

Performed Poetry.
Situationalen Rahmungen und mediale
›Über-Setzungen‹ zeitgenössischer Lyrik

CLAUDIA BENTHIEN

I. Einführung – theoretischer Rahmen und Untersuchungsfragen

Bis ins Mittelalter bedeutete Literaturrezeption zumeist »Kommunikation unter körperlich Anwesenden«¹ und entsprechend offen und flexibel waren auch die lyrischen Texte angelegt, um sich »möglichen Aktualisierungen«² in unterschiedlichen situativen Kontexten sowie verschiedenen Sprechern und deren individueller Text-Performances anpassen zu können. Seit der Frühen Neuzeit lässt sich Lyrik demgegenüber wesentlich als grafische Repräsentation von Schriftzeichen auf einem sie umgebenden weißen Grund beschreiben: den Druckseiten, die gebunden als Bücher distribuiert werden. Diese über Jahrhunderte dominante schriftliche Modalität literarischer Texte erfährt in der Moderne durch die Entstehung neuer akustischer Aufzeichnungsmedien (Grammophon, Audiokassetten etc.) eine fundamentale Veränderung, wobei die Gattung Lyrik davon zunächst nur peripher betroffen ist, weil weit häufiger Dramen- oder Prosatexte aufgezeichnet werden. Im Anschluss an die lange Phase der »sekundäre[n] Oralität«³ kommt der gesprochenen Sprache damit wieder stärkere Relevanz zu, was auch für die heutige Zeit einer dominant »mediatisierten Oralität«⁴ zutrifft. Dabei bedeutet die Speicherbarkeit von Stimmen und mündlicher Sprache ihre prinzipielle Entsituierung und Übersetzbarkeit in andere Situationen, Medien, kulturelle Kontexte, was man als Möglichkeit eines fortgesetzten ›Rahmenwechsels‹ bezeichnen kann. Im Internetzeitalter schließlich werden nicht nur Gedichttexte, sondern auch Audiodateien auf Datenträgern online bereit gestellt, wodurch Lyrik, ähnlich wie in der Vormoderne⁵ audiovisu-

¹ Müller: ›Aufführung‹ und ›Schrift‹, S. XI.

² Ebd.

³ Ong: *Oralität und Literalität*, S. 136.

⁴ Anders: *Poetry Slam im Deutschunterricht*, S. 61.

⁵ Vgl. Wenzel/Seipel/Wunberg (Hg.): *Audiovisualität vor und nach Gutenberg*.

ell wird: wenn (visueller) Schrifttext und (auditiver) Sprechtext simultan rezipiert werden können.

Der Dichterstimme, insbesondere der aufgezeichneten Stimme von verstorbenen, mythisierten Autoren und Autorinnen, z. B. von Paul Celan oder Sylvia Plath, und damit der subjektiven ›Performance‹ des Gedichtvortrags, wird eine besondere Funktion attribuiert, die mit Stichworten wie Auratisierung und Verkörperung zu umschreiben ist⁶ und eng mit dem »Ursprungsmythos der Sprache als O-Ton« und »authentische[r] Verlebendigung«⁷ zusammenhängt. Matthias Bickenbach hat zu Recht darauf hingewiesen, dass erst die Möglichkeit technischer Speicherung das Konzept ›O-Ton‹ hervorbringt und damit paradoxer Weise nur jener Ton, »der längst vergangen ist« zum »Original einer dokumentarischen Funktion«⁸ wird.

Eine literarische ›Performance‹ ist Paul Zumthor zufolge »ein gesellschaftliches Ereignis von schöpferischer Kraft, das [...] besondere Eigenschaften hervorbringt, während es abläuft«.⁹ Die Aufführung von Literatur findet an einem spezifischen Ort und zu einer konkreten Zeit statt; durch diese singulären und situativen Bedingungen »projiziert sie das dichterische Werk in einen *Rahmen*«.¹⁰ Auch für eine Untersuchung zeitgenössischer Lyrik ist die jeweilige Aufführungssituation – als je spezifische Rahmung des Textes – konstitutiv. Zentrales Merkmal von Aufführungen ist ihr ephemerer Charakter:

Aufführungen verfügen nicht über ein fixier- und tradierbares materielles Artefakt; sie sind flüchtig und transitorisch, sie erschöpfen sich in ihrer Gegenwärtigkeit, d. h. ihrem dauernden Werden und Vergehen, in ihrer Autopoesis. [Die] Aufführung [ist] nach ihrem Ende unwiederbringlich verloren; sie lässt sich niemals wieder als genau dieselbe wiederholen. Die Materialität der Aufführung wird performativ hervorgebracht und tritt immer nur für eine begrenzte Zeitspanne in Erscheinung.¹¹

Unter ›Aufführung‹ soll hier allerdings nicht nur ein Bühnen-Event mit ko-präsenten Akteuren und Zuschauern, sondern jegliche Form der Präsentation und kulturellen Aneignung von Lyrik verstanden werden – sei es durch die Teilnahme an präsenzbasieren Live-Darbietungen (Dichterlesung, Rezitation durch Schauspieler/innen, Poetry Slam), sei es durch die Rezeption von Tonaufzeichnungen (Hörbücher, Audiodateien im Internet)

⁶ Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*.

⁷ Bickenbach: »Dichterlesung im medientechnischen Zeitalter«, S. 193.

⁸ Ebd., S. 194.

⁹ Zumthor: *Einführung in die mündliche Dichtung*, S. 133.

¹⁰ Ebd., S. 140.

¹¹ Erika Fischer-Lichte: »Thesen zum Aufführungsbegriff«, S. 14.

oder audiovisueller Medienprodukte (z.B. Videos von Slam-Poetry oder auch die eigenständig produzierten ›Poetry Clips‹):

[Sprache existiert] immer nur in einem konkreten räumlich und zeitlich situierten Vollzug, als stimmliche, schriftliche oder gestische Artikulation. Sprache muss als verkörperte Sprache rekonstruiert werden, wobei Verkörperung kein Apriori des Leibes anzeigt, sondern eine jeweils spezifische Materialität und Medialität.¹²

Diesbezüglich kann die in der Textlinguistik entwickelte Kategorie der »Situationalität«¹³ bzw. »Situativität«¹⁴ – also die »situative, interaktionale und diskursive Einbettung des Textes«¹⁵ – aufgegriffen und adaptiert werden, weil lyrische Texte nicht nur in je unterschiedliche räumliche, soziale und ästhetische Settings, sondern, wie skizziert, auch in verschiedene Medientypen und Darstellungsformen überführbar sind. Die die jeweilige Aufführungssituation bedingenden medialen und perzeptiven Rahmungen, bringen – so die Ausgangshypothese – das poetische Werk als ästhetisches ›Ereignis‹ erst hervor, lassen es perzipierbar wie auch interpretierbar werden.¹⁶

Mit Erving Goffman handelt es sich dabei um ›Modulationen‹, also Systeme von Konventionen, die es ermöglichen, dass eine Handlung – hier: das Sprechen eines Gedichttextes – »in etwas transformiert wird, das dieser Tätigkeit nachgebildet ist, von den Beteiligten aber als etwas ganz anderes gesehen wird«¹⁷ – z.B. als konkreter Wettbewerbsbeitrag oder als künstlerische Performance. Als solche Rahmungen sind einerseits (mediale) Paratexte zu verstehen,¹⁸ die ein Gedicht kontextualisieren und kommentieren, indem sie es in einen Zyklus, einen Band, ein Œuvre, eine Anthologie, ein Genre auf einer Mediaplattform oder eine singuläre kulturelle Veranstaltung (z.B. Poetry Slam, Literaturfestival) einordnen. Andererseits stellt bei Live-Performances auch das theatrale Setting – die Reden von Moderator/innen, Slam-Mastern, Applaus, Lichtwechsel, Musikintro etc. – eine mediale und situationsspezifische paratextuelle Rahmung dar.

¹² Doris Kolesch: »Stimmlichkeit«, S. 320.

¹³ Beaugrande/Dressler: *Einführung in die Textlinguistik*, S. 12 u. 169–187.

¹⁴ Heinemann/Heinemann: *Grundlagen der Textlinguistik*, S. 99 u. 134.

¹⁵ Ebd., S. 134.

¹⁶ Vgl. Zumthor: *Einführung in die mündliche Dichtung*, S. 203; Mersch: *Ereignis und Aura*, S. 289–292. Dies korrespondiert mit der theaterwissenschaftlichen Auffassung vom »erst in der Aufführung erreichten Status des Dramas als Werk«. Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 84

¹⁷ Vgl. Goffmann: *Rahmen-Analyse*, S. 55.

¹⁸ Vgl. Genette: *Paratexte*; Kreimeier/Stanizek (Hg.): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*; Gray: *Show Sold Separately*.

Somit ist die Frage der Übersetzung bzw. Übersetzbarkeit lyrikspezifischer Parameter wie Verse, Interpunktion, Zäsuren etc. in (sekundäre) Oralität und physische Performanz von Interesse – und damit Präsenzmedien wie Stimme und Körper. Im Gegenzug sind Prozesse der Mediatisierung und ›Remediatisierung‹¹⁹ in den Blick zu nehmen, die es ermöglichen, performierte Gedichte in andere situative Kontexte zu überführen. Dabei handelt es sich um Verfahren der Rekontextualisierung, denen eine Dekontextualisierung zuvorgeht,²⁰ als »two aspects of the same process«.²¹ Zur Dekontextualisierung gesprochener Sprache zählt die Notwendigkeit, sie in einen ›Text‹ zu transformieren, »of rendering discourse extractable, of making a stretch of linguistic production into a unit – a *text* – that can be lifted out of its interactional setting. A text, then, from this vantage point, is discourse rendered decontextualizable«.²² Die anschließende Rekontextualisierung erfolgt durch eine situative Rahmung, wodurch der extrahierte (›entrahmte‹) Text in einen neuen Kontext eingefügt wird. Hierbei können auch mögliche Rahmenbrüche eintreten, entweder wenn Remediatisierungen schlicht nicht gelingen – etwa weil zu viel vom ursprünglichen Kontext verloren geht, so dass die ästhetische Wirkung sich nicht mehr einstellt – oder wenn Brüche zwischen unterschiedlichen Mediatisierungen bestehen bleiben.

