspektiven zu gewinnen, und dann schreibe ich den dritten Teil.

M: Ah, der dritte Teil ist wieder ein Roman?

T: Ja, der dritte Teil der Darius-Kopp-Trilogie. Ich wollte darüber ein bisschen länger nachdenken. Und ich dachte, ja, vielleicht entdecke ich, wenn ich Erzählungen schreibe, neue Figuren oder neue Verfahrensweisen.

Ich weiß nicht, ob das gelungen ist, aber ich denke dabei parallel immer über den dritten Teil nach. Es ist nämlich so: ich hatte einen Plan für den dritten Teil und der ist leider hinfällig. Ich kann den nicht so machen, wie ich ihn ursprünglich geplant hatte. Und deshalb musste ich ein bisschen Zeit schinden. Ich schreibe jetzt also Erzählungen; unter anderem die, die ich in "Nicht sterben" im Japan-Kapitel angekündigt habe. Sie ist fertig und sie ist sehr schön! Das wird vermutlich entweder die Abschluss-Geschichte oder die vorletzte im Band werden. Kriegst du dann auch zugeschickt.

Also Nagoya ist schon verewigt. Es war also nicht vollkommen umsonst, dass ich da war. (lacht)

M: Beim Schreiben willst du immer ganz detaillierte Dateien oder andere Daten sinnvoll einsetzen, d. h. eine gute Recherche machen, nicht wahr.

T: Da ja. Aber ich bin, was das Dokumentieren und das angeht, nicht gut. Nachdem ich also etwas verwendet habe, vergesse ich die Quelle gleich und werfe auch alles weg. Ich kann dann später nie wieder auf irgendetwas zurückgreifen, das ich in dem Zusammenhang gemacht habe.

Aber ich muss sagen, das mit dem Recherchieren macht deswegen Spaß, weil es im Grunde das Gegenteil dessen ist, was wir in der Schule gemacht haben. Es ist selbstbestimmtes Lernen. Du interessierst dich für etwas und versuchst, da nachzuforschen. Und da hast du es als Literat leicht, denn du musst ja nichts Neues entdecken. Du musst nicht exakt sein. Du kannst es interpretieren und du kannst es erzählen. Das ist so wie so eine große Spielwiese. Aber ich habe mich sehr gefreut, muss ich sagen: zweimal sind bei Lesungen Psychologen auf mich zugegangen, die mir gesagt haben, dass es "richtig" war, was ich geschrieben habe. ((lacht)) "Huh", dachte ich mir, "oh oh, jetzt kommt jemand und erzählt mir, dass das alles Bockmist ist", aber das war nicht so, zum Glück.

M: Ja, ich kann mir gut vorstellen, dass deine Dichtung sicher eine Wahrheit zeigen konnte, d. h. die literarische Realität könnte manchmal wahr sein, obwohl sie ja imaginär ist, ja wirklicher als die Wirklichkeit.

Eine etwas andere Frage: Beim "Ungeheuer" hat man vielleicht kein klares Ende. Es ist etwas offen beendet. Ist das wirklich so?

T: Bei ihm, meinst du?

M: Bei ihm, ja.

T: Ich dachte, es wäre eindeutiger, aber in der Tat haben nur ganz wenige verstanden, was er da hinten macht. Er fährt ja mit der Asche nach Sizilien. Und davor wird Empedokles erwähnt. Und von Empedokles heißt es, er litt unter Depressionen und er setzte seinem Leben ein Ende, indem er sich in den Krater des Ätna stürzte. Das ist natürlich eine Legende. Deswegen ist der Ätna Kopps Ziel, aber das wird erst am Anfang des dritten Buches auserzählt, damit es dann auch bei jedem ankommt, was er gemacht hat. Was hat er gemacht? Er hat Floras Asche zum Ätna gebracht und sie dort in den Krater geworfen, quasi. Und das ist natürlich eine Begräbnisstätte, die kann dir niemand jemals wegnehmen. Dieser Berg ist sozusagen das Grabmal meiner Frau. Größer geht es eigentlich kaum. Und damit wird er dann zufrieden sein.

M: Der Berg symbolisiert also das gereinigte Begräbnis, wie bei Empedokles, der durch seinen Selbstmord zur Legende wurde?

