

CLAUDIA BENTHIEN

Visuelle Polyphonie.

Cia Rinnes *archives zaroum* als mediale Reflexion Konkreter Poesie

Cia Rinne ist eine transkulturelle, transnationale, im besten Sinne europäische Künstlerin: Geboren in einer finnischen Familie in Schweden, aber bereits als Kind nach Deutschland gezogen, neben Finnisch, Schwedisch und Deutsch auch Englisch, Dänisch, Französisch, Italienisch, Spanisch und Rumänisch sprechend, dichtet sie meistens mehrsprachig, in einem Hybrid aus Englisch, Deutsch und Französisch. Rinne wählt diese drei Sprachen, weil sie ihr besonders abstrakt erscheinen und weil der Wechsel zwischen ihnen gut funktioniert.¹ Hybrid sind ihre Texte aber nicht nur, was den Sprachgebrauch betrifft, sondern auch aufgrund ihrer Medialität und Modalität: Die Dichterin arbeitet mit Schrift, ihrer Semantik und Ikonizität, aber auch mit mündlicher Sprache und Stimm-Performance: mit vokalem Klang und Sound-Elementen. Rinnes Werke sind daher sowohl Visuelle Poesie als auch Lautdichtung sowie mediale und situationale Übersetzungen vom einen ins andere. Aus diesen Merkmalen ihrer künstlerischen Praxis ergibt sich, dass Rinne eine Dichterin ist, die für ein Forschungsprojekt zur ‚Übersetzung und Rahmung zeitgenössischer Poesie‘ besonders einschlägig ist.² Dies auch mit Blick darauf, dass es ‚Unübersetzbarkeiten‘ gibt, die Rinnes Werk selbst reflektiert und herausarbeitet. So weist Hannah Lutz zu Recht darauf hin, dass Rinnes *sound poetry* emphatisch das „here and now“ eines Gedichts betont, was im Schrifttext (hier etwas ungenau als ‚Text‘ bezeichnet) keine Entsprechung hat:

For many of its practitioners, creating sound poetry means vigorously demonstrating the here and now of the poem, which has no counterpart in text [...]. [...] The book may function as part of the event of the sound poem and a physical component of the performance, but it does not constitute the past of the poem. Similarly, despite Rinne's text poems' pronounced relationship to sound, they will never become sound [...]: the text moves forward through its desiring sound, and sound is reconfigured as the driving force of the text, as the desire that brings the poem into existence.³

1 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) sowie das Gespräch mit Cia Rinne in diesem Band.

2 Gemeint ist das Teilprojekt „*Performing Poetry*. Mediale Übersetzungen und situationale Rahmungen zeitgenössischer Lyrik“ im Forschungsverbund *Übersetzen und Rahmen. Praktiken medialer Transformation* an der Universität Hamburg (2015-2017); Leitung: Claudia Benthien, Wissenschaftliche Mitarbeiterin: Wiebke Vorrath.

3 Hannah Lutz. „Cia Rinne and the Soundpoetic Event. Listening for Other Languages“ [2012]. <http://balticworlds.com/listening-for-other-languages/> (Zugriff am 25.05.2016).

In diesem Kommentar wird eine durch die poetische Live-Performance erzeugte materielle Präsenz gegenüber dem als bloße Repräsentation verstandenen Schrifttext hervorgehoben. Der Schrift wird ein inhärenter Mangel zugeschrieben, mit dem die Verlebendigung durch die vokale Verkörperung kontrastiert. Im Unterschied dazu soll hier gezeigt werden, dass auch der (animierten) Schrift bei Rinne eine eigene Form der Bewegung und Präsenzerzeugung eignet, die als performativ und poetisch zu bezeichnen ist. Dieser Beitrag widmet sich den Verfahren des medialen, situationalen und kulturellen Übersetzens und Rahmens von und in Rinnes Buchpublikation *zaroum* (2001) und ihrer interaktiven Internet-Arbeit *archives zaroum* (2008). Letztere ist eine zeitgenössische Auseinandersetzung mit konkreter Poesie und bildet den Hauptgegenstand der Untersuchung. Um Rinnes Spracharbeit vergleichend charakterisieren zu können, ist es aber notwendig, sich zunächst dem Buch zuzuwenden.

„reducing words and sounds to a form“

Cia Rinnes erster Poesie-Band *zaroum* ist 2001 in einem kleinen finnischen Verlag erschienen. Die meisten der Textelemente wurden von der Dichterin mit einer alten, mechanischen DDR-Schreibmaschine, Modell ‚Erika‘, auf Papier getippt und mit gezeichneten grafischen Elementen wie Boxen, Pfeilen, Figurenzeichnungen sowie handgeschriebenen Worten versehen und kombiniert. Die Ästhetik dieses kleinen Bandes wurde als ‚post-digital‘ bezeichnet, weil sie eine ‚neue‘ Aufmerksamkeit auf die Präsenz der Zeichen und deren Materialität evoziert.⁴ Schreibmaschinenschrift zeichnet sich durch zwei widersprüchliche Merkmale aus, weist sie doch einerseits, durch den Anschlag der Tasten, ein individuelles Schriftbild auf und lässt sie andererseits den Eindruck einer „Uniformität und Standardisierung der mit ihr produzierten Texte“⁵ entstehen. Im 20. Jahrhundert finden sich viele Künstler/innen, die die Schreibmaschine einsetzen, um *typewriter poetry*, *typoésie* oder *typewriter art* produzieren.⁶

In Rinnes Büchern befinden sich mehrere Gedichte auf einer Seite, wodurch sie in Konstellationen zueinander gestellt werden und jedes Blatt eine individuell gestaltete Komposition aufweist. Die hochformatigen Buchseiten bilden den materiellen Rahmen für diese Arrangements, deren Lese- beziehungsweise Wahrnehmungsrich-

4 Vgl. ebd.; Lutz bezieht sich auf: Rasmus Fleischer. *Det postdigitala manifestet* [*The Postdigital Manifesto*]. Stockholm, 2009; im Interview mit Rinne spricht Mario Margani, möglicherweise unter indirektem Rückgriff darauf, von einem „post-digital influence“ in ihrem Werk, Rinne und Margani 2012 (Anm. 1).

5 Annette Gilbert. „Schreibmaschinenvirtuosin – jenseits von Typewriter Art und Typoésie“. *Typographie als künstlerisches Ereignis seit den 1960er Jahren*. Hrsg. von Michael Glasmeier und Tania Prill. Hamburg: Textem, 2016. 203-219, S. 203.

6 Vgl. Anna Katharina Schaffner. „How the Letters Learnt to Dance: On Language Dissection in Dadaist, Concrete and Digital Poetry“. *Avant-Garde/Neo-Avant-Garde*. Hrsg. von Dietrich Scheuermann. Amsterdam und New York: Rodopi, 2005. 149-172, S. 161; Gilbert 2016 (Anm. 5), S. 205.

tung nicht festgelegt ist. Die Einbeziehung der Blattfläche und des die Schrift umgebenden Raumes spielt bei Rinne gleichwohl keine so große Rolle wie bei anderen Autor/innen Konkreter Poesie, etwa bei Eugen Gomringer oder Gerhard Rühm.