Ludwig Jäger hat für derartige ›Über-Setzungen‹ das Konzept der ›Transkriptivität‹ entwickelt. Bezugnahmen erfolgen seines Erachtens sowohl zwischen verschiedenen Zeichensystemen, »also *intermedial*«, als auch innerhalb desselben Zeichensystems »also *intramedial*«.²³ Nach Jäger machen Medien »ihre eigenen Hervorbringungen unablässig zum Ausgangspunkt von Resemantisierungen, von Um- und Überschreibungen«²⁴, wodurch sie beständig auf sich selbst sowie aufeinander rekurren. Die Übertragung eines ›Inhalts‹ in ein anderes Medium erfordert ein komplexes Transkriptionsverfahren, weil es die »Replikation eines ›kognitiven Originals‹ in verschiedenen Zeichenformen nicht geben [kann]«.²⁵ Transkriptive Verfahren operieren daher in Form kontinuierlicher »De- und Rekonzeptualisierungen«,²⁶ in denen sich »Stadien« der »Transparenz« und der »Störung«²⁷ medialer Kommunikation abwechseln. Eine

¹⁹ Vgl. Bolter/Grusin: *Remediation*.

²⁰ Vgl. Bauman/Briggs: »Poetics and Performance as Critical Perspectives«, S. 74.

²¹ Ebd., S. 75

²² Ebd., S. 73.

²³ Jäger: »Intermedialität – Intramedialität – Transkriptivität«, S. 312.

²⁴ Ebd., S. 304.

²⁵ Ebd., S. 314.

²⁶ Ebd., S. 316.

²⁷ Ebd., S. 317.

Transkription – mit anderen Worten: ein Rahmenwechsel – ist demzufolge »der jeweilige Übergang von Störung zu Transparenz, von Dezu Rekontextualisierung«. ²⁸ Entsprechend ist ›Störung‹ (als temporärer Rahmenbruch) »kein parasitärer Defekt der Kommunikation«, sondern vielmehr »jener kommunikative Aggregatzustand, in dem das Zeichen/Medium als solches sichtbar und damit semantisierbar wird«. ²⁹

Unter diesen Prämissen ist also davon auszugehen, dass alle medialen Transformationen, die Lyrik im digitalen Zeitalter durchläuft, erstens implizit oder explizit aufeinander Bezug nehmen und zweitens, dass diese nie vollständig zum Abschluss kommen, sondern sich hier Sinn vielmehr im ›Zwischen‹ der Medien und der Modalitäten entfaltet. Die in der schriftlichen Modalität vorliegende Rahmung ist gegenüber dem der mündlichen Performance dabei nicht als primär anzusehen, sondern kann ebenso sekundär sein.

Der vorliegende Beitrag diskutiert verschiedene Verfahren der Mediatisierung und Remedialisierung von zeitgenössischer Lyrik, wobei mit Blick auf die vorangegangenen Ausführungen davon ausgegangen wird, dass mediale Transformationen als dialogische Vollzüge im Zeichen der Rekursivität zu verstehen sind. In vier Einzelanalysen werden Darstellungsformen mediatisierter mündlicher Lyrik in verschiedenen Distributions- bzw. Speichermedien (Internet, CD, DVD) vorgenommen und jeweils anhand eines konkreten Beispiels diskutiert. Die Darstellungsformen werden als je verschiedene Rahmungen verstanden. Dabei handelt es sich um: (1) kombinierte digitale Texte und Audiodateien von Gedichten im Internet, (2) Audio-Poesie im Internet und auf Begleit-CDs, (3) Video-Aufzeichnungen von Slam Poetry im Internet sowie (4) audiovisuelle ›Poetry Clips‹ auf DVD. Insofern es bei der Präsentation gedruckter Gedichte in Buchform in letzter Zeit keine medialen Innovationen gab – mit Ausnahme der Beifügung von Audio-CDs; was unter (2) mitdiskutiert wird –, wird diese Medialität von Lyrik nicht eigens diskutiert, sondern vielmehr als implizite Folie aktueller medialer Transformationen gesetzt. Ebenfalls nicht eingegangen wird auf ein schriftspezifisches Phänomen internet-basierter Poesie (*virtual poetry*³⁰), weil der Fokus des Beitrags auf mediatisierter Oralität liegt.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd., S. 318.

³⁰ Vgl. Györi: »Virtual Poetry«; Kac: *Visible Language*; Vos: »New Media Poetry«; Block: »New Media Poetry«.

II. Lyriktext plus Audiodatei im Internet – am Beispiel von Thomas Kling: »Bildprogramme«

Auf der Mediaplattform www.lyrikline.org, einer Initiative bundesrepublikanischer Literaturinstitutionen, werden Gedichte von Autorinnen und Autoren aus aller Welt bereit gestellt, deren Auswahl einem nicht näher benannten »kuratorischen Prinzip«³¹ unterliegt. Die Gedichte werden jeweils in der Originalsprache in Versform dargeboten, zumeist auch in mehreren Übersetzungen. Unterhalb der digitalisierten Texte finden sich Druck- und Übersetzungsnachweise – auf den Erwerb der Bücher wird explizit hingewiesen – und oberhalb, soweit vorhanden, Audiodateien von Lesungen des jeweiligen Gedichts durch die Dichterin bzw. den Dichter. Das Konzept dieser modularen Mediaplattform besteht also darin, Schrifttext und Dichterstimme simultan oder auch separiert rezipieren zu können.

Als Beispiel für den vorliegenden Zusammenhang habe ich Thomas Klings Gedicht »Bildprogramme« (1993) ausgewählt. Kling galt bis zu seinem frühen Tod im Jahr 2005 als einer der bedeutendsten Dichter seiner Generation. In ihrer Komposition sind seine Gedichte durch performative Elemente bestimmt, weil Wortklang, Rhythmus und Melodie eine wichtige Rolle spielen. Der Dichter hat das Konzept seiner Lesungen von dem der Performance (etwa der Wiener Gruppe) abgegrenzt und dezidiert als »Sprachinstallation«³² bezeichnet. Auch wenn er damit scheinbar den mündlichen Vortrag ins Zentrum seiner Poetik stellt, hat er gleichwohl betont, dass die »semantischen Mehrfach-Aufladungen« seiner Texte erst »bei der wiederholten Lektüre augen- und ohrenfällig werden«, was »nur der schriftliche Text leisten kann«.³³ Man erkennt an diesen Aussagen ein Spannungsverhältnis zwischen Schrifttext und mündlichem Vortrag. Beide Modalitäten rekurren aufeinander und auf ihre je spezifischen Kompetenzen wie auch »Mängel«.³⁴ Der Begriff der »Sprachinstallation« impliziert einerseits Räumlichkeit – wie in technischen Installationen oder solchen der bildenden Kunst –; andererseits verweist er aber auch auf ein konstruktives und konstellatives Verfahren, das unterschiedliche Sprachschichten und Textsorten zueinander in Beziehung setzt. Sprache wird in der Installation,

³¹ <http://lyrikline.org/index.php?id=64&L=0> (18.1.12).

³² Kling: *Itinerar*, Kap. »Sprachinstallation 1« und »Sprachinstallation 2«, S. 9–26.

³³ Lenz/Pütz: »Am Anfang war die »Menschheitsdämmerung«, S. 2.

³⁴ »Bei »Fernhandel«, also Gedichtband und CD, zeigt sich, dass das Publikum beides parallel benutzt, und das finde ich eine wichtige Angelegenheit. Dass tatsächlich offenbar das orale Erlebnis eine Einstiegshilfe in die Linearität des Textes ist, also keine Ergänzung, sondern es sind zwei literarische Produkte, die jeweils ihre eigene Geschichte haben, auch getrennte Geschichte.« Kling in: *Balmes*, S. 14.

so Kling, zu einer »Form des kulturellen Gedächtnis[ses]«³⁵ – entsprechend hat er auch die von ihm edierte Sammlung von 200 Gedichten vom 8. bis zum 20. Jahrhundert *Sprachspeicher* betitelt. Klings

Gedichte inszenieren den Wechsel von Medien aller Art. Sie mischen historische und aktuelle Sendungen, seien es Sprachformen, Briefe, Fotos oder fiktive Live-Reportagen, bedienen sich der Sprache filmischer oder digitaler Bild- und Tonregie. Die Lesung als Vortrag steht daher in einem engen Kontext mit der Intermedialität der Texte selbst.³⁶

Das dreiteilige Gedicht »Bildprogramme« arbeitet besonders mit einer irregulären Schreibweise, die auf drei schriftspezifischen grafisch-visuellen Verfahren aufbaut: erstens auf der Elimination nicht gesprochener Vokale (z. B. in der Überschrift des ersten Teils: »ZWISCHNERICHT«) – einer eigentümlichen Transkription von Mündlichkeit –, zweitens auf der Großschreibung plakativer, allegorisch zu verstehender Begriffe und Phrasen und drittens auf Worttrennungen in Form von Zeilenumbrüchen an eher unpassenden Stellen, was weniger Enjambements im konventionellen Sinn als vielmehr irritierende Zäsuren und Brüche erzeugt. So lautet etwa die erste Strophe des ersten Teils:

gegenüber. eingelassene platt; pro-
tzigste heraldik. weißestn marmors
parade: di superfette SPRACH-
INSTALLATION.³⁷