T: Ja. Ist das nicht schön? Ich fand es schön. Ich war sehr froh, als ich auf diese Lösung kam. Die ursprüngliche Lösung wäre gewesen, dass die Asche zertrampelt wird bei der Demonstration in Athen. Aber das fand ich dann doch nicht so erhebend. Und nachdem ich das mit Empedokles gefunden hatte, dachte ich mir: "Sehr schön! Es gibt eine mythologische Entsprechung. Dann mache ich das jetzt mal".

M: Der Held hat schließlich eigentlich gar nicht verstanden, was ihre Depression war.

T: Hmm. Naja. Innerhalb seiner Möglichkeiten. Es ist nämlich so: es ist schwierig. Es gibt Leute, die da tatsächlich vordringen können. Er ist nicht in der selben Art und Weise von Verzweiflung bedroht, wie es seine Frau war. Immerhin gehört er nicht zu den Leuten, die richtig aggressiv werden, wenn es um die seelischen Leiden anderer geht. Die das überhaupt nicht akzeptieren oder sich vorstellen können. Die da sehr ablehnend sind. Und es gibt im Übrigen auch Leute, die überhaupt ablehnend sind Krankheit gegenüber, also auch physischer Krankheit gegenüber. Die damit absolut nicht umgehen können. Die im Grunde genommen dann Schuld zuweisen. "Hast du Diabetes? Deine Schuld!"

Also immerhin: ich finde, für jemanden, der nicht betroffen ist und für jemanden, der nicht besonders empfänglich dafür ist, hält er sich ziemlich gut.

M: Für die verstorbene Frau hätte dieser Held als Außenseiter gewirkt. Deshalb ist er also isoliert?

T: Ja, eigentlich schon.

M: Bei der Erzählung ist dein Stil etwas verändert.

T: Findest du?

M: Ein bisschen präziser, so scheint es mir.

T: Meinst du das?

M: Beim Romancier ist es manchmal ganz bildhaft, wie er schreibt. Und in der Erzählung ist es ein bisschen - wie heißt es - verschwommener, vielleicht mit Absicht?

T: Bei welcher Erzählung jetzt? Meine letzteren meinst du?

M: Ja.

T: Ja, ich weiß nicht, wie ist das?

M: Hattest du beim Schreiben auch das Gefühl, dass das etwas Anderes sei?

T: Warte mal, lass mich nachdenken. Also ich schreibe jetzt diese Erzählungen und ich wollte tatsächlich, weil ich als ganz junge Autorin Erzählungen geschrieben habe, weil ich auch nichts anderes konnte, und seitdem nicht mehr. Und ich wollte sehen, wie das ist. Und es ist tatsächlich anders als das Romaneschreiben, einfach deswegen, weil du nicht so einen großen Raum aufmachen kannst, den du dann schön vollstopfen kannst. ((lacht)) DU kannst nicht ganz viele Handlungsstränge machen und einen ganz großen Bogen schlagen. Du musst einen kleinen machen. Und du musst dich reduzieren. Ich hatte große Probleme mit dieser Reduktion, da ich mich als Romanautorin daran gewöhnt habe, mich auszubreiten.

M: Ja, du brauchst dabei immer eine ganz andere Methode.

T: Ja natürlich, also du kannst dann deine Sätze immer länger machen und neue Fenster öffnen zu allen möglichen Themen, die du dann später abarbeitest oder nicht. Bei der Erzählung geht das nicht. Da musst du näher dranbleiben am Ball. Und ich hatte zwischenzeitlich wirklich so Phasen, wo ich gemerkt habe, dass es sehr skizzenhaft geworden ist. Ich habe versucht zu reduzieren mit dem

Ergebnis, dass es sehr skizzenhaft war. Also ich bin immer noch nicht fertig damit.

Aber wie ist das dann mit dem Unklaren? Also präzise ist es auch. Aber wie ist das? ((denkt kurz nach)) Ich glaube, was meine Erzählungen anbelangt, sind davon nicht alle echte Erzählungen, sondern eher Mini-Romane. Also es gibt immer einen Anfang-Mitte-Ende und ein Pointe und eine Abgeschlossenheit, was man bei Erzählungen gar nicht haben müsste. Nur bei mir führt es immer dazu.

