

Claudia Benthien · Gabriele Klein (Hg.)
Übersetzen und Rahmen

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 gestattet.

© 2017 Wilhelm Fink Verlag,
ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande;
Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore;
Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

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 *Enjoy Poverty* 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

WTF is RLF? 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

Praktiken des Übersetzens und Rahmens. Zur Einführung

Übertragungen zwischen Medien sind eine zentrale Strategie der Medienindustrie, eine gängige Praxis in den Künsten und der populären Kultur sowie ein wichtiger Forschungsgegenstand der Medienwissenschaft. Diese Entwicklungen thematisiert der vorliegende Sammelband, der den Blick auf mediale Transformationen lenkt und sich auf eine bislang wenig diskutierte praxeologische Perspektive und mit ihr auf Wahrnehmungs- und Aneignungsprozesse konzentriert. Diese werden als Praktiken medialer Transformationen beschrieben und mittels der Konzepte ‚Übersetzen‘ und ‚Rahmen‘ theoretisch gefasst. Praktiken medialer Transformationen erfolgen, so die Grundannahme des Buches, in und durch zwei miteinander verschränkte Wechselwirkungen: der von ‚rahmen‘ und ‚übersetzen‘ sowie der von ‚Rahmung‘ und ‚Übersetzung‘, wobei die beiden Verben den performativen Vollzug bezeichnen und die beiden Substantive das jeweils Vollzogene.

‚Übersetzung‘ und ‚übersetzen‘

Medien bringen das, was sie ‚transportieren‘, zugleich hervor – ausgehend von dieser Generalthese rückt ein Konzept in den Mittelpunkt, dem früher vor allem sprachtheoretische Relevanz zukam, das seit einiger Zeit aber kulturwissenschaftlich umgedeutet bzw. ausgeweitet wird und auch in der medienwissenschaftlichen Diskussion an Bedeutung gewonnen hat: die Übersetzung.

Schon mit Blick auf sprachliche Übersetzungen gilt, dass diese „im weitesten Sinn Umdichtungen und im engsten Sinn Transpositionen“¹ sind. Dies hat bereits Walter Benjamin in seinem auch für die kultur- und medienwissenschaftliche Übersetzungsforschung wegweisenden sprachphilosophischen Aufsatz *Die Aufgabe des Übersetzers* von 1923 betont. Ein für dieses Buch zentraler Gedanke in Benjamins Übersetzungskonzept lautet, Original und Übersetzung nicht in einem Verhältnis von Primärem und Sekundärem zu betrachten, sondern es als beständiges Wechselverhältnis anzusehen, als eine Reziprozität, der zufolge sich in und durch die Übersetzung auch das, was als Original bestimmt wird, erst im Nachhinein, im Akt der Übersetzung zeigt.² Benjamin unterscheidet Sprachen nach ihrer „Art des

1 Hinrich C. Seeba. „Lost in Translation“. Zur Übersetzung als Bewältigung des Unverständlichen“. *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 1.1 (2010): 59-74, S. 64.

2 Vgl. Walter Benjamin. „Die Aufgabe des Übersetzers“. *Gesammelte Schriften IV.1*. Hrsg. von Tillman Rexroth. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972. 9-21, S. 12.

Meinens“³. Demzufolge ist eine gelungene Übersetzung „durchscheinend“⁴: Sie verdeckt das Original nicht und setzt sich zum Ziel, „die Bedeutung des Gemeinten im Sinn der eigenen als übersetzenden Sprache wiederzufinden“⁵. Dieser Gedanke der semantischen ‚Transparenz‘ wird in Theorien medialer Übersetzung wieder aufgegriffen und differenztheoretisch gedeutet.

Zu den Theorien medialen Übersetzens zählt ‚Transkriptivität‘⁶, ein von Ludwig Jäger entwickelter Ansatz, dem die Annahme zugrunde liegt, dass sich Medien einerseits aufeinander beziehen und andererseits beständige ‚Resemantisierungen‘ sowie ‚Um- und Überschreibungen‘ vornehmen.⁷ Jäger versteht mediales Übersetzen als mehrdimensionales Verfahren der Relationierung und des In-Beziehung-Setzens von Medien. Sinn entsteht ihm zufolge über Bezugnahmen, die sich „prioritär einmal *zwischen* verschiedenen (medialen) Zeichensystemen – also *intermedial* – und zum zweiten auch *innerhalb* desselben Zeichensystems – also *intramedial* – vollziehen“⁸. Transkriptionen sind demnach keine schlichte Übertragung eines ‚Inhaltes‘ von einem Medium in ein anderes, sondern erzeugen das zu Übersetzende erst.⁹ Unter Transkription versteht Jäger den „jeweilige[n] Übergang von Störung zu Transparenz, von De- zu Rekontextualisierung der fokussierten Zeichen/Medien“¹⁰. Während Jäger ‚Störung‘ nicht als kommunikativen Defekt beschreibt, sondern als „kommunikativen Aggregatzustand, in dem das Zeichen/Medium als solches sichtbar und damit semantisierbar wird“, versteht er Transparenz als einen Zustand, „in dem das jeweilige Zeichen/Medium mit Bezug auf den Gehalt, den es mediatisiert, verschwindet, transparent wird“.¹¹ Das von Jäger konstatierte Wechselspiel von Störung (bei dem das Medium selbst im Vordergrund steht und wahrnehmbar ist) und Transparenz (wenn das Medium selbst ‚unsichtbar‘ wird, Inhalt, Form oder Bedeutung in den Vordergrund treten) ist für das diesem Sammelband zugrunde liegende Konzept der medialen Übersetzung wichtig, insofern es einerseits hilft, die Medialität des Mediums selbst bei Übersetzungsprozessen in Augenschein zu nehmen und andererseits einen Blick auf die verschwimmenden Grenzen zwischen den Medien erlaubt.

3 Ebd., S. 14.

4 Ebd., S. 18.

5 Michael Wetzell. „Unter Sprachen – Unter Kulturen. Walter Benjamins ‚Interlinearversion‘ des Übersetzens als Inframedialität“. *Medien in Medien*. Hrsg. von Claudia Liebrand und Irmela Schneider. Köln: DuMont, 2002. 154-175, S. 162.

6 Vgl. u. a. Ludwig Jäger und Georg Stanitzek (Hrsg.). *Transkribieren – Medien/Lektüre*. München: Fink, 2002; Ludwig Jäger. „Die Verfahren der Medien: Transkribieren – Adressieren – Lokalisieren“. *Die Kommunikation der Medien*. Hrsg. von Jürgen Fohrmann und Erhard Schüttelz. Tübingen: Niemeyer, 2004. 69-79.

7 Vgl. Ludwig Jäger. „Intermedialität – Intramedialität – Transkriptivität“. *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton*. Hrsg. von Arnulf Deppermann und Angelika Linke. Berlin und New York: de Gruyter, 2010. 301-324, S. 304.

8 Ebd., S. 312.

9 Vgl. Ludwig Jäger. „Reframing. Rahmenbrüche und ihre transkriptive Bearbeitung“. *Rahmenbrüche – Rahmenwechsel*. Hrsg. von Uwe Wirth. Berlin: Kadmos, 2013. 77-94, S. 79.

10 Jäger 2010 (Anm. 7), S. 317.

11 Ebd., S. 318.

Jay David Bolter und Richard Grusin betrachten mediale Übersetzungen unter der Perspektive der Remediation und verstehen darunter „the representation of one medium in another“¹², insbesondere in digitalen Medien. Betont werden zyklische Abhängigkeiten der Medien voneinander, in denen diese sich gegenseitig imitieren, überbieten oder anderweitig wiederholend aufgreifen und derart die Grenzen einzelner Medien ebenso etablieren wie unterlaufen: „Im würdigen wie rivalisierenden Bezug wird das repräsentierte Medium dabei sowohl bewahrt als auch transformiert. Remediation meint in diesem Sinn eine Form medialer Umgestaltung in technischen, narrativen und ästhetischen Prozessen der Inkorporation.“¹³ Nach Bolter und Grusin werden Medien oft als „transparent, perceptual immediacy“ wahrgenommen, als Simulakren einer „unmediated presentation“.¹⁴ Das Gegenkonzept zu Transparenz ist Opazität, zu Unmittelbarkeit (*immediacy*) die ‚Hypermedialität‘ (*hypermediacy*); diese werden immer dann relevant, wenn das Medium selbst thematisiert und entsprechend wahrgenommen wird: „In every manifestation, hypermediacy makes us aware of the medium or media and (in sometimes subtle and sometimes obvious ways) reminds us of our desire for immediacy.“¹⁵

Ähnlich wie Jäger sprechen Bolter und Grusin nicht von medialem Übersetzen, sondern wählen die genannten Termini, aufbauend auf den Konzepten der Remediation bzw. Transkription. Diese sind anschlussfähig an den in diesem Band vertretenen Ansatz der Übersetzung, weil mit ihnen, wie bereits bei Benjamin, eine Dynamik beschrieben wird, in der die Transformation etwas Neues erzeugt, das entweder durchscheinend oder opak im Hinblick auf das vermeintliche Ausgangsmedium ist, in jedem Fall aber mit diesem in beständigen Austauschprozessen steht. Für die in diesem Buch untersuchten kulturellen und medialen Übersetzungen ist vor allem das Wechselspiel von Störung und Transparenz konstitutiv. Während aber die Konzepte der Transkriptivität und der Remediation ihren Fokus allein auf Prozesse der medialen Übersetzung legen, verfolgen die hier gebündelten Beiträge einen erweiterten Übersetzungsbegriff. Dieser sieht Medien immer schon als kulturell gerahmt an. Damit wird für das hier präsentierte Übersetzungskonzept eine weitere Dimension relevant: die kulturelle Übersetzung.¹⁶

12 Jay David Bolter und Richard Grusin. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, MA und London: MIT Press, 1999, S. 45.

