

Cia Rinne im Gespräch mit Claudia Benthien und Wiebke Vorrath¹

CLAUDIA BENTHIEN UND WIEBKE VORRATH: *Ihr Gedichtvortrag ist sehr konzentriert. Die Gedichte haben unterschiedliche Rhythmen, eine bestimmte Intonation und weisen verschiedene Sprachen auf. Konzipieren Sie Ihre Texte bereits im Hinblick auf den mündlichen Vortrag?*

CIA RINNE: Wenn ich ein Gedicht schreibe, steht am Anfang eine Idee, ein Wort oder ein Zitat. Wenn ich es laut vortrage, bekommt jedes Gedicht seinen eigenen Ton, Rhythmus und manchmal sogar eine kleine Melodie. Mit der Zeit festigen sich dann die auditiven Formen, sie entstehen im Vortrag und werden beibehalten. Allerdings können sie sich zum Beispiel in der Zusammenarbeit mit anderen Künstlern und Künstlerinnen, zum Beispiel aus dem Bereich Musik oder Tanz, auch wieder verändern.

Spiegelt sich dies auch in ihren Gedichtbänden wieder? Wie ordnen Sie Ihre Texte dort an?

Ich trage die Gedichte meist bereits mehrere Jahre vor, ehe sie in meinen Gedichtbänden publiziert werden. Ich teste sie also vor Publikum und merke eigentlich sofort, ob sie funktionieren oder nicht. Wenn etwas rhythmisch oder inhaltlich nicht passt, ändere ich die Sequenz oder streiche Texte. Die Gedichte sind in den Büchern so angeordnet, dass sie rhythmisch und optisch zusammenpassen. Es gibt diese drei Kriterien für die Texte: das Visuelle, das Akustische und der Inhalt, jedoch unterschiedlich gewichtet. Das Akustische war bei meinem ersten Buch *za-roum* (2001) fast gar nicht vorhanden, hier ging es um das Visuelle und den Inhalt. Der zweite Band *notes for soloists* (2009) ist hingegen durch eine starke lautliche Qualität charakterisiert. Er ist für mich wie eine Partitur mit eingeschriebener Vortragsweise. Jedoch besteht diese nicht als Anweisung, jeder ist willkommen, die Gedichte anders zu lesen. Es ist nur meine eigene Art und die kann ich nicht mehr so einfach ändern.

Viele Ihrer Gedichte zeichnen sich durch Mehrsprachigkeit mit mindestens zwei Sprachen aus. Überlegen Sie sich vorher im Detail, in welchen Sprachen Sie dichten möchten?

Nein, das mache ich nicht. Die Texte entstehen meistens schon in den verschiedenen Sprachen. Ich kontrolliere nicht, in welchen Sprachen ich schreiben möchte,

¹ Grundlage dieses Textes sind ein am 15.04.2016 geführtes Interview sowie die Diskussion des Panels „Mediale Übersetzung und situationale Rahmung zeitgenössischer Lyrik“ am 06.11.2015 auf der Jahrestagung des Forschungsverbundes *Übersetzen und Rahmen. Praktiken medialer Transformationen*.

indem ich mir beispielsweise vornehme: ‚Jetzt muss ich ein russisches Wort verwenden!‘ Es geschieht unbewusst, relativ organisch und ist häufig inspiriert durch Zitate in unterschiedlichen Sprachen. Zum Beispiel war Nam June Paiks „When too perfect, lieber Gott böse“ Anstoß für mein Stück „zehn verbote“ (in *notes for soloists*). Manchmal sind auch Gleichklänge von Worten aus verschiedenen Sprachen der Ausgangspunkt, wie in einem neuen Text die Kombination des Französischen *pour toi* mit dem Englischen *poor me*. Der humorvolle Aspekt ist mir wichtig. In dem Stück selbst entstehen dadurch Umwandlungen, die den Sinn verändern oder zerstören. So etwas lässt sich nur in konkreten Sprachkombinationen herstellen und daher auch nicht übersetzen. Innerhalb eines Gedichts gibt es oft Übergänge von einer Sprache in eine andere. Ich verwende hauptsächlich Englisch, Deutsch und Französisch. Diese Sprachen sind eng verwandt und weisen phonetische Ähnlichkeiten auf.