Die für Lyrik typische Versnotation nimmt generell eine »Segmentierung des Textes« vor; sie setzt Akzente und Zäsuren, die nicht mit Satzrhythmus und Syntax übereinstimmen müssen, und strukturiert damit Text und Lektüre anders als Prosa.³⁸ Die Typographie ist daher ein »strukturelles Signal, das den Text *als Lyrik* zu lesen auffordert«.³⁹

In hermetischer Bildsprache beschreibt Klings Gedicht die optischen Eindrücke und materielle Substanz mehrerer zusammenhängender Kunstwerke – in der literaturwissenschaftlichen Terminologie hat sich hierfür der aus der Kunstgeschichte übernommene Begriff der »Ekphrasis« eingebürgert.⁴⁰ Auch »Bildprogramm« ist ein Begriff aus der Kunsttheorie; man versteht darunter die thematische Unterordnung der Einzelbilder eines Zyklus' oder der bildnerischen Ausgestaltung eines Gebäudes unter

³⁵ Bickenbach: »Dichterlesung im medientechnischen Zeitalter«, S. 200.

³⁶ Ebd.

³⁷ Kling: »Bildprogramme«, S. 635.

³⁸ Helmstetter: »Lyrische Verfahren«, S. 36.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Vgl. Wagner (Hg.): *Icons, Texts, Iconotexts*; Wandhoff: *Ekphrasis*; Brosch: »Verbalizing the Visual«

ein komplexes, eventuell auch narratives Leitmotiv oder Sujet – etwa das Leben einer bedeutsamen Persönlichkeit, ein historisches Ereignis oder ein allegorisches Thema (z.B. Tugenden, Todsünden, Jahreszeiten, die Lebensphasen des Menschen). Die Kenntnis des zugrunde liegenden Bildprogramms ist ein entscheidender Schlüssel zum Verständnis des Einzelbilds. Im neueren Sprachgebrauch – jedoch wohl noch nicht um 1993 – bezeichnet ›Bildprogramm‹ aber auch ein Computerprogramm zur Speicherung und Bearbeitung von visuellen Daten. Weil auch in der literarischen Rhetorik von ›Bildern‹ die Rede sein kann, handelt es sich bei Klings Titel um einen semantisch mehrdeutigen Begriff, der eine zusätzliche Spannung dadurch erzeugt, als er Titel eines Gedichts ist, das über visuelle Phänomene ›spricht‹ und so – durchaus im Sinne der Überbietung – auf den tradierten Kunsttopos des *paragone* (›Wettstreit‹) der Künste anspielt. Kling nimmt also eine »remedialisierende Bezugnahme von Symbolsystemen auf Symbolsysteme«⁴¹ vor und etabliert einen selbstreflexiven intermedialen Rekurs; es erfolgt eine »Öffnung der Lyrik selbst als Intermedium, als Speicher und Wirkung intermedialer, also tonaler, textueller wie visueller Evokationen«.⁴²

In der auf *lyrikline* bereitgestellten Audiodatei, einer Produktion des Deutschlandradios von 1999, spricht Kling sein Gedicht äußerst prononciert. Er sucht einerseits dessen schriftspezifischen Merkmale stimmlich-artikulatorisch zu ›übersetzen‹, etwa durch ein betontes Innehalten nach der ersten Silbe beim Sprechen des zeilenübergreifenden Adjektivs »protzigste« in der ersten Strophe oder durch eine sprachliche Herausstellung des hochtheoretisierten, für Kunst- und Literaturtheorie gleichermaßen wichtigen Wortes »ALLEGORIEN« zur Bezeichnung ›uneigentlicher‹ Darstellungsformen. In der mündlichen Performance werden diese Merkmale jedoch nicht zwangsläufig als ›schriftspezifisch‹ identifiziert, sondern lediglich als Abweichungen wahrgenommen, als Störungen im kontinuierlichen Rhythmus der Rede. Andererseits teilt der Sprecher den monolithisch-monologischen Gedichtstext in eine Reihe von unterschiedlichen Rollenfiguren, indem er seine Stimme immer wieder stark verändert – von der lauten Deklamation bis zum Flüstern –, so dass man den Eindruck hat, es befinden sich hier zahlreiche fingierte Personen im Dialog (z. B. ein Kunsthistoriker, ein Radioreporter, ein erstaunter Betrachter), deren Redebeiträge zum Teil auch stark ironisiert werden. Kling bezeichnet diese Sprechweise als »Polyphonie«⁴³ und seine Performance offenbart eine Verfügungsgewalt

⁴¹ Jäger: »Intermedialität – Intramedialität – Transkriptivität«, S. 316.

⁴² Bickenbach: »Dichterlesung im medientechnischen Zeitalter«, S. 201.

⁴³ Kling zit. nach Balmes: »Lippenlesen, Ohrenbelichtung«, S. 22.

über das Sprachmaterial, ganz im Sinne der von Michel Chion konstatierten »Allgegenwärtigkeit, Panoptismus, Allwissenheit, Allmacht« der akusmatischen (d. h. aus dem Off erklingenden) Stimme.⁴⁴ Die synchrone Rezeption von Schrifttext und Stimme ermöglicht im vorliegenden Fall tatsächlich ein umfassenderes Verständnis des komplizierten Gedichtes, seiner Syntax und Bildsprache. Kling selbst hat das »orale Erlebnis« entsprechend als »Einstieghilfe in die Lineatur des Textes« bezeichnet und betont, dass es ihm generell um das »Hörbarmachen der Texte« gehe, »in der Performance, in der *actio* der Sprache, die ja erstmal überhaupt im Gedicht selber stattfinden«⁴⁵ müsse. Bei konventionellen Dichterlesungen hört man demgegenüber zwar ebenfalls den Autor sprechen, liest dessen Worte aber üblicher Weise nicht parallel mit, sondern konzentriert sich eher auf dessen Mimik und Gestik. Mit der Nichtsichtbarkeit des Sprechers wird in der Online-Präsentation zwar gegenüber der Dichterlesung ein semiotischer Code eliminiert, durch die parallel verfügbare Schrift wird zugleich aber ein anderer hinzugefügt. Es handelt sich also bei Mediaplattformen wie *lyrikline* um »electronic remediation[] [...] offered as an improvement, although the new is still justified in terms of the old and seeks to remain faithful to the older medium's character«,⁴⁶ was u. a. durch die grafische Gestalt und die Drucknachweise erkennbar ist. Gegenüber den als einmalige Ereignisse konzipierten und erlebbaren »Sprachinstallationen« Klings, denen man sich als Zuhörer/in auszusetzen hat und die eine bleibende Konzentration erfordern, ist das Sprechmaterial bei den Audiodateien beliebig verfügbar, es kann unterbrochen und wiederholt werden.

Die online abrufbare Stimme des verstorbenen Dichters erzeugt gleichwohl eine irritierende auditive »Fiktion der Unmittelbarkeit«,⁴⁷ insbesondere aufgrund der diesem Körpermedium attribuierten Immaterialität und Ungreifbarkeit. Denn der menschlichen Stimme wird eine besondere Ereignishaftigkeit und Intensität zugeschrieben; sie ist durch Merkmale wie Flüchtigkeit und Subjektivität gekennzeichnet und gilt gleichermaßen als »Index der Singularität einer Person wie der Kultur«.⁴⁸ Selbst wenn die Stimme medial aufgezeichnet wird, verliert sie diese Eigenschaften nicht. Sie ist dann zwar nicht mehr performativ in einem theaterwissenschaftlichen Sinne, indem sie das Hier-und-Jetzt und die Spannung physischer Ko-Präsenz von Sprecher/in und Hörer/in erfahrbar macht – jene »spezifische Sonosphäre, die durch Sprechen und Hören zwischen Menschen

⁴⁴ Chion: »Magie und Kräfte des ›acousmètre‹«, S. 131.

⁴⁵ Kling zit. nach Balmes: »Lippenlesen, Ohrenbelichtung«, S. 14f.

⁴⁶ Bolter/Grusin: *Remediation*, S. 46.

⁴⁷ Zumthor: »Körper und Performanz«, S. 708.

⁴⁸ Kolesch/Krämer: »Stimmen im Konzert der Disziplinen«, S. 11.

entsteht⁴⁹ –, nichtsdestoweniger verweist sie auf Ereignishaftigkeit als ihre leitende ästhetische Eigenschaft. Die technisierte Stimme ist daher nur »vermeintlich entkörperlicht[]«;⁵⁰ auch als aufgezeichnete behält sie ihre Phänomenalität bei. Merkmale einer individuellen Stimme wie ihre affektive Qualität und atmosphärische Gestaltungskraft gehen durch die akustische Aufzeichnung und die medial bedingte Isolation vom sich artikulierenden Körper nicht verloren, sondern werden lediglich entsituiert und dekontextualisiert. Im Falle der kombinierten Text-Audio-Präsentation verlebendigt die Dichterstimme nicht nur die ›tote‹ Schrift, sondern trägt auch fundamental zu deren Verständlichkeit bei; Sprache wird hier also multimodal⁵¹ repräsentiert und kann wahlweise auch so perzipiert werden.