Rinnes Spracharbeit in *zaroum* weist viele visuelle und konzeptuelle Einflüsse auf, von Dada über den Futurismus und Konzeptualismus bis hin zu Fluxus sowie Sprachspielen im Stile Ludwig Wittgensteins.⁷ Anna Katharina Schaffner spricht in einem Aufsatz zu Dada, Konkreter und digitaler Poesie treffend von „language dissection“ und führt aus, auf welchen unterschiedlichen Ebenen diese bereits von den Künstler/innen der historischen Avantgarden praktiziert wurde:

The taking apart of linguistic units from text to word, the discovery of the visual and acoustic dimension of the linguistic sign, the instrumentation of typography, the reduction of the word material and the conceptual use of space by means of non-linear arrangement of letters on the page are vital innovations of the movements of the historical avant-garde. Of particular interest here is their distinct method of operating with language: the foregrounding and scrutiny of the linguistic material, the poetic act of cutting open and laying bare structures and properties of language at different levels of organization – be it at the level of text, sentence, word or letter, at the level of semantic compatibility, syntax, lexicology or phonetics.⁸

Mit dem Aufgreifen solcher Verfahren entwickelt Rinne auch eine Kritik an einer naiven, phonologozentrischen Auffassung von Lautpoesie, die die Schrift als nachgeordnet und mangelhaft sieht (wie dies im eingangs zitierten Passus von Lutz anklingt). Friedrich Kittler hat in den *Aufschreibesystemen* die pointierte These aufgestellt, dass das um 1900 entstehende Lautgedicht seine Existenz der Schreibmaschine verdanke, weil sie dazu angeregt habe, erstens Silben von Bedeutungszusammenhängen zu separieren und diese zweitens durcheinander zu würfeln.⁹ Bei Rinne findet sich eine ausgeprägte Reflexion solcher technischen Aspekte von Dichtung, was nicht nur für die Schreibmaschinenschrift im Buch und ihre Digitalisierung, sondern auch für ihre Live-Performances gilt.

Rinne vollzieht in ihren Werken die von Schaffner im obigen Zitat skizzierte ‚Sprachsezierung‘: Ganz im Sinne der Konkreten Poesie geht es ihr um die eigenwertige Materialität der verwendeten Zeichen – oder korrekter: um eine Spannung zwischen Materialität und Bedeutung. Dabei ist die ‚Spürbarkeit der Zeichen‘¹⁰, um eine berühmte Formulierung Roman Jakobsons zu wählen, wesentlich – genauer: der Augenblick des ‚Spürbarwerdens‘, des *foregrounding*.¹¹ Nach Jakobson ist es

7 Vgl. Rinne und Margani 2012 (Anm. 1); Gilbert 2016 (Anm. 5), S. 213.

8 Schaffner 2005 (Anm. 6), S. 150.

9 Vgl. Friedrich A. Kittler. *Aufschreibesysteme. 1800/1900*. 4. vollst. überarb. Neuauflage. München: Fink, 2003, S. 253-257.

10 Roman Jakobson. „Linguistik und Poetik“. *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Hrsg. von Elmar Holenstein und Tarcisus Schelbert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979. 83-121, S. 93.

11 „The function of poetic language consists in the maximum of foregrounding of the utterance. Foregrounding is the opposite of automatization, that is, the deautomatization of an act; the more an act is automatized, the less it is consciously executed; the more it is foregrounded, the more completely conscious does it become. [...] In poetic language foregrounding achieves maximum intensity to

die Dominanz der sogenannten ‚poetischen Funktion‘, die Literarizität erzeugt. Die wichtigste Aufgabe dieser Funktion ist die „Konzentration der Nachricht auf sich selbst“¹², also auf die Materialität der Zeichen eher als auf deren Bedeutung. Man kann diese Dominanz der poetischen Funktion als Interpretationsrahmen verstehen: Mit sprachlichen Mitteln wird markiert, dass hier die poetische Sprache selbst im Fokus steht, was ein anderes Lesen zur Folge hat.¹³

Merkmale der Schriftverwendung Rinnes in *zaroum* sind: die Benutzung nicht nur eines schwarzen, sondern auch eines roten Farbbandes, wodurch Zeichen und Worte hervorgehoben werden; der spielerische Einsatz von Schreibmaschinenschrift versus handschriftlicher Druckbuchstaben – wobei die Handschrift, im Unterschied zur getippten oder gedruckten Schrift, als indexikalisches Zeichensystem gilt¹⁴ –; die Verwendung von Versalien und Kleinschreibung sowie (selten) Schreibschrift; die Kombination von Schrift mit kleinen Zeichnungen; Rahmungen und Entrahmungen von Schriftzeichen durch Kästen, Balken etc. Die Spracharbeit Rinnes besteht in (vermeintlichen) Wiederholungsstrukturen einzelner Signifikanten, bei denen kleinste Abweichungen erfolgen, wodurch sich der Sinn verkehrt. Insbesondere die Wiederholung des gleichen Lautes oder Wortes in verschiedenen Sprachen mit nur kleinen Variationen erzeugt überraschende Bedeutungsveränderungen.¹⁵ Die Autorin bemerkt: „A piece usually begins with a thought or a quote and then I try to reduce it to its essence, or develop it further, often using repetition, too. Many pieces are shaped from this interest not in explaining but in reducing words and sounds to a form.“¹⁶

Rinnes Dichtung steht der Konkreten Poesie nahe, die programmatisch im Kontext der Neo-Avantgarden der 1950er bis 1970er Jahre entwickelt wurde. Das lateinische Adjektiv *concretus* meint ‚verdichtet‘, ‚gegenständlich‘; in der Theorie der Konkreten Kunst und Poesie erscheint der Begriff des Konkreten als Gegenkonzept zum ‚Abstrakten‘, bisweilen wird auch ‚konkret‘ mit ‚experimentell‘ gleichgesetzt.

the extent of pushing communication into the background as the objective of expression and of being used for its own sake; it is not used in the services of communication, but in order to place in the foreground the act of expression, the act of speech itself.“ Jan Mukařovský. „Standard Language and Poetic Language“. *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*. 3. Aufl. Übers. und hrsg. von Paul L. Garvin. Washington, D.C.: Georgetown University Press, 2007. 17-30, S. 19.

12 Rudolf Helmstetter: „Lyrische Verfahren. Lyrik, Gedicht und poetische Sprache“. *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Miltos Pechlivanos, Stefan Rieger und Wolfgang Struck. Stuttgart u. a.: Metzler, 1995. 27-42, S. 31; oder, bei Jakobson selbst: „[d]ie Einstellung auf die BOTSCHAFT als solche, die Ausrichtung auf die Botschaft um ihrer selbst willen“. Jakobson 1979 (Anm. 10), S. 92.

13 „Die Besonderheit des lyrischen Textes besteht in einer signifikanten Vermehrung der Strukturebenen der Rede, die es ermöglicht, komplexere Beziehungen zwischen den Strukturelementen zu stiften. Dadurch können die im gewöhnlichen Sprachgebrauch stets nur *verwendeten* Elemente hervorgehoben, ins Spiel und zur Darstellung gebracht, inszenatorisch reflektiert werden.“ Helmstetter 1995 (Anm. 12), S. 30.

