

4.18. Spoken-Word-Literatur und Poetry Slam

Claudia Benthien und Catrin Prange

1. Einführung

Neben der traditionellen Dichterlesung, die sich in unterschiedlichsten Formaten findet – von Lesereisen in kleinen Buchhandlungen über die performative Lesung auf riesigen Bühnen im Rahmen von Literaturfestivals bis hin zu Radioauftritten, Literaturtelefonen (z. B. www.literaturtelefon-online.de) oder eigens fürs Internet kreierten ‚Lese-Szenen‘ (z. B. www.zehnseiten.de) –, hat sich seit den 1990er Jahren das kompetitive Format des Poetry Slam etabliert. Literatur, die von vornherein auf den mündlichen Vortrag, die Verlautbarung, hin angelegt ist, wird im deutschsprachigen Raum unter der aus dem Englischen übernommenen Bezeichnung ‚Spoken Word Poetry‘ beziehungsweise ‚Spoken Word Literature‘ gefasst. ‚Spoken Word‘ bezeichnet ein Genre darstellender Kunst, bei dem ein lyrischer Text oder auch erzählende Kurzprosa vor Publikum vorgetragen wird. Obwohl eine Spoken-Word-Performance auch musikalisch begleitet werden kann, kommt dem gesprochenen Wort hier die zentrale Bedeutung zu. Bedeutende Wegbereiter des Spoken Word waren die amerikanischen Poeten der Beat-Generation wie William S. Burroughs, Jack Kerouac oder Allen Ginsberg. Seit den 1980er Jahren wurde das Genre durch jüngere Autorinnen und Autoren aufgegriffen und zum Teil mit unterschiedlichen Musikgenres (z. B. mit Jazz, Blues, Dub oder Rap) kombiniert. Die populärste Vortragsform des Spoken Word findet sich im Poetry Slam. Im Zentrum des Slam steht die Liveperformance des ‚Poeten‘ oder der ‚Poetin‘ vor Publikum; das ‚Werk‘ ist nicht der visuell-skripturale Text (der oftmals gar nicht zugänglich gemacht wird), sondern die situativ gebundene auditiv-vokale ‚Text-Sprechung‘. Zumeist werden die Texte von den Autoren und Autorinnen selbst präsentiert, nur sehr selten von professionellen Sprechern und Sprecherinnen. Insofern beide hier in eins fallen, ist es sinnvoll, diese Doppelrolle auch begrifflich zu kennzeichnen; Julia Novak hat hierfür in einer englischsprachigen Publikation den Begriff „poet-performer“ (Novak 2011, 62) vorgeschlagen, der auch hier Verwendung finden soll.

2. Zentrale Parameter zur Untersuchung von Spoken Word und Poetry Slam

2.1. Rahmung und Ritualität der Aufführungssituation

Die Aufführung von mündlicher Literatur findet an einem konkreten Ort und Zeitpunkt statt. Durch diese singulären und situativen Bedingungen „projiziert sie das dichterische Werk in einen *Rahmen*“ (Zumthor 1990, 140). Diese die jeweilige Aufführungssituation bedingenden kulturellen und medialen Rahmungen bringen das poetische Werk als ästhetisches ‚Ereignis‘ mit hervor. Sie lassen es perzipierbar und interpretierbar werden (vgl. Zumthor 1990, 203). Zentral für das Merkmal der Ereignishaftigkeit ist deren Zeitlichkeit: „Nicht was dabei im einzelnen zum Vorschein gelangt, ist relevant, sondern *daß geschieht*. Das Eigentliche ist mithin Zeitlichkeit. Jedes Ereignen braucht Zeit [...]“ (Mersch 2002, 290–291). Bei Liveperformances stellt das theatrale Setting – Location, Anmoderation, Applaus, Lichtwechsel, Musikintro etc. – eine mediale und situationspezifische paratextuelle (bzw. paramediale) Rahmung dar. Es handelt sich dabei um „Modulationen“, um Systeme von Konventionen, die es ermöglichen, dass eine Handlung – das schlichte Sprechen eines Gedichttextes – „in etwas transformiert wird, das dieser Tätigkeit nachgebildet ist, von den Beteiligten aber als etwas ganz anderes gesehen wird“ (Goffman 1977, 55–56), so zum Beispiel als konkreter Wettbewerbsbeitrag in einem Poetry Slam oder als künstlerische Spoken-Word-Performance.

Diesbezüglich kann auf die in der Textlinguistik entwickelte Kategorie der „Situationalität“ (Beaugrande und Dressler 1981, 12, 169–187) beziehungsweise der „Situativität“ (Heinemann und Heinemann 2002, 99, 134) rekurriert werden. Mit dieser Begrifflichkeit wird die „situative, interaktionale und diskursive Einbettung“ (Heinemann und Heinemann 2002, 134) eines Textes bezeichnet. Literatur ist nicht nur in je unterschiedliche räumliche, soziale oder ästhetische Settings überführbar, sondern auch in verschiedene Medien und Darstellungsformen. Der Begriff der ‚Situation‘ bietet, im Anschluss an den Situationisten Guy Debord, die Option, „eine methodisch wie epistemologische Vereinseitigung des westlichen Denkens und der westlichen Ästhetik hinter sich zu lassen: nämlich die dichotomischen und hierarchisierten Vorstellungsmuster von Akteur und Handlung, aktiver Ursache und passivem Geschehen, Subjekt und Objekt“ (Kolesch 2005, 306) – zugunsten einer Vorstellung von Partizipation als Aktivität.