III. Audio-Poesie im Internet und auf CDs

– am Beispiel von Nora Gomringer: »Mia, bring mia was mit«

Vielfach finden sich Audiodateien im Internet auch ohne Schrifttext: als akustisches Gegenmodell zur etablierten und tradierten Präsentationsform von Lyrik im Buchmedium – so etwa programmatisch auf der von Bas Böttcher und Wolf Hogeckamp eingerichteten Seite www.epoet.de/spokenwordberlin, einer Internet-Plattform, die sich als Sprachrohr der Berliner ›SpokenWord‹-Szene versteht. Beispielsweise wird dort Nora Gomringers Gedicht »Mia, bring mia was mit, | wenn du wieder kommst, | falls du wieder kommst« in der Rubrik »MP3 + Texte« ohne Text, ausschließlich als Audiodatei bereit gestellt, ebenso wie dies auch auf der Website der Dichterin (www.nora-gomringer.de) in der Rubrik »Audio/Sprechtexte« der Fall ist: als MP3-Datei ohne Text oder anderes Material, etwa Bilder der Dichterin. Dabei ist ein strategischer Unterschied beider Online-Bereitstellungen zu betonen: auf der SpokenWord-Plattform dient sie der Werbung für das als innovativ verstandene Konzept mündlicher Dichtung, auf der Homepage der Künstlerin als Werbung für deren Buch und CD. Die (identische) Tonaufnahme entstammt Gomringers bimedialer Publikation *Sag doch mal was zur Nacht*, einer Anthologie von lyrischen »Sprechtexten«⁵² mit begleitender Audio-CD von 2006. Die Reduktion auf die akustische Ebene bietet also eine spezielle Rezeptionssituation, die nur im Internet selektiv bereitgestellt wird. Sie entspricht am ehesten einer Aufnahme- und Wiedergabesituation im klassischen Hörfunk, mit dem entscheidenden Unterschied der kontinuierlichen, wiederholten Abrufbarkeit durch die User.

⁴⁹ Kolesch: »Natürlich künstlich«, S. 36.

⁵⁰ Kolesch: »Wer sehen will, muss hören«, S. 49.

⁵¹ Vgl. Androustopoulos: »Multimodal – intertextuell – heteroglossisch«, S. 425.

⁵² Gomringer: »Mia, bring mia was mit«, S. 23f.

Nora Gomringer, Tochter des Begründers der Konkreten Poesie, Eugen Gomringer, bezeichnet sich selbst als Lyrikerin und Slam-Poetin. Der Name ›Mia‹ im Titel des Gedichts spielt vermutlich auf die Slam-Poetin und Kabarettistin Mia Pittroff an, mit der Gomringer Team-Gewinnerin bei den deutschsprachigen Poetry Slam-Meisterschaften 2005 wurde. »Mia bring mia was mit« ist ein auf Klanglichkeit abhebendes und sprachlich durchkomponiertes Prosagedicht, das online nur als Audiodatei (sowie bei GoogleBooks als Textextrakt), nicht aber als Slam-Version vorliegt. Es arbeitet vielfach mit Alliterationen, Assonanzen, onomatopoetischen Elementen sowie präziösen und arguten Wortspielen, die sich aus verwandelten Schlagern und Redewendungen herleiten (z. B. »deine geregnete Rose« oder »alles an Suppe wie Hecht vorbeizog«⁵³). Dies sind Mittel, die im Schrifttext zwar angelegt sind, ihre Wirkung aber erst in der mündlichen Realisation entfalten. Programmatisch verweist bereits der Titel auf diese Spannung von schriftlicher und mündlicher Sprache, und zwar im Wortspiel ›Mia/ mia‹, wobei die Schreibweise des Pronomens ›mia‹ anstelle von ›mir‹ nicht nur phonologisch präzise ist, sondern zugleich auf den für Gomringers Herkunft typischen bayrischen Dialekt anspielt.

Das Gedicht ist ein Appell an die abwesende Freundin, die ihr Gefühle, Dinge, Objekte aus der Ferne mitbringen möge und deren verlassenen »Stroh-witwer«⁵⁴ die Sprecherin trösten muss. Ihre Performance besteht in einer langen, fast zäsurlosen Anrufung der abwesenden Freundin, in der sie klagend, schwärmend, zum Teil auch mimetisch (für Tätigkeiten wie »jaulen« und »gurren« etwa werden nicht nur die entsprechenden Verben ausgesprochen, sondern diese tierhaften Artikulationen werden sogleich stimmlich performiert) über ihr eigenes Leben berichtet und das der Freundin imaginiert. Gomringer erzeugt durch ihre zugleich sensible und leicht exaltierte Sprechweise ein dichtes Klang- und Bedeutungsgeflecht. Formale Besonderheiten der Typographie und des Satzspiegels in der Druckversion, z. B., dass der Titel wie ein ›Miniatur-Poem‹ in drei Zeilen und kursiv gedruckt wird, der Text hingegen als ein Fließtext im Block,⁵⁵ optisch also eher einem Prosatext gleichend, werden auch hier – ähnlich wie bei Kling –, mit prosodischen und artikulatorischen Mitteln ins akustische Medium transkribiert. Während aber bei Kling der mündliche Vortrag die Schriftlichkeit eher ausstellt – als bleibende, sperrige ›Störung‹ des Sprechflusses – sucht Gomringer mit ihrer Sprechweise die schriftliche Modalität in einen kontinuierlichen Klangteppich zu überführen, der sei-

⁵³ Ebd., S. 23.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 23f.

nerseits medial transparent ist und die Abwesenheit eines jeglichen – ob vorgängigen oder nachträglichen – Schrifttexts vergessen lässt.

Das Medium Schrift bleibt gleichwohl präsent, nicht nur, weil in Gomringers Sprechtext die Rede von schriftlichen Kommunikationsmitteln ist (Flaschenpost, Briefe, die den Sternschnuppen aufgezäumt werden, Schreibfeder etc.), sondern auch durch den Rückgriff auf verschiedene Intertexte – besonders prominent in der Schlusspassage: das Märchen *Die Gänsemagd* der Brüder Grimm (darauf verweisen u. a. der der Kopf des Pferdes Fallada auf dem [Brandenburger] Tor sowie die Motive des Haarekämmens und Gänsehütens).⁵⁶ Mia wird durch den Märchen-Intertext zur Prinzessin stilisiert, die sich in der Fremde erst noch bewähren muss und der die ihr zustehende Krone vorenthalten wird. Am Schluss der einen Aufnahme (auf *spokenwordberlin*) wird der Auftritt als live erkennbar und markiert, weil Gomringer hier ›Vielen Dank!‹ sagt und ein kurzes Klatschen der Zuschauer zu hören ist – Ort und Zeit bleiben aber unbestimmt, auch dies ein deutlicher Unterschied zu eigentlichen Slam-Aufzeichnungen, die im Internet immer mit Ort und Datum gekennzeichnet werden.

IV. Slam Poetry im Internet

– am Beispiel von Franziska Holzheimer: »Früchtete«

Im Unterschied zu den bisher diskutierten Audiodateien zeitgenössischer Lyrik, die über das Internet anzuhören oder im Buchhandel als Begleit-CD zu einer Buchpublikationen zu erwerben sind und bei denen die akustische Dimension zwar als ›Hör-Ereignis‹ im Zentrum steht, die Texte aber auch schriftlich vorliegen, also die Option stiller Lektüre anbieten, ist die mediale Präsentation von Slam Poetry im Netz in der Regel audiovisuell. Dies hängt mit der ästhetischen und ideologischen Konzeption des in den 1980er Jahren in den USA entstandenen und seit den 1990er Jahren auch im deutschsprachigen Raum populären Poetry Slam zusammen. Denn dieses neue Veranstaltungsformat hat eine Präsentationsform von Lyrik – bzw. allgemeiner und korrekter: unterschiedlichsten literarischen und essayistischen Texten – popularisiert, die ganz bewusst von der traditionellen Dichterlesung abweicht, weswegen das Textsubstrat weder online noch in Buchform publiziert wird. Es geht vielmehr um die singuläre Live-Performance des ›Poeten‹ oder der ›Poetin‹ vor Publikum und das ›Werk‹ ist diese situativ gebundene Aufführung, bei der die Anwesenheit und

⁵⁶ Auch eine Reihe weiterer Kontexte wäre zu nennen, etwa die Figuren »She-Ra«, »He-Man« und »Skeletor« aus dem Fantasy-Film *Master of the Universe* (1987) sowie der gleichnamigen Serie von Mattel-Spielfiguren – oder aber der »Lugosi-Sarg«, der auf den Dracula-Darsteller Bela Lugosi anspielt.