14 Vgl. Stephanie Orphal. *Poesiefilm. Lyrik im audiovisuellen Medium*. Berlin und Boston: De Gruyter, 2014, S. 195.

15 Vgl. Rinne und Margani 2012 (Anm. 1).

16 Ebd.

Zusammenfassend gesagt, setzt Konkrete Poesie die folgenden Verfahren ein, die Rinne auf ihre je eigene Weise adaptiert:

[I]n der Konkreten Poesie [konstituieren sich] eine Poetik der Fläche, die textuelle Topographien erzeugt und mit farbigen Texten arbeitet, eine Poetik der Materialität, die Schriftträger in die Semiotik miteinbezieht, eine Poetik der Medialität, die zugleich Technologizität impliziert, und eine Poetik der Mobilität, die Texte in Bewegung setzt und Formen kombinatorischer Lektüre generiert.¹⁷

Die Sprache selbst – ihre Möglichkeiten und Grenzen, ihre Merkwürdigkeiten und Paradoxien – ist das „Generalthema konkreter Autoren“, wie Monika Schmitz-Emans bemerkt: „Konkrete Texte demonstrieren, insofern ihr sprachreflektorisches Moment als konstitutiv begriffen wird, mit Sprache etwas über Sprache. Sprache selbst heißt dort ‚konkret‘, wo sie zu ihrem eigenen Gegenstand wird.“¹⁸ Verfahren der Konkreten Poesie widmen sich der Multilinearität von Sprache, deren Fragmentierung und Permutation sowie aleatorischen und kombinatorischen Praktiken. Schrift wird topografisch eingesetzt, die ‚semantischen Implikationen‘ der strukturierten Fläche werden betont.¹⁹

[T]he concrete poet is concerned with establishing his linguistic material in a new relationship to space (the page or its equivalent) and / or to time (abandoning the old linear measure). Put another way this means the concrete poet is concerned with making an object to be perceived rather than read. The visual poem is intended to be seen like a painting; the sound poem is composed to be listened to like music.²⁰

Die Betonung liegt hier auf dem Wechsel vom (linearen, sukzessiven) ‚Lesen‘ zum (simultanen) ‚Wahrnehmen‘ beziehungsweise ‚Sehen‘, was die tradierte Leitdiffferenz von Literatur und bildender Kunst aufhebt: „Konkrete Texte besitzen Bildqualitäten, sie wollen nicht nur gelesen, sondern auch gesehen werden.“²¹ Diese Spannung zwischen kognitiv abstraktem Lektürevorgang, bei dem die phonografische Dimension der Schrift fokussiert wird, und dem visuell-sinnlichem Wahrnehmungsprozess ihrer Materialität spielt auch für die Dichtung Rinnes eine entscheidende Rolle.²²

17 Ulrich Ernst. „Konkrete Poesie. Blicke auf eine Neo-Avantgarde“. *Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang. Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik*. Hrsg. von dems. Berlin: Schmidt, 2002. 253-283, S. 259-260.

18 Monika Schmitz-Emans. *Die Sprache der modernen Dichtung*. München: Fink, 1997, S. 219 und 176 (Fußnote).

19 Vgl. Schaffner 2005 (Anm. 6), S. 160.

20 Mary Ellen Solt. „A World Look At Concrete Poetry“. *Concrete Poetry. A World View*. Hrsg. von dems. Bloomington, IN, und London: Indiana University Press, 1970. 7-66, S. 7.

21 Schmitz-Emans 1997 (Anm. 18), S. 186, die auf den programmatischen Text eines Konkreten Dichters verweist: Reinhard Döhl. „Poesie zum Ansehen, Bilder zum Lesen? Notwendiger Vorbericht und Hinweise zum Problem der Mischformen im 20. Jahrhundert“. *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Hrsg. von Ulrich Weisstein. Berlin: Schmidt, 1992. 158-172.

22 Zur Reduktion der Schrift auf ihre phonografische Dimension vgl. Georg Witte. „Textflächen und Flächentexte. Das Schriftsehen der literarischen Avantgarde“. *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge,*

Die *archives zaroum* als Konkrete Poesie

Cia Rinnes *zaroum* wurde 2008 in ein Internet-Projekt ‚übersetzt‘, das auf der dänischen Plattform *Afsnit P* präsentiert wird, einem virtuellen Ausstellungsraum für visuelle Poesie und Intermedia-Art.²³ Das Konzept und die Ästhetik dieses kollaborativen Projekts stammen von dem Autor und Bildenden Künstler Christian Yde Frostholt.²⁴ Durch den neuen Titel *archives zaroum* wird der zunächst nicht-sprachgebundene Neologismus *zaroum* möglicherweise dem Französischen oder Englischen zugeschrieben, außerdem kündigt dieser eine mediale Übersetzung vom Buch in ein (vermeintliches) Archiv an. Das Archiv gilt seit den Arbeiten von Michel Foucault als zentraler Diskursgegenstand der Kulturwissenschaften. Archive „stellen Beziehungen zu Dingen her, übersetzen deren In-der-Welt-Sein in die Topologie eines spezifischen (institutionellen, technologischen) Dispositiv“²⁵ – erwähnt sei hier nur die Vorstellung des Internets selbst als ein gigantisches, multidimensionales und hypertextuelles Archiv, das in einem betont asymmetrischen Verhältnis zur hier gewählten Retro-Ästhetik des ‚alten Archivs‘ steht: eines Karteikastens oder einer Hängeregistratur. Rinne selbst bemerkt über die Struktur des Archivs, die sie sowohl für ihre Gedichte als auch für installative, objektbasierte Arbeiten aufgreift:

[I]t's a way to arrange the material, and it's not like cataloguing. I like the archive itself as an idea that can contemplate everything, a sort of form in which everything can be included. When I start to work and I have all these objects, I need to understand how to give them all one shape, because they are all singular objects and as I start to archive I get new ideas, which help me develop the project. I love also the allure of the original idea of the archive. For this reason, *archives zaroum*, which is a web-based project, looks like a ‚totem‘: real objects and old paper allow the user to imagine a real work, although it is only on the web.²⁶

Anhand dieses Kommentars werden zwei Dinge deutlich: erstens, dass Rinne ihre konzentrierten, sehr kurzen Gedichte ebenfalls als ‚Objekte‘ versteht, die einer Konstellierung und (pseudo-)materiellen Rahmung bedürfen, zweitens, dass die Idee, die Netzkunstarbeit als Archiv zu bezeichnen, auch eine Neurahmung des Buches *zaroum* darstellt, das damit faktisch ‚archiviert‘ wird: performativ zu den Akten gelegt. Vielleicht ist es daher kein Zufall, dass *archives zaroum* (2008) ein Projekt ist,

Hand und Maschine. Hrsg. von Sybille Krämer, Gernot Grube und Werner Kogge. München: Fink, 2005. 375-396.

23 Vgl. Cia Rinne. *archives zaroum* [2008]. <http://www.afsntp.dk/galleri/archiveszaroum/> (Zugriff am 25.05.2016).

24 Vgl. Rinne und Margani 2012 (Anm. 1).

25 Sönke Zehle. „Gesten des Archivs: Erfassen, Übersetzen, Zeigen“. *Schriftfilme. Schrift als Bild in Bewegung*. Hrsg. von Bernd Scheffer u. a. Ostfildern: Hatje Cantz, 2014. 44-52, S. 46.

26 Rinne und Margani 2012 (Anm. 1). Ein Kunstprojekt Rinnes, das sehr stark mit dem Archivgedanken verbunden ist, ist die installative Arbeit *indices* (2012), die mit dem gemeinsam mit dem Fotografen Joakim Eskildsen realisierten Buchprojekt *Roma Journeys* (2007-2009) zusammenhängt und Gedichte von Paul Celan aufnimmt und transformiert; vgl. Rinne und Margani 2012 (Anm. 1.).

das recht lange nach dem vergriffenen Band *zaroum* (2001), aber kurz vor dem Erscheinen von Rinnes zweitem Gedichtband *notes for soloists* (2009) realisiert wurde.

