TRANSLATION GAMES.

Ein kollektives Journal zu »Renga« (1971) mit Beiträgen von Marina Agathangelidou, Hannes Bajohr, Lea Hopp, Dagmara Kraus, Dong Li, Franziska Paul, Felix Schiller, Kinga Tóth und *Versatorium – Verein für Gedichte und Übersetzen*

von *Anna Luhn* & *Lena Hintze*

Renga schreiben, *Renga* lesen: Übersetzung als Modus

Spielaufbau

Marina Agathangelidous deutsch-griechischer Dialog

Hannes Bajohrs cent mille milliards de *Renga*

Lea Hopp im Hotel St. Simon

Dagmara Kraus' Rengareigen

Dong Li in der Ferne

Die kombinatorische Botanik der Franziska Paul

Felix Schiller unterkellert die Sprache

Kinga Tóth und das Fremdelement

Im Café am Heumarkt mit Versatorium

TRANSLATION GAMES ist ein Format des Exzellenzclusters »Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective« in Zusammenarbeit mit TOLEDO und dem Literarischen Colloquium Berlin.

Im Sommer 2020 las ich mich noch einmal durch George Steiners After Babel *von 1975, einer der wohl einflussreichsten Reflexionen der vergangenen fünfzig Jahre des Sprachphilosophen zu Fragen von ‚Sprache und Übersetzung', wie es im Untertitel heißt. Dort stieß ich auf ein Zitat von Octavio Paz, in dem er schreibt, das 20. Jahrhundert sei wie kein anderes eines der Übersetzung.*[1]
Das Zitat stammt aus dem Text »Mobiles Zentrum«, einem Vorwort aus einem kollektiven Gedichtzyklus, den Paz Ende der sechziger Jahre mit drei anderen Dichtern

– Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti und Charles Tomlinson – verfasst hatte: Renga*. Ich hatte noch nie etwas von* Renga *gehört. Im Jahre 1969, so erfuhr ich in einer spontanen Recherche, hatten sich Paz und seine Dichterkollegen in Paris zu einem unterirdischen Rendezvous im Hotel St. Simon verabredet, um in einer Art Selbstexperiment in fünf Tagen ein kollektives lyrisches Werk zu erschaffen. Dass Paz' Vorwort zu diesem Versuch seinen Weg in Steiners bekannte Studie zur Übersetzung gefunden hatte, war wiederum dem Umstand geschuldet, dass Paz dort jenes kollektive Dichtungsexperiment ganz dezidiert und ausdrücklich ins Zeichen der Übersetzung gestellt hatte. Ganz am Beginn von TRANSLATION GAMES stand diese Fundstelle bei Steiner, die Neugier auf eine gut fünfzig Jahre alte, unbekannte lyrische Versuchsanordnung kollektiver Autorschaft und die Frage, was diese wohl zur Frage der Übersetzung mitzuteilen hatte. Ich besorgte die bei Gallimard 1971 erschienene Erstausgabe in der Bibliothek, wo sie laut Ausleihverzeichnis seit den späten Siebzigern ein vergessenes Dasein fristete, und begann zu lesen. (A.L.)*

Renga schreiben, *Renga* lesen: Übersetzung als Modus

Dass man es in dem Band *Renga* auf vielfältige Weise mit der Frage der Übersetzung zu tun bekommt, mag einem vielleicht bereits vor der Lektüre der Gedichte deutlich werden, wenn man in den Vorwörtern von Paz, Roubaud oder Tomlinson blättert: denn spätestens dann erfährt die Leserin, dass *Renga* nicht nur der Titel des kollektiven Werks, sondern zunächst erst einmal die Bezeichnung für eine Gattung der japanischen Dichtung ist, die im Kollektiv geschrieben wird: *renga* ist ein gesellschaftlich verfasstes Kettengedicht, in dem sich die einzelnen Strophen nach strengen Regeln aufeinander beziehen und jede Strophe von einer anderen Person stammt. Die vier Autoren des 20. Jahrhunderts berufen sich in ihrem *Renga* schon qua Titel auf diese lyrische Form, die in ihren ersten Varianten bereits im Mittelalter bekannt war und spätestens im 14. Jahrhundert zu einer allseits beliebten gesellschaftlichen Praxis avancierte – sie transponieren, übersetzen diese Praxis in ihre eigene Gegenwart ins Paris der späten 1960er Jahre.