Aktivität des Publikums, ganz ähnlich wie bei der mündlichen Literatur des Mittelalters, essentiell ist. Als Dichtung wird hier »das *Rezipierte*« selbst verstanden und »ihre *Rezeption*« als ein »einmaliger, flüchtiger und unumkehrbarer [...] Akt«. ⁵⁷

Poetry Slams als »Literatur in der Eventkultur« ⁵⁸ sind ein höchst aufschlussreiches Phänomen für die transformative kulturelle Aneignung ›alter‹ Medien in einem neuen Format, das seine Popularität nicht zuletzt der zeitgleichen Virtualisierung weiter Lebensbereiche verdankt. Die vier Grundregeln des Slam lauten: (1) Präsentiert werden ausschließlich selbst verfasste Texte; (2) sie werden innerhalb eines vorgegebenen Zeitlimits vorgetragen; (3) dies geschieht ohne Kostüme und Hilfsmittel; (4) auf jede Einzel-Performance folgt die Publikumsbewertung nach einem formalen *Procedere* (fünf Zuschauer werden vorab vom Slam-Master festgelegt, diese haben die Aufgabe, zeitgleich eine Punktbewertung abzugeben). Dabei markieren die zweite und die vierte Regel den Unterschied zur Autorenlesung, ⁵⁹ die stärker textorientiert, wesentlich monologischer angelegt und ohne Wettbewerbscharakter ist. Interessanter Weise sind es aber auch jene beiden situationalen Regeln, die bei der Online-Veröffentlichung von Slam-Videos systematisch ausgeblendet werden, ist doch die Länge eines Auftritts im digitalem Medium irrelevant und wird der Vorgang der Publikumsbewertung regelhaft nicht in die Aufzeichnung integriert. Somit gleicht sich mediatisierte Slam Poetry, im Vergleich zum zugrunde liegenden Live-Format, der traditionellen Lesung stärker an, dies auch aus dem Grund, weil im Internet keine vollständigen Veranstaltungen mit ihrer kompetitiven Dramaturgie, sondern nur dekontextualisierte Solo-Performances – also herausgehobene ›Slam-Clips‹ im 5-Minuten-Format des Auftritts – veröffentlicht werden.

Aufgrund seiner verbindlichen Regeln ist das Format ›Poetry Slam‹ als ein »kulturelles Ritual« ⁶⁰ zu bezeichnen. Rituale aber, so hat die jüngere Performativitätsforschung gezeigt, sind zwar grundsätzlich wiederholbar, sie zeichnen sich aber konstitutiv durch die Kopräsenz und Interaktion aller Beteiligten aus. ⁶¹ Insofern sind die nachträglichen Veröffentlichungen einzelner Slam-Performances auf Mediaplattformen wie YouTube, www.myslam.net/de oder auf den Homepages der Poeten und Poetinnen entsituiertere und dekontextualisierte Substrate des zugrunde liegenden kulturellen

⁵⁷ Zumthor: *Einführung in die mündliche Dichtung*, S. 203.

⁵⁸ Porombka: »Slam, Pop und Posse«, Untertitel.

⁵⁹ Vgl. Anders: *Poetry Slam im Deutschunterricht*, S. 23.

⁶⁰ Ebd., S. 25.

⁶¹ Vgl. Krämer: »Sprache – Stimme – Schrift«, S. 42; Wulf/Zirfas: »Die performative Bildung von Gemeinschaften«, S. 96.

Events. Den Veröffentlichungen im Netz kommt also primär eine dokumentarische Funktion zu, die gleichwohl eine eigene Ästhetik aufweist, wenn durch Großaufnahme und Halbtotale die Poetin oder der Poet sowie die Bühnensituation fokussiert werden.⁶² Allerdings dienen diese filmischen Einstellungen nicht allein, wie Petra Anders behauptet, zur »Orientierung bei der Rezeption«,⁶³ sondern sie sind transkriptive ›Über-Setzungen‹ von Live-Performances in ein audiovisuelles Medienformat, das seinerseits bemüht ist, durch solche Mittel eine eigene ›Ästhetik der Präsenz‹ zu erzeugen.

Franziska Holzheimers Slam-Gedicht »Früchtete« behandelt mittels einer anaphorisch-parataktischen Struktur alles dasjenige, was die Sprecherin ›eigentlich‹ tun oder sein sollte: stärker, gradliniger, mitfühlender, selbstbewusster etc. Diese Eigenschaften werden mittels plastischer Körper-Bilder verdeutlicht, z. B.: »Eigentlich müsste ich auf Stelzen schreiten, um so Abstand gewinnen zu dem, was mich runterzieht«, »Eigentlich müsste ich mir zwischen Mund und Kehle 'ne Stimmgabel klemmen, um immer den richtigen Ton zu treffen« oder »Eigentlich müsste ich, wo bei anderen das Hirn sitzt, einen Post-It-Block haben, um an alles zu denken«. Die Münchner Slam-Poetin trägt diese Gedanken in einer verbal, mimisch und gestisch ›authentisierenden‹ Form vor, die dem Publikum eine Identifizierung leicht macht. Die Performance wird vom Gestus getragen, dass Holzheimer ›von sich‹ erzähle; sie gibt sich an manchen Stellen wütend, an anderen traurig oder enttäuscht, wenn sie davon berichtet, »in regelmäßigen Abständen einigermaßen überfordert mit [sich] und der Welt« zu sein. Die Publikumsreaktion wird gezielt antizipiert, indem etwa Pointen und Pausen gesetzt werden, wenn ein Vers besonders drastisch war (»Eigentlich müsste ich mir 'nen Stock bis zum Anschlag in den Arsch rammen, um aber auch wirklich in jeder Situation noch Haltung zu bewahren«) oder wenn er sich primär an eine spezielle Hörergruppe, zum Beispiel die Frauen im Publikum, richtet (»Eigentlich müsste ich einen Penis haben – ja, um auch mal würdig in die Wildnis zu pissen!«). Dabei ist zu betonen, dass der in diesen Versen so explizit bezeichnete und in der Live-Performance exponierte Körper der Slammerin durch die Kadrierung des Videos in seiner unteren Hälfte unsichtbar gemacht wird, weil dem Aufzeichnungsgenre gemäß nur Gesicht und Oberkörper gezeigt werden.

Die Rhetorik des Textes baut auf dem Adverb ›eigentlich‹ auf, das hier durchaus programmatisch zu verstehen ist, weil doch Poesie gemeinhin als ›uneigentliche‹ Rede *per excellence* gilt: als ein literarisches Sprechen in Metaphern, Symbolen, allegorischen Bildern. Durch die permanente

⁶² Vgl. Anders: »Mediale Wanderungen«, S. 57.

⁶³ Ebd.

Wiederholung des Adverbs wird betont, dass das Slam-Gedicht sich gegen ein solches uneigentliches Sprechen wendet, stattdessen konkret, real und materiell ist – eine rekursive Abwehr von konventieller ›Dichtung‹, wie sie sich auch im bewusst profanen Titel »Früchtetee« zeigt, über den es ganz am Schluss lakonisch heißt, er schmecke »auch nur nach nichts«.

Die »Früchtetee«-Performance findet sich auf YouTube in zwei Versionen: eine Aufzeichnung vom Poetry Slam in der Podium-Bar, Ulm, am 3.10.2009 und eine zweite vom Poetry Slam im Club Bastion, Kirchheim, am 17.12.2010.⁶⁴ Die präzisen Zeit- und Ortsangaben weisen der jeweiligen Performance einen singulären Ereignischarakter zu. Vergleicht man beide Videos, so wird deutlich, dass die Kleidung Holzheimers sich unterscheidet und ihre Anmoderation situationsspezifisch leicht variiert, die eigentlich Text-Performance aber starke Übereinstimmungen aufweist: Sie hebt zum Beispiel an den gleichen Stellen den Arm, macht jeweils sehr ähnliche Gesten und fügt an identischen Stellen temporale Zäsuren ein. Dass diese körpersprachlichen bzw. paraverbalen Mittel sich bei wiederholten Auftritten gleichen, indiziert, dass sie zum gesprochenen Text faktisch dazu gehören,⁶⁵ dieser also isoliert – oder gar in Schriftform – nicht vollständig wäre. Gleichwohl dekonstruiert diese Wiederholung von Gestik und Mimik aber auch spezifische dem Poetry Slam zugeschriebene Merkmale wie Authentizität und Spontaneität, indem durch den Vergleich erkennbar wird, dass diese von der Performerin *en detail* einstudiert wurden. Als Audiodatei, wie sie etwa im ›Kieler Literaturtelefon‹ telefonisch oder online (www.literaturtelefon-online.de) anzuhören ist – eine Tonaufnahme von Holzheimers Auftritt auf dem Poetry Slam im Roten Salon der Pumpe, Kiel, 10.9.2009 – fehlt einer Slam-Performance wie »Früchtetee« die so entscheidende physische Performanz, weil für dieses Genre auch die sichtbaren »Bewegungen des Körpers« konstitutive »Bestandteile einer Poetik«⁶⁶ sind. Mit Jäger gesprochen ermangelt der Audioaufzeichnung der Slam-Performance die mediale ›Transparenz‹, sie ist als solche nur begrenzt lesbar und lässt den Eindruck entstehen, etwas Wichtiges zu versäumen.

V. Audiovisuelle ›Poetry Clips‹ auf DVD – am Beispiel von Bas Böttcher: Hi Tec

Das Format der ›Poetry Clips‹, im deutschsprachigen Raum von Bas Böttcher und Wolf Hoge kamp entwickelt, hat sich als eigenständiges Genre

⁶⁴ Vgl. Holzheimer: »Früchtetee«; http://www.youtube.com/watch?v=BwxZS_WOfHQ u. <http://www.youtube.com/watch?v=TaWI4uXWklk> (5.8.11/30.7.11).

⁶⁵ Vgl. Anders: *Poetry Slam im Deutschunterricht*, S. 72.