Die visuelle Gruppierung der einzelnen Textsegmente des virtuellen ‚Archivs‘ erfolgt über leicht vergilbt wirkende, mit Schreibmaschine und Hand beschriebene Karteikarten, die quasi ‚auf- und umgeklappt‘ werden – dies ist das zentrale Element der minimalistischen Ästhetik, die Frostholm für Rinne entwickelt hat. Die Gestaltung der Karten weist eine dominant vertikale Dimension auf: Die auf einer jeweiligen Karte konfigurierten Elemente stehen untereinander und am Seitenende findet sich ein nach unten weisender Pfeil, der zirkulär das Umblättern zur nächsten Karte andeutet. Innerhalb der einzelnen ‚Objekte‘ weist die Gestaltung hingegen eine dominant horizontale Dimension auf, aufgrund der zumeist traditionellen Anordnung der Alphabetschrift in Zeilen. Beide Dimensionen (Vertikalität, Horizontalität) sind in der westlichen Kultur so stark konventionalisiert, dass man von ‚typografischen Dispositiven‘ sprechen kann.²⁷

Insbesondere die Linearität – die horizontale Dimension – wird in Rinnes *zaroum*-Arbeiten selbst thematisiert: durch Querstriche oder längliche Kästen, über, auf oder unter denen Worte stehen, aber auch durch Schrift, die sich bisweilen entgegen der Konvention von rechts nach links bewegt – oder mittels der das Wort ‚rückwärts‘ tatsächlich rückwärts, mithin spiegelverkehrt, notiert wird. Auf der Karte „1,2,3 lune“ findet sich zum Beispiel eine handgezogene lange Linie, auf der beim Anklicken von rechts nach links das Wort „BIRTH“ entlangläuft, um dann wieder zu verschwinden, woraufhin unmittelbar danach (ohne erneutes Anklicken) das Wort „DEATH“ den gleichen Weg nimmt. Durch diese beiden den Anfangs- und Endpunkt des menschlichen Lebens markierenden Ereignisse – die durch die Verwendung von Großbuchstaben nicht nur nominalisiert, sondern auch ikonisiert werden – wird das Spiel mit Linearität und deren Inversion auch inhaltlich, und zwar im Sinne des *vanitas*-Topos, reflektiert: dass die herausgestellten, für das Individuum singulären Ereignisse recht gleichgültig auf der Zeitachse erscheinen und wieder verschwinden. Etwas anders ist der Einsatz des polysemen Wortes „WAR“ auf der gleichen Karte, das beim Klick zwar ebenfalls von rechts nach links auf einer Linie langläuft, die sich aber in einem gezeichneten Kasten befindet. Das Wort kann entweder als Englisch ‚Krieg‘ gelesen werden oder Deutsch als Tempusform des Gewesenen („war“). Beide Konzepte werden durch die formale Rahmung und die Rückwärtsbewegung zu einem abgeschlossenen, immer weiter in der Vergangenheit liegenden Ereignis, was durch den unter dem Bild sich entrollenden Satz „one way to look at history“ zwar kommentiert und performativ dupliziert, nicht aber inhaltlich vereindeutigt wird. Rinne selbst bemerkt, dass Kasten oder Box als Form Klassiker künstlerischer Arbeiten auf der Schnittstelle von bildender Kunst und Lyrik darstellten und die Figuren, die sie hinein zeichne, bewusst

27 Vgl. Roger Chartier. *Lesewelten. Buch und Lektüre in der Frühen Neuzeit*. Übers. von Brita Schleinitz. Frankfurt a. M. und New York: Campus, 1990, S. 12-18 und 50-51; Susanne Wehde. *Typografische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*. Tübingen: Niemeyer, 2000, S. 119-122.

schlicht sind: „They can symbolize a lot of things, but they present themselves for what they are: a line, a square and a circle. The possibility of meaning is inside.“²⁸

Die Ästhetik der *archives zaroum* orientieren sich am System des Zettelkastens, dessen Karteikarten nacheinander durchgeblättert werden und die jeweils zweidimensional, flächig sind, aber keine Tiefendimension – wie etwa ein Hypertext – aufweisen. Das Prinzip der (digitalen) Karteikarte stellt die formale Rahmung für den Auftritt der poetischen Sprache dar. Hinzuweisen ist auch darauf, dass Rinnes Buchpublikation *zaroum* ein Hochformat ist und das Querformat der Karteikarte mit dem Format eines Computerbildschirms korrespondiert – auch dies eine mediale Übersetzung.²⁹ Allerdings ziehen sich die ‚geöffneten‘ Karten dann aufgrund der vertikalen Anordnung der Textobjekte sehr in die Tiefe, weswegen das Querformat nur die Benutzeroberfläche charakterisiert, nicht aber die vollständigen Seiten. Von den Text- und Bildelementen der 38 Buchseiten wurde nur ein Bruchteil verwendet und auf sieben virtuellen Karteikarten angeordnet, wobei meistens mehrere Elemente aus einzelnen Zyklen übernommen werden. Die Überschrift des Zyklus steht auf dem Reiter der Karte, wodurch es sich jeweils um eine abgeschlossene Komposition handelt.

Aus den unterschiedlichen Dispositiven des Gedichtbands einerseits und des ‚digitalen Zettelkastens‘ andererseits ergibt sich zwangsläufig eine je unterschiedliche medienspezifische Situationalität. Die textlinguistische Kategorie der ‚Situationalität‘ bzw. ‚Situativität‘ bezeichnet die „Faktoren, welche einen Text für eine aktuelle oder rekonstruierbare Kommunikationssituation relevant machen“, also seine „situative, interaktionale und diskursive Einbettung“³⁰. Dieser Ansatz geht davon aus, dass Texte „keine Bedeutung, keine Funktion an sich“ haben, sondern sich grundsätzlich „relativ zu Interaktionskontexten, sowie zu den Handlungsbeteiligten, die Texte produzieren und rezipieren“³¹ verhalten. Dies verdeutlicht, dass gedruckte Texte generell weniger stark interaktional sind und mithin eine geringere Situativität aufweisen als gesprochene Texte, die in konkreten pragmatisch-kommunikativen Settings rezipiert werden. Der Begriff der Situationalität ist tendenziell stärker auf schriftlich-textuelle Parameter, etwa auf Paratexte in Büchern, bezogen, der der Situativität stärker auf interaktionale Kontexte, wie zum Beispiel den situativen Rahmen einer Lesung vor Publikum. Bei Rinne entsteht Situationalität aufgrund des kulturellen Vorwissens, das Rezipierende über Lyrikbände, Zettelkästen oder Dichterlesungen haben und ihre Wahrnehmung der in diesen Formaten präsentierten Texte lenkt – wobei ein Karteikasten bzw. Archiv ein Kontext ist, in dem man üblicherweise keine Poesie erwartet, weswegen hier offensichtlich ein Rah-

28 Rinne und Margani 2012 (Anm. 1).

29 Orphal spricht von „typographisch-syntaktischen Flächenformen“; Orphal 2014 (Anm. 14), S. 199.

30 Robert-Alain de Beaugrande und Wolfgang Ulrich Dressler. *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Niemeyer, 1981, S. 169; Margot Heinemann und Wolfgang Heinemann. *Grundlagen der Textlinguistik. Interaktion – Text – Diskurs*. Tübingen: Niemeyer, 2002, S. 134.