13 Henry Keazor, Fabienne Liptay und Susanne Marschall. „Laokoon Reloaded. Vorwort“. *Filmkunst. Studien an den Grenzen der Künste und Medien*. Marburg: Schüren, 2011. 7-12, S. 9.

14 Bolter und Grusin (1999) (Anm. 12), S. 22 und 30.

15 Ebd., S. 34.

16 Vgl. u .a. Peeter Torop. „Translation as Translating as Culture“. *Sign Systems Studies* 30.2 (2002): 594-605; Andreas Gipper und Susanne Klengel (Hrsg.). *Kultur, Übersetzung, Lebenswelten*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008; Boris Buden. „Kulturelle Übersetzung: Warum sie wichtig ist, und wo damit anzufangen ist“. [2006]; <http://translate.eicpc.net/transversal/0606/buden/de>, letzter Zugriff: 24.05.2016; Boris Buden und Stefan Nowotny. *Übersetzung: Das Versprechen eines Begriffs*. Wien: Turia + Kant, 2008; Gayatri Chakravorty Spivak. „Weitere Überlegungen zur kulturellen Übersetzung!“ Übers. von Birgit Menzel und Tom Waibel. <http://translate.eicpc.net/transversal/0608/spivak/de> [2008] (Zugriff am 24.05.2016). Eine kritische Auseinandersetzung

Mit dem seit den 1990er Jahren vieldiskutierten Konzept des kulturellen Übersetzens wird ein „epistemologische[r] Sprung“ vollzogen, indem „die altbekannte Kulturtechnik und Praxis des sprachlichen Übersetzens auf umfassendere kulturelle Übertragungs- und Vermittlungsprozesse hin erweitert wird“. ¹⁷ Die Ansätze kulturellen Übersetzens gehen auf drei Diskursfelder bzw. Bewegungen zurück: ¹⁸ erstens den *cultural turn* in der Übersetzungswissenschaft, ¹⁹ zweitens die *postcolonial studies*, drittens den *translational turn* in den Kultur- und Sozialwissenschaften. ²⁰ In der gegenwärtigen, von den *cultural studies* und den *postcolonial studies* beeinflussten Debatte der Translationsforschung geht man – ebenfalls im Anschluss an Benjamin – davon aus, dass Übersetzung nicht als Bewegung von kulturellen Zeichen von einer Ausgangs- in eine Zielkultur beschrieben werden kann. Die Prozesse und Vollzüge des Übersetzens selbst werden vielmehr zum eigentlichen Motor alltäglicher kultureller Praxis, ²¹ deren Dynamiken des prozessualen Aushandelns von Bedeutung zwischen Kulturen oder kulturellen Entitäten auf Praktiken, d. h. auf translationalen Produktions-, Distributions-, Interpretations- und Aneignungsakten beruhen:

Today the movement of peoples around the globe can be seen to mirror the very process of translation itself, for translation is not just the transfer of texts from one language into another, it is now rightly seen as a process of negotiation between texts and between cultures, a process during which all kinds of transactions take place [...]. ²²

Kulturelle Übersetzung in dem in diesem Band präsentierten praxeologischen Verständnis begreift daher – ähnlich wie Vilém Flussers sprachbasiertes Konzept der

mit dem Konzept bietet Birgit Wagner. „Kulturelle Übersetzung. Erkundungen über ein wanderndes Konzept“ [2008]. <http://www.kakanien-revisited.at/beitr/postcol/bwagner2.pdf> (Zugriff am 24.05.2016).

17 Doris Bachmann-Medick. „Transnationale Kulturwissenschaften: Ein Übersetzungskonzept“. *Lost or Found in Translation? Interkulturelle/Internationale Perspektiven der Geistes- und Kulturwissenschaften*. Hrsg. von René Dietrich, Ansgar Nünning und Daniel Smilovinski. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2011. 53-72, S. 55.

18 Zu den nachfolgenden Ausführungen siehe auch Gabriele Klein. „Bodies in Translation. Tango als kulturelle Übersetzung“. *Tango in Translation. Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik*. Hrsg. von Gabriele Klein. Bielefeld: transcript, 2009. 15-38, S. 24-26.

19 Vgl. Karl-Heinz Stoll. „Translation als Kreolisierung“. *Kultur, Übersetzung, Lebenswelten. Beiträge zu aktuellen Paradigmen der Kulturwissenschaften*. Hrsg. von Andreas Gipper und Susanne Klengel. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008. 177-201.

20 Vgl. Doris Bachmann-Medick. „Translational Turn“. *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006. 238-283; dies. „Übersetzung in der Weltgesellschaft. Impulse eines ‚translational turn‘“. *Kultur, Übersetzung, Lebenswelten. Beiträge zu aktuellen Paradigmen der Kulturwissenschaften*. Hrsg. von Andreas Gipper und Susanne Klengel. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008. 141-159; Martin Fuchs. „Reaching out; or, Nobody Exists in one Context only. Society as Translation“. *Translation Studies* 2.1 (2009): 21-40.

21 Vgl. Cristina Marinetti. „Transnational, Multilingual and Post-Dramatic. Rethinking the Location of Translation in Contemporary Theater“. *Theater Translation in Performance*. Hrsg. von Silvia Bigliuzzi, Peter Koffler und Paola Ambrosi. New York und London: Routledge, 2013. 27-37, S. 32.

22 Susan Bassnett. *Translation Studies*. 3. Aufl. London und New York: Routledge, 2002, S. 5-6.

„nomadisierenden Rückübersetzung“²³ – Kulturprozesse selbst als fortlaufende Übersetzungsvorgänge und zugleich Übersetzung als Transformation des Kulturellen: Kultur wird damit lesbar als eine Form des ‚Immer-schon-Übersetztseins‘. Der ‚Raum der Übersetzung‘ wird deshalb vielfach – vor allem im Anschluss an die *postcolonial studies* – als ‚hybrid‘ bezeichnet als jener *third space*²⁴ einer „Transkulturr“²⁵, in dem Translationen die Regel und kein Störfall sind. Homi Bhabhas postkoloniales Verständnis von Kultur als transnational und translational ist hierfür grundlegend:

Culture [...] is both transnational and translational. It is transnational because contemporary postcolonial discourses are rooted in specific histories of cultural displacement, whether they are in the ‚middle passage‘ of slavery and indenture, the ‚voyage out‘ of the civilizing mission, the fraught accommodation of Third World migration to the West after the Second World War, or the traffic of economic and political refugees within and outside the Third World. Culture is translational because such spatial histories of displacement – now accompanied by the territorial ambitions of ‚global‘ media technologies – make the question of how culture signifies, or what is signified by *culture*, a rather complex issue.²⁶

Es ist nach Bhabha nicht zuletzt diese transnationale Dimension kultureller und medialer Transformationen, die kulturelle Übersetzung zu einer ebenso komplexen wie notwendigen Form werden lässt. Bhabha betont einerseits den für Migrationsgesellschaften charakteristischen Zustand des ‚In-Between‘, der beständigen Verhandlung zwischen kulturellen Übersetzungsvorgängen und den ihnen inhärenten Dimensionen der Unübersetzbarkeit.²⁷ Andererseits bezeichnet er Übersetzen grundlegend als „the performative nature of cultural communication“ und dessen Dynamik als „*movement of meaning*“.²⁸ Performativitätstheoretisch handelt es sich hierbei um eine Bewegung, die einen doppelten Vorgang, der „*translation as performance and in performance*“²⁹ umfasst – also zugleich eine Handlungs- und Aufführungspraxis der Sinnkonstitution darstellt. Kulturelle Übersetzung ist in dieser Hinsicht auch eine alltägliche Aushandlungspraxis. Auch dieser Lesart zufolge verweist Übersetzung weder auf einen Anfangs- und Endpunkt noch auf ein Original.