⁶⁶ Zumthor: *Einführung in die mündliche Dichtung*, S. 173.

bislang nicht etablieren können. Es liegen, neben den von ihnen 2005 und 2010 herausgegebenen DVDs *Poetry Clips* (Vol. 1 und Vol. 2), auf Media-Plattformen wie YouTube nur wenige weitere Clips vor, andere DVD-Editionen sind – zumindest im deutschsprachigen Raum – nicht auf dem Markt. Den *Poetry Clips* (Vol. 1) ist in der zweiten Auflage ein Textheft beigelegt, so dass die Texte sowohl audiovisuell performiert als auch in Schriftform rezipierbar sind. Poetry Clips sind »keine bloße Sichtbarmachung der Bühnensituation«, sondern gelten »als eigene künstlerische Aufführung«: als »Mediate, die möglichst minimalistisch den Text zur Geltung bringen sollen«. ⁶⁷ Im Unterschied zum Poetry Slam sind Hilfsmittel wie Kostüme und Requisiten in diesem Genre erlaubt, da der Wettbewerbscharakter entfällt, ⁶⁸ ferner wird eine zum Text passende individuelle Kulisse und Kameraeinstellung gewählt, die oftmals an das Setting von Musikvideos erinnert. Böttcher macht folgende Vorgaben:

Der Autor spricht seinen Text selber. Der Autor schaut direkt in die Kamera (und damit dem Zuschauer in die Augen). Der Text wird direkt für die Kamera inszeniert. – Es gibt keine sichtbaren Mikrophone, in die hineingesprochen wird und keine Bücher, aus denen vorgelesen wird. Poetry Clips sollen die Performance des Poeten möglichst authentisch wiedergeben. ⁶⁹

Im Unterschied zu anderen audiovisuellen Formaten der Literaturpräsentation, zum Beispiel Buchvorstellungen in Kulturjournalen im Fernsehen, wo die Autorin bzw. der Autor zwar ebenfalls ins Bild kommt, aber ein Kontakt mit der Kamera unüblich ist, ⁷⁰ »signalisiert« der oder die Vortragende im Poetry Clip durch den konfrontativen, direkten Blick, »dass er [oder sie] es mit Text und Vortrag darauf anlegt, beim Publikum Wirkung zu erzielen«; Poetry Clips »inszenieren also nicht nur Autorschaft«, sondern »setzen das Inszenieren selbst in Szene«. ⁷¹ Die Clips suggerieren demnach eine vermeintlich unvermittelte Kommunikation mit dem Publikum, weil hier selbst das Mikrofon als zwischengeschaltetes technisches Medium eliminiert wird. Gleichwohl wird, wie Porombka zu recht bemerkt, diese Inszenierung von Nähe ihrerseits als ›Pose‹ erkennbar und von den Künstler/innen selbstreflexiv vermittelt.

Bas Böttcher, Gewinner der ersten deutschsprachigen Poetry Slam-Meisterschaften 1997 und seitdem als SpokenWord-Poet tätig, fokussiert in unterschiedlichen Medien und Aufführungs-Formaten das gesprochene Wort. Beeinflusst sind seine Texte vom Rap ebenso wie von verschiedenen

⁶⁷ Anders: »Mediale Wanderungen«, S. 58.

⁶⁸ Vgl. Anders: *Poetry Slam im Deutschunterricht*, S. 36.

⁶⁹ Böttcher: *Poetry Clips*, S. 15f.; zit. nach Porombka: »Clip-Art, literarisch«, S. 224.

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 231f.

⁷¹ Ebd., S. 232.

deutschsprachigen Dichtern. Klang, Rhythmik und sprachliche Dynamik sind wesentliche Elemente seiner als Performance intendierten Literatur: »Meine Texte betrachte ich als sinnliche Ereignisse. Sie finden auf Lesebühnen, im Fernsehen, in Literaturhäusern, in Diskotheken, in Bibliotheken, in Büchern, auf Festivals und auf CD statt.«⁷²

Der Poetry Clip *Hi Tec* zeigt Böttcher auf dem dunklen und leeren Alexanderplatz in Berlin; hinter ihm befindet sich das in den 1960er Jahren entstandene ›Haus des Lehrers‹. Dieses unter Denkmalschutz stehende 12-stöckige Gebäude, dessen Besonderheit in einem umlaufenden künstlerisch gestalteten Fries zwischen dem zweiten und fünften Obergeschoss mit Darstellungen aus dem gesellschaftlichen Leben der DDR besteht, wurde zwischen 2001 und 2005 mehrfach für die interaktive Lichtinstallation *Blinkenlights* des Chaos Computer Clubs genutzt.⁷³ Die jeweils mit beginnender Dunkelheit aktivierte, digital programmierte Lichtinstallation ließ synchron eine bestimmte Anzahl von Räumen kurzzeitig erleuchten, so dass durch die Kombination der hellen Fenster unterschiedlichste Zeichen- und Bildformen entstanden, die bis weit über den Platz sichtbar waren. Jedes der Einzelfenster war entweder hell oder dunkel, was mit der Logik des Computers mit seiner 0/1-Codierung korrespondiert, diese eigentlich unsichtbare Ordnung im öffentlichen Raum visualisiert.

Noch bevor der Performer ins Bild kommt, sieht man die Lichtinstallation in dem Hochhaus im Hintergrund, man hört Straßen- und Großstadtlärm, eine nahe vorbeifahrende Straßenbahn und dann Böttchers Stimme, die aus dem Off die ersten Verse spricht. Auch während der Performance, bei der er im *medium close-up* links im Bild steht, ›agiert‹ zugleich das Licht hinter ihm. Die den Künstler aufzeichnende Bildspur ist an manchen Stellen verzerrt und verlangsamt, während die Tonspur konstant ist und durchweg gut hörbar bleibt. Diese visuelle Irritation soll vielleicht auf das Primat der Audio-Ebene für den SpokenWord-Poeten deuten. Am Ende seines Textvortrags verschwindet Böttcher nach den selbstreferentiellen Worten »Lad diesen Track mit dem dritten Mpeg 1 und wirf dich weg! | Mit Hi-Tech!«⁷⁴ mit einer das Gesagte duplizierenden wegwerfenden, ruckartigen Gebärde rechts aus dem Bild; es bleibt noch einige Momente der menschenleeren Platz zu sehen.

Hi Tec ist ein Slam-Gedicht, das von der Sprachgestalt wie vom rhythmisierten, auf klangliche Korrespondenzen und Binnenreime abhebenden Vortragsstil her starke Anleihen am Rap nimmt und sich zugleich in der

⁷² <http://www.basboettcher.de/>.

⁷³ Vgl. Anders: *Poetry Slam im Deutschunterricht*, S. 36f.

⁷⁴ Böttcher: »Hi Tec«, S. 6.

Schnelligkeit und Nervosität des Vortrags der Geschwindigkeit der immateriellen Daten-Bewegung im Internet mimetisch anzunähern sucht. Der Text beschreibt ein Ich, das vollends in digitale Datenströme eintaucht, sich in *social networks* trifft, neueste Software-Programme und Hardware-Tools nutzt. Dabei wird auf den performativen Widerspruch von live agierendem Poeten und dem angeblich zeitgleichen Surfen im Netz abgehoben:

Ich bin immer noch online und zieh mir Chips rein.
Zieh Bytes und Bits durch den Mikrochip in Zips rein.
Zieh auf meinem Trip durch das Hypertextgeflecht
an allerlei Dateien vorbei.⁷⁵

In der Tempusform des Präsens wird ein derartiges Agieren behauptet, während der Blick des Performers die Kamera fixiert und seine Hände die Worte gestisch untermalen.

Die für diesen Clip gewählte Location ist mediengeschichtlich anspielungsreich: Sie verweist auf Alfred Döblins polyphonen Roman *Berlin Alexanderplatz* (1929), der als erster ›audiovisueller‹ Roman gilt, verfasst in einem ›Kinostil‹. Mit literarischen Mitteln werden filmische Einstellungen und -perspektiven simuliert, ebenso wie Kamerabewegungen; Vorgänge werden gedehnt wie in Zeitlupe oder wie im Zeitraffer verdichtet. Ferner ist das Aneinanderschneiden vieler kurzer Sequenzen, Szenen und Bilder dem neuen Medium Film angeglichen. Im alten Medium der Literatur erfolgt bei Döblin demnach eine Medienreflexion und eine medienspezifische Adaption und Anpassung zugleich. Böttchers Poetry Clip operiert auf ganz ähnliche Weise, indem der Künstler als traditionelles »Menschmedium«⁷⁶ leibhaftig vor der Kamera steht und behauptet, zeitgleich im ›Neuen Medium‹ Internet zu surfen. Durch die ästhetische und narrative Korrespondenz zwischen gesprochenen Worten und Lichtinstallation entsteht eine weitere Form der Medienreflexivität. So wird die für das Internet spezifische Überwindung physischer Distanzen impliziert, wenn Böttcher vom ›Dasein‹ im World-Wide-Web spricht und zeitgleich im realen Stadtraum weit hinter ihm digital programmierte Cyber-Zeichen auftauchen, die wie magisch mit seinem Sprechen zusammenzuhängen scheinen: Denn während der Performance erfolgen in der Lichtinstallation zunächst gar keine abstrakten Formen und Figuren mehr, sondern eine schnelle Abfolge von jeweils drei Großbuchstaben, die die obere Hälfte des Gebäudes – eine riesige querformatige rechteckige Fläche, der äußeren Form eines PC-Bildschirms entsprechend – erleuchten. Zu lesen sind u. a. Abkürzungen und Akronyme aus der neueren Medien- und PC-Technik sowie dem internationalen Netz-

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Faulstich: *Medien und Öffentlichkeiten im Mittelalter*, S. 76.

jargon, wie z. B. GPL, PAL, PDF, DES, DOS, DOC, DLL, LOL: Es ist dies eine Art postmoderne ›Konkreter Poesie‹ im öffentlichen Raum. Als der Performer die Bildfläche verlassen hat, sind keine Schriftzeichen, sondern schnell und chaotisch blinkende Flächen zu sehen – so als wäre das Licht zuvor durch die Sprache formiert und in Bann gehalten.