Public Domain

Folgt man Paz, so wollte die temporäre Autorengemeinschaft um *Renga* ihr Werk dezidiert im Sinne einer solchen übersetzerischen Aktion verstanden wissen: als Hinüber-Setzung des räumlich, zeitlich und gedanklich Fernen ins Nahe, als Kommunikation und Moment der Aneignung des Fremden, das man sich beim Übersetzen ›einverleibt‹ (so nennt es Steiner in *After Babel*). Aber auch als Transformation und Erweiterung des eigenen Schreibens und Denkens – Prozesse, die

im Augenblick des Übersetzens durch den Kontakt mit dem fremden Werk unausweichlich geschehen.

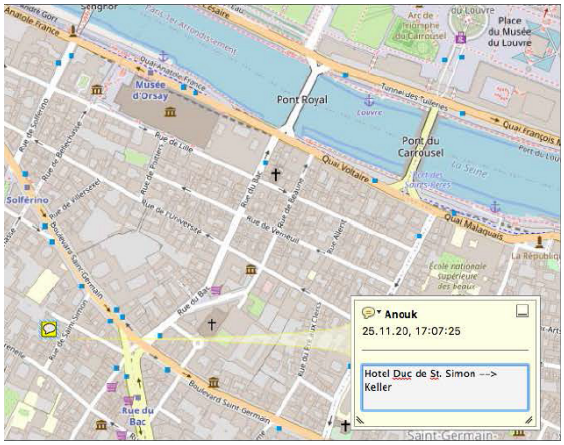
Dieses spezielle Übersetzungsverständnis schlägt sich vielleicht bereits in der Gestaltverwandlung des renga nieder, die die vier Autoren in ihrem lyrischen Versuchsaufbau vornehmen: Anstelle der traditionellen japanischen Versform des *renga*, in der auf eine dreiversige Strophe von 5-7-5 japanischen Moren (ins Deutsche oft in Silben übersetzt) eine zweiversige Strophe von jeweils 7 Moren (Silben) folgt, wählten die vier Dichter für ihr *Renga* eine der klassischsten tradierten europäischen Gedichtformen: das Sonett.[2]
Wie sah die dichterische Praxis dieses temporären Kollektivs wohl aus? Paz beschreibt in seinem Vorwort, man habe am 30. März 1969 – nachdem Roubaud das Regelsystem für den kollektiven Schreibakt festgelegt hatte – die Arbeit an *Renga* mit vier Sonetten gleichzeitig begonnen: Sonett I1, II1, III1, IV1. Diese Sonette sollten jeweils die Initialgedichte für vier Sonettketten (oder: Sequenzen) bilden, die nach den fünf gemeinsamen Tagen im Keller des St. Simon aus jeweils sechs Sonetten bestanden und später noch in drei Fällen von einem siebten ergänzt wurden.