Insbesondere vor dem Hintergrund des Partizipationsgedankens sind Spoken Word und Poetry Slam als „Literatur in der Eventkultur“ (Porombka 2001) aufschlussreiche Phänomene für die transformative kulturelle Aneignung ‚alter‘ Medien in neuem Gewand, die ihre Popularität nicht zuletzt der zeitgleichen Digitalisierung vieler Lebensbereiche verdanken. Aufgrund seiner „verbindlichen

Regeln“ ist vor allem das konkrete Format Poetry Slam als ein „kulturelles Ritual“ (Anders 2010, 25) zu bezeichnen.

Beim Poetry Slam handelt es sich um einen modernen Dichterwettbewerb, einen literarischen Vortragswettbewerb, der vier grundsätzlichen Regeln unterliegt: Erstens muss der vorgetragene Text selbst geschrieben sein; zweitens müssen sich die Vortragenden an ein vorgegebenes Zeitlimit (zwischen drei und zehn Minuten) halten; drittens dürfen keinerlei Requisiten oder Musikinstrumente genutzt werden, und der Text soll gesprochen, darf höchstens teilweise gesungen werden; viertens bewertet eine Publikumsjury den Auftritt. Jenseits dieser basalen Vorgaben gibt es jedoch kein Regelwerk, das beispielsweise die Textgattungen festlegt. Der aus den USA stammende Poetry Slam hat sich in den vergangenen Jahrzehnten in den deutschsprachigen Ländern als fester Bestandteil des Literatur- und Kulturbetriebes etabliert. Die meisten Akteure der hiesigen Poetry-Slam-Szene begannen schon als Jugendliche damit, ihre Texte auf der Bühne vorzutragen, doch nur wenige sind auf dem Buchmarkt vertreten. Ein Grund hierfür besteht wohl darin, dass das Veranstaltungsformat Poetry Slam äußerst divergente Texttypen hervorbringt, die sich oft durch Schlichtheit und Verständlichkeit auszeichnen. Auch wenn der Begriff ‚Poetry‘ auf Lyrik hindeutet, entstammt die Mehrzahl der Texte nicht dieser Gattung, sondern umfasst Erzählungen, Essays, autobiographische Beschreibungen und vieles mehr. Poetry Slam kann als „zeitgenössische Form informeller Literaturvermittlung“ verstanden werden, die sich „in Abgrenzung zur klassischen Autorenlesung“ positioniert (Wirag 2012, 485). Unter besonderer Berücksichtigung der charakteristischen Merkmale des Veranstaltungsformats Poetry Slam hat Lino Wirag erstmals konkrete Parameter zur Beschreibung eines Slam vorgeschlagen (vgl. Wirag 2014, 270–271).

2.2. Flüchtigkeit und Performanz des Rezipienten

Korrespondierend zu der theaterwissenschaftlichen Auffassung vom „erst in der Aufführung erreichten Status des Dramas als Werk“ (Balme 2014, 85), ist für eine Beschäftigung mit Spoken-Word-Literatur nicht das literarische Textsubstrat die Grundlage, sondern der „Text in der Performanz“ (Maassen 2001, 289). Dies beinhaltet „Prozesse des Aufführens, Ausstellens, Zueignens, Austauschens, und umfaßt sowohl Aspekte der Materialität des Textes als auch solche seiner medialen Transformationen“ (Maassen 2001, 289). Novak zufolge entsteht *live poetry* aus der „fundamental bi-mediality of the genre of poetry [...] as a specific manifestation of poetry’s oral mode of realisation, which is parallel to, rather than a mere derivative ‚version‘ of, the written mode. As such, live poetry is characterised

by the direct encounter and physical co-presence of the poet with a live audience“ (Novak 2011, 62).

Als Dichtung wird mithin „das *Rezipierte*“ selbst verstanden und „ihre *Rezeption*“ ist ein „einmaliger, flüchtiger und unumkehrbarer [...] Akt“ (Zumthor 1990, 203). Paul Zumthor, der am Beispiel des mittelalterlichen Liedvortrags einen der wichtigsten Forschungsbeiträge zur literarischen Performance mündlicher Dichtung verfasst hat, betont die konstitutive Rolle des Publikums in der Livesituation. Für die Spoken-Word-Literatur und – aufgrund des Wettbewerbs – insbesondere für den Poetry Slam sind die jeweilige Bühnensituation sowie die Anwesenheit und Aktivität der Zuschauenden, ähnlich wie bei der oralen vormodernen Literatur des Mittelalters, essenziell. Ein besonderes Merkmal von Liveperformances ist ihr ephemere 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 Autopoiesis. [...] [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“ (Fischer-Lichte 2004, 14).