23 Vgl. Rainer Guldin. *Philosophieren zwischen den Sprachen. Vilém Flussers Werk*. München: Fink, 2003, S. 230-234; Rainer Guldin, Anke Finger und Gustavo Bernardo. *Vilém Flusser*. Paderborn: Fink, 2009, S. 43-48.

24 Vgl. Jonathan Rutherford. „The Third Space. Interview with Homi K. Bhabha“. *Identity: Community, Culture, Difference*. Hrsg. von Jonathan Rutherford. London: Lawrence & Wishart, 1990. 207-211; Homi K. Bhabha. *The Location of Culture*. London und New York: Routledge, 1994; Edward W. Soja. *Thirdspace*. Oxford: Blackwell, 1996.

25 Spivak 2008 (Anm. 16).

26 Bhabha 1994 (Anm. 24), S. 247.

27 Vgl. ebd., S. 321; siehe zu diesem Zusammenhang auch Alexander García Düttmann. „Von der Übersetzbarkeit“. *Übersetzen: Walter Benjamin*. Hrsg. von Christiaan L. Hart Nibbrig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001. 131-146.

28 Bhabha 1994 (Anm. 24), S. 326.

29 Silvia Bigliuzzi, Peter Koffler und Paola Ambrosi. „Introduction“. *Theater Translation in Performance*. Hrsg. von dens. New York und London: Routledge, 2013. 1-26, S. 1.

Sie fokussiert nicht (vermeintliche) Ausgangs- und Zielkulturen, sondern zielt darauf ab, ‚Zwischenräume‘ jenseits binärer Ordnungen zu erschließen.

Ausgehend von dieser kultur- und medientheoretischen Positionierung untersuchen die in diesem Buch publizierten Texte situationale Aushandlungsräume und Praktiken medialer und kultureller Übersetzungen. Das hier zugrunde liegende Übersetzungskonzept stellt die Frage, wie sich die komplexen Prozesse der Hervorbringung und Aneignung praktisch vollziehen und zwar im Sinne mehrdimensionaler, mitunter brüchiger medialer Transformationen. Dabei rückt das mediale „Dazwischen“³⁰, das nicht notwendig als Zwischenraum zwischen ‚A‘ und ‚B‘ sondern als ein Strukturmerkmal beschreibbar ist, in den Mittelpunkt des Forschungsinteresses. In den hier versammelten Beiträgen wird es verstanden als die „merkwürdige *Medialität des Dazwischen-Seins der ‚Translation‘*“³¹, die kein „in sich ruhendes Artefakt“ ist, sondern „ein bewegliches Verhältnis“.³² Damit ist auch eine medienphilosophische Denkrichtung berührt, die ‚Über-Setzen‘ als Metapher im wörtlichen Sinne (griech. *metaphorein* als ‚übertragen‘, ‚etwas anderswohin tragen‘) begreift und Synonyme bzw. Korrespondenzbegriffe des Übersetzens wie ‚Übertragen‘, ‚Übermitteln‘, ‚Translation‘, ‚Traduktion‘ oder ‚Transkription‘ zusammenführt, Begriffe also, die allesamt Verfahren des Transfers (lat. *transfere*³³ im Sinne von ‚hinüberbringen‘, ‚übertragen‘ bzw. franz. *trans-mettre*³⁴ mit ähnlichen Wortbedeutungen) in den Blick nehmen.

Praktiken und Verfahren medialen und kulturellen Übersetzens finden sich in diesem Band in unterschiedlicher Weise wieder, wenn es um Übersetzungen zwischen Kulturen oder zwischen medialen Formen und Formaten geht. Das Buch fokussiert somit die Frage des Übersetzens sowohl auf die den kulturellen Übersetzungen zugrunde liegenden medialen Praktiken als auch umgekehrt auf die den medialen Übersetzungen zugrundeliegenden kulturellen Praktiken. Ob Design, Film, Graphic Novels, Lyrik, Tanz oder Webserien – an verschiedenen Gegenstandsbereichen aus den Künsten und der populären Kultur wird herausgearbeitet, dass unterschiedliche Übersetzungspraktiken alltäglich sind und in divergierenden Ausprägungen und ‚Ver-Wendungen‘ gebraucht werden. Diese erzeugen wiederum plurale Effekte und Missverständnisse und bringen zudem ihre je eigenen Grenzen

30 Ulrich Meurer. „Gemeinsame Sequenzen: Einige Vorworte zu Übersetzung und Film“. *Übersetzung und Film. Das Kino als Translationsmedium*. Hrsg. von Ulrich Meurer. Bielefeld: transcript, 2012. 9-44. S. 24.

31 Wetzel 2002 (Anm. 5), S. 166.

32 Meurer 2012 (Anm. 30), S. 39.

33 Vgl. Dieter Mersch. „Transfere/Perferre. Übersetzen als Praxis“. Unveröffentlichter Vortrag, gehalten in der Ringvorlesung „In Transit“. Mediales Übersetzen in den Künsten“ im Wintersemester 2012/13 an der Universität Hamburg; ders. „Intransitivität – Un/Übersetzbarkeiten“. *Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Dynamik*. Hrsg. von Alexandra Kleihues, Barbara Naumann und Edgar Pankow. Zürich: Chronos, 2010. 299-312; ders. „Meta/Dia. Zwei unterschiedliche Zugänge zum Medialen“. *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 2 (2010): 185-208.

34 Im Sinne von Régis Debray. *Transmettre*. Paris: Jacob, 1997; vgl. auch Thomas Weber. „Zur mediologischen Konzeption von *Jenseits der Bilder*“. Régis Debray: *Jenseits der Bilder. Eine Geschichte der Bildbetrachtung im Abendland*. Rodenbach: Avinus, 1999. 403-411.

und Unübersetzbarkeiten erst hervor. Diese Neuakzentuierung auf die Praktiken des Übersetzens bedeutet, das generelle Problem der Alterität jeder Übersetzungstheorie rückzuführen zu einer Untersuchung des jeweiligen ‚Übersetzungshandelns‘, der Praktiken des Übersetzens und ihrer performativen Effekte. Damit wird auch der Weg bereitet, den Übersetzungsbegriff über seine latente Sprachauszeichnung hinaus auf alle Arten medialer und kultureller Transformationen auszuweiten.

‚Rahmung‘ und ‚rahmen‘

Anders als das erst in den vergangenen Jahren in die Kultur- und Medienwissenschaften aufgenommene Konzept der Übersetzung ist das Konzept des Rahmens seit längerem in verschiedenen geistes- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen etabliert. Allerdings stehen, anders als beim Übersetzungsbegriff, Aspekte des medialen und kulturellen Rahmens und ihr Zusammenwirken in der bisherigen Theoriebildung nicht im Zentrum, sondern müssen aus den bestehenden Ansätzen zum Teil extrahiert werden.

Das in diesem Buch verfolgte Rahmenkonzept bezieht sich vor allem auf die *Rahmen-Analyse* des Soziologen Erving Goffman. Dieser versteht Rahmen mit Gregory Bateson³⁵ als Organisationsprinzipien menschlicher Erfahrung und Interaktion, die es erlauben, Situationen zu definieren. Anders als neuere kognitionswissenschaftliche Ansätze verortet er sie nicht allein im menschlichen Bewusstsein, sondern in sozialen Interaktionen, die ihren Sinn erst durch Rahmen erhalten. „Primäre Rahmen“³⁶, verstanden als natürliche oder als natürlich wahrgenommene Ereignisse, die auf kollektiven Schemata beruhen, können Goffman zufolge ‚moduliert‘ werden, wobei diese Modulationen über ein System von Konventionen erfolgen. Die Arten der Modulationen sind begrenzt, weil sie als Übersetzungen von einem vorgegebenen Rahmen in einen anderen erfolgen – ein Vorgang, den Goffman mit dem Begriff ‚Modul‘ (im englischen Original: *key*) bezeichnet.³⁷ Das Modul zeigt an, wie eine Handlung, eine Szene oder eine Situation zu verstehen ist. Module bilden ein „System von Konventionen“, die einen Deutungsrahmen geben und mithin dazu führen, dass „eine bestimmte Tätigkeit, die bereits im Rahmen eines primären Rahmens sinnvoll ist, in etwas transformiert wird, das dieser Tätigkeit nachgebildet ist, von den Beteiligten aber als etwas ganz anderes gesehen wird“³⁸. Eine Modulation ist demnach die „systematische Transformation eines Materials“³⁹, wobei die beteiligten Akteure wissen, dass diese erfolgt, da es z. B.

35 Vgl. Gregory Bateson. „A Theory of Play and Fantasy“. *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago: University of Chicago Press, 2000. 177-193.