31 Wolfgang Heinemann und Dieter Viehweger. *Textlinguistik. Eine Einführung*. Tübingen: Niemeyer, 1991, S. 126.

menbruch inszeniert wird. Vergleicht man die beiden schriftbasierten Mediatisierungen, um die es in diesem Aufsatz geht, mit den Text-Performances Rinnes vor Publikum, so ist evident, dass diese eine wesentlich stärkere Situativität aufweisen, wenn man darunter die „Bezogenheit von Texten auf bestimmte sozial normierte Situationen“ versteht, „die im sozialen Handlungssystem verankert sind“³². Allerdings wird der situative Rahmen einer klassischen Dichterlesung bei Rinne durch die performativ-kompositionelle Vortragsweise auch in Frage gestellt.³³

Gegenüber dem Buch *zaroum* kommen in den internet-basierten *archives zaroum* die Animation der Zeichen und die Interaktivität des Betrachters hinzu, was zugleich die beiden wesentlichen Merkmale für *new media poetry* sind.³⁴ In der Terminologie von Michael Schaudig, der die „raumzeitlichen Visualisierungsmodi“ von Schrift im Film untersucht hat, ist dies ein Wechsel von „Schrift als Typogramm“ zu „Schrift als Typokinematogramm“³⁵. Als Typogramm erscheint Schrift statisch im Bildraum auf einer zweidimensionalen Abbildungsfläche, als Typokinematogramm werden die Zeichen in der ebenfalls zweidimensionalen Abbildungsfläche demgegenüber in Bewegung gezeigt: als sich entrollende Sätze, als sich aus Buchstaben sukzessive aufbauend oder durch Animationen auf der Fläche des Schriftbildes bewegend.³⁶ Ähnlich der Schriftverwendung im Film spielt in den *archives zaroum* die „Lesesteuerung der Schrift, d. h. die vorgegebene Segmentierung, Sukzessivität und Sequenzierung der Zeichen und Zeichenkomplexe (Buchstaben, Wörter, Sinneinheiten)“ eine entscheidende Rolle, da durch sie ein spezifisches „Leseverhalten“ vorgeben wird, dem man unweigerlich unterworfen ist.³⁷

Wenn man zum Beispiel „turn ON“ anklickt (Abb. 1), dreht sich das großgeschriebene und in ein kleines Quadrat gesetzte „ON“ auf der Stelle beständig im Kreis, wodurch allein das Wort *turn* darüber stehen bleibt und durch diese Isolation plötzlich sowohl Verb als auch Substantiv ist. Das Wort beschreibt, was zeitgleich geschieht („drehen“, „das Drehen“), ist mithin performativ. Klickt man erneut auf das kreisende „ON“, bleibt dieses auf dem Kopf stehen und man liest „NO“ (Abb. 2). *No* ist nicht *off*, also – wenngleich ebenfalls eine Art von Negation, Negativzustand – nicht das logische Gegenteil von *on*. Die Relation zwischen *on* und *no* ist vielmehr eine Korrespondenz ausschließlich auf der Ebene der Signifikanten (des Lautbildes nach Ferdinand de Saussure³⁸). Solche Ähnlichkeitsbeziehungen stellen eines der wichtigsten poetischen Verfahren von Rinnes Sprachgebrauch dar.

32 Heinemann und Heinemann 2002 (Anm. 30), S. 99.

33 Vgl. dazu den Beitrag von Wiebke Vorrath und das Gespräch mit Cia Rinne in diesem Band.

34 Vgl. Friedrich W. Block. „New Media Poetry“. *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*. Hrsg. von Sigrid Schade und Friedrich W. Block. München: Fink, 1999. 198-208, S. 202.

35 Michael Schaudig. „Flying Logos in Typosphere“. Eine kleine Phänomenologie des graphischen Titeldesigns filmischer Credits“. *Schrift und Bild im Film*. Hrsg. von Hans-Edwin Friedrich und Uli Jung. Bielefeld: Aisthesis, 2002. 163-183, S. 173.

36 Vgl. ebd.

37 Ebd., S. 172.

38 Vgl. Ferdinand de Saussure. *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Übers. von Herman Lommel. Hrsg. von Charles Bally unter Mitw. von Albert Riedlinger. 3. Aufl. Berlin u. a.: De Gruyter, 2001, S. 76-79.



Abb. 1



Abb. 2

Sie finden sich auch in der Buchpublikation, nur werden sie den Rezipierenden durch die Bewegung der Schriftelemente deutlicher. Zum Beispiel wird aus dem Kunstwort „zaroum“ – mit klanglicher Ähnlichkeit zu *zaum*, dem berühmten Neologismus der utopischen ‚transrationalen‘ Sprache im Russischen Futurismus und Formalismus³⁹ – unvermittelt durch Wechsel eines Buchstabens sowohl „waroum“ als auch „daroum“. Beide deutschen Worte werden hier mit *ou* geschrieben,

³⁹ Vgl. Rosemarie Ziegler. „Die Zaum’-Dichtung der russischen ‚historischen‘ Avantgarde“. *Sprachkunst: Beiträge zur Literaturwissenschaft* 15 (1984): 358-368; Peter Steiner. *Russian Formalism. A Metapoetics*. Ithaca, NY, und London: Cornell University Press, 1984, 144-154; Thomas Keith. *Poetische Experimente der deutschen und russischen Avantgarde (1912-1922): ein Vergleich*. Berlin: Weidler, 2005. 93-178.



Abb. 3

daher ebenfalls verfremdet („französisiert“). Oder die Formel „a part“ (im Französischen sowohl Adjektiv, Adverb als auch Präposition und Pronomen) wird zusammengeschoben und somit zu *apart*, einem auch im Deutschen gebräuchlichen adjektivischen Attribut für Personen oder Kleidung. Ein drittes Beispiel: „to get her“ (Abb. 1) wird nach dem Anklicken durch zwei von den Seiten herandrängende Klammern zusammengeschoben, wodurch es nun auch faktisch *together* ist (Abb. 2) – das Wort wird zeitlich „als Zusammenziehung und Umklammerung in Szene gesetzt“⁴⁰. Im Unterschied dazu finden sich in der Buchausgabe die Zeilen „TO GET HER“ und „together“ untereinander, als zweizeilige, epigrammatische Konstellation:⁴¹ Ihre Verbindung ist offener und assoziativer als in der aktiv erzeugten Zusammenfügung durch die Animation.

Sprachliche Äquivalenzbeziehungen, wie sie bereits im Zentrum des *zaroum*-Bandes stehen, werden durch die visuelle Gestaltung und Animation Frosthols betont, zum Teil auch potenziert, was eine gesteigerte Poetizität zur Folge hat.⁴² Ähnlichkeit bedeutet hier, wie zum Teil schon im Buch, auch im ganz physischen Sinne ‚Nähe‘: Die Worte stehen nah beisammen, schmiegen sich aneinander oder stehen so exakt übereinander, dass jeder fehlende Buchstabe, entsprechend der Schreibmaschinenschrift, eine identisch große Lücke bildet, wie bei der Karteikarte „Zaroum Berlin“ und dem Spiel mit den Buchstaben des Wortes ‚Berlin‘ (Abb. 3). Hier ist offensichtlich, dass es um den Moment des Zögerns geht, wie ein Wort nun ausgesprochen werden soll – ob Deutsch oder Englisch – und es dieser Augenblick des Zögerns ist, diese kleine Zäsur, in der „Original“ und „Übersetzung“, wie Walter Benjamin formuliert, sich „flüchtig“ und „nur in einem Punkt berüh[en]“, an-

40 Gilbert 2016 (Anm. 5), S. 215.

41 Cia Rinne. *zaroum*. Helsinki: o.V., 2001, S. 5.

42 „Die poetische Funktion projiziert das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination“; Jakobson 1979 (Anm. 10), S. 94.