VI. Mediatisierung, Remediatisierung und Rekursivität zeitgenössischer Lyrik

Die vorangegangenen Beispielanalysen haben gezeigt, dass sich gegenwärtig ein Spektrum an mediatisierter Lyrik findet, das auf das Bedürfnis des Publikums reagiert, poetische Texte als von den Autoren und Autorinnen selbst gesprochene oder auf einer Bühne performierte zu hören, anstatt sie – laut oder leise – auf Grundlage des Mediums Buch individuell zu lesen und ferner auf den Wunsch, diese nicht nur live, sondern auch zeitversetzt und situationsunabhängig rezipieren zu können. Die vier diskutierten Verfahren der Mediatisierung und Remediatisierung von Lyrik rekurren wechselseitig, zumindest zum Teil, aufeinander; sie sind Fortschreibungen und ›Über-Setzungen‹ von Desideraten der sinnlichen Erfahrbarkeit von Poesie, die latent an die mit der Vormoderne assoziierte Mündlichkeit und Aufführungskultur anknüpfen und diese in neuen Speichermedien auf innovative Weise zu transformieren suchen. Insbesondere Skripturalität und Oralität werden in diesen Darstellungsformen und in den poetischen Texten reflexiv aufeinander bezogen.

Die unterschiedlichen (Re-)Mediatisierungen von performierter Lyrik setzen Strategien der Präsenzerzeugung mittels Stimme, Publikumsanrede, Kameraeinstellungen (*close up*) oder einem direkten Blick des Performers in die Kamera gezielt ein. Sie finden sich sowohl bei originären Medienformaten wie den Poetry Clips als auch bei jenen Bereitstellungen im Internet, die eher als Sekundärverwertungen anzusehen sind (weil sie auf Tonaufnahmen aus dem Hörfunk oder CD-Produktionen beruhen) oder die dokumentarischen Charakter haben – wie die Video- und Audioaufzeichnungen von Slam Poetry. Die Mediation bzw. Remediation geht entweder mit einer Dekontextualisierung und Entsituierung des ›Werks‹ einher – wie im Falle von Slam Poetry oder anderen Formen der Literatur-Performance – oder aber mit einer Rekontextualisierung und Resituierung – prominent im Poetry Clip. Diese in beide Richtungen wirkende Dynamik fortgesetzter Rahmung und Entrahmung steht für eine neue Stufe der medialen Transformierbarkeit poetischer Texte, wie sie erst durch die digitalen Medien möglich wird. Die performativen Werke von Kling, Gomringer, Holzheimer und Böttcher weisen zahlreiche intratextuelle Rekurse auf Literatur

und andere Medien und Künste auf. Es sind dies nicht allein intermediale Reflexionen, die den alten Topos des Künstevergleichs aufgreifen, sondern auch Auseinandersetzungen in älteren Medien über neuere – besonders prominent in der *mise en scène* des Poetry Clips von Böttcher.

Alle vier untersuchten Werke weisen lyrikspezifische Merkmale auf, ganz gleich ob es sich bei ihnen um das Genre »zeitgenössische[r] Poesie« (*Lyrikline*), »Sprechttext« (Gomringer), Slam Poetry oder Poetry Clip handelt:

Das spezifische Verfahren der Lyrik besteht darin, primäre und sekundäre sprachliche Formen (phonetische, und rhythmisch-prosodische, grammatische – also morphologische und lexikalisch-semantische –, sowie Phraseologie, Tropen und Figuren) in besonderem Maße zu aktivieren, bloßzulegen und produktiv zu machen, zu verdichten, zu überformen und auszustellen⁷⁷

– eben dies vollziehen die Texte wie auch ihre mündliche Interpretation durch die Autor/innen. Diese realisieren und verstärken die poetischen Mittel in ihrer Performance mittels einer differenzierten stimmlichen Modulation und Aneignung, sowie bei Slam Poetry und Poetry Clips durch Körpersprache. Der jeweilige Stimmausdruck müsste in einer detaillierten diesbezüglichen Analyse differenzierter betrachtet werden. Ines Bose etwa verweist auf eine ganze Reihe von Parametern, wie Sprechtonhöhe, Stimmklang, Lautheit, Sprechgeschwindigkeit, Akzentuierung, Sprechrhythmus und Artikulation.⁷⁸ Eine derartige Ausdifferenzierung stimmlicher Artikulationen, wie sie bislang nur in der ›Sprechwissenschaft‹, nicht aber in den Literatur- und Kulturwissenschaften erfolgt (mit Ausnahme vielleicht der Befassung im Musiktheater), wäre zur adäquaten Beschreibung von Lyrik-Performances ebenfalls essentiell. Es geht hier wesentlich um die Anerkennung der »Komplexität mündlicher Kommunikation« und des »zentralen Stellenwert[s] von Stimme und Geste für eine Ästhetik, die sich von einem psychologischen Realismus und einem traditionellen Rollenspiel befreit«. ⁷⁹

Sprache als Medium wird in allen vier Lyrik-Performances auch selbst zum Thema gemacht, indem »die poetische Rede ›das Wort als Wort‹ inszeniert« und so die Aufmerksamkeit der Hörer/innen »auf die materiellen, strukturalen und relationalen Qualitäten der Worte selbst«⁸⁰ lenkt. Im Sinne Jägers handelt es sich hierbei um intramediale Rekursivität, d. h. um eine Selbstthematisierung des Mediums Sprache im Akt des Sprechens,

⁷⁷ Helmstetter: »Lyrische Verfahren«, S. 30.

⁷⁸ Bose: »Stimmlich-artikulatorischer Ausdruck und Sprache«, S. 35 f.

⁷⁹ Meyer: »Künstlerische Positionen im Medienwechsel«, S. 180.

⁸⁰ Ebd., S. 34.

im performativen Vollzug. Dass dies vermehrt im Zeitalter der Digitalität auftritt und von Autorinnen und Autoren, die ganz bewusst mit dem Internet arbeiten, durchaus forciert wird, verweist – der audiovisuellen Inszenierung zum Trotz – auf eine Persistenz der ›alten‹ Medialitäten und Modalitäten der Sprache, die sich als Spur und Thema durch ihre wechselvollen Darstellungsformen zieht.

Literatur

- Anders, Petra: *Poetry Slam im Deutschunterricht. Aus einer für Jugendliche bedeutsamen kulturellen Praxis Inszenierungsmuster gewinnen, um das Schreiben, Sprechen und Zuhören zu fördern*, Hohengehren 2010.
- Anders, Petra: »Mediale Wanderungen. Einen Text in verschiedenen Inszenierungsformen analysieren«, in: *Praxis Deutsch: Zeitschrift für den Deutschunterricht*, (2008) Heft 208, S. 57–63.
- Androutopoulos, Jannis: »Multimodal – intertextuell – heteroglossisch: Sprach-Gestalten in ›Web 2.0‹-Umgebungen«, in: *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton*, hg. v. Arnulf Deppermann/Angelika Linke, Berlin u.a. 2010, S. 419–446.
- Androutopoulos, Jannis: »Neue Medien – neue Schriftlichkeit?«, in: *Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes*, 54 (2007) Heft 1, S. 72–97.
- Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin 1999.
- Balmes, Hans Jürgen: »Lippenlesen, Ohrenbelichtung – Ein Gespräch mit Thomas Kling«, in: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*, (2000) Heft 147, S. 14–23.
- Bauman, Richard/Charles L. Briggs: »Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life«, in: *Annual Review of Anthropology*, 19 (1990), S. 59–88.
- Beaugrande, Robert-Alain de/Wolfgang Ulrich Dressler: *Einführung in die Textlinguistik*, Tübingen 1981.
- Benthien, Claudia: »Medialität, Materialität und Literarizität der Stimme in der Videokunst«, in: *Kultur-Poetik. Zeitschrift für kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft*, 11 (2011), S. 221–239.
- Benthien, Claudia: »Die Performanz der schweigenden Masse. Zur Kollektivität der Zuschauenden in Theatersituationen (Sasha Waltz, Christoph Marthaler, Marina Abramovi)«, in: *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*, hg. v. Sylvia Sasse/Stefanie Wenner, Bielefeld 2002, S. 171–190.
- Bickenbach, Matthias: »Dichterlesung im medientechnischen Zeitalter. Thomas Klings intermediale Poetik der Sprachinstallation«, in: *Original / Ton. Zur Mediengeschichte des O-Tons*, hg. v. Harun Mayel/Cornelius Reiber/Nikolaus Wegmann, Konstanz 2007, S. 191–216.
- Block, Friedrich W.: »New Media Poetry«, in: *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*, hg. v. Sigrid Schade/Georg Christoph Tholen, München 1999, S. 198–208.
- Bolter, Jay David/Richard Grusin: *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge u.a. 1999.
- Böttcher, Bas: »Hi Tec«, in: *Poetry Clips*, hg. v. dems./Wolf Hogeckamp, Video auf DVD, Berlin 2005, Track 8.
- Böttcher, Bas: »Hi Tec«, in: *Poetry Clips*, hg. v. dems./Wolf Hogeckamp, Textbuch zur DVD, Berlin 2005, S. 5–6.
- Böttcher, Bas: *Poetry Clips (Vol. 1)*, Diplomarbeit, Fakultät Medien/Fachbereich Mediengestaltung der Bauhaus-Universität Weimar, unveröffentlicht, Weimar 2004.
- Brosch, Renate: »Verbalizing the Visual. Ekphrasis as a Commentary on Modes of Representation«, in: *Mediale Performanzen. Historische Konzepte und Perspektiven*, hg. v. Jutta Eming/Annette Jael Lehmann/Irmgard Maassen, Freiburg i.Br. 2002, S. 103–123.
- Chion, Michel: »Mabuse – Magie und Kräfte des ›acousmètre‹. Auszüge aus ›Die Stimme im Kino‹«, in: *Medien/Stimmen*, hg. v. Cornelia Epping-Jäger/Erika Linz, Köln 2003, S. 124–59.
- Faulstich, Werner: *Medien und Öffentlichkeiten im Mittelalter: 800–1400*, Göttingen 1996.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004.
- Fischer-Lichte, Erika: »Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff«, in: *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, hg. v. ders./Clemens Risi/Jens Roselt, Berlin 2004, S. 11–26.
- Gendolla, Peter/Jörgen Schäfer (Hg.): *The Aesthetics of Net Literature: Writing, Reading and Playing in Programmable Media*, Bielefeld 2007.
- Genette, Gerard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a.M. u.a. 1992.
- Glazner, Gary Mex (Hg.): *Poetry Slam: The Competitive Art of Performance Poetry*, San Francisco 2000.
- Goffman, Erving: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, übers. v. Hermann Vetter, Frankfurt a.M. 1977 (1974).
- Gomringer, Nora: »Mia, bring mia was mit«, <http://www.epoet.de/spokenwordberlin/autoren/gomringer.htm> (3.8.11).