36 Erving Goffman. *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Übers. von Hermann Vetter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977. 31-51.

37 Vgl. ebd., S. 55.

38 Ebd., S. 55.

39 Goffman 1977 (Anm. 36), S. 57.

Hinweise („Transformationszeichen“⁴⁰) auf den Anfang und das Ende der Transformation gibt. Obwohl den primären Rahmen die grundlegende Aufgabe der Organisation von Erfahrung zukommt, sind sie aufgrund derartiger Modulationen fragil und permanent gefährdet.

Anknüpfend an Goffman wird im deutschsprachigen Raum zumeist das an das bildnerische Artefakt angelehnte Substantiv ‚Rahmen‘ verwendet,⁴¹ wobei dieser zweifach gedeutet wird: Monika Wagner-Egelhaaf versteht Rahmen als „Interpretationsrahmen“, der figürlich wie auch metaphorisch „ein repräsentationskritisches Reflexionspotential transportier[t]“⁴². Gleichwohl helfen Rahmen, so Werner Wolf im Anschluss an Goffman, in ihrer Materialität, Phänomene als abgeschlossen und vollständig wahrzunehmen, wodurch sie zu kohärenten Sinnzusammenhängen werden.⁴³

Wolf unterscheidet zwischen ‚Rahmen‘ (*frame*) als „an abstract cognitive meta-concept“ und ‚rahmen‘ (*framing*) als „activity and in particular a concrete coding of frames“⁴⁴. Er nennt zudem Gattungsrahmen als relevant dafür, künstlerische Werke und andere Medienprodukte voneinander zu unterscheiden und Erwartungshaltungen generieren, die von denen des Alltagslebens differieren. Dies gilt nach Wolf insbesondere für den Rahmen der ‚Fiktionalität‘, weil dieser die Repräsentation und Konstruktion ‚möglicher Welten‘ in narrativen Genres regelt, aber auch eine besondere, z. B. spielerische Form der Kommunikation ermöglicht:⁴⁵

[A]ll of the different approaches to ‚frames‘ converge in one frame function, namely to guide and even to enable interpretation – be it with reference to everyday experience and communication or to medial performances, artefacts etc. It is this interpretative function that justifies the description of frames as *meta*-phenomena.⁴⁶

Vor allem bei Genres und Gattungen, die mit Fiktionalität operieren (z.B. Literatur, Comic, Spielfilm, Soap Opera, Werbung), stellt sich das Problem der Rahmung in

40 Hubert Knoblauch. „Erving Goffman: Die Kultur der Kommunikation“. *Kultur. Theorien der Gegenwart*. Hrsg. von Stephan Möbius und Dirk Quadflieg. Wiesbaden: VS-Verlag, 2006. 189-201, S. 196.

41 Vgl. z. B. Hans Körner und Karl Möseneder (Hrsg.). *Format und Rahmen. Vom Mittelalter bis zur Neuzeit*. Berlin: Reimer, 2008; Hans Körner. *Rahmen – Zwischen Innen und Außen. Beiträge zur Theorie und Geschichte*. Berlin: Reimer, 2010.

42 Martina Wagner-Egelhaaf. „Rahmen-Geschichten. Ansichten eines kulturellen Dispositivs“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 1 (2008): 112-148, S. 112 und 117.

43 Vgl. Werner Wolf. „Introduction. Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media“. *Framing Borders in Literature and Other Media*. Hrsg. von Walter Bernhardt und Werner Wolf. Amsterdam und New York: Rodopi, 2006. 1-40, S. 5.

44 Ebd., S. 7. Siehe auch Uwe Wirths Unterscheidung zwischen einem „festen Rahmenkonzept“ und einem „dynamischen Konzept der unfesten Rahmung“ in: „Rahmenbrüche, Rahmenwechsel. Nachwort des Herausgebers, welches aus Versehen des Druckers zu einem Vorwort gemacht wurde“. *Rahmenbrüche – Rahmenwechsel*. Hrsg. von dems. Berlin: Kadmos, 2013. 15-57 sowie Uwe Wirths Beitrag in diesem Band.

45 Vgl. Wolf 2006 (Anm. 43), S. 13-14.

46 Ebd., S. 3. Wolf bezieht sich hierbei konkret auf: Gale MacLachlan und Ian Reid. *Framing and Interpretation*. Melbourne: Melbourne University Press 1994.

doppelter Weise: Sie müssen eine Täuschung vorgeben, die aber zugleich als Täuschung enttarnt werden soll. Niklas Luhmann spricht daher in Anlehnung an Goffman von „Doppelrahmungen“⁴⁷, mittels derer durch Artefakte und Apparate – z. B. Bilderrahmen, Guckkastenbühne oder Fernsehgerät – ein In- und Exklusionsprinzip zur Außenwelt etabliert wird, ein „Modell durchschaubarer Täuschungen“⁴⁸, bei dem die Rezipient*innen aktiv am Prozess der Sinnerzeugung mitwirken.

In diesem Sinne ist die Grundannahme des Buches, dass Rahmen eine „metakommunikative Setzung“⁴⁹ darstellen, die Wahrnehmungen und Handlungen steuern. Wie Pierre Bourdieu gezeigt hat, dienen im Feld der Kunst unterschiedliche Rahmen vor allem dazu, etwas überhaupt erst als Werk wahrzunehmen und entsprechend eine „ästhetische Einstellung“⁵⁰ zu generieren. Vor allem für die zeitgenössische Kunst ist eine ausgeprägte Rahmenreflexivität charakteristisch, wenn z. B. die „visuelle Präsentation bzw. Ostension“ eines Rahmens – etwa des Bildrahmens oder des Proszeniums, als „einer der wichtigsten das Medium Theater konstituierenden Definitions- und Demarkationsgrenzen“ – die Funktion eines medienästhetischen „Metakommentars“ erfüllen.⁵¹ Die Medialität von Kunst wird auf diese Weise reflexiv thematisiert, sie wird zur Wahrnehmungsstrategie: Der Betrachter „wird sich seines Betrachtens bewußt und dadurch öffnet sich ein Denk- und Reflexionsraum. Medialität bzw. die Reflexion über sie bedeutet, daß der Kommunikationsprozess zwischen Produktion und Rezeption in den Vordergrund tritt.“⁵² Dieses Verfahren korrespondiert mit der medialen Logik, die Jäger als Transkription bezeichnet hat, und die immer dann, wenn das Medium oder Zeichen selbst in den Fokus der Aufmerksamkeit gerät, mithin als Störung in den Vordergrund tritt.

Mit der Rahmentheorie verwandt ist das in der Literaturwissenschaft entwickelte Konzept des Paratextes⁵³, das auf nicht-textuelle Phänomene sowie audiovisuelle Medien und Künste übertragen wurde.⁵⁴ Schon bei Gérard Genette umfasst es nicht nur Texte sondern zum Beispiel auch Bilder (Cover-Illustrationen, Autorenporträts) oder andere Elemente, die ein Werk rahmen „ihm seine ‚äußere‘ Kontur verleihen“⁵⁵. Paratexte unterteilt Genette in ‚Peritexte‘ – Elemente, die das Werk selbst beinhaltet, wie zum Beispiel Titelblätter, Vorworte, Inhaltsverzeichnisse,

47 Niklas Luhmann. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999, 177-178.

48 Uwe Wirth. *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul, E. T. A. Hoffmann*. München 2008, S. 121.

49 Christopher B. Balme. „Pierrot encadré. Zur Kategorie der Rahmung als Bestimmungsfaktor medialer Reflexivität“. *Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*. Hrsg. von Martina Leeker. Berlin: Alexander, 2001. 480-492, S. 482.

50 Vgl. Wolf 2006, (Anm. 43), S. 13.

51 Balme 2001 (Anm. 49), S. 480 und 482.

52 Ebd., S. 490.

53 Vgl. Genette, Gérard. *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Übers. von Dieter Hornig. Frankfurt a. M. und New York: Campus, 1992.

54 Vgl. z.B. Alexander Böhnke. *Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums*, Bielefeld: transcript, 2007.

55 Georg Stanitzek. „Texte, Paratexte in Medien: Einleitung“. *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Hrsg. von Klaus Kreimeier und Georg Stanitzek. Berlin: Akademie, 2004. 3-19, S. 6.