Eine Äußerung oder auch eine kulturelle Aufführung wird ‚performativ‘ genannt, wenn sie das, was sie bezeichnet, zugleich auch vollzieht. Konzepte des Performativen benennen in dieser Hinsicht „eine besondere Form von Konstitutionsleistung, keineswegs nur in und durch Sprache, sondern im Medium jedweden symbolischen Handelns“ (Krämer und Stahlhut 2001, 55–56). Grundmerkmal sprachlicher Performanz ist die Gleichzeitigkeit von Artikulation und dem Schaffen von Realität oder anders formuliert: die Gleichzeitigkeit von ‚Aufführung‘ und ‚Vollzug‘. „Während die referentielle Funktion auf die *Darstellung* von Figuren, Handlungen, Beziehungen, Situationen etc. bezogen ist, richtet sich die performative auf den *Vollzug* von Handlungen – durch die Akteure und zum Teil auch durch die Zuschauer – sowie auf ihre unmittelbare Wirkung“ (Fischer-Lichte 2002, 279). Ein wesentliches Merkmal von Literatur, die als Performance realisiert wird – in Form von Lesungen beziehungsweise Rezitationen (vgl. 4.5. MAYE; 4.6. MEYER-KALKUS) –, ist nach Erika Fischer-Lichte die Markierung der „besondere[n] Differenz zwischen Lesen und Zuhören“. Beide werden „als performative Prozesse ins Bewußtsein gehoben“ und die Aufmerksamkeit wird auf die „spezifische Materialität“ der Stimme gelenkt, des Weiteren wird das „Verstreichen von Zeit [...] als Bedingung von Wahrnehmung spürbar“ (Fischer-Lichte 2002, 287).

2.3. Stimme und Audiotext im Spannungsfeld von *liveness* und Aufzeichnung

Die menschliche Stimme gilt gleichermaßen als „Index der Singularität einer Person wie der Kultur“ (Kolesch und Krämer 2006, 11). Ihr werden Merkmale wie Flüchtigkeit, Subjektivität und Situativität zugeschrieben. ‚Stimme‘ und ‚Aufführung‘ weisen Korrespondenzen auf, weil beide – im Unterschied etwa zu einem Schrifttext – durch Flüchtigkeit gekennzeichnet sind: „The voice is a paradigm of the event, because it comes to an end. All events must end; texts can live on indefinitely“ (Peters 2004, 99). Ereignishaftigkeit und Intensität werden der Stimme besonders in Livesituationen zugeschrieben, für die die Anwesenheit eines Publikums konstitutiv ist, das diese Verlautbarung hört.

Der Stimme von Dichtern und Dichterinnen bei der Performance eigener Texte werden besondere Eigenschaften attribuiert, allen voran die der ‚Authentizität‘ (vgl. Berg et al. 1997). Die Dichterstimme wird mit Stichworten wie Auratisierung und Verkörperung umschrieben, sie hängt eng mit dem „Ursprungsmythos der Sprache als O-Ton“ und „authentische[r] Verlebendigung“ zusammen: „Liest der Dichter live, lebt die Dichtung“ (Bickenbach 2007, 193). Allerdings hat paradoxerweise erst die Möglichkeit technischer Speicherung das Konzept des ‚O-Tons‘ hervorgebracht, wodurch nur jener Ton, „der längst vergangen ist“, zum „Original einer dokumentarischen Funktion“ wird (Bickenbach 2007, 194). In diesem Kontext ist die Entstehung der Spoken-Word-Bewegung auch als Resultat der verstärkt medialen Alltagsrealität zu verstehen, wenngleich damit verbundene Vorstellungen von Authentizität, Präsenz, Echtheit und Singularität in der Forschung gemeinhin kritisch beurteilt werden.

Es ist ein durchaus paradoxes Phänomen, dass Stimmen Intimität und Nähe gerade durch den Einsatz elektroakustischer Technik evozieren, was zu einer spezifischen „Sonosphäre“ (Kolesch 2004, 36) führt: Die Verwendung von Mikrofonen, wie dies bei Spoken-Word-Performances üblich ist, enträumlicht und entkörperlicht die Stimme bereits im Vollzug der Performance. Man hört sie nicht am Ort ihres Entstehens, das heißt vom sich auf der Bühne artikulierenden Poet-Performer, sondern in Form einer „akustische[n] Großaufnahme“ (Pinto 2012, 25) aus mehreren auf den Zuschauerraum ausgerichteten Lautsprechern. Phänomenologisch ist die amplifizierte Stimme nicht mehr mit dem auf der Bühne agierenden Körper verknüpft, was zu einer merkwürdigen Hybridisierung führt: Im Extremfall, zum Beispiel wenn man in einem großen Theater im zweiten Rang sitzt, wohnt man quasi einer „radiophonen‘ Situation“ (Pinto 2012, 12) bei, die zeitgleich aufgeführt, akustisch verstärkt sowie – durch Gestik und Mimik des in weiter Ferne auf der Bühne agierenden Körpers – ‚bebildert‘ wird.