Und ebenso wie bei "Seltsame Materie" ist es in diesem neuen Band auch so, dass ich dazu neige, auch Erzählungen über mehrere Stränge laufen zu lassen, was ja auch erzählungsuntypisch ist. Es sind im Grunde Erzählungen einer Roman-Autorin. Aber ich mag sie. Es macht großen Spaß und es ist nicht so anstrengend. Und das ist auch mal gut. ((lacht))

M: Deinen Schreibeprozess finde ich sehr interessant. Wie kannst du eigentlich eine solche Beziehung zwischen Roman und Erzählung erkennen? Wahrscheinlich ist das etwas schwer zu erzählen, nicht? Wie sind also solche verschiedene Passagen entstanden?

T: Ja, wie soll ich das sagen? Es ist schwierig. Also ich habe ja eine sehr lange Vorbereitungsphase. Wenn ich vier Jahre einen Roman schreibe, habe ich davon zwei Jahre nicht geschrieben, sondern immer nur nachgedacht und den zukünftigen Roman imaginiert. Das ist immer ein sehr spannender Moment, wenn ich mich dann hinsetze und anfangen zu schreiben: "Wird etwas dabei herauskommen? Ja oder nein?" ((lacht))

Deswegen brauche ich dann immer so starke Eröffnungsszenen, damit ich etwas Konkretes habe, mit dem ich einsteigen kann. Ja, es gibt diesen unsicheren Moment: wie wird dann am Ende wirklich die Erzählweise sein? Nachdem ich davor zwei Jahre lang mir Gedanken über den Ablauf gemacht habe. Und dann kann es durchaus passieren, dass man dann anfängt zu schreiben und da steht nicht der Satz, den es braucht. Dann hat man im Grunde immer noch nicht angefangen. Man muss den richtigen Satz für die richtige Geschichte finden.

Trilogie ist deswegen schön, weil man nicht immer ganz von vorne anfangen muss. Man hat immerhin schon die Hauptfigur und einige Ereignisse. Man hat sich eine Beziehung zu der Geschichte erarbeitet und kann das im nächsten Band anwenden.

M: Ist die Konzentration darauf auch so etwas wie eine Ergänzung zur vorhergegangen? Als Ergänzungen oder als Kritik an dem vorherigen?

T: Ach so. Du kannst ja da eine Variante des vorhergegangen machen, respektive du kannst dich dafür entscheiden, in dem ersten Roman einen gewissen Aspekt dieser Figur zu beleuchten. Also eben, was weiß ich, ihn als Salesman zu zeigen, und im zweiten dich darauf zu konzentrieren, ihn als trauernden

Ehemann zu zeigen, wo diese ganze Salesman-Geschichte kaum eine Rolle spielt. Also es ist dieselbe Figur, aber es ist, als wäre sie eine andere. Und das ist natürlich schön, du kannst ein und die selbe Figur hin- und herwenden.

M: Ah, andere Aspekte und so.

T: Ja, und nachdem ich finde, dass das meine Stärke ist, nämlich die Figuren von allen Seiten zu umgehen, wähle ich natürlich diesen Weg. Also Storyline zu machen ist nicht gerade meine Stärke. Aber irgendwie muss ja eins nach dem anderen passieren. ((lacht))

Was mich interessiert: die Figur zu beobachten, wie sie sich in verschiedenen Situationen verhält. Und weil ich auch der Meinung bin, dass wir Menschen nicht besonders schnell lernen, ist Darius Kopp auch nicht besonders schnell von Begriff.

M: Ja, das stimmt, Darius lernt immer so langsam. Eine andere Frage ist: Du bist auch eine Übersetzerin, nicht wahr.

T: Mmm, ja.

M: Würdest du sagen, dass dein Sprachgefühl durch deine Übersetzungstätigkeit geschärft und verfeinert wurde?