Fußnoten, Klappentexte – und ‚Epitexte‘, die nicht konkret in das Werk eingebunden sind wie „autonome Verlags-Strategien und PR-Entscheidungen, Interviews, Debatten, spätere Selbstkommentare“⁵⁶. Dieser Einteilung in zwei Typen von Paratexten ist eine traditionelle „Präferenz für biblionome Werkeinheiten“⁵⁷ abzulesen, wie sie sich derzeit angesichts der Verbreitung digitaler Medien und online präsentierter, hypertextueller Formate zum Teil aufzulösen beginnt.⁵⁸ (Mediale) Paratexte korrespondieren mit den Merkmalen von Gattungsrahmen; sie sind „frames par excellence“⁵⁹, die die durch sie kommentierten Objekte und Gegenstände oft vorstrukturieren. Das Konzept der Paratextualität erweist sich auch für die Medienkulturforschung als fruchtbar, weil gerade Ereignisse in den Massenmedien vor, während und nach ihrer Veröffentlichung durch Kommentare begleitet werden, die deren Wahrnehmung und Wirkung nicht unwesentlich steuern. Entsprechend befasst sich die Medienkulturforschung mit Begleitprodukten von Film, Fernsehen, DVDs und Computerspielen.⁶⁰ Auch der kommunikationswissenschaftliche *framing*-Ansatz untersucht, wie die Einbettung von Medienprodukten in Genres und Medienumgebungen Rezeption und Nutzung beeinflusst.⁶¹

In diesen Ansätzen werden aber die von den Partizipierenden geschaffenen Paratexte und deren Bedeutung für die vernetzte Medienproduktion weitgehend vernachlässigt. Hingegen wird in den Beiträgen dieses Bandes Paratextualität nicht als eigener Theorieansatz begriffen, sondern als eine spezifische (kommentierende, kontextualisierende) Praxis des Rahmens. Dabei wird Paratextualität zu einer „Paramedialität“⁶² geöffnet, wobei der ‚paramediale Raum‘ selbst als prozessuale, intermediäre „Übergangszone“⁶³ begriffen wird. Dieser Ansatz ist wiederum verwandt mit Konzepten des kulturellen Übersetzens, die sich den *third space* als Raum des Aushandelns verstehen.⁶⁴

Im Anschluss und in Weiterführung der skizzierten sozial- und kulturwissenschaftlichen Ansätze wird in diesem Buch ‚Rahmung‘ als ein kontextspezifisches

56 Ebd., S. 7.

57 Ebd.

58 Vgl. Ellen McCracken. „Expanding Genette’s Epitext/Peritext Model for Transitional Electronic Literature: Centrifugal and Centripetal Vectors for Kindles and iPads“. *Narrative* 21.1 (2013): 105-124.

59 Jonathan Gray. *Show Sold Separately. Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. New York: New York University Press, 2010, S. 3.

60 Vgl. Klaus Kreimeier und Georg Stanitzek (Hrsg.). *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Berlin: Akademie, 2004; Andrej Gwózdź. *Film als Baustelle. Das Kino und seine Paratexte*. Marburg: Schüren, 2009; Gray 2010 (Anm. 59).

61 Vgl. z. B. Bertram Scheufele. *Frames – Framing – Frame-Effekte. Theoretische und methodische Grundlegung des Framing-Ansatzes*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2003.

62 Uwe Wirth. „Akustische Paratextualität, akustische Paramedialität“. *Die Matrix des Hörbuchs*. Hrsg. von Natalie Binczek, Cornelia Epping-Jäger und Georg Stanitzek. Paderborn: Fink, 2012. 215-230.

63 Uwe Wirth. „Paratext und Text als Übergangszone“. *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Hrsg. von Wolfgang Hallet und Birgit Neumann. Bielefeld: transcript, 2009. 167-177, S. 170.

64 Wirth hingegen verwendet den Begriff des *third space* explizit mit Blick auf Paratextualität; vgl. ebd.

Set von Formierungen und Dispositiven verstanden, das zwar durch soziale, kulturelle und technische Vorgaben geprägt wird, gleichwohl aber situational und in lokalen Kontexten permanenten Wandlungen unterworfen ist.⁶⁵ Der ‚Rahmen‘ (*frame*) als Substantiv korrespondiert mit der Verbform ‚rahmen‘ (*framing*), die verwendet wird, um das Prozessuale, den konkreten Vollzug und die Praxis des Rahmens zu betonen, wobei diese im Anschluss an Goffman und Wolf nicht ohne primäre Rahmen bzw. „previously given frames“⁶⁶ erfolgen kann. Mit der Fokussierung auf Praktiken versucht das vorliegende Buch, den Rahmen mit dem Prozess und dem Modus des ‚Rahmens‘, also seinen Praktiken, zu denken. Die Texte verfolgen insofern eine Neuakzentuierung, wenn sie davon ausgehen, dass die Praktiken des Rahmens – die ‚Rahmungsaktivitäten‘ – immer auch eine Praxis der Aktualisierung, Re-Formulierung, Transformation oder Neukonstruktion von Rahmungen sind. Dazu zählen in globalisierten Mediengesellschaften insbesondere mediale Rahmungen, die die Wahrnehmung steuern und Möglichkeiten der Aneignung bereitstellen, aber durch Praktiken des Neurahmens auch transzendiert und transformiert werden können. Rahmungen erfüllen demnach auch eine epistemologische Funktion, insofern Sinn sich in ihnen in Form unterschiedlicher ‚Als‘-Funktionen konstituiert. Indem Rahmen ein- und ausgrenzen, implizieren sie nicht nur Differenzsetzungen und Deutungen, sondern bringen etwas als Inklusion oder als Exklusion (z. B. als Sichtbares oder als Unsichtbares) hervor.

Medien und Künste sind ein besonders geeigneter Untersuchungsbereich für die Frage, wie Rahmungen vorgenommen werden und was sie bewirken. Denn es ist offensichtlich, dass verschiedene Medien – ob Körper, Stimme, Schrift, Film, Fotografie, Internet, Video – auf unterschiedliche Weise gerahmt werden und ihrerseits Rahmungen vornehmen, so dass Einzelmedien sich ständig aktualisierenden Modulationen von Rahmungen unterliegen. Dieser Umstand wurde mit dem bisher in der Medienforschung verwendeten Dispositiv-Begriff bzw. der Apparatus-Theorie⁶⁷ – als technische Formation von Macht und damit Ermöglichung einer Steuerung des Zuschauers – nur unzureichend berücksichtigt.

Unter Bezug auf die genannten sozialwissenschaftlichen und kulturtheoretischen Rahmungskonzepte entwickeln einige der hier versammelten Beiträge einen transdisziplinären Rahmungs-begriff, der einerseits die permanenten und vielschichtigen Modulationen von Rahmungen zu fassen vermag und andererseits die Aneignung von ‚Medienprodukten‘ im Sinne der *cultural studies* als einen sinnhaften, körperlichen Wahrnehmungs- und lebensweltlichen Verankerungsprozess

65 Vgl. Hiroko Takanashi. „Complementary Stylistic Resonance in Japanese Play Framing“. *Pragmatics: Quarterly Publication of the International Pragmatics Association* 21.2 (2011): 231-264, S. 260.

66 Wolf 2006 (Anm. 43), S. 4.

67 Vgl. Knut Hickethier. „Apparat – Dispositiv – Programm. Skizze einer Programmtheorie am Beispiel des Fernsehens“. *Medien/Kultur. Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation*. Hrsg. von Knut Hickethier und Siegfried Zielinski. Berlin: Spiess, 1991. 421-447; Régis Debray. *Einführung in die Mediologie*. Übers. von Susanne Lötscher. Bern: Haupt, 2003.

begreift. Rahmung kann sich grundsätzlich auf alle drei Dimensionen medialer Kommunikation – von Produktion, Produkt und Rezeption – beziehen. Deshalb ist es für den vorliegenden Band zentral, die vielfältigen Verschränkungen medialer und interaktionaler Rahmungen zu berücksichtigen.

Zur Architektur dieses Buches

In der Zusammenführung der Leitkonzepte ‚Übersetzung/übersetzen‘ und ‚Rahmung/rahmen‘ sowie in der interdisziplinären Zusammenarbeit von medien-, kultur-, sozial- und kunstwissenschaftlichen Ansätzen besteht der grundlagentheoretische Beitrag des vorliegenden Bandes. Übersetzen und Rahmen werden dabei zugleich als Produzenten und Produkte medialer Praktiken verstanden. Zu dieser praxisorientierten Fundierung der Leitbegriffe, zu ihrer interdisziplinären Auslegung sowie zu den komplexen Wechselwirkungen dieser medialen Prozesse liegen bislang keine Forschungsbeiträge vor.

Die hier vorgelegten Einzelstudien dienen dazu, die Plausibilität der Leitkonzepte und ihre theoretische Verzahnung an heterogenen Materialien und Medien-Transformationen zu prüfen. Ziel des Bandes ist es entsprechend, die Möglichkeiten und Grenzen der verschiedenen Übersetzungs- und Rahmentheorien für kultur- und sozialwissenschaftlich orientierte Medienforschungen auszuloten und für die medientheoretische und medienästhetische Forschung fruchtbar zu machen. Die interdisziplinär angelegten Texte setzen sich mit den Konzepten Übersetzen und Rahmen auseinander, indem sie ihren Fokus auf die praxeologische Frage nach dem ‚Wie‘ des Vollzugs richten. Mit dieser Fragestellung positioniert sich das Buch als Forschungsbeitrag zu einer erweiterten, sozial- und kulturwissenschaftlich ausgerichteten Medienforschung.