I 1	II 1	III 1	IV 1
I 2	II 2	III 2	IV 2
I 3	II 3	III 3	IV 3
I 4	II 4	III 4	IV 4
I 5	II 5	III 5	IV 5
I 6	II 6	III 6	IV 6
I 7	II 7	III 7	

Ausschnitt aus Renga (1971)

Jeder der vier Autoren begann eines dieser Initialgedichte und setzte so den Tonfall für eine von den vier Sonettketten, die in den nächsten Tagen ›weitergekettet‹ wurden. Am 4. April 1969 trennten sich die Autoren wieder. Sie traten, so schreibt Tomlinson vielleicht mit einem Hauch von Ironie, »aus der Unterwelt hervor«, um sich in alle Winde zu zerstreuen und – bis auf Sanguineti – ein finales, einsprachiges Sonett zu derjenigen Sequenz zu schreiben, die sie am allerersten Tag mit ihrer initialen Strophe begonnen hatten:

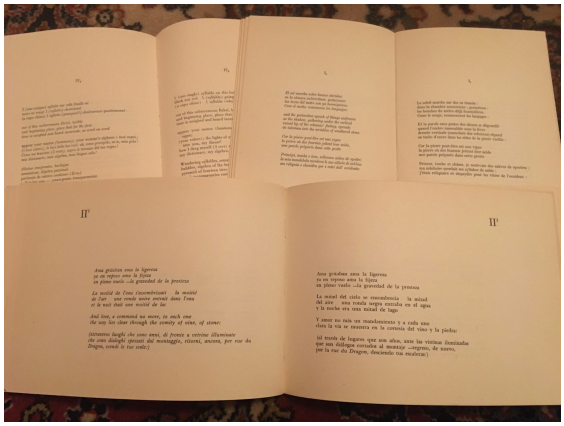
This sonnet was to be »all one's own work,« but divided as one now was from those other voices, one was still governed by the circumstances in which the work had taken shape. One still found oneself speaking with a communal voice: speaking with a communal voice one found –once more– one's self.
— Charles Tomlinson



Anna Luhn

Dass Übersetzung unwillkürlich auch *der* primäre Modus ist, mit dem sich eine potentielle Leserin *Renga* von Paz et al. nähert, wird insofern schnell deutlich, als sie bei der Lektüre direkt und auf mehreren Ebenen mit Übersetzungsnotwendigkeiten und -vorgängen konfrontiert wird. Denn das Kettengedicht der temporären Dichtergemeinschaft ist viersprachig: Jeder der Autoren schreibt in *Renga* in seiner Werksprache, Paz auf Spanisch, Roubaud auf Französisch, Sanguineti auf Italienisch und Tomlinson auf Englisch. Und jeder der vier steuerte zu jedem der Sonette, die aufeinanderfolgen, eine Strophe bei – sodass einem auf jeder Seite des Bandes, in jedem einzelnen Gedicht vier Sprachen begegnen. Wer nicht allen dieser vier Sprachen in gleichem Maße mächtig ist, kann das spanisch-französisch-italienisch-englische Kettengedicht nicht im klassischen Sinne ›lesen‹, ohne selbst auf Übersetzung angewiesen zu sein; bis auf Tomlinson galt das im Übrigen auch für die Autoren von *Renga* selbst.

Zugleich ist man beim Aufschlagen von einer der drei originalen *Renga*-Ausgaben von 1971 und 1972[3] mit dem Umstand konfrontiert, dass für diese Ausgaben drei der beteiligten Dichter selbst eine einsprachige Übersetzung angefertigt haben, die den viersprachigen Sonetten nebenan gestellt werden – Roubaud übersetzte das Kettengedicht ins Französische, Tomlinson ins Englische und Paz ins Spanische. Gerade diese einsprachigen (Selbst-)Übersetzungen, die neben dem mehrsprachigen Original stehen, machen dabei auf merkwürdige Weise deutlich, dass eine solche Form der Übertragung maximal *eine* neben anderen möglichen Übersetzungsformen sein kann. Denn indem sich eine monolinguale Übersetzung ganz auf das Primat der semantischen Verständlichkeit konzentriert, entscheidet sie sich doch gegen ein ganz entscheidendes Element des Originalwerks: die Vielsprachigkeit, die in die Mehrstimmigkeit des kollektiven Dichtungsexperiments eingelassen ist und die Teil ihres Entstehungsprozesses war. Die Arten und Weisen, wie sich spanische und italienische Worte aufeinander beziehen, wie das Englische plötzlich in einen französischen Vers einbricht, wie zwischen den Sprachen Verbindungslinien, Zwischenräume und Störgeräusche entstehen,[4] das alles kann eine einsprachige Übersetzung kaum transportieren.