In der Theorie über sprachliche und kulturelle Hybridität gibt es den Ansatz, Sprachen unter Machtperspektiven zu betrachten: Eine hegemoniale Kultur oktroyiert einer anderen ihre Sprache auf und die unterdrückte Sprache taucht dann subversiv wieder auf. Bedeutet die Tatsache, dass Sie vorwiegend drei der europäischen Hauptsprachen verwenden, dass Hybridität keine Rolle spielt? Haben die Sprachen in Ihrer Lyrik gleich viel Macht?

Das ist eine interessante Frage; aber im Grunde genommen denke ich beim Schreiben nicht darüber nach, welche Sprache mehr Macht hat, höchstens welche gerade die Macht in meinem eigenen Kopf hat. Das liegt möglicherweise daran, dass die meiste Literatur und Kunst, mit der ich mich befasse, Englisch, Deutsch und Französisch benutzt. Diese Sprachen eignen sich für meine Texte gut, da sie mir abstrakt erscheinen und nicht notwendigerweise auf ein geografisches Gebiet, einen spezifischen Adressatenkreis oder einen kulturellen Referenzrahmen beschränkt sind. Das hat nichts damit zu tun, dass ich etwas gegen die kleineren Sprachräume hätte, im Gegenteil, alle kleinen Sprachen faszinieren mich, meine Muttersprache ist das Finnlandschwedische, selbst eine Minderheitssprache in Finnland, und ich bin sehr dafür, dass die Vielfalt an Sprachen bewahrt wird. Für meine abstrakten Stücke scheinen sich diese kleineren Sprachen aber nicht zu eignen, da man unweigerlich in spezifische Kontexte gerät, die sich eher für dokumentarische oder philosophische Arbeiten eignen; so habe ich in einer szenischen Lesung mitunter griechische Zitate verwendet, oder in dokumentarischen Texten Fragmente aus dem beschriebenen Sprachraum.

Lernen Sie immer noch Sprachen hinzu?

Auf meinen Reisen im Zusammenhang mit dokumentarischen Projekten habe ich versucht, die jeweilige Sprache der Menschen zu lernen; Rumänisch, Ungarisch und Griechisch zum Beispiel. Ich möchte nicht Menschen in die Situation versetzen, Englisch oder eine andere Sprache sprechen zu müssen, nur weil ich zu Besuch

bin und die Landessprache nicht beherrsche. Ich habe also auch viel Zeit darauf verwendet, Sprachen zu lernen – aber in der Lyrik verwende ich eher solche Sprachen, die die Meisten tatsächlich verstehen können. Wenn es sich ergibt, kommen vereinzelt spanische oder russische Worte, ein bisschen Finnisch und Schwedisch vor. Zusammen mit dem japanischen Tonkünstler Tomomi Adachi habe ich an homofonen Übersetzungen von Gedichten aus dem Japanischen ins Finnische und *vice versa* gearbeitet, die sich vorgetragen fast identisch anhören und inhaltlich doch völlig unterschiedlich sind. Das war eine spezifische Arbeit, die vielleicht am meisten Sinn ergibt für ein Publikum, das Finnisch und Japanisch versteht.

Es geht Ihnen also um Verständlichkeit. Verändern Sie die Gedichte und übersetzen Sie diese für Publikationen in verschiedenen Ländern?

Nein, die Veröffentlichungen sind inhaltlich identisch. Für die neue Sammelpublikation von *zaroum et notes pour solistes* in Frankreich bat mich der Verlag, die Stücke, die ich übertragen konnte, ins Französische zu übersetzen. Ich habe es gewagt, aber der Verlag entschied sich letztlich dazu, die Gedichte im Original zu belassen. Vielleicht wird nicht überall alles verstanden, aber das ist auch nicht schlimm. Verständlichkeit ist nicht das Allerwichtigste. Gerade bei den Publikationen gibt es visuelle Elemente und vielleicht ist auch das Element des Nichtverstehens ganz ‚gesund‘: dass sich erstens nicht alles übersetzen lässt, dass zweitens in einer Übersetzung nicht alles von einem geografischen oder kulturellen Kontext in einen anderen übertragen werden kann und drittens auch nicht sämtliche Konnotationen und kulturellen Referenzrahmen.

Würden Sie sagen, dass Ihre Gedichtbände für Interpretationen am Offensten sind, im Vergleich etwa zur mündlichen Live-Performance oder zur animierten Internet-Installation „archives zaroum“ (2008)?