- Gomringer, Nora: »Mia, bring mia was mit«, in: dies. *Sag doch mal was zur Nacht*, Sprechtextsammlung mit Audio-CD, Dresden 2006, S. 23–24.
- Gray, Jonathan: *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*, New York 2010.
- Györi, Ladilao Pablo: »Virtual Poetry«, in: *Visible Language*, 30 (1996) Heft 2, S. 158–163.
- Heibach, Christiane: *Literatur im elektronischen Raum*, Frankfurt a.M. 2003.
- Heinemann, Margot/Wolfgang Heinemann: *Grundlagen der Textlinguistik. Interaktion – Text – Diskurs*, Tübingen 2002.
- Helmstetter, Rudolf: »Lyrische Verfahren. Lyrik, Gedicht und poetische Sprache«, in: *Einführung in die Literaturwissenschaft*, hg. v. Milto Pechlivanos/Stefan Rieger/Wolfgang Struck u.a., Stuttgart u.a. 1995, S. 27–42.
- Holzheimer, Franziska: »Früchteteetee«; http://www.youtube.com/watch?v=BwxZS_WoFHQ (5.8.11).
- Holzheimer, Franziska: »Früchteteetee«; <http://www.youtube.com/watch?v=TaWI4uXWklk> (30.7.11).
- Holzheimer, Franziska: »Früchteteetee«; <http://www.literaturtelefon-online.de/beitrag-holzheimer/beitrag-holzheimer.php> (5.8.11).
- Jäger, Ludwig: »Intermedialität – Intramedialität – Transkriptivität. Überlegungen zu einigen Prinzipien der kulturellen Semiosis«, in: *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton*, hg. v. Arnulf Deppermann/Angelika Linke, Berlin u. a. 2010, S. 301–324.
- Jäger, Ludwig/Georg Stanitzek (Hg.): *Transkribieren – Medien/Lektüre*, München 2002.
- Jankowski, Martin: »Filmlyrische Hybridkultur: Warum Poetry Clips nichts Besonderes sind«, in: *Neue Deutsche Literatur*, 51 (2003) Heft 548, S. 182–185.
- Kac, Edouardo (Hg.): *Visible Language*, 30 (1996) Heft 2.
- Kling, Thomas: »Bildprogramme«, <http://lyrikline.org/index.php?id=162&L=0&author=tk00&show=Poesms&poemId=105&ccHash=561a871ff2> (3.8.11).
- Kling, Thomas: »Bildprogramme«, in: ders.: *Gesammelte Gedichte*, hg. v. Marcel Beyer/Christian Döring, Köln 2006, S. 635–639.
- Kling, Thomas: *Iterinar*, Frankfurt a.M. 1997.
- Kling, Thomas (Hg.): *Sprachspeicher. 200 Gedichte auf deutsch vom achten bis zum zwanzigsten Jahrhundert*, Köln 2001.
- Koch, Peter/Wulf Oesterreicher: »Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte«, in: *Romanistisches Jahrbuch*, 36 (1985), S. 16–43.
- Kolesch, Doris/Sibylle Krämer: »Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesen Band«, in: *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, hg. v. dens., Frankfurt a.M. 2006, S. 7–16.
- Kolesch, Doris: »Wer sehen will, muss hören. Stimmlichkeit und Visualität in der Gegenwartskunst«, in: *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, hg. v. ders./Sibylle Krämer, Frankfurt a.M. 2006, S. 40–64.
- Kolesch, Doris: »Natürlich künstlich«, in: *Kunst-Stimmen*, hg. v. ders./Jenny Schrödl, Berlin 2004, S. 19–39.
- Kolesch, Doris: »Stimmlichkeit«, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hg. v. Erika Fischer-Lichte/ders./Matthias Warstat, Stuttgart 2005, S. 317–320.
- Krämer, Sibylle: »Mündlichkeit/Schriftlichkeit«, in: *Grundbegriffe der Medientheorie*, hg. v. Alexander Roesler/Bernd Stiegler, Paderborn 2005, S. 192–199.
- Krämer, Sibylle: »Sprache – Stimme – Schrift. Sieben Thesen über Performativität als Medialität«, in: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für historische Anthropologie*, 7 (1998) Heft 1, S. 33–58.
- Kreimeier, Klaus/Georg Stanitzek (Hg.): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, Berlin 2004.
- Lenz, Daniel/Eric Pütz: »Am Anfang war die ›Menschheitsdämmerung‹ – Interview mit Thomas Kling«, in: *literaturkritik.de*, 2 (2000) Heft 2; http://www.literaturkritik.de/public/druckfassung_rez.php?rez_id=827 (12.8.11).
- Linz, Erika: »The Reflexivity of Voice«, in: *Media Culture, and Mediality: New Insights into the Current State of Research*, hg. v. Ludwig Jäger/ders./Armela Schneider, Bielefeld 2010, S. 333–347.
- L rincz, Csongor: »Instrumentality and Referentiality in Poetry (Thomas Kling)«, in: *Configurations*, 18 (2010), S. 327–344.
- Mersch, Dieter: »Präsenz und Ethizität der Stimme«, in: *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, hg. v. Doris Kolesch/Sibylle Krämer, Frankfurt a.M. 2006, S. 211–236.
- Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer performativen Ästhetik*, Frankfurt a.M. 2002.
- Meyer, Petra Maria: »Einleitung. Künstlerische Positionen im Medienwechsel. Lautpoetische, radiophone und theatrale Kompositionen«, in: *acoustic turn*, hg. v. ders., München 2008, S. 168–183.
- Müller, Jan Dirk (Hg.): »Aufführung« und »Schrift« in Mittelalter und Früher Neuzeit. *DFG-Symposium 1994*, Stuttgart u.a. 1996.
- Neumark, Norie/Ross Gibson/Theo Van Leeuwen (Hg.): *Voice: Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*, Cambridge u.a. 2010.
- Ong, Walter J.: *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*, übers. v. Wolfgang Schömel, Opladen 1987.
- Porombka, Stephan: »Clip-Art, literarisch. Erkundungen eines neuen Formats (nebst einiger Gedanken zur

- sogenannten ›angewandten Literaturwissenschaft‹), in: *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*, hg. v. Christine Künzel/Jörg Schönert, Würzburg 2007, S. 223–243.
- Porombka, Stephan: ›Slam, Pop und Posse. Literatur in der Eventkultur‹, in: *Bestandsaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht*, hg. v. Matthias Harder, Würzburg 2001, S. 27–42.
- Schenk, Klaus: *Medienpoesie. Moderne Lyrik zwischen Stimme und Schrift*, Stuttgart u. a. 1999.
- Smith, Marc Kelly/Joe Kraynak: *Take the Mic: The Art of Performance Poetry, Slam, and the Spoken Word*, Naperville 2009.
- Strohschneider, Peter: ›»nu sehent, wie der singet!‹ Vom Hervortreten des Sängers im Minnesang«, in: ›Aufführung‹ und ›Schrift‹ in Mittelalter und Früher Neuzeit. DFG-Symposion 1994, hg. v. Jan-Dirk Müller, Stuttgart u. a. 1996, S. 7–29.
- Velten, Hans-Rudolf: ›Performativität. Ältere deutsche Literatur‹, in: *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*, hg. v. Claudia Benthien/dems., Reinbek 2002, S. 217–242.
- Vos, Eric: ›New Media Poetry – Theory and Strategies‹, in: *Visible Language*, 30 (1996) Heft 2, S. 215–233.
- Wagner, Peter (Hg.): *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin u. a. 1996.
- Wandhoff, Haiko: *Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*, Berlin u. a. 2003.
- Wenzel, Horst/Wilfried Seipel/Gotthart Wunberg (Hg.): *Audiovisualität vor und nach Gutenberg. Zur Kulturgeschichte der medialen Umbrüche*, Wien 2001.
- Wulf, Christoph/Jörg Zirfas: ›Die performative Bildung von Gemeinschaften‹, in: *Paragrana. Zeitschrift für Historische Anthropologie*, 10 (2001) Heft 1, S. 93–116.
- Zumthor, Paul: *Einführung in die mündliche Dichtung*, übers. v. Irene Selle, Berlin 1990.
- Zumthor, Paul: ›Körper und Performanz‹, übers. v. K. Ludwig Pfeiffer, in: *Materialität der Kommunikation*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt a. M. 1988, S. 703–714.