Zur Aufführungssituation des Poetry Slam gehört das Mikrofon als technische „Ausweitung“ (McLuhan 1968, 54) des menschlichen Körpers essenziell dazu. Die Abhängigkeit vom Mikrofon wird in Slam-Texten einerseits problematisiert und metatextuell behandelt, andererseits aber haben die Poet-Performer in der Regel keine Stimmausbildung und sind daher auf die technische Amplifizierung angewiesen (vgl. Anders 2010, 26, 55). Durch die Verwendung von Mikrofonen wird ein zweites Dispositiv erzeugt, das sich dem der *liveness* als Gegenpol einschreibt, das Dispositiv der Aufzeichnung und Wiederholbarkeit: „Recording technology makes possible the paradox of an identically repeatable performance. Every performance is unique and unrepeatable [...]. The aura of uniqueness clings to performance. Performance is singular and recording is multiple“ (Peters 2004, 92; grundlegend zu *liveness* in einer mediatisierten Kultur siehe auch Auslander 1996). Die Wiederholbarkeit der Performance mittels Aufzeichnungstechnologien entbindet sie aber nicht von der Singularität, denn jede Wiederholung, jedes erneute Abspielen einer Aufzeichnung, ist ihrerseits unwiederholbar, weil auch diese, wie schon angedeutet, im theaterwissenschaftlichen Sinne als eine originäre ‚Aufführung‘ zu betrachten ist (vgl. Fischer-Lichte 2005, 16; Balme 2014, 88).

Mündliche Literatur lässt sich mit den bestehenden literaturwissenschaftlichen Analyseparametern, zum Beispiel den für die Lyrikanalyse vorliegenden Kategorien wie Reim, Rhythmus oder Metrum, nicht zureichend beschreiben. Auch die Kriterien Walter Ongs zur Unterscheidung von Oralität und Literalität – dass mündliche Sprache eher „additiv als subordinierend“, eher „aggregativ als analytisch“, eher „einführend und teilnehmend als objektiv-distanziert“ oder eher „situativ als abstrakt“ sei (Ong 1987, 42–54) – nützen für die konkrete Analyse nur bedingt, weil sie stark textbezogen sind. Für die Untersuchung der „sekundären Oralität“ (Ong 1987, 18) aktueller akustischer Literaturformate sind vielmehr neue Parameter zu finden, die in der Lage sind, die auditiven und visuellen Dimensionen der Performance konkret zu beschreiben. Der von Novak vorgeschlagene Begriff ‚Audiotext‘ (Novak 2011, 75–144) ist für die erste Dimension geeignet; für die zweite hält sie am bereits eingeführten Begriff der körperlichen Kommunikation beziehungsweise der ‚Body Communication‘ (Novak 2011, 145–171; in einer aktuellen deutschsprachigen Publikation: „Körpereinsatz“; Novak 2017, 149) fest und bezieht sich sinnvollerweise unter anderem auf theaterwissenschaftliche Ansätze.

Für das vorliegende Handbuch sind insbesondere die Parameter des Audiotextes von Bedeutung, daher sollen diese hier kurz skizziert werden. Auf die körpersprachlich-visuellen Parameter wird im Kontext der ersten Beispielanalyse (Abschnitt 3.) exemplarisch eingegangen. Novak übernimmt den Begriff des Audiotextes von Charles Bernstein, der ihn als „audible acoustic text“ und als „the poet’s acoustic performance“ bestimmt (Bernstein 1998, 12–13). Korrespon-

dierend zu diesem hat Natalie Binczek den Begriff des ‚akustischen Textes‘ (vgl. Binczek 2012, 67) vorgeschlagen, allerdings für das Genre des Hörbuchs. Bernsteins und Novaks Begriff des Audiotextes wird hier vorgezogen, da beide ihn im Kontext von Spoken Word und *live poetry* entwickelt haben. Innerhalb der geisteswissenschaftlichen Disziplinen ist es bislang ausschließlich die Sprechwissenschaft, die detaillierte Parameter zur Beschreibung des stimmlich-artikulatorischen Ausdrucks bereitstellt und sich dabei zum Teil an musikwissenschaftliche Terminologie anlehnt. Diese Parameter umfassen – jeweils noch weiter ausdifferenziert – Sprechtonhöhe, Stimmklang (Klangfülle, Klangfarbe, faukale Distanz, Geräuschanteil), Lautheit, Sprechgeschwindigkeit, Akzentuierung, Sprechrhythmus sowie Artikulation (Präzision, Lippenstellung, Lautdauer) (vgl. Bose 2010, 35–36), die trotz oder auch wegen ihrer Präzision von in ihrer auditiven Wahrnehmung weniger geschulten Personen in der Praxis wohl nur bedingt anwendbar sind. Praktikabler erscheinen die von der Literaturwissenschaftlerin Novak zusammengestellten fünf artikulatorischen Analyseparameter, die sie jeweils anhand von konkreten Lyrikbeispielen erläutert. Hierbei handelt es sich um Rhythmus, Tonhöhe, Lautstärke, Artikulation und Klangfarbe (vgl. Novak 2011, 85–125). Novak legt überzeugend dar, inwieweit diese fünf Parameter als „paralinguistic features“ (Novak 2011, 86) fungieren, die in der Liveperformance von Texten einzelnen gesprochenen Elementen – seien es längere Phrasen oder auch nur Worte oder Silben – zusätzliche semantische Bedeutung geben können. So können die paralinguistischen Merkmale den Textsinn betonen und verstärken oder ihn auch infrage stellen, indem Ambivalenzen oder Widersprüche erzeugt werden (siehe auch Vorrath 2020, 161–177).