Ja, ganz bestimmt, durch die Animation und Bewegung der Wörter wird eine Richtung, ein Impuls gegeben. Doch wird hierbei die Sprache nicht unbedingt festgelegt, da die Wörter in der Internet-Installation zum Teil auch wie ein Bild, ein mentales Konzept funktionieren: Man sieht das Wort ‚Berlin‘, muss sich aber nicht auf die Aussprache festlegen, da man ganz genau weiß, was damit gemeint ist, ohne das Lautbild zu addieren. Beim lauten Lesen muss hingegen sofort eine Entscheidung getroffen werden, ob zum Beispiel ein kurzer Vers wie ‚war was‘ nun Englisch oder Deutsch ausgesprochen wird. Die Internet-Installation ist in dieser Hinsicht graduell offener als die mündliche Performance. Außerdem wurde mir häufiger gesagt, dass die Texte nach meiner Lesung nicht mehr so gelesen werden können wie zuvor. Der Stimmklang und der Sprachrhythmus verankern sich im inneren Ohr. Das ist natürlich eine Interpretationsrichtung, aber ich finde das weder negativ noch positiv, es ist einfach so.

Welche Möglichkeiten offeriert Ihnen die Performance Ihrer Gedichte im Unterschied zu schriftlichen Gedichtversionen?

In der Performance verschwimmen manchmal die Grenzen zwischen den einzelnen *pieces*. Natürlich setze ich kleine Pausen zwischen ihnen, aber diese können auch als Teil des Inhaltes verstanden werden. Das ‚Ineinanderübergehen‘ der Texte ist in der Lesung gegenüber dem Buch verstärkt, weil der gedruckte Text einen optischen Rahmen gibt, durch Leerzeilen etwa. Bei einem meiner Auftritte wurde der Schrifttext synchron projiziert. Darunter müssen sowohl die mündlichen als auch die schriftlichen Gedichtversionen gelitten haben. Ich glaube, es liegt daran, dass beide miteinander verglichen werden; man versucht, das gesprochene Gedicht eins zu eins mitzulesen, was dazu führen kann, dass Inkongruenzen irritieren. Durch die Parallelität wird immer eines der beiden Erlebnisse vorweggenommen, eine unglückliche Ungleichzeitigkeit! Mir wurde schon öfter vorgeschlagen, die Texte zu projizieren, da man die Gedichte so besser verstünde, aber ich halte das lieber getrennt – wenn man nur zuhört, können sich Bilder im Kopf entwickeln, wenn man nur liest, Klänge entfalten.

Würden Sie den Wechsel eines Gedichtes zwischen den verschiedenen Modalitäten Mündlichkeit, Schriftlichkeit und animierter Schrift als eine Übersetzung bezeichnen?

Ja, das kann man schon Übersetzung nennen. Einige Stücke in den *archives zaroum* habe ich mir taktil, körperhaft vorgestellt. Ich dachte mir ein Schild, das man drehen kann und auf dessen zwei Seiten *ON* und *NO* zu lesen ist. Das heißt, die Realisierung als Drehbewegung hatte ich mir von Anfang an vorgestellt. Allerdings nicht digital, sondern als Ausstellungsobjekt, doch der Effekt ist ähnlich: Durch die Drehung des Wortes *ON* ist es manchmal auch als *NO* lesbar, wodurch der grafemische Zusammenhang beider Wörter veranschaulicht wird. Auf der Buchseite kann dieser nicht so verdeutlicht werden, da die Wörter nacheinander und einzeln geschrieben stehen. Dort habe ich daher Zeichnungen verwendet. Auch das Verhältnis der Verse „TO GET HER“ und „(together)“ funktioniert digital besser als im Buch. Die mediale Übersetzung ist hier also eine Zusammensetzung, eine ‚Neu-Konfiguration‘. Dies ist auch der Fall, wenn verschiedene *pieces* zu einem neuen zusammengesetzt werden, wie bei den *pieces* „ENOUGH“, „rien / à / voir / dans / le / noir“ und „DIFFERENCE / ici“ aus *zaroum* und ihrer Neu-Konfiguration in den *archives zaroum*. Ich glaube, diese Prozesse weisen viele verschiedene Ebenen auf und das alles ist eine Form der Übersetzung, von einem Medium ins andere. In Ausstellungen meiner Werke werden ebenfalls Texte in andere Kontexte übertragen bzw. übersetzt und dabei wird etwas real. Daher nenne ich die Gedichte in einer spezifischen Ausstellungsform auch *realisation pieces*.