T: Oh ja. Also was ich gleich bei meiner ersten großen Übersetzung, nämlich "Harmonia Caelestis" gelernt habe, war zu beobachten, tatsächlich zu erkennen, wo die Stärken des Autors liegen, also was er gut kann und was er weniger gut kann. Und das habe ich dann gleich auf mich angewendet: mich selber beobachten, was sind meine Stärken, was kann ich? Wenn man zum Beispiel Peter Esterhazy übersetzt, der die gesamte ungarische Prosa erneuert hat, dann könnte man eingeschüchtert sein. Aber ich war nicht eingeschüchtert, sondern habe dadurch, dass ich ihn übersetzt habe, im Grunde genommen genau gesehen, wie er es gemacht hat, und habe dann mir gesagt: ok, das sind die Dinge, die er kann. All diese Dinge kann ich nicht. Dafür kann ich das und das. Und das werde ich jetzt kultivieren.

M: Ach so, das war eine neue Entdeckung darin.

T: Ja genau. Und das ist bei den anderen Autoren, die ich übersetze, auch so. Das ist manchmal nicht sehr schön. Man sieht dabei auch die Fehler des Autors, aber man lernt auch dabei eine ganze Menge. Man sieht, welche Autoren ganz präzise arbeiten und welche nicht. Du siehst, welche Texte sie zu

schnell geschrieben haben. Das merke ich daran: der Text, der wirklich fertig ist, bei dem muss ich nur an dem Satz entlang übersetzen und fertig. Und dort, wo der Originalautor nicht so genau war, muss ich innehalten und mir jeden Satz überlegen: was wäre ein guter deutscher Satz? Also ich muss im Grunde den ganzen Satz umkrepeln. Das ist der Unterschied. Man bekommt einen sehr genauen Blick darauf. Und ich mag das. Ich mag das, so zu lesen. Wobei, wenn ich versuche, nur zu meinem Vergnügen zu lesen, wird das furchtbar, weil ich das genau so sehe und das ist furchtbar. ((lacht))

Ich habe jetzt neulich den Roman eines Kollegen gelesen, einen ganz neuen Roman. Und er hat sich dazu entschieden, manche Kapitel aus der Außenperspektive zu erzählen und manche Kapitel aus der Innenperspektive einer Figur, wogegen grundsätzlich nichts zu sagen ist. Aber die Innenperspektive funktioniert nicht. Und jetzt hast du einen Roman, aus dem du immer, wenn die Kapitel kommen, wo die Personalerzählung kommt, herausfliegst, weil es nicht funktioniert. Und da möchte ich mich total gerne mit ihm darüber unterhalten: wozu zum Teufel?! Denn es war vollkommen unnötig, es so zu machen. Er hat das wahrscheinlich nur gemacht, um zu versuchen, die Perspektiven zu ändern, ja, also ein- und auszugehen. Es funktioniert nicht immer.

Aber ich mag es sehr gerne, technische Sachen zu beobachten an den Texten. Geht es dir nicht auch so?

M: ((lacht)). Ja! Das finde ich immer gut, sich dem Übersetzungsprozess zu widmen. Du kannst also sicher dadurch dein eigenes Sprachgefühl ein bisschen erweitern, nicht?

T: Darf ich eine Gegenfrage stellen?

M: Ja, selbstverständlich.

T: Als ich bei euch war in Japan, hat mir Eriko erzählt, dass was ich mache, sei im Grunde für Japaner unverständlich. Und Du hast mir erzählt, dass es zwischen dem Japanischen und dem Deutschen oder überhaupt zwischen europäischen Sprachen der Austausch wahnsinnig schwierig ist.

M: Sehr schwierig, weil es so unterschiedliche Kulturen und Denkweisen sind.

T: Oh, mein Gott! Das macht mich fertig. Das macht mich fertig! Weil Eriko dann zu mir meinte: "Ja, und der Text war voller christlicher Symbole!" Und ich: "Ja, wo denn?" Also ich sehe die gar nicht. In dem Text, den Sie übersetzt hat, war nur drin: "Gib mir ein Zeichen." Und sie hat versucht, zu erklären, dass das im Japanischen zu vermitteln total schwer sei.

M: Also wenn zwei Sprachen so unterschiedlich sind, kann es manchmal solche Missverständnisse geben. Aber manchmal entstehen schöne Übersetzungen oder Vorstellungen davon. Also, wenn man zum Beispiel auf Japanisch ganz banale Sätze ausspricht, dann wird es buchstäblich ins Deutsche übersetzt, kommen schon poetische Vorstellungen hervor.

T: Poetischer, ja, ja. Also das, was Yoko Tawada macht.