Im Folgenden sollen die hier kurz eingeführten Theorieansätze und Parameter anhand von zwei prominenten Beispielen diskutiert werden: anhand eines (mediatisierten) Slam-Auftritts von Julia Engelmann und eines Sprechtextes und Poetry Clips von Nora Gomringer.

3. Beispielanalyse Poetry Slam – Julia Engelmann: *One Day/Reckoning Text*

Julia Engelmanns Auftritt bei dem Bielefelder Hörsaal-Slam am 7. Mai 2013 wurde vom dortigen Campus TV aufgezeichnet und auf YouTube hochgeladen (vgl. Engelmann 2013). Etwa ein halbes Jahr später wurde das Video von dem Blogger Kai Thrun kommentiert und auf seinem Blog eingestellt, was zu einer unglaublichen Popularitätswelle und Verbreitung in den sozialen Medien führte: Das Video wurde in der Folge viele Millionen Mal angeklickt. Die Slammerin Engelmann, eine damals 20-jährige Psychologiestudentin aus Bremen, löste einen bisher

nicht gekannten Hype aus. Es wurde allerdings auch über den Widerspruch zwischen ihrer vermeintlich naiven und laienhaften Darstellung beim Slam und ihrer Schauspielerfahrung am Theater und in einer Fernsehserie diskutiert. Ihre mediatisierte Performance und der Audiotext derselben – der als audioliterale Transkription vom mündlichen zum schriftlichen Text, nach Ludwig Jäger also „phono-graphisch“ (Jäger 2014, 245), auch in gedruckter Form vorliegt (Engelmann 2014, 24–29) – sollen hier als Ausgangspunkte einer exemplarischen Analyse der Audioliteralität des Poetry Slam dienen.

Diese ist methodisch insofern schwierig, als die Verfasserinnen des vorliegenden Artikels den Liveauftritt Engelmanns an der Universität Bielefeld nicht miterlebt haben, sondern ihre Untersuchung ausschließlich auf dem YouTube-Video beruht. Es handelt sich daher um eine Ausgangssituation, die derjenigen der Theaterwissenschaft ähnelt, wenn eine historische Inszenierung untersucht werden soll oder eine, die bereits ‚abgespielt‘ ist und die nur als Videoaufzeichnung vorliegt (vgl. Balme 2014, 93). Aussagen über so wichtige Aspekte wie Räumlichkeit und Atmosphäre des Slam-Auftritts können daher nur in Ansätzen gemacht werden, und zwar unter Berücksichtigung einer von Campus TV produzierten Reportage zum 5. Bielefelder Hörsaal-Slam, in der Engelmann auch kurz interviewt wird (vgl. Campus TV Bielefeld 2013). Erschwerend kommt bei im Internet verfügbaren Slam-Videos der Umstand hinzu, dass diese in der Regel extrahierte Soloperformances von wenigen Minuten Länge sind, also das für Poetry Slam charakteristische kompetitive Setting mit seiner Folge von Auftritten samt Publikumsbewertungen ausgeblendet wurde. Vom Bielefelder Hörsaal-Slam findet sich jedoch auf YouTube eine vollständige Aufzeichnung, somit lassen sich Setting und Format rekonstruieren: Engelmann trat als fünfte von acht Slammerinnen und Slammern auf, ihr Beitrag wurde vom Publikum eher mittelmäßig bewertet und sie kam nicht ins Finale. Der einmal jährlich im Audimax stattfindende Hörsaal-Slam wird vom Bielefelder Campus TV zusammen mit dem universitären Zentrum für Ästhetik organisiert; bei der Veranstaltung im Mai 2013 waren weit über 1000 Studierende anwesend.