Verstehen Sie die Arbeit in „zaroum“ und „archives zaroum“ als Konkrete Poesie?

Ja, Bezüge zur Konkreten Poesie sind definitiv vorhanden, wenngleich ich über diese Kategorisierung selten nachdenke. Ich mag ‚die Konkreten‘ recht gern und glaube, ihnen als Dichterin viel zu verdanken. Aber ich würde nie selbst sagen, meine Texte sind genau dieses oder jenes, es gibt vielfältige und durchaus hybride Einflüsse. 2015 habe ich an zwei Ausstellungen mit Eugen Gomringer teilgenommen und fand so viele Gemeinsamkeiten, auch in der Einstellung zu Sprache, in der trockenen Ausführung. Es sind ja in der Tat häufig minimalistische Stücke, die manchmal nur aus einem einzelnen Wort bestehen. Gemeinsamkeiten sehe ich auch im humoristischen Element, im Infragestellen von Sprache an sich. Ein Beweggrund der ‚konkreten‘ Spracharbeit ist es, ein Bewusstsein dafür zu schaffen, dass man der Sprache nicht immer vertrauen kann. Man benutzt sie oft recht unreflektiert, ohne Bewusstsein, welche Geschichte sie hat und wie unterschiedlich sie in verschiedenen kulturellen Räumen verwendet wird.

Von Roman Jakobson gibt es die bekannte Formulierung eines „Spürbarwerdens der Zeichen“, ihres ‚In den Vordergrund treten‘, vor den semantischen Gehalt der Sprache. Ist dies ein für Ihre Arbeit mit Schrift und Performance relevanter Vorgang?

Jeder kleine Text bekommt ja seinen eigenen Körper, in der Schrift und im Laut. Laute sind dabei auch konkrete Zeichen und nicht unbedingt nur etwas Immaterielles, Flüchtiges. An der Formulierung des ‚Spürbarwerdens der Zeichen‘ gefällt mir der Aspekt des Prozessualen sehr gut: der Gedanke, dass die Zeichen für sich selbst stehen können und nicht nur Medium sind. Ihnen wird Platz eingeräumt, sie klingen und stehen nicht, wie sonst, bloß für etwas Anderes, Abwesendes. Man nutzt sie zu oft als reines Werkzeug, ohne auf ihre Eigentümlichkeiten zu achten. Wenn man sie aber anders, jenseits der Logik benutzt, geht dieser Werkzeugcharakter verloren und die Sprache kommt in ihrer Materialität zum Vorschein.

In einem Interview sprechen Sie über die Praxis des Anordnens in einem Archiv.² Unser Eindruck ist, dass dies auch für die Texte in Ihren Büchern zutrifft und nicht nur für gesammelte, reale Objekte, wie Sie sie zum Beispiel in der Installation „indices“ (2012) auch verwenden. Betrachten Sie also Ihre minimalistischen Gedichte ebenfalls als ‚Objekte‘?

Ja, genau: Ich mag den englischen Begriff *piece* sehr gern, da ‚Gedicht‘ in diesem Fall vielleicht ein bisschen irreführend ist. Wenn ich dies in ‚Stück‘ übersetze, erinnert das natürlich ans Theater, was auch nicht der richtige Begriff ist. *Piece* weist stärker auf den Objektcharakter im Sinne eines ‚Textbildes‘ hin – und das ist etwas anderes als ein Text, eine fortlaufende Textur. Der Begriff ‚Objekt‘ stellt die Mate-

2 Vgl. „Cia Rinne. Notes for Listeners [Mario Margani: Interview with Cia Rinne]“. *Digicult* (2012) <http://www.digicult.it/news/cia-rinne-notes-for-listeners/> (Zugriff am 25.05.2016).

rialität der Texte selbst heraus, nicht nur der Schrift. Ich habe dieses Konzept von Anfang an in *zaroum* benutzt, wo auch die Kombination mit von mir gezeichneten minimalistischen Bildern im Vordergrund steht.

Setzen Sie in Ihren Ausstellungen auch verschiedene Medien – zum Beispiel Buchpublikation, Animation, Live-Auftritt, Soundinstallation – zusammen ein?