Anna Luhn

Spielaufbau

Wenn also die einsprachige Übersetzung zwangsläufig nur *eine* Variante von vielen möglichen Übersetzungsmodi von *Renga* sein kann, welche Arten und Weisen könnte es dann noch geben, um sich diesem in seinem Entstehungskontext und seiner Anlage so komplexen Werk zu nähern? Eine Antwort kann wohl nur die Übersetzung selbst geben. 9 Lyriker·innen, Übersetzer·innen und Künstler·innen verschiedener Sparten wurden daher für *TRANSLATION GAMES* eingeladen, das *Renga* von Paz et al. (oder, spezifischer, die vier Sonette des ersten Tages: I1, II1, III1, IV1) zum Ausgangspunkt ihrer ganz eigenen übersetzerischen Exploration zu machen. Wie sie sich dem Werk annäherten – in welcher/n Sprache/n oder in welchem Medium, nach welchen Regelsystemen oder Übersetzungsprämissen –, wurde ihnen dabei vollkommen freigestellt.

Franziska Paul

Marina Agathangelidous deutsch-griechischer Dialog

In den Übertragungen der Übersetzerin Marina Agathangelidou verschränken sich nicht nur zwei Sprachen, sondern auch zwei Schriftsysteme. Das Deutsche, das die dominierende Sprache ihrer Übersetzungen der Sonette I1 bis IV1 ist, wird unterbrochen, aufgebrochen von griechischen Wendungen in griechischem Alphabet, die für die, die sie nicht lesen können, als fremdartige Symbolkörper im Text stehen und bei fortschreitender Sonettfolge langsam die Überhand gewinnen. Ganz anders erscheinen die Übersetzungen, wenn man sie hört: Das Griechische fließt ins Deutsche, löst es ab, die beiden Sprachklänge verschränken sich ineinander und bilden eine Einheit. Vor ein verstehendes Hören schiebt sich ein lyrischer Klangkörper, der die Bedeutung dort, wo das Verständnis fehlt, durch eine akustische Dimension ersetzt. Das mag auch an dem Umstand liegen, dass das Griechische der Übertragung den starken mythologischen Bildraum der Gedichte, die schon von Sonett I1 an etwa auf das Reich der Persephone Bezug nehmen, anwesend macht, die antiken Rückgriffe als und in der Sprache plastisch werden lässt.

Zum Translator's Statement
Marina Agathangelidou liest ihre deutsch-griechischen Übertragungen von *Renga*



Franziska Paul/ Anna Luhn

Hannes Bajohrs cent mille milliards de *Renga*

Nach Octavio Paz ist das Renga »ein Gedicht, das ausgelöscht wird, während es geschrieben wird, ein Weg, der annulliert wird und diesen oder jenen Teil nicht erreichen will. Niemand wartet am Ende auf uns: es gibt kein Ende und vielleicht gab es auch keinen Anfang: alles ist Transit.« In der ›Seitwärtsübersetzung‹ des Philosophen, *digital poet* und Übersetzers Hannes Bajohr wird diese Äußerung Paz' auf bemerkenswerte Weise ins Werk gesetzt. Bajohr hat ein Werk generativer Lyrik programmiert, das an den oulipotischen Hintergrund von Jacques Roubaud denken lässt. Die vorhandenen einsprachigen Übersetzungen von drei der vier Autoren und die deutsche *Renga*-Übertragung von Eugen Helmlé von 1983 lassen sich hier zu unendlich neuen, flüchtigen englisch-, französisch-, spanisch- und deutschsprachigen Sonetten zusammenfügen. In der multilingualen Version (2020) treffen noch einmal alle einsprachigen Übertragungen zusammen und bilden gemeinsam ein neues (Übersetzungs-)*Renga*: Als eine Variation des Ursprungswerks, das noch einmal eine ganz andere Form von Mehrsprachigkeit generiert.