sonsten aber „in der Freiheit der Sprachbewegung ihre eigenste Bahn [...] verfolgen“⁴³. Dieser Irritationsmoment der Vokale und Konsonanten im Wort ‚Berlin‘ ergibt sich auch beim leisen Lesen des statischen Gedichts im Buch, er ist hier nur schwerer ‚spürbar‘, bleibt gewissermaßen latent. Während man in der Publikation bei einzelnen Zeichen und Worten verweilen kann und die Mehrdeutigkeit demnach in der Schwebelage bleibt, wird durch die Animation der Zeichen ein Lektürerhythmus vorgegeben: Dadurch werden die Zeichenfolgen mental mitgelesen, wodurch man auch ohne sie laut zu sprechen – als unwillkürliche Kognitionsleistung – eine bestimmte Betonung, mithin eine Sprache wählt. Mit dem Medienlinguisten Ludwig Jäger kann man dies als Akt des ‚Transkribierens‘ verstehen: als ein Verfahren, das Lesbarkeit erzeugt. Transkribieren umfasst nach Jäger einen Wechsel von „Störung“, in der „das Zeichen/Medium als (gestörter) Operator von Sinn in den Fokus der Aufmerksamkeit rückt“, und „Transparenz“, wobei letzteres ein „Zustand ungestörter medialer Performanz“ ist, „in dem das jeweilige Zeichen/Medium mit Bezug auf den Gehalt den es mediatisiert, verschwindet, transparent wird“⁴⁴. Diese Dynamik von Störung und Transparenz findet sich bei Rinne in beiden Richtungen. Nach Jäger erfolgen Transkriptionen sowohl auf intermedialer als auch auf intramedialer Ebene. Im Falle der *archives zaroum* geht es um das oft nicht sofort erkennbare Wechselspiel beider Ebenen, was ebenfalls eine Form der ‚Störung‘ darstellt.

Die schon in der Buchpublikation vorliegende Mehrdeutigkeit und Relationalität der sprachlichen Zeichen wird zum Teil durch die visuelle Gestaltung und Animation vereindeutigt, zum Teil aber auch als in der Schwebelage befindlich vorgeführt, und zwar konkret durch die Bewegungen und das Layout der Schrift. Gemeint sind Verfahren wie instantielles Austauschen, Weglassen oder Hinzufügen von Buchstaben; die Visualisierung des Schreibprozesses durch simuliertes ‚Tippen‘; die Bewegung von Worten auf der Horizontalen, nach links, rechts, in die Mitte; Dreh- und andere Bewegungsmomente. Des Weiteren findet sich ein Wechselspiel zwischen einerseits der geforderten Aktivität der Rezipierenden (durch Anklicken von Textelementen) und andererseits deren passivem Überrascht- oder Überraschungsüberwältigtwerden (durch Wort-Bewegungsfolgen, die, einmal initiiert, von selbst fortlaufen).

Insgesamt weist Rinnes Poetik eine hohe Sprachreflexivität auf, die besonders in den *archives zaroum* wahrnehmbar wird und zugleich performativ umgesetzt wird. So ist die Autorin möglicherweise dekonstruktivistisch geschult, was anhand des Kastens „DIFFERENCE ici“ nahegelegt wird, wobei das erste französische Wort in Großbuchstaben auf einem Schild innerhalb eines gemalten Kastens steht und *ici* in handschriftlichen Kleinbuchstaben beim anschließenden Klick davor auftaucht.

43 Walter Benjamin. „Die Aufgabe des Übersetzers“. *Gesammelte Schriften IV.1*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972. 9-21, S. 19-20.

44 Ludwig Jäger. „Intermedialität – Intramedialität – Transkriptivität. Überlegungen zu einigen Prinzipien der kulturellen Semiosis“. *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton*. Hrsg. von Arnulf Deppermann und Angelika Linke. Berlin u. a.: De Gruyter, 2010. 301-323, S. 317.

In der von Jacques Derrida geprägten Auseinandersetzung um den Begriff der *différence* – von dem er den Neologismus *différance* abhebt, der sich gleich anhört, aber anders schreibt – wird auf die allen Zeichen innewohnende Differenz, Fremdheit und Unabschließbarkeit von Sinn verwiesen (*différer* im Sinne von ‚verschieden sein‘, aber auch von ‚aufschieben‘).⁴⁵ Bei Cia Rinne wird die Differenz selbst zu einem Signifikanten, der auf einem gezeichneten Schild steht, auf das ‚hier‘ hingewiesen wird – an einer anderen Stelle, unterhalb des Schildes aber ebenfalls noch innerhalb des gemeinsamen Rahmens. Die ‚Differenz‘ ist *ici* und zwar paradoxer Weise genau da, wo sie faktisch nicht ist! Dieses Spiel mit (sprachlicher) Differenz wird dann durch den englischen Meta-Kommentar „ENOUGH“ fortgesetzt, der das Wort „DIFFERENCE“ auf dem Schild ersetzt, gefolgt von einer visuell-performativen Etüde über den Akt der Zensur.

Diese Reflexion über eine (vermeintliche) *différence ici* wird in einem formal ähnlichen Sprach- und Bildspiel auf der Karte „zaroum athína“ aufgegriffen, und zwar mittels der auf ein Schild geschriebenen, alternierenden englischen Worte „HERE“ und „THERE“, bei deren Erscheinen sich jeweils auch die Horizontlinie verschiebt, wodurch ‚hier‘ und ‚da‘ topografisch zu etwas je anderem werden. Das von Sigmund Freud analysierte berühmte ‚Fort-Da-Spiel‘, mit dem der von ihm beobachtete Neffe durch das Wegwerfen und Wiedezurückholen einer Garnspule die als traumatisch empfundene An- und Abwesenheit der Mutter zu kompensieren und beherrschen suchte, indem er die beiden Worte ‚fort‘ und ‚da‘ einsetzte, stellt hier einen möglichen theoretischen Hintergrund dar, ebenso wie die daraus resultierenden sprachphilosophischen Annahmen Jacques Lacans.⁴⁶ Denn für Lacan drückt das besagte Spiel den Eintritt des Kindes in die symbolische Ordnung aus, verbunden mit dem Ziel, die An- und Abwesenheit eines (begehrten) Objekts durch den Gebrauch elementarer Zeichen zu ersetzen.

Visuelle Polyphonie und sprachliche Hybridität

Die Pluralität der Zeichenebenen, zusammen mit dem beständigen und oft unerwarteten *code switching* zwischen Sprachen und Deutungshorizonten, soll hier als Cia Rinnes ‚visuelle Polyphonie‘ bezeichnet werden. Bei dieser Formel handelt es sich um ein Oxymoron, denn das ‚Phonische‘ meint ja die gehörte Sprache. Polyphonie ist hier jedoch nicht hörbar, sondern wird ausschließlich über visuelle Verfahren erzeugt. Polyphonie (Mehrsprachigkeit) als dominantes künstlerisches Verfahren der *archives zaroum* wird bereits mit der ersten Karteikarte (und ersten Buchseite) etabliert, die spanisch „la promesa“ (‚das Versprechen‘) heißt, auf der dann aber haupt-

45 Vgl. Jaques Derrida. *Grammatologie*. Übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. 4. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1992, S. 44.