Es hat alles schon gegeben, auch in unterschiedlichen Kombinationen: die Toninstallation, gerahmte Texttafeln an der Wand, Braille-Drucke, Leserauminstallationen oder bloße Blätter als solche. Manchmal wurde auch die digitale Arbeit *archives zaroum* mit ausgestellt. Ich versuche allerdings, letzteres zu vermeiden, denn die Rezeption am Computer kann ja ebenso gut zuhause erfolgen, Interaktivität im Ausstellungskontext unterscheidet sich nicht davon. In Ausstellungen wird oft auch eine Live-Performance mit mir als Dichterin integriert. Aktuell zeige ich Installationen von gerahmten Texten, jeweils Auszüge aus zwei Serien und einen *reading room* mit weiteren Textarbeiten. Für eine andere Ausstellung habe ich eine Textstelle aus *l'usage du mot* visualisiert, indem Bücher verkehrt herum im Bücherregal stehen – die Textstelle lautet „turn all books in your shelf inside out; / spines towards the wall, pages out“. Ich experimentiere also mit medialen Transformationen auf verschiedenen Ebenen, indem ich beispielsweise das, was in meinem Buch steht, als eine Art ‚Anweisung‘ oder ‚Übung‘ auffasse, die in der Ausstellung im Raum und auch durch die Besucherinnen realisiert wird.

Im zuvor genannten Interview sprechen Sie vom künstlerischen Prozess „of reducing words and sounds to a form“ – können Sie diesen erläutern?

Diese Formel wurde mir während des Philosophiestudiums wichtig. Als ich begann, mich mit Philosophie zu befassen, und die Gedankenkomplexe oftmals sehr kompliziert waren, konnte ich sie besser verstehen, wenn ich mir ein Gedankenbild gemacht habe. Sie wurden mir teilweise erst durch die Reduktion auf ein Bild oder eine Formel begreiflich. Ich glaube, daher kommt es, dass meine gesamte Arbeit eine Art von Reduzieren, Reduzieren, Reduzieren ist, bis nur eine Essenz übrig bleibt. Deshalb sind meine Texte oft auch sehr, sehr kurz!

Worauf zielt der Titel Ihres neuen Lyrikbandes „l'usage du mot“ (2016) ab?

Der Titel ist von Nicolas Bouviers Buch *L'usage du monde* (1963) inspiriert. Diesen Titel mag ich sehr gern und *l'usage du mot* ist ebenfalls offen, er bezieht sich auf den Gebrauch von Sprache. Auch *notes for soloists* ist ein recht offener Titel, er gibt dem Werk keine Richtung, enthält aber einen Bezug zur Klangwelt; *zaroum* ist abstrakter, es sagt eigentlich gar nichts (außer vielleicht, dass es an den Begriff der *zaum*-Dichtung des russischen Futurismus und Formalismus erinnert). Ich verstehe meine Buchtitel wie eine Art ‚Umschlag‘, in den viel, aber eben nicht alles hineinpasst.

In Ihren Buchpublikationen vermeiden Sie weitestgehend Paratexte, wie Einleitungen, Vorworte, Klappentexte o.ä. Auch in der animierten Internet-Installation sind keine Zusatzinformationen oder Anweisungen enthalten. In welchem Verhältnis steht dies zu den paramedialen Informationen, die bei Live-Auftritten geliefert werden, wie zum Beispiel Anmoderation?

Bei den Live-Auftritten werde ich manchmal durch die Veranstalter angekündigt, die dann auch meinen Stil beschreiben oder andere Informationen, z. B. zu meinem transkulturellen biografischen Hintergrund, liefern. Ich habe auch nichts dagegen, dass dies erfolgt, nur sage ich selbst vor Beginn nichts, weil ich möchte, dass meine Sprachperformance ähnlich einem Musikstück ganz für sich steht.

Bedeutet dies, dass Sie durch den Verzicht auf die sprachlich-kommentierende Rahmung die Offenheit der Interpretationsmöglichkeiten weitgehend erhalten möchten?

Ja, das könnte man sagen. Als Gegenbeispiel könnte man einen bestimmten Typus von Ausstellung nennen, bei der an jedem Werk oder Objekt eine Din-A4-Tafel angebracht ist, die es erläutert und kontextualisiert. Man bekommt suggeriert: Liest man nicht jede Tafel vollständig durch, kann man das Werk nicht verstehen. Es entsteht der Eindruck, der Künstler oder die Künstlerin habe sich dabei etwas gedacht, das sich nicht aus dem Werk selbst erschließen lässt. Aber natürlich ist auch die von mir vorgezogene Absenz von derartigen Kommentaren oder eigenen Anmoderationen eine Form der Rahmung: Zwar keine verbale, kommentierende, aber eine Rahmung als ästhetisches Produkt oder Objekt, das als solches hervorgehoben wird, ganz gleich, ob es sich dabei um eine weiße Wand handelt oder um den Moment der Stille vor und nach einer Live-Performance. Im Theater oder Konzert kann dies auch der Augenblick sein, wenn im Saal das Licht ausgeht und das Publikum verstummt.