M: Ja, eben, da kommen solche neuen Entdeckungen oder neuen Metapher.

T: Ja. Aber die Perspektive, dass ein japanischer Leser JEMALS verstehen könnte, was ich mache, ist ein bisschen dadurch EINGEENGT, sozusagen.

M: Ja, das stimmt! Aber das Ungarische und das Deutsche sind nicht so unterschiedlich?

T: Nein, überhaupt nicht. Sie sind sich kulturell sehr nahe. Die Sprache hat natürlich eine andere Struktur.

M: Du meinst Mitteleuropäisch oder so etwas?

T: Ja, genau. Es ist nämlich so, dass das Ungarische eine sehr primitive Sprache war bis zu dem Moment, als es in Berührung kam mit den einheimischen mitteleuropäischen Sprachen. Und das war ein sehr reger Austausch mit dem Slawischen und dem Deutschen. Und das wurde ins Ungarisch inkorporiert sozusagen, weil die Sprache so primitiv war unter den Nomaden, ähneln die komplexeren Strukturen denen, die die umliegenden Völker auch haben. Und deswegen ist das nicht schwierig. Wir verstehen einander. Gewisse Sachen, also die, die in den älteren Teilen der ungarischen Sprache wurzeln, kann man halt auf Deutsch nicht nachmachen. Also alles, was lautmalerisch ist. Da ist das Ungarische viel flexibler.

M: Archaisch, kann man so sagen?

T: Ja, alles, was archaisch ist, kannst du nicht abbilden. Also zum Beispiel hat die Ungarische Sprache folgende Eigenschaft: sie kann aus jedem Hauptwort, aus jedem Substantiv ein Verb machen. Und zwar nicht: "wir fahren Bus", sondern "bussen", "wir busse", "wir glase", und so weiter. Und das geht natürlich überhaupt nicht im Deutschen. Also im Ungarischen ist es so, dass du aus jedem Wort alles machen kannst, also aus jedem Adjektiv ein Verb, aus jedem Verb ein Hauptwort, weil es so einfach ist. Und das spielt nur bei der Übersetzung eine Rolle, dass ich dann versuchen muss, das

irgendwie hinzukriegen. Aber nun ja. Das ist nicht schlimm. Nur ungarische Lyrik ins Deutsche zu übertragen ist wahnsinnig schwierig. Weil zum Beispiel ungarischer Lyrik ist es möglich, eine Strophe zu schreiben, die gleichzeitig die griechischen Versfüße hat, als auch dieses Jambische, dieses tatamtatam tatamtatam. Das Ungarische gibt es hier, dass das beides gleichzeitig stattfindet. Im Deutschen geht das natürlich nicht.

M: Ach so, gleichzeitig! Das ist ja ganz anders!

T: Ja! ((lacht)) Na ja. Und das geht dann natürlich verloren, aber was willst du machen? Ich hätte eine Frage: Reimt die japanische Lyrik überhaupt? Oder gibt es diese?

M: Eher Silben oder so. Fünf-sieben-fünf Silben sind eine Einheit für ein Heiku-Gedicht.

T: Ah ja, solche Sachen.

M: So ist es beim Heiku, Tankas sind etwas länger: Fünf-sieben-fünf-sieben-sieben.

T: Haiku, ja das kennt man.

M: Silben gibt es, aber nicht so diese Reime.

T: Nicht die Rhythmisierungen und nicht die Reime. Ja, wozu auch?

M: Obwohl man natürlich Alliterationen oder Endreime natürlich künstlich machen könnte. Aber normalerweise wird das nicht getan. Wenn man deshalb deutsche Gedichte ins Japanische übersetzt, dann ist es manchmal natürlich schwer, solche deutschen Reime oder den Rhythmus zu übertragen.

T: Ja genau, wie übersetzt du Heine ins Japanische.

M: Ja, eine gute Frage. Also, man sollte natürlich immer inhaltlich ins Japanische übersetzen, aber sonst: Rhythmus und also solche lyrischer Rhythmus wäre wahrscheinlich sehr schwer übertragbar. Als Ersatz könnte man auch wie japanische Tanka od. Haiku-Gedichte als fünf-sieben-fünf-sieben-sieben Silben übersetzen, wie in der Meiji-Zeit.

Vielen Dank für das interessante Gespräch!