How to...
Zu Hannes Bajohrs Renga-Permutationen



Franziska Paul/ Anna Luhn

Lea Hopp im Hotel St. Simon

Die Künstlerin Lea Hopp nähert sich *Renga* in ihrer Videoarbeit über zwei Momente – zum einen über die Pluralität der Sprachen und die Frage, wie sich zwischen Menschen, Materialien und Situationen trotz eines sprachlichen Nichtverstehens Verständnis herausbilden kann. Zum anderen über die spezifische Örtlichkeit, in der das Werk in den 60er Jahren entstand. Mitten im Teillockdown hat sie fünf Tage lang in einem leeren Hotel im Berliner Westen *Renga* inszeniert – nicht im Sinne einer Nacherzählung der Gedichte, sondern als eine filmische Übersetzung der Lektüre: Begegnungen mit fremden Sprachen und Personen, die das Hotel für die einzelnen Sequenzen bewohnen, dort agieren, sprachlich Raum greifen. Entstanden ist ein visuelles Kettengedicht über die pluralen Räume zwischen Stille und Sprache, in dem die Objekte und Motive des *Renga* von 1969 – vom Apfel bis zum verlorenen Koffer – immer wieder unvermutet auftauchen, sich neue Orte und Kontexte suchen.

Zum Trailer von »Renga« 2020
Produktionsnotizen und Materialien zum Film



Franziska Paul/ Anna Luhn

Dagmara Kraus' Rengareigen

Die *Renga*-Übertragungen von Dagmara Kraus konzentrieren sich auf das allererste Sonett I1. In Anlehnung an Schriften des japanischen Schriftstellers Kamo No Chōmei (1155–1216) vollführt die Lyrikerin, Sprachkünstlerin und Übersetzerin ihre Übersetzungsarbeit nach einem zuvor gewählten Leitkonzept, das ihr der Text selbst an die Hand gibt: *vertical fluting*, die Riffelung eines Säulensteins. In *vertical fluting I1–1-11* wird das Sprachmaterial des Sonetts I1 geradenach in artisanaler, architektonischer, in sprachgeologischer Manier (als Gestein, als Berg, als Landschaft) versetzt, verrückt, verschoben und geflutet. Aus sich selbst heraus – und in sich selbst verkettet – nimmt der Ursprungstext so elfmal neue Gestalt an. Durch diese poetische Versetzungsarbeit und im Dialog mit der Dichterin setzt sich Roubauds, Paz‘, Sanguinetis und Tomlinsons *Renga* von 1969 über sich selbst und seine Grenzen hinweg, bildet unverhoffte Allianzen und erschließt sich selbst bislang unerkannte Bedeutungs- und Sprachräume. Gerahmt werden die *vertical flutings* von einführenden Reflexionen auf das *Renga* und seine (Un-)Übersetzbarkeit sowie den »Rengänzungen«, die die Verläufe und das Werden dieser elf ›Blendübersetzungen‹ noch einmal aufschließen.

Eine Einführung in den Rengareigen
vertical fluting #1 bis #11
Zu Dagmara Kraus' Rengänzungen...