46 Vgl. Sigmund Freud. „Jenseits des Lustprinzips“. *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. Frankfurt a. M.: 1992. 191-249, S. 199-203; Jacques Lacan. „Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse“. *Schriften I*. Übers. und hrsg. von Norbert Haas. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1975. 71-169, S. 165.

sächlich englische Worte stehen. Stärker multilingual wird es auf der zweiten, Französisch betitelten Karte „1,2,3 soleil“, wo sich unten nacheinander ein Sprachspiel entrollt, das durchaus an Nonsense-Dichtung erinnert: „i am what i am what i ami / a mia mi ami a miami amen“. Manche dieser Worte existieren in gleicher Letternfolge in mehreren Sprachen, zum Beispiel *miami* oder *amen*. Sie sind (abgesehen von der Kleinschreibung) nicht eindeutig als Englisch, Französisch, Deutsch oder Italienisch markiert und daher – als nicht verbal artikulierte – alles zugleich, polysem. Die visuelle Gestaltung (sowie die konsequente Kleinschreibung) erzeugt die immer wieder offene Frage: Wo befinden wir uns eigentlich, in welcher Sprache wird hier gesprochen (geschrieben)? Im Unterschied zur Verbalsprache, bei der derartige Entscheidungen notwendig getroffen werden müssen und das beständige *code switching* entsprechend wahrnehmbar wäre, wird die Ambivalenz in der Schrift nicht aufgelöst. Und anders als etwa in den Simultangedichten der Dadaisten, wo ein Text live in mehreren Sprachen von verschiedenen Personen zugleich gesprochen wird⁴⁷ – was eine verwirrende, dissonante Unverständlichkeit zur Folge hat –, ist die Polyphonie hier nicht zu hören, sondern gewissermaßen nur zu denken...

Rinnes Poetik der Mehrsprachigkeit lässt sich mit Michail Bachtins Konzept der Hybridisierung erläutern, die er als eine Mischung verschiedener Sprachen, Soziolekte oder Sprachstile innerhalb einer einzigen Äußerung versteht. Hybridität steht demnach für das grundlegende Merkmal von Sprache „to be simultaneously the same but different“⁴⁸. Bachtin benutzt den Terminus der Hybridität unter anderem zur Beschreibung von literarischen Texten, in denen eine ‚Stimme‘ (oder Sprache) das Potential hat, eine andere zu ironisieren oder zu demaskieren, und zwar innerhalb eines einzigen Äußerungsaktes.⁴⁹ Er erläutert dieses Phänomen der Zweistimmigkeit wie folgt:

Wir nennen diejenige Äußerung eine hybride Konstruktion, die ihren grammatischen (syntaktischen) und kompositorischen Merkmalen nach zu einem einzigen Sprecher gehört, in der sich in Wirklichkeit aber zwei Äußerungen, zwei Redeweisen, zwei Stile, zwei ‚Sprachen‘, zwei Horizonte von Sinn und Wertung vermischen. Zwischen diesen Äußerungen [...] gibt es [...] keine formale – kompositorische oder syntaktische – Grenze; die Unterteilung der Stimmen und Sprachen verläuft innerhalb eines syntaktischen Ganzen, oft innerhalb eines einfachen Satzes, oft gehört sogar ein und dasselbe Wort gleichzeitig zwei Sprachen und zwei Horizonten an, die

47 Das Simultangedicht wurde u. a. von Hugo Ball und Kurt Schwitters konzipiert; letzterer hat auch ein Gedicht gleichen Namens verfasst, vgl. Bernd Scheffer. *Anfänge experimenteller Literatur. Das literarische Werk von Kurt Schwitters*. Bonn: Bouvier, 1978, S. 230; „Das ‚poème simultan‘ handelt vom Wert der Stimme. [...] Die Geräusche stellen den Hintergrund dar; das Unartikulierte, Fatale, Bestimmende. [...] In typischer Verkürzung zeigt es den Widerstreit der vox humana mit einer sie bedrohenden, verstrickenden und zerstörenden Welt, deren Takt und Geräuschablauf unentrinnbar sind.“ Hugo Ball zit. n. Magdalena Szymanska. *Dada und die Wiener Gruppe*. Hamburg: Diplomica, 2009, S. 47.

48 Robert J.C. Young. *Colonial Desires: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London und New York: Routledge, 2002, S. 20.

49 Vgl. ebd.

sich in einer hybriden Konstruktion kreuzen, und sie hat folglich einen doppelten in der Rede differenzierten Sinn [...].⁵⁰

Was Bachtin hier als Merkmal narrativer Texte, speziell des modernen Romans herausstellt, findet sich in durchaus ähnlicher Form als Strukturmerkmal der Poesie Rines. Zwar geht es ihr weniger um unterschiedliche Stile oder Jargons, mithin nicht um ironische oder kulturkritische Konfrontationen von Sprachen, aber die von Bachtin im Einzelnen beschriebenen Verfahren intentionaler Hybridität, speziell auf der Mikroebene einzelner Sätze oder Worte, sind durchaus zutreffend.

In der postkolonialen Weiterführung der Hybriditätstheorie Bachtins wird das Argument stark gemacht, dass (sprachliche) Hybridität oft Machtverhältnisse zwischen hegemonialen und marginalisierten Kulturen reflektiert.⁵¹ Rinne allerdings thematisiert nicht primär solche Relationen zwischen hegemonialen und marginalisierten Kulturen und Sprachen, sondern wendet sich mit ihrer Poesie recht gleichberechtigt drei der europäischen ‚Hauptsprachen‘ zu. Diese Entscheidung selbst kann jedoch als Neuakzentuierung der postkolonialen Theoreme angesehen werden, erstens weil es drei, nicht zwei, Sprachen sind, die demnach eine nichtbinäre ‚Vielheit‘ bilden, zweitens weil man dies im Sinne Homi Bhabhas als Votum für eine Poesie des ‚dritten Raumes‘ auffassen kann.⁵²

In aktuellen Beiträgen zu heterolingualer deutschsprachiger Gegenwartsliteratur vertritt Esther Kilchmann die These von der besonderen ‚Poetizität‘ der Fremdsprache und argumentiert, „dass mehrsprachige Literatur eine Strukturähnlichkeit von poetischer und fremder Sprache erzeugt“⁵³. Sie stellt interlinguale Verfahren vor, bei denen Verunsicherung und Irritation erzeugt werden und in denen weniger die gestalteten Inhalte als die Literatursprache selbst im Fokus steht, weswegen die Untersuchung derartiger Texte „auch auf grammatische und semantische Verfremdungen“ eingehen muss, „die Vervielfältigungen und Uneindeutigkeiten schaffen“⁵⁴. Es handelt sich bei diesen Verfahren erstens um die Integration fremder, unverständlicher Worte oder Sätze – wozu auch die Verwendung von „falsch verschriftlichte[n]“ oder als Neologismen ins Deutsche übertragenen Worten gehört –, zweitens um Heterolingualität „als Technik zur Auflösung vereindeutigender Zuschreibungen, zur Schaffung von Polyvalenzen“ und drittens um eine „Entautomatisierung der Buchstaben in interkultureller Konfrontation“.⁵⁵ Diese Verfahren sind tendenziell da-

50 Michail Bachtin. *Die Ästhetik des Wortes*. Übers. von Reiner Grübel und Sabine Reese. Hrsg. von Rainer Grübel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979, S. 195.

51 Vgl. Rama Kant Agnihotri, Claudia Benthien und Tatiana Oranskaia. „Introduction“. *Impure Languages: Linguistic and Literary Hybridity in Contemporary Cultures*. Hrsg. von dens. New Delhi: Orient BlackSwan, 2015. xi-xxi, S. xi.

52 Vgl. Homi K. Bhabha. *The Location of Culture*. London und New York: Routledge, 1994.

53 Esther Kilchmann. „Poetik des fremden Wortes. Techniken und Topoi heterolingualer Gegenwartsliteratur“. *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 3 (2012): 109-129, S. 110.