Der Rahmen bzw. die Situationalität Ihres Auftrittes auf unserer Jahrestagung hat sich in mancher Hinsicht von einer Dichterlesung in Literaturcafés oder auf Lyrikfestivals unterschieden. Sie hatten kein Mikrofon und Sie traten in einem universitären Seminarraum auf. War dies eine neue Erfahrung für Sie und, wenn ja, was war daran anders?

Ich trete sehr selten ohne Mikrofon auf, aber das fand ich in diesem Fall nicht so schlimm, weil der Raum klein und das Publikum sehr aufmerksam war. Es ist mir wichtig, zu merken, dass es eine Konzentration gibt, dass das Publikum anwesend ist, möglicherweise für sich im Stillen reagiert. Dann ist der Kontext – oder wie Sie es nennen: der Rahmen, die Situationalität – zweitrangig. Das einzige, was für mich sehr neu war, waren die wissenschaftlichen Vorträge von Ihnen beiden vor und nach meinem Auftritt. Ich habe schon oft entweder über die Arbeit gesprochen oder Vorträge gehalten, aber selten beides in Kombination erlebt. In der anschließenden Panel-Diskussion musste ich daran denken, dass jemand mal gesagt

hat, dass man nicht gleichzeitig Vogel und Ornithologe sein sollte. Hier war ich sozusagen ein Vogel unter lauter Ornithologen. Aus dem Publikum kam auch die Frage, ob ich mich verstanden gefühlt habe. Dies kann ich bejahen, aber darüber hinaus wurden in den Interpretationen Bedeutungsschichten an den Tag gelegt, die ich selbst vorher nicht bemerkt hatte, so hatte ich bei *a part* noch nie an die deutsche Version ‚apart‘ gedacht.

Gibt es Unübersetzbares, Unübersetzbarkeiten zwischen verschiedenen Sprachen, zwischen Schrift- und mündlicher Sprache, zwischen den unterschiedlichen Mediatisierungsformen?

Ja, dies ist allerdings nur in manchen meiner Stücke der Fall, zum Beispiel in „1 / one / ohne / oh no / ono / on / o. / (oh no)“ aus *notes for soloists*. Im Grunde genommen ist es ja lesbar und sprechen kann man es auch. Trotzdem entsteht eine starke Irritation und man weiß nicht genau, wo, in welcher Sprache man sich befindet. Es gibt immer wieder Begriffe, die man nicht von einer Sprache in die andere übersetzen kann, die in der anderen Sprache gar nicht existieren. Meine Stücke an sich kann man nicht übersetzen – es geht theoretisch zwar schon, Wort für Wort, aber sie funktionieren dann nicht mehr analog. Auch zwischen den Modalitäten, von Mündlichkeit in Schriftlichkeit und umgekehrt, findet sich Unübersetzbarkeit. Es gibt den Klang, der im Buch nicht existiert, es gibt die Ambivalenz der Schriftsprache, die in der mündlichen Version nicht bestehen bleiben kann. Viele der *pieces* machen nur schriftlich Sinn oder aber werden erst im Mündlichen tatsächlich realisiert, da sie, wenn ich keine verlautbarenden Interpretationen gebe, zu offen sind. Ich schreibe, aber die Lesenden und Zuhörenden sind immer intelligenter als der Text.

Claudia Benthien · Gabriele Klein (Hg.)