Ausgehend von der in diesem Band verfolgten praxisorientierten Ausrichtung wird mit der Verschränkung von Übersetzungs- und Rahmungskonzepten das medientheoretisch relevante und mit unterschiedlichen, vor allem in den *cultural studies* entwickelten Konzepten – wie dem *uses-gratification approach*,⁶⁸ dem Modell von *encoding* und *decoding*⁶⁹ oder dem der *bricolage*⁷⁰ – belegte Verhältnis von Produktion, Distribution und Rezeption befragt und reformuliert. Dieses Verhältnis wird erstens sozial- und kulturwissenschaftlich begründet, das heißt, als eine eng verflochtene Praxis von Erfahrung, Interaktion und Deutung beschrieben. Zweitens wird der Wahrnehmung im Vollzug der Transformation – und damit der Aufmerksamkeit und Affizierung im Prozess der Distribution sowie der lebenswelt-

68 Vgl. Elihu Katz, Jay G. Blumler und Michael Gurevitch. „Utilization of Mass Communication by the Individual“. *The Uses of Mass Communications*. Hrsg. von Elihu Katz, Jay G. Blumler und Michael Gurevitch. Beverly Hills: Sage, 1974. 19-34.

69 Vgl. Stuart Hall. „Encoding, Decoding“. *The Cultural Studies Reader*. Hrsg. von Simon During. London und New York: Routledge, 2007. 477-487.

70 Vgl. John Storey. *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003.

lichen Relevanz in der kulturellen Aneignung – eine zentrale Rolle zugewiesen. Drittens werden die Körperlichkeit und Materialität des Vollzugsgeschehens sowie deren Muster der In- und Exklusion, der Unterbrechung, des Widerstands, des Verlustes oder der Umdeutung in den Blick genommen.

Die Texte gehen von zwei Arbeitshypothesen aus: erstens, dass die durch Medien erzeugte, performative Hervorbringung von (sozialem und kulturellem) Sinn sowie die kulturelle Aneignung von Medienprodukten als Übersetzungen verstehbar sind; zweitens, dass mediale Übersetzungen Rahmungen brauchen, um sinnkonstituierend zu sein, zugleich aber in Übersetzungen immer auch neue Rahmungen generiert werden. Vor dem Hintergrund dieser beiden Arbeitshypothesen verfolgt das Buch drei leitende Fragestellungen:

- Wie wird in den Praktiken medialer Transformationen durch Rahmungen Sinn erzeugt und wie verhalten sich Praktiken des Rahmens und Übersetzens dabei zueinander?
- Wie werden Prozesse des Rahmens und Übersetzens in den Medien und Künsten selbst thematisiert, materialisiert und ästhetisch gestaltet?
- Wie werden die durch Übersetzungen entstehenden medialen und künstlerischen Hervorbringungen wahrgenommen und kulturell angeeignet und welche Praktiken des Rahmens sind wiederum dafür notwendig?

Mit diesen Forschungsfragen fokussieren die einzelnen Beiträge zwar die jeweiligen künstlerischen und populären Medien selbst und reflektieren auch deren mögliche differente Hervorbringungs- und Aneignungsprozesse. Anders aber als jene medienwissenschaftlichen Untersuchungen, die ihr Augenmerk auf Einzelmedien richten oder Intermedialität auf einer eher technischen oder medienkomparatistischen Ebene untersuchen, legt das Buch den Schwerpunkt auf die Frage der Hervorbringung von sozialem und kulturellem Sinn durch mediale Transformationen. Vor dem Hintergrund eines praxeologischen Ansatzes, der mediale Sinnerzeugung in den Praktiken ihrer Hervorbringung und Aneignung untersucht, liegt den einzelnen Texten ein Verständnis zugrunde, das Rahmung und Übersetzung nicht als stabile, fixierte Formate oder Entitäten versteht, sondern als transitorische Kontextualisierungen fasst, deren Transformationen durch die miteinander verschränkten Praktiken des Rahmens und Übersetzens bedingt sind. Das Buch konzentriert sich deshalb nicht nur auf Übersetzungen zwischen Medien, sondern auch auf die damit verbundenen kulturellen Praktiken und ihre ‚Aufführungen‘. Damit fragt es nicht primär nach dem ‚Was‘, sondern nach dem ‚Wie‘: nach dem Vollzugsgeschehen, seiner Körperlichkeit und Materialität.⁷¹

71 Vgl. Andreas Reckwitz. „Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive“. *Zeitschrift für Soziologie* 32.4 (2003): 282–301; Stefan Hirschauer. „Körper macht Wissen – Für eine Somatisierung des Wissensbegriffs“. *Die Natur der Gesellschaft. Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel*. Hrsg. von Karl-Siegbert Rehberg, Frankfurt a. M.: Campus, 2008; Robert Schmidt. *Soziologie der Praktiken. Konzeptionelle Studien und empirische Analysen*. Berlin: Suhrkamp, 2012.

Kontext: Der Hamburger Forschungsverbund ,Übersetzen und Rahmen‘

Der Sammelband basiert auf der Forschungsarbeit des interdisziplinären Hamburger Forschungsverbunds *Übersetzen und Rahmen. Praktiken medialer Transformationen*, der sich aus Wissenschaftler*innen der Universität Hamburg und der Hochschule für bildende Künste Hamburg zusammensetzt.⁷² Der Verbund besteht aus sieben Teilprojekten, die sich unter rahmungs- und übersetzungstheoretischen Perspektiven mit künstlerischen bzw. populärkulturellen Gegenständen befassen wie Graphic Novels, Webserien, deutschsprachiger Gegenwartsliteratur, zeitgenössischem afrikanischen Tanz, afrikanischem Film, Dokumentarfilm, Designtheorie und -praxis. Der Untersuchungszeitraum ist auf Praktiken medialer Transformationen seit den 1990er Jahren konzentriert, wodurch vor allem aktuelle Entwicklungen gegenwärtiger Kulturen und Medienlandschaften, Paradigmen der Digitalität und der Verbreitung digitaler Soft- und Hardware als Massenmedien- und die damit einhergehenden Diskurse – z. B. Globalisierung, Postkolonialismus, Mediatisierung, multimedialer Wissenstransfer, neue mediale Milieus – in den Blick kommen. Zwar lassen sich Übersetzen und Rahmen als anthropologische Grundprinzipien verstehen, die sich in unterschiedlichen Ausprägungen in allen Kulturen und Epochen finden lassen, ihnen kommt jedoch in globalisierten Mediengesellschaften eine besondere Relevanz zu. Die Konzentration auf Phänomene der gegenwärtigen Medienkultur und auf die Intermedialität der Künste ist aber nicht nur gesellschaftlich von Bedeutung. Sie zielt auch auf eine grundlagentheoretische Arbeit an kultur-, medien- und sozialwissenschaftlich relevanten und aktuellen Begriffen und Konzepten der Übersetzung und Rahmung.

Der Forschungsverbund rückt vor allem drei Untersuchungsfelder in den Mittelpunkt und interessiert sich besonders für deren Wechselwirkungen: mediale, kulturelle und situationale Übersetzungen und Rahmungen, die mit unterschiedlicher Gewichtung auch in dem Sammelband thematisiert werden:

- *medial*: Mediale Transformationen durch Verfahren und Praktiken der Rahmung bzw. des Rahmens und der Übersetzung bzw. des Übersetzens sind das Kernthema des Forschungsverbundes und auch dieses Bandes. Die Beiträge knüpfen an aktuelle Inter- und Transmedialitätsforschungen an, ohne aber dem Topos der Medienkonvergenz zu folgen.⁷³
- *kulturell*: ‚Kulturalität‘ beschreibt Transformationen zwischen unterschiedlichen Kulturen, Lebensstilen, kulturellen Räumen und den damit verbundenen Praktiken. Die Leitfrage nach Wahrnehmungs-, Affizierungs- und kulturellen Aneignungsprozessen provoziert eine Untersuchung der Zusammenhänge von medialen und kulturellen Transformationen.

⁷² Siehe www.bw.uni-hamburg.de/uebersetzen-und-rahmen.html (Zugriff am 10.07.2016).

⁷³ Vgl. u. a. Henry Jenkins. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2006.