Engelmanns Slam-Text bezieht sich auf das Lied *One Day/Reckoning Song* (2008) des israelischen Folk-Rock-Musikers Asaf Avidan, das 2012 in einer Remix-Version einige Wochen den ersten Platz der deutschen Charts innehatte. Bei ihrem Auftritt singt sie zunächst jene titelgebenden Verse des Songs: „One day, baby, we’ll be old, | oh baby, we’ll be old | and think of all the stories | that we could have told“ (Engelmann 2014, 24). Sodann übersetzt sie diese ins Deutsche und beginnt ohne weitere Vorrede ihre Slam-Performance. Der Text greift ein für die Lyrik typisches Sujet auf: den besonders in der frühneuzeitlichen Dichtung prominenten Vergänglichkeitstopos. Engelmann beschreibt in ihrer schonungslosen Diagnose der eigenen Generation eine Existenzform, die in Abwarten und

Lethargie besteht: Man möchte keinen Fehler machen, lieber warten, nichts tun, bis man vielleicht weiß, was man mit seinem Leben anfangen will. Die Botschaft des Textes ist, dass man erst aus der Perspektive des Alters, wenn es also zu spät ist, diese Passivität, das vergebliche ‚Warten aufs Leben‘ durchschauen wird, was in sich reimende Verse gefasst wird, die sich gut im leichten Rap-Rhythmus sprechen lassen: „Ach, das mach ich später‘ | ist die Baseline meines Alltags. | Ich bin so furchtbar faul | wie ein Kieselstein am Meeresgrund. | Ich bin so furchtbar faul, | mein Patronus ist ein Schweinehund. | Mein Leben ist ein Wartezimmer, | niemand ruft mich auf. | Mein Dopamin – das spar ich immer, | falls ich’s noch mal brauch“ (Engelmann 2014, 25). Engelmann spielt mit dem Carpe-Diem-Motiv, wenn der Text im dritten Abschnitt nach dem über sich selbst klagenden Ich und dem adressierten Du nun (erneut) zum inkludierenden Wir gewechselt wird: „*Und eines Tages Baby, werden wir alt sein, | oh Baby, werden wir werden alt sein | und an all die Geschichten denken, | die wir hätten erzählen können.* || Und die Geschichten, | die wir dann stattdessen erzählen, werden traurige Konjunktive sein wie – || ‚Einmal, wär ich fast einen Marathon gelaufen | und hätte fast die Buddenbrooks gelesen‘“ (Engelmann 2014, 27). Ähnlich wie im Vanitas-Gedicht wird das Altern antizipiert und mit dem moralischen und aufrüttelnden Impetus des Carpe Diem verknüpft, wobei die Flüchtigkeit und Vergänglichkeit, von der hier inhaltlich die Rede ist, metatextuell auch das Genre der Liveperformance kennzeichnet. *One Day/Reckoning Text* weist eine Reihe von lyrischen Stilelementen auf, wie etwa mehrere Wiederholungen der einführenden Leitstrophe als eine Art strukturierenden Refrain, zum Teil Reim und Rhythmus. In der Druckversion ist der Text wie ein Gedicht versifiziert und strophisch gegliedert.

Wenn man die bisherige knappe Textanalyse nun durch eine Aufführungsanalyse ergänzt, kommt man zu folgendem Ergebnis: Die paralinguistischen Merkmale von Engelmanns Audiotext erzeugen eher eine den Textsinn bestätigende und verstärkende Interpretation als Ironie, Distanz oder Mehrdeutigkeiten. Die nervös wirkende Poet-Performerin stellt sich zunächst selbst mit dem Wort „Hallo!“ vor und führt ihren Beitrag paratextuell mittels eines Liedzitats ein, das sie „jetzt“ vortragen wird. Ihr dann nach einer kurzen Pause einsetzender Gesang der Songzeile ist laienhaft, hoch, leise und verhalten; das letzte Wort „told“ wird schon nicht mehr gesungen, sondern gesprochen. Es wird vermeintlich die Überwindung sichtbar, öffentlich vor Publikum zu singen – ob auch diese Schüchternheit einstudiert ist, lässt sich nicht verifizieren. Insgesamt entsteht durch die stimmlich-körperliche Performance der Eindruck einer freundlichen, schüchternen und introvertierten Persönlichkeit, die gut zum Thema des Textes passt. Novak deutet dies als ‚verkörperte Subjektivität‘, wonach charakterliche Übereinstimmungen zwischen „textimmanenter Sprecherin und hör- und sichtbar vortragender Dichterin wahrnehmungstechnisch zu einer Verschmelzung dieser

beiden Ebenen von Subjektivität und damit zu einem Anschein von Authentizität führen“ (Novak 2017, 157–158). Zu diesem „Authentizitätseffekt“ (Novak 2017, 158) trägt auch die Art und Weise bei, wie der Audiotext präsentiert wird: Engelmans Stimme wirkt, insbesondere zu Beginn, als sie in Ich-Form sich vermeintlich selbst diagnostiziert, etwas gedrückt und beinahe flüsternd. Zwar artikuliert sie die einzelnen Worte klar und deutlich und wählt eine gleichmäßige, recht schnelle, zum Teil leicht dem Rap entlehnte Sprechmelodie, die die Reime, Binnenreime, Alliterationen und Assonanzen ihres Textes dezent zur Geltung bringt; gleichwohl transportiert der Stimmklang der Vortragenden eher eine leichte Resignation und Melancholie. Die Performerin setzt „zahlreiche Emphasen“ ein, die „emotionale Involviertheit kommunizieren“ (Novak 2017, 155). So wirkt die Sprechweise etwa im zweiten Abschnitt, der an ein nicht identifiziertes Du – mithin an jeden – gerichtet ist, stärker appellativ und ihre Stimme wird lauter, auch die Klangfarbe ist nun weniger gedrückt oder gepresst. Dies steigert sich bis zum vierten und letzten Abschnitt, in welchem die Performerin mit ‚naivem Pathos‘ und einem optimistischen Grundton ausmalt, wie das ‚wirkliche Leben‘ sein wird, und in dem sie das Gegenüber zu eben diesem auffordert: *„Lass uns möglichst viele Fehler machen | und möglichst viel aus ihnen lernen, | lass uns jetzt schon Gutes säen, | damit wir später Gutes ernten! | Lass uns alles tun, weil wir können | und nicht müssen, | jetzt sind wir jung und lebendig, | und das soll ruhig jeder wissen!“* (Engelmann 2014, 29).