Übersetzen und Rahmen

Praktiken medialer Transformationen

Wilhelm Fink

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der
Landesforschungsförderungsinitiative der Freien und Hansestadt Hamburg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2017 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn
(Wilhelm Fink Verlag ist ein Imprint der Brill Deutschland GmbH,
Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Andreas Brüggmann
Printed in Germany
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6107-0

Inhalt

CLAUDIA BENTHIEN UND GABRIELE KLEIN Praktiken des Übersetzens und Rahmens. Zur Einführung	9
--	---

KÜNSTLERISCHE PRAKTIKEN UND THEORETISCHE POSITIONEN

LAURA SCHMIDT Die Verflüssigung des Raumes. Mediale Transformationsprozesse im Werk von Wim Wenders	27
---	----

DIETER MERSCH Plastizität: Zur Frage der Übersetzung im Visuellen	39
--	----

UWE WIRTH Paratextualität und Parergonalität: Der Rahmen als Zwischenraum	59
--	----

MEDIENÄSTHETISCHE STRATEGIEN DES RAHMENS UND ÜBERSETZENS IN GRAPHIC NOVELS

ASTRID BÖGER Kreative Zwischenräume. Medienästhetische Strategien des Rahmens und Übersetzens in Graphic Novels.	75
--	----

MONIKA PIETRZAK-FRANGER Intermedialitäts- und Adaptionprozesse in grafischer Literatur	89
---	----

JOHANNES C. P. SCHMID Fotografie in Graphic Novels. Bildliche Rahmen und Rahmenbrüche in <i>The Photographer</i>	103
--	-----

MEDIALE UND SITUATIONALE RAHMUNGEN ZEITGENÖSSISCHER POESIE

CLAUDIA BENTHIEN Visuelle Polyphonie. Cia Rinnes <i>archives zaroum</i> als mediale Reflexion Konkreter Poesie	123
--	-----

Cia Rinne im Gespräch mit Claudia Benthien und Wiebke Vorrath	141
---	-----

WIEBKE VORRATH	
Auditive Figurationen. Cia Rinnes Lyrik in der mündlichen Performance	149
BEWEGUNG ÜBERSETZEN. TANZKÜNSTLERISCHE PRAKTIKEN UND THEORETISCHE DISKURSE	
GABRIELE KLEIN	
Zeitgenossenschaft behaupten. Zur Politik kulturellen Übersetzens am Beispiel des Tänzers und Choreografen Koffi Kôkô	165
Koffi Kôkô im Gespräch mit Gabriele Klein und Claude Jansen	179
CLAUDE JANSEN	
Animismus übersetzen. Kulturelle Praktiken in den Tanz-Performances von Koffi Kôkô	189
BILDER VON UND IN MIGRATION	
THOMAS WEBER	
„Flüchtlingsbilder“ in Transformation. Operationen des Übersetzens und Rahmens in medialen Milieus	207
BIRGIT MERSMANN	
(An-)Ästhetisierte Authentizität. Migrationsästhetische Übersetzungspraktiken in der dokumentarischen Fotografie von Sebastião Salgado und Jim Goldberg	223
EVA KNOPF	
Den Rahmen sehen lernen. „Rahmenreflexivität“ in dem dokumentarischen Film <i>Enjoy Poverty</i> von Renzo Martens	239
THEORIE- UND FILMÜBERSETZUNGEN IM EUROPÄISCH-AFRIKANISCH-AFRODIASPORISCHEN RAHMEN	
MICHAELA OTT	
Interdependent – binarisiert – kompositkulturell. Zu begrifflichen und ästhetischen europäisch-afrikanischen Übersetzungen	257
Der Filmemacher Jean-Pierre Bekolo im Gespräch mit Michaela Ott	273

SOPHIE LEMBCKE UND MICHAELA OTT Von Kritik und Umnutzung. Filmische Übersetzungsprozesse im europäisch-afrikanisch-afrodiasporischen Rahmen.	279
ÄSTHETISCHE PROZESSE, NARRATIVE STRUKTUREN UND ANEIGNUNGSPRAKTIKEN IN WEBSERIEN	
MARKUS KUHN Fiktionale Videotagebücher. Zur Inszenierung und Funktionalisierung des Authentischen in Webserien	299
ANDREAS VEITS Telltale Games Series. Zum Verhältnis von seriellen Computerspielen und interaktiven Webserien.	317
ÜBERSETZUNGEN VON INTERVENTIONISTISCHEN RAHMEN. DIE EXPERIMENTELLE FORSCHUNGSPRAXIS VON UND ÜBER RLF	
FRIEDRICH VON BORRIES <i>WTF is RLF?</i> Eine Selbstannäherung in neun Behauptungen	335
Der intervenierende Forscher und seine Selbstreflexion. Friedrich von Borries im Gespräch mit Mara Recklies.	349
MARA RECKLIES Rahmen entwerfen und überschreiten. Eine Rahmenanalyse der künstlerischen Intervention RLF	357
Abbildungsnachweise	371
Autorinnen und Autoren.	375