54 Esther Kilchmann. „Return2Babel. Die Ausstellung der Schrift und die Dekonstruktion der monolingualen Norm im gegenwärtigen Literaturschaffen“. *Interpretieren nach den ‚turns‘. Literaturtheoretische Revisionen*. Hrsg. von Claudia Liebrand und Rainer J. Kaus. Bielefeld: transcript, 2014. 113-137, S. 115.

55 Kilchmann 2012 (Anm. 53), S. 113, 115 und 121.

durch charakterisiert, dass eine Sprache als Grundlage angesehen wird, in die dann, auf je unterschiedliche Weise, fremde Worte oder Satzelemente eingefügt werden. Diese Form der ‚kulturellen Übersetzung‘ bildet einen Zustand der Hybridität von Kulturen ab, die nicht hermetisch abgeschlossen sind, sondern „always subject to intrinsic forms of translation“⁵⁶. Das von Rinne gewählte poetische Verfahren unterscheidet sich von dieser Vorstellung, weil es von vornherein polyglott ist und es mithin keine ‚Heterolingualität‘ gibt, die sich von einer anderen Sprache abheben könnte. Die von ihr verwendeten Worte erhalten je nach Kontext und entsprechender Betonung eine in einer bestimmten (westeuropäischen) Sprache liegende Bedeutung. Ambivalenzen und Unsicherheiten werden erzeugt, weil Rinne diese Kontexte (und im Falle der schriftbasierten Werke auch die Betonungen) weitgehend eliminiert. Diese innovative und ungewöhnliche Form der multilingualen Ambivalenz reflektiert und hinterfragt nicht zuletzt die Bimodalität von Sprache: zwischen (tendenziell mehrdeutiger) Schriftsprache und (eher eindeutiger) mündlicher Sprache, die zwangsläufig immer eine ‚Realisation‘ im Wortsinn ist.

Mediales, situationales und kulturelles Übersetzen und Rahmen: Resümee

Weil sie sowohl Schrift als auch Bild ist, evoziert die Ästhetik von Cia Rinnés *zaroum* und *archives zaroum*, wie Konkrete Poesie generell, eine Rezeptionsform, die zwischen Lesen und Sehen changiert und die ähnlich auch bei experimentellen Schriftfilmen vorherrscht.⁵⁷ Es handelt sich mithin um eine Praxis des beständigen medialen Übersetzens zwischen zwei kulturellen Leitmedien, wodurch deren Übergänglichkeit betont wird. Eine eindeutige Rahmung als Text oder als Bild findet sich nicht, weswegen fortwährende Transkriptionen nötig sind, um die Gedichte zu verstehen. Weiterhin findet sich im Werk eine Übergänglichkeit und Verweisstruktur zwischen verschiedenen Einzelmedien: dem Buchmedium, dem des Internets und dem des (simulierten) Archivs. Streng genommen sind die *archives zaroum* auch keine bloße Animation des vorher entstandenen Buches *zaroum*, sondern sie weisen aufgrund ihrer Präsentation als Kartei bzw. Archiv eigene Referenzen und Dynamiken auf. Dies sind etwa die typografischen Dispositive der Horizontalität und Vertikalität oder der Unterschied des Lesens durch Umblättern von Buchseiten versus des Anklickens einzelner Karten, Gedichte oder Zeichnungen. Jedes dieser Elemente fungiert als situationaler Rahmen, der etabliert und wieder gebrochen werden kann.

56 „The Third Space. Interview with Homi Bhabha [by Jonathan Rutherford]“. *Identity: Community, Culture, Difference*. Hrsg. von Jonathan Rutherford. London: Lawrence und Wishart, 1990. 207-221, S. 210.

57 Vgl. Kim Knowles. „Performing Language, Animating Poetry: Kinetic Text in Experimental Cinema“. *Journal of Film and Video* 67.1 (2015): 46-59, S. 50.

Die Lektüre in Rinnes *zaroum*-Buch ist nicht notwendig linear, sie wird durch die Rezipierenden selbst kontrolliert und gesteuert. Die *archives zaroum* zeichnen sich demgegenüber durch ein (punktuelles) Überraschtwerden und eine durch die Animation gegebene ‚Fremdzeitlichkeit‘ aus. Im Unterschied zu diesen eher neutral präsentierten schrifttextbasierten Arbeiten in den Speichermedien Buch und Internet weist ein *soundpoetic event*⁵⁸ Rinnes eine stärkere situative Rahmung auf. Dies hängt mit der Einmaligkeit und Flüchtigkeit des Live-Ereignisses zusammen, mit der Kopräsenz von agierender Dichterin und Publikum,⁵⁹ aber auch mit der ‚auktoriellen‘ verbalen Aneignung, die bis hin zur Auflösung von sprachlichem Sinn in ein reines Klang-Ereignis führen kann („Gradually the separate languages I was listening for seemed to dissolve, and all I could hear was air traveling between lips, tongue hitting teeth, vocal cords vibrating.“⁶⁰). Gleichwohl legt die Künstlerin selbst ihrer Arbeit ein Verständnis zugrunde, wonach auch die stille Aneignung ihrer Bücher eine spezifische Form der Situativität erzeugt.⁶¹ Wenn Rinnes Auftritte vor Publikum als Appell an das „slow listening“⁶² interpretiert werden, lässt sich dies auf die Buchrezeption als Praktik des *slow reading* übertragen: als ein langsames bzw. wiederholtes Lesen, um sich die zwar schlicht und einfach wirkenden, aber durchaus komplexen und tiefgründigen Konkreten Gedichte anzueignen. Für die *archives zaroum* ist eine solche Verlangsamung aufgrund der Animation nur bedingt möglich, weswegen die Bewegung des Cursors und die aktive Wiederholung von Abläufen hier medienspezifische Formen der situationalen Aneignung darstellen.

Rinnes Metareflexion über kulturelles und sprachliches Übersetzen und Rahmen ist zweifellos die zentrale Dimension ihres dichterischen Werks. Anders als in den meisten Beiträgen dieses Bandes ist daher neben kulturellen, medialen und situationalen Aspekten des ‚Übersetzens‘ auch der Aspekt sprachlicher Übersetzung von besonderer Relevanz. In der Konfrontation verschiedener Sprachen wird bei Rinne die materielle Seite von Laut- und Schriftbild betont, die jeweils „in ihrer Intransparenz und Opazität in den Vordergrund tritt“⁶³, wodurch der Aspekt der Unübersetzbarkeit reflektiert wird. Die Dichterin setzt eine Form der Multilingualität ein, die Übersetzung thematisiert und vollzieht, sich aber dezidiert gegen Vorstellungen von Ursprungs- und Fremdsprache wendet. Kulturen und Sprachen sind – wie Cia Rinne in ihren Büchern, ihren *archives zaroum* und ihren Live-Performances demonstriert –, immer schon in sich polyglott und hybrid. Sie verweisen aufeinander, sind ineinander enthalten und lassen sich nur durch Akte der Aneignung momenthaft voneinander differenzieren.

58 Lutz 2012 (Anm. 3).

59 Vgl. dazu den Beitrag von Wiebke Vorrath in diesem Band.

60 Lutz 2012 (Anm. 3).

61 „I actually prefer to have a shared and common experience of my work, a real contact with the audience, which can of course be in the book, too.“ Rinne und Margani 2012 (Anm. 1).

62 Lutz 2012 (Anm. 3).

63 Kilchmann 2014 (Anm. 54), S. 115.

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