Zusammenfassend gesagt, erfüllt die auditiv-vokale Präsentation hier die primäre Funktion, das verbal Ausgedrückte stimmlich zu bestätigen und zu authentifizieren; es wird eine Kohärenz von Inhalt und stimmlicher Performance hergestellt. Es handelt sich also um eine ‚audioliterale‘ (vgl. Jäger 2014) Transkription des Schrifttextes in eine Bühnenperformance, bei der wesentliche Elemente bereits im Text selbst angelegt sind und die Performance demgegenüber ‚transparent‘ wirkt. Abschließend soll kurz auf Engelmans Körpereinsatz eingegangen werden, mithin auf die visuelle Dimension der Performance. Novak unterteilt diese einerseits in Gestik und Körperhaltung („Gesture and Posture“) sowie andererseits in Mimik („Facial Communication“) (Novak 2011, 158, 164). Die Körperhaltung der Poetin auf der großen, leeren Bühne, an deren Rändern überall Zuschauer auf dem Boden sitzen, ist recht statisch, sie steht an einer fixen Stelle vor dem Mikrofon. Dieses hält sie über weite Teile ihrer Performance mit einer Hand fest, an manchen Stellen auch mit beiden. Die Poet-Performerin wird von der Kamera häufig in Nahaufnahme gezeigt, sowohl frontal von vorn als auch von der Seite. Diese Einstellungen verstärken den Fokus auf ihre Hände, die sie, wenn nicht am Mikrofon, oft herunterhängen lässt oder für die recht spärlichen, das Gesagte untermalenden Gesten einsetzt. In Engelmans Mimik ist insbesondere das verhalten freundliche Lächeln zu Beginn auffällig, das ähnlich

wie ihre Stimme ein nettes Mädchen suggeriert. Durch zahlreiche Close-ups erhalten die Rezipientinnen und Rezipienten des Videoclips eine große Nähe zu Engelmans Gesicht und ihrer empfindsam wirkenden Mimik, zum Beispiel dem kurzen intimen Augenschließen oder dem leisen Lächeln, das ihren nachdenklichen Gesichtsausdruck zuweilen illuminiert. Der starke Fokus auf dem ernstesten Gesicht Engelmans erhöht die Intensität des Zuhörens und erzeugt wohl einen vollständig anderen Eindruck, als wenn man die Poet-Performerin im Audimax aus vielleicht großer Distanz auf der leeren Bühne agieren sähe. Die Kameras von Campus TV richten sich zwischendurch immer wieder auf das in den Hörsaalreihen sitzende studentische Publikum, das dem gut 5-minütigen Auftritt still, aufmerksam und fast andächtig folgt. Es ist nicht zuletzt die hier skizzierte Kameraführung, die das Publikum nicht – wie sonst zumeist – völlig ausblendet und einen starken Fokus auf die Poet-Performerin legt, die den Erfolg dieses YouTube-Videos erklärt.

4. Beispielanalyse Spoken Word – Nora Gomringer: *Ursprungsalphabet*

Die Dichterin Nora Gomringer verortet sich selbst in der Spoken-Word-Szene. In einem Interview im Jahr 2009 benutzte sie das Kompositum „Sprechtext“ zur Beschreibung der Texte ihres Bandes *Sag doch mal was zur Nacht* (2006). Sie definiert Sprechtexte als „Texte, die ganz gezielt mit der Intention geschrieben und aufgeschrieben wurden, vorgetragen zu werden“ (Wimmer 2009, 415). Gomringer versteht das Sprechen als „Rezept“ für die Decodierung des jeweiligen Texts: „Der Text erschließt sich durch das, was man mit ihm macht: Man soll ihn sprechen“ (Wimmer 2009, 415). Die Tatsache, dass jedem von Gomringers Gedichtbänden eine Audio-CD beiliegt, auf der sie einige der abgedruckten Texte rezitiert, lässt die Grenzen zwischen schriftlich fixiertem Textsubstrat und Audiotext fließend erscheinen: Das Medium Buch und das Medium Audio-CD existieren nicht nebeneinander, sondern gehen eine Symbiose ein (vgl. Benthien 2017, 50–53), wobei dem gedruckten Text rein quantitativ Vorrang eingeräumt wird und beide Medien divergierende Gedichtchronologien erzeugen. Der charakteristische Sprachduktus Gomringers, die eine sehr klangvolle, ausdrucksstarke Stimme hat und auch eine professionelle Stimmbildung genoss, bleibt bei der Rezeption so stark im Ohr ‚haften‘, dass auch bei späterer stiller Lektüre der Texte die Stimme der Autorin mitschwingt. Für die hier skizzierte Symbiose ist ein Rekurs auf Jäger sinnvoll, der dafür plädiert, die mediale Relation von ‚akustischem Text‘ und ‚literarischem Text‘ (das schriftlich fixierte Textsubstrat) „nicht nur als Modalitätswechsel von visuell-skripturalen zu auditiv-vokalen Zeichen/Texten zu interpretieren, sondern