Franziska Paul/ Anna Luhn

Dong Li in der Ferne

Nicht umgeben von steinernen Kellerwänden, sondern mit Ausblick aufs offene Mittelmeer hat der Lyriker und Übersetzer Dong Li seine *Renga*-Übertragung verfasst. Aus dem strengen Sonettschema ist vor diesem Hintergrund ein luftiges Gebilde erwachsen, mit dem er seiner ursprünglich empfundenen Verzweiflung ob der Mehrdeutigkeit, Abstraktheit und auch Unverständlichkeit des Werks von Paz et al. begegnet. Seine Übertragung kommt ohne gängige Interpunktion und nur mit Kleinschreibung aus. Was grammatikalisch normalerweise nicht möglich ist, funktioniert im Gedicht. Die vier Sprachen des Originals übersetzen sich in eine fünfte Sprache, die so einfach aufgebaut ist, dass jede/r sie im Idealfall verstehen kann. Was wahrgenommen wird, ist so weniger die formale Setzung der Sprache der Lyrik, als die Worte und Wendungen, die in jeder/m von uns etwas zum Klingen bringen.

Zum Translator's Statement



Franziska Paul/ Anna Luhn

Die kombinatorische Botanik der Franziska Paul

Die Gestalterin und Szenografin Franziska Paul interpretiert das renga materiell: Ausgehend von der editorischen Anmerkung in der *Renga*-Originalausgabe, es sei nicht möglich gewesen, die typografische Anordnung der Sonette nach den Wünschen der Autoren umzusetzen, entwirft sie – basierend auf den vier Initialsonetten und den Explorationen aller *TRANSLATION GAMES*-Teilnehmer·innen – ein alternatives Druckobjekt. Der kombinatorische Faltplan, auf dem die Beiträge ganz oder in Teilen visuell interpretiert werden, ermöglicht es den Benutzer·innen, sich einen eigenen Weg durch *Renga* und seine Übertragungen, Interpretationen und Weiterschreibungen zu bahnen, neue Kombinationen zu erfalten und die unterschiedlichen Varianten miteinander in Berührung zu bringen. Hierarchien zwischen Original und Übersetzung, zwischen Ursprung und Fortführung, lösen sich in den vielfältigen Anordnungsmöglichkeiten: separierbar durch Faltung, sind alle *Renga*-Varianten durch das Material doch miteinander verbunden. Mittels spezieller Faltungen lassen sich auch die einzelnen Beiträge, auf jeweils vier Kacheln über die Karte verstreut, wieder zusammenfügen; ein florales Symbolsystem, das von dem japanischen Kartenspiel Hanafuda (Blumenkarten) inspiriert ist, assistiert dabei.

Material und *work in progress*



Franziska Paul

Felix Schiller unterkellert die Sprache

Mit zwei ›Unterkellerungen‹, die auf starke konzeptuelle Momente setzen, stellt der Lyriker und Literaturveranstalter Felix Schiller die Behauptung der Subjektposition und den Machtanspruch der Einsprachigkeit in Frage. Seine erste Übertragung – *»Renga«, unterkellert und ausrangiert* – entstellt in einem spielerischen Moment den Wunsch nach dem Erhalt der Semantik. Schiller gibt dafür die Kontrolle an eine Beeinträchtigung ab: Im Schein einer Kerze hält er sich in seiner dunklen Kellerparzelle die Originalsonette vor sein linkes Auge, mit dem er nur Umrisse erkennen kann, und deutet die Silhouetten in deutsche Wörter um. Alles, was ihm dabei durchs Bewusstsein läuft, wird mit aufgezeichnet. Sein zweites *Editionen-Renga, neu rangiert und unterkellert*, montiert nach einem eigens auferlegten Regelwerk, das die Form des Sonetts wieder in ein Tanka (rück-)überführt, Auszüge aus Publikationen von Hausgästen des Literarischen Colloquium Berlin. Die Einzelstimmen, nicht selten selbst in Übersetzungen, verdichten sich so zu einem (zweiten) Kollektiv, das den Keller des LCB zu einem weiteren *Renga*-Begegnungsraum macht.