- *situational*: Der Begriff der ‚Situationalität‘ entstammt ursprünglich der Textlinguistik⁷⁴ und wird hier interdisziplinär erweitert. Mit ihm werden situative Rahmungen gefasst und Aneignungspraktiken beschrieben, d. h. Formen der Auf-führung, ihre Ereignishaftigkeit und Unwiederholbarkeit, die damit verbundenen Erfahrungen und lebensweltlichen Verankerungen.

Die jeweiligen medialen, kulturellen und situationalen Transformationen werden dabei nicht als isolierte und in sich geschlossene Akte betrachtet, sondern als ein dynamisches System permanenter Hin- und Rückübersetzungen mit entsprechenden Überlagerungen.

Danksagung

Dieses Buch wurde durch eine gleichnamige Tagung des Forschungsverbundes *Übersetzen und Rahmen. Praktiken medialer Transformationen* initiiert, die im November 2015 an der Universität Hamburg stattfand. Es gliedert die aus den Vorträgen hervorgegangenen Aufsätze und Interviews anhand der Forschungsthemen der sieben Teilprojekte des Hamburger Forschungsverbunds. Ihnen gehen die im ersten Kapitel versammelten Hauptbeiträge der Tagung voran.

Die finanzielle Unterstützung des Forschungsverbunds – und mithin auch dieser Buchpublikation – erfolgt durch die Landesforschungsförderung der Freien und Hansestadt Hamburg, der wir an dieser Stelle ausdrücklich danken möchten. Danken möchten wir auch allen Kolleg*innen sowie den Künstler*innen, die durch ihre Beiträge den vorliegenden Band bereichert haben. Dank gebührt ferner den Wissenschaftlichen Mitarbeiter*innen Sebastian Armbrust, Claude Jansen, Jonas Leifert, Sophie Lembcke, Heike Lüken, Mara Recklies, Johannes Schmid, Andreas Veits und Wiebke Vorrath sowie den Studentischen Hilfskräften Judith Niehaus und Mareike Post; sie alle haben zum Gelingen des Bandes durch ihre redaktionelle Mitarbeit maßgeblich beitragen.

⁷⁴ Vgl. Robert-Alain de Beaugrande und Wolfgang Ulrich Dressler. *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Niemeyer, 1981, S. 12 u. 169-187; sowie zum verwandten Konzept der ‚Situativität‘: Margot Heinemann und Wolfgang Heinemann. *Grundlagen der Textlinguistik. Interaktion – Text – Diskurs*. Tübingen: Niemeyer, 2002, S. 99 und 134.

KÜNSTLERISCHE PRAKTIKEN UND
THEORETISCHE POSITIONEN

Die künstlerischen Praktiken des medialen Übersetzens und Rahmens sind vielfältig, verflochten und unübersichtlich und dies nicht erst, seitdem technischen Medien wie Film und Video oder digitale Medien die zeitgenössische Medienkunst hervorgebracht haben oder seitdem mit der Globalisierung der Kunst, die im Wesentlichen über eine Medialisierung erfolgte, Übersetzungs- und Rahmungsprozesse notwendiger, aber auch fragiler und transitorischer wurden. Kunsttheoretische Positionen und Überlegungen haben diese Entwicklungen einzufangen versucht und Strategien der Übersetzung und Rahmung in den Künsten in den Blick genommen. In diesem Sinne reflektieren die in diesem Kapitel versammelten Texte die Reichweite und das Potential von Übersetzungs- und Rahmungstheorien vor dem Hintergrund verschiedener künstlerischer Medien: Laura Schmidt zeigt auf, wie Wim Wenders in seinen Filmen künstlerische Praktiken des Übersetzens anwendet und dabei ein spezifisches filmisches Raumkonzept entwickelt. Dieter Mersch stellt mit Blick auf das künstlerische Bild die Frage nach der Sinnhaftigkeit eines allgemeinen Übersetzungskonzeptes für eine Bildtheorie. Uwe Wirth untersucht mit Blick auf die Konzepte Paratextualität und Parergonalität die vielfältigen Schichten von Rahmungen am Beispiel der Literatur.

LAURA SCHMIDT

Die Verflüssigung des Raumes. Mediale Transformationsprozesse im Werk von Wim Wenders

Hingegen wäre die aktuelle Epoche eher die Epoche des Raumes. Wir sind in der Epoche des Simultanen, wir sind in der Epoche der Juxtaposition, in der Epoche des Nahen und des Fernen, des Nebeneinander, des Auseinander. Wir sind, glaube ich, in einem Moment, wo sich die Welt weniger als ein großes sich durch Zeit entwickelndes Leben erfährt, sondern eher als ein Netz, das seine Punkte verknüpft und sein Gewirr durchkreuzt.¹

Michel Foucault

1966, im Alter von 21 Jahren, ging Wim Wenders nach Paris. Er hatte den Wunsch, Maler zu werden und begann im Atelier des deutschen Grafikers und Radierers Johnny Friedländer in Montparnasse zu lernen und zu arbeiten. Sein Interesse galt damals „einzig und allein [dem] Raum: Landschaften und Städte[n].“² Nach eigener Aussage wurde er Filmemacher, weil er

als Maler nicht ‚weiterkam‘. Den Gemälden und dem Malen fehlte etwas! Von einem Bild zum anderen fehlte etwas, und genauso fehlte etwas in jedem einzelnen Bild. Zu sagen, es fehlt das Leben, wäre zu einfach gewesen; ich dachte vielmehr, es fehlte der Begriff, die Vorstellung von Zeit. Als ich anfang zu filmen, verstand ich mich daher als Maler des Raums auf der Suche nach der Zeit.³

Raum ist immer in der Zeit, die sich nicht verändert, aber in der Gestaltung eines Raumes verschiedene Ausdehnungen und auch Schichtung erfährt. In der medialen Verschränkung und wechselseitigen Durchdringung von Film, Fotografie und Text hat Wim Wenders im Laufe seines künstlerischen Schaffens – ausgehend von einem vielfältigen Assoziationsteppich – immer wieder nach innovativen formalästhetischen Ausdrucksformen gesucht, um einer konkreten künstlerischen Idee zu folgen; eine Geschichte erzählen zu können und seinen subjektiven, von Neugierde

1 Michel Foucault. „Andere Räume“. Übers. von Walter Seitter. *Aisthesis. Wahrnehmungen heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Hrsg. von Karlheinz Barck u. a. 5. Aufl. Berlin: Reclam Bibliothek, 1993. 34-46, S. 34.

2 Wim Wenders. „Unmögliche Geschichten. Vortrag auf einem Kolloquium über Erzähltechniken“. *Wim Wenders. Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche*. Hrsg. von Michael Töteberg. Übers. von Marianne Karbe. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, 1993. 68-77, S. 68.

3 Ebd.

und Begeisterung getriebenen Ausblick auf die Welt audiovisuell erfahrbar zu machen.

Wie gestaltet Wenders seine Erzählräume? Das Motiv der Bewegung ins Blickfeld der folgenden Betrachtung rückend, sollen ausgewählte Werkbeispiele zeigen, welcher Hilfsmittel sich Wenders bedient, um unserer Wahrnehmung neue Erfahrungshorizonte zu öffnen und konventionelle Erzählgrenzen aufzulösen: ‚Fort-Bewegung‘ als Eigenbewegung im frühen Roadmovie, die Übersetzung von Tanzbewegung in den dreidimensionalen Filmraum von *Pina*, das Abschreiten des fotografischen Bildes im Film *Das Salz der Erde* und die Erinnerungsbewegung im Buch *Einmal. Bilder und Geschichten*.

On the Road – die Geschichte im Rückspiegel

Wenders' Filmprotagonisten sind beinahe ständig in Bewegung: langsam flanierend oder rasend schnell; in Begleitung von motorisierten Gefährten und unablässig Rock 'n' Roll-dröhnenden Musikboxen oder Plattenspielern; den sogenannten „Lebensrettungsmaschinen“⁴. Das rastlose Roadmovie ist Wenders' favorisiertes Genre, denn die Bewegung ist in diesem Fall erst einmal ein linearer Akt von Fort-Bewegung, der von Reisestationen bestimmt wird und Aufbruch, Passage, Ankunft oder auch Rückkehr vermuten lässt, aber nicht zwangsläufig erfüllt. Wenders' Geschichten haben so eine Möglichkeit, sich aus der Eigenbewegung einer Reise heraus zu entwickeln, die eine chronologische Ordnung durchaus aufheben kann.