als eine transkriptive Beziehung, in der [...] beide medialen Elemente im Zuge ihrer ‚Interaktion‘ erst hervorgebracht werden“ (Jäger 2014, 231–232). Auf produktionsästhetischer Seite führt Jäger hierfür den Begriff des „audioliteralen Schreibens“ (Jäger 2014, 235) ein und schafft damit – der Tatsache gerecht werdend, dass die Texte bereits mit Blick auf die Verlautbarung verfasst werden – speziell für die Untersuchung der hier diskutierten Autorin einen wichtigen Terminus: „*Audio-literal* sollen allgemein solche Hervorbringungen von sprachlichem Sinn genannt werden, in denen skripturale und vokal-auditive Anteile der Kommunikation in verschiedenen Hinsichten miteinander verwoben oder aufeinander bezogen sind, derart dass sich der Sinnkonstitutionsprozess als das genuine Ergebnis der intermedialen Bewegungen verstehen lässt“ (Jäger 2014, 245).

Der audioliterale Text *Ursprungsalphabet* eröffnet den oben erwähnten Gedichtband. Die Positionierung des Textes direkt zu Beginn des Bandes und als erstes Gedicht auf der Audio-CD ist programmatisch, was durch die Substantivkomposition des Titels und den ersten Vers des Gedichts bestätigt wird. So verweist das Substantiv ‚Ursprung‘ auf einen Anfang, den Beginn von etwas Neuem oder auch auf die Grundlage beziehungsweise Basis von etwas; das zweite Substantiv ‚Alphabet‘ wiederum evokiert Erinnerung an Kindheit, Sozialisation, den eigenen Schreib- und Leselernprozess und präsentiert gleichzeitig das Handwerkszeug der Dichterin: die Buchstaben ‚A‘ bis ‚Z‘. Bereits der erste Vers, der nur aus den beiden Worten „Ich bin“ besteht, soll andeuten, wessen Ursprung in diesem Gedicht aufgezeigt werden soll: ob derjenige des Gedicht-Subjekts oder aber derjenige der Poet-Performerin Gomringer, bleibt notwendig offen. Der anhaltenden Debatten um den Terminus ‚lyrisches Ich‘ und des fortwährenden Status desselben als (germanistisches) Forschungsdesiderat eingedenk – die Frage, wer im Gedicht ‚spricht‘ und ob Autorin beziehungsweise Autor und Sprechinstanz in eins fallen (vgl. Burdorf 1997, Kap. 5) – soll hier lediglich auf die Problematik verwiesen werden, dass der Poet-Performerin in der Aufführungssituation seitens des Publikums noch eine weitere Ebene zugewiesen wird: die der „Akteursfigur“ (Ditschke 2008, 173). Deren ‚inszenierte Authentizität‘ (vgl. Ditschke 2008, 174) muss im Laufe des Vortrags verifiziert werden (zur Authentizitätsthematik in Spoken-Word-Literatur und Poetry Slam vgl. Holzheimer 2014, 24 und 38–42). Novak verweist in diesem Zusammenhang auf die „Performativität der Autorschaft“ (Novak 2017, 156): Da die Poet-Performerin per definitionem das eigene Werk vorträgt, dessen Entstehung zeitlich deutlich vor dem Zeitpunkt des Vortrags lag, kann man davon sprechen, dass die Lyrikerin sich ihren Text in der Performance erneut zu eigen macht: „Vom Publikum wird eine Performance allein durch die physische Anwesenheit der Erschafferin eines Textes, durch deren Körper er wieder neu hervorgebracht wird, als authentisch wahrgenommen [...]. Versteht man den mündlichen Vortrag als eine grundlegende mediale Manifestation von

Lyrik, so konstituiert sich also mit ihrem Vortrag zugleich, quasi performativ, die Autorin [...]“ (Novak 2017, 156).

Aufgrund des Titels *Ursprungsalphabet* können die Leserinnen und Leser auf den ersten Blick Struktur und Machart des Gedichts durchschauen: Der zweite Vers beginnt mit einem typographisch hervorgehobenen großen ‚A‘, dem Anfangsbuchstaben des Namens „Ariadne“, dem folgt ein Relativsatz, eingeleitet mit „die“ („die dem Faden, dem roten, wollenen folgt“, hier wie auch im Folgenden zit