Auszüge aus dem Translator’s Statement
Video *»Renga«, ausrangiert und unterkellert*



Franziska Paul/ Anna Luhn

Kinga Tóth und das Fremdelement

Die Übersetzungsstrategie der Soundpoetin und Sprachwissenschaftlerin Kinga Tóth steht im Zeichen der Frage, wie man die Entfernung zwischen einem unverständlichen Text und sich selbst überbrücken und das Fremde so ›nach Hause‹ bringen kann. Dazu hat sie den Ursprungstext in ein maschinelles Übersetzungstool eingespannt und ihn ins Deutsche, ins Englische sowie in ihre Muttersprache Ungarisch übertragen lassen, ohne die dabei entstandenen Texte von Fehlern, Schmutz und Lärm zu bereinigen. Die Maschinenübersetzungen dienen als eine Art Zwischensprache, die sie schließlich zu einem eigenen Codesystem kombiniert: Eine vom Klang des Ungarischen beeinflusste Soundsprache, die frei von Semantik ist. Die vier entstandenen Soundbodies eröffnen die Möglichkeit, das ursprüngliche Fremdobjekt – die vier Initialsonette von *Renga* – zu internalisieren, es hörend zu verstehen, ohne dass dafür das Beherrschen einer bestimmten Sprache notwendig wäre.

Exemplarisch: die Zwischenstufen 1-4
Renga-Übertragungen I1 bis IV1



Franziska Paul/ Anna Luhn

Im Café am Heumarkt mit Versatorium

Das Kollektiv *Versatorium – Verein für Gedichte und Übersetzen* variierte für seine Exploration von *Renga* die zeitlich und räumlich gebundene Entstehungssituation des Ursprungswerks. Versetzt in die Gegenwart des Wiener Café am Heumarkt ist ihre Übersetzung von einer ganz eigenen Vielstimmigkeit durchwirkt, die sich in unterschiedlichen Übertragungsansätzen zeigt: Das Sonett wird zum Haiku, die Klänge des mehrsprachigen Originals finden deutsche Entsprechungen, der streng formale *Renga*-Aufbau schlägt sich in einem Libretto der Stimmen von Paz, Roubaud, Sanguineti und Tomlinson nieder, die traditionell horizontale Lesart wird mit einer vertikalen konterkariert. Die Konstellation des Schreibexperiments im Pariser Hotelkeller wird zur Collage. Die deutlich markierte Mehrstimmig- und Mehrsprachigkeit des Originals wird im *Renga* von Versatorium in ein Schillern der Form transformiert, in eine kollektive Vielstimmigkeit – und zugleich: eine kollektivierte Stimme – die in ihrer Leichtigkeit die Ebenen des Originals freilegt, entfaltet und ›anders sagt‹.

Paz et al. im Wiener Kaffeehaus
Versatoriums *Renga*, audiovisuell



Franziska Paul/ Anna Luhn

Endnoten

1 Die Dichter seiner Gegenwart seien »eingebettet in die Welt der Übersetzung, oder genauer, in eine Welt, die selber eine Übersetzung anderer Welten und Systeme ist.«
2 Ein Umstand, der nur auf den ersten Blick merkwürdig erscheint – die Rigidität der Sonettform, die schon weit vor den 1960er Jahren deutlich als lyrischer Anachronismus wahrgenommen wird, entspricht in gewisser Weise dem strengen formalen System, dem sich die japanischen Rengadichter in ihrer poetischen Produktion fügen müssen.
3 Die französischen Éditions Gallimard und das amerikanische Verlagshaus Braziller 1971, der mexikanische Verlag J.J. Mortiz 1972.
4 »Each poet wrote in his own tongue echoing, countering, transmuting through sound-play and masked translation the lines written immediately before him, in turn, by the three other authors«, schreibt George Steiner in *After Babel*.

#Lyrik, #Renga

Dies ist ein automatisch generiertes PDF der Webseite www.toledo-programm.de. TOLEDO ist ein Programm des Deutschen Übersetzerfonds.
https://www.toledo-programm.de/journale/1226/translation-games
Stand: 29.03.2024
Alle Rechte vorbehalten.