Bewegung ist in dem Film *Im Lauf der Zeit* von 1976 charakteristisch für das Verhältnis von Mensch und Raum im Nachkriegsdeutschland: Als nomadenhaften Alleingänger treibt es Bruno in einem alten Möbelwagen ohne feste Bleibe von Lüneburg nach Hof entlang der innerdeutschen Grenze, die als „Streifen purer Depression“⁵ das kulturelle Niemandsland zwischen Ost und West vergegenwärtigt. Bruno wartet alte Kinoprojektoren, aber seine Reise gleicht eher einer Deutschlandvermessung auf der Suche nach einer verlorenen Heimat. Seiner Umgebung wird er nicht habhaft und auch der Versuch, die Isolation in seiner zufälligen Begegnung mit Robert zu überwinden, scheitert. Es entsteht der Eindruck, dass der Film keine Handlung erzählt oder ein tatkräftiges Ziel verfolgt, sondern den Zustand eines Mannes beschreibt, dem – ähnlich wie schon Philipp Winter in Wenders' Film *Alice in den Städten* von 1974 – ‚Hören und Sehen‘ vergangen zu sein scheint. Die Bruno umgebende Leere und Ratlosigkeit verdichten sich von Reise-station zu Reise-station, von Kino zu Kino. Mit jedem Reparatursatz steigt die wenig greifbare, allgemeine Unbehaglichkeit. Die Reiseroute kann in ihrer Eigenbewegung nicht als Orientierungsweg dienen, sondern verstärkt die allgemeine

4 Wim Wenders. *Im Lauf der Zeit*. Hrsg. von Fritz Müller-Scherz. München: Filmverlag der Autoren, 1976, S. 14.

5 Heinz-Norbert Jocks. „Die Angst des Photographen vor der falschen Bewegung. Ein Gespräch mit Wim Wenders“. *Kunstforum International* 175 (2005). 128-153, S. 152.

und ausweglose Entfremdung des Filmprotagonisten fern von einem herkömmlich absehbaren Kinokonflikt. Gegen den Lauf der Zeit versucht Bruno die Filmapparate ihrem Tod zu entreißen, aber sie dienen schon längst niemandem mehr: „So wie es jetzt ist, ist es besser, es gibt kein Kino mehr, als dass es ein Kino gibt, wie es jetzt ist [...]“,⁶ lässt Wenders eine alte Kinobesitzerin am Ende des Filmes sagen. Im Anschluss an das Autorenkino erteilt Wenders den Bilderwelten des Verdrängungskinos der Nachkriegszeit damit eine Absage und beschreibt in der Filmbesprechung von Joachim C. Fests und Christian Herrendoerfers *Hitler – Eine Karriere* von 1977 seine Gegenwart folgendermaßen:

Ich glaube nicht, daß es irgendwo sonst einen solchen Verlust an Zutrauen in eigene Bilder, eigene Geschichten und Mythen gibt wie bei uns. Wir, die Regisseure des Neuen Kinos, haben diesen Verlust am deutlichsten gespürt, an uns selbst in dem Mangel, der Abwesenheit der eigenen Tradition, als Vaterlose, und an den Zuschauern in ihrer Ratlosigkeit und ihrer anfänglichen Scheu [...]. [N]iemals zuvor und in keinem anderen Land ist so gewissenlos mit Bildern und der Sprache umgegangen worden wie hier, nie zuvor und nirgendwo sind diese so sehr zum Transport von Lügen erniedrigt worden.⁷

Die Frage nach Bilderrealitäten und -wahrheiten durchziehen Wenders' Gesamtwerk ebenso wie er dem Kinosterben in seinem Frühwerk vielschichtig nachspürt. Die unzähligen fotografischen Dokumentationen von verwaisten, zerfallenen Kinos und Überresten riesiger *Drive-In*-Leinwände als Relikte der Vergangenheit verdichten seine Hinweise auf eine stetig sterbende Kinokultur. Beinahe drohend wirken in diesem Zusammenhang die beiden weißen Grabkreuze vor einem verlassenen Autokino, aufgenommen in Schwarzweißfotografie, 1983 im texanischen Marfa.⁸ Den Tod im Vordergrund des Bildes angehend, verweisen die Gräber allegorisch auf den unausweichlichen Kino-Tod im Hintergrund.⁹ Die weiße, leere Leinwand bedeutet als symbolische Leerstelle etwas, was es nicht mehr zu geben scheint, und kennzeichnet die außerfiktionale Realität des Filmemachers im kulturhistorischen Kontext der Nachkriegszeit.

Kulturtheoretisch wurde der Tod des Kinos in den 1980er Jahren insbesondere auf die Digitalisierung der Bilderwelten bezogen. So kritisiert zum Beispiel Gilles Deleuze 1985, dass die Kinoleinwand mit der Entstehung von digitalen Bildern zur Informationstafel verkommt und so „keine Welt in Bewegung mehr sichtbar macht und dabei ist, sich in eine undurchsichtige Fläche zu verwandeln, die zum einen geordnete und ungeordnete Informationen empfängt und auf der sich zum

⁶ Wenders 1976 (Anm. 4), S. 334.

⁷ Wim Wenders. „That's Entertainment: Hitler. Eine Polemik gegen Joachim C. Fests Film ‚Hitler – eine Karriere‘“. *Die Zeit* 33 (1977).

⁸ Vgl. Wim Wenders: *Twin Graves and Drive-in Cinema*, Marfa, Texas, Schwarzweißfotografie. 1983.

⁹ Vgl. Laura Schmidt. „Wenn ein Bildermacher Orte Geschichten erfinden lässt“. *4Real&True? Landschaften. Photographien*. Hrsg. von Beat Wismer und Wim Wenders. Kat. Stiftung Museum Kunstpalast Düsseldorf. München: Schirmer/Mosel, 2015. 154-161, S. 159.

anderen die Figuren, Gegenstände als ‚Daten‘ einschreiben.“¹⁰ Wenders hat in der digitalen Revolution des Filmes jedoch immer Möglichkeiten gesehen, sich ihrer Innovationen zu bedienen. Dass es seiner Meinung nach der Auflösung der Leinwand als konventionelle, zweidimensionale Filmprojektionsfläche mit Hilfe neuer, digitaler Instrumente bedurfte, um den Tanz von der Bühne in den Filmraum hin-übertreten lassen zu können, soll nachfolgend erläutert werden.

„Sich bewegen lassen“ – *Pina*

Ist die Dramaturgie von Roadmovies in ihrer ganzen formalästhetischen Gestaltung von einem linear gedachten Akt der natürlichen Vorwärts-Bewegung gekennzeichnet, bedarf es bei der filmischen Fixierung von Bewegungsmotiven des Tanzes anderer Übersetzungskriterien und -mechanismen.

„Sich bewegen lassen“¹¹ heißt eine Rede, die Wenders 2008 als Laudatio zur Verleihung des Goethepreises der Stadt Frankfurt am Main für Pina Bausch gehalten hat. ‚Bewegen‘ meint hier nicht nur die physische Dimension der Tanz-Bewegung, sondern auch, wie Wenders es nennt, „diese ansteckende Lebensfreude, diesen fast körperlichen Kontakt zum Publikum, diese existentielle Erschütterung, die einen ergreift, wenn man einem Stück von Pina beiwohnt“¹².

Wim Wenders und Pina Bausch hatten zwanzig Jahre lang Pläne zu einem gemeinsamen Film über ihr Werk geschmiedet. „*Mir* schwebte ein Film vor, der von ‚Pinas Augen‘ handeln würde, der diesem einzigartigen Blick bei der Arbeit zuschauen wollte“.¹³ Wenders wollte herausfinden, „wie es möglich war, Bewegungssprache so viel besser zu identifizieren, so viel genauer deren Grammatik freizulegen und dabei über einen so viel größeren ‚Wortschatz‘ zu verfügen, als ich das in irgendeiner anderen Kunst je gesehen hatte“¹⁴. Dieser Film sollte eine andere Sprache für das Aufzeichnen von Tanz finden. Eine Sprache, die beim Übersetzen der Bühne auf eine Kinoleinwand – beides funktioniert bekanntlich nach anderen Regeln – Gültigkeit hätte.

Beispielhafte Aufzeichnungen gab es durchaus: Pina Bausch hatte bei der Fernsehaufzeichnung von *Le Sacre du Printemps* 1976 selbst Regie geführt und 1988, anstelle an einer neuen Choreografie zu arbeiten, einen eigenen Film – *Die Klage der Kaiserin* – gedreht, der 1990 erschien. Eine Filmfassung von *Café Müller* hatte Rudolph Rach 1985 produziert. Wenders war nicht klar, wie er einen Film „grund-

10 Gilles Deleuze. *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Übers. von Klaus Englert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, S. 341.

11 Wim Wenders. „Zwei Reden für Pina. Sich bewegen lassen“. *Die Pixel des Paul Cézanne und andere Blicke auf Künstler*. Hrsg. von Annette Reschke. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, 2015. 99-110.

12 Wim Wenders. *Pina. Der Film und die Tänzer*. Hrsg. von Donata Wenders und Wim Wenders. München: Schirmer/Mosel, 2012, S. 246.

13 Ebd., S. 245.

14 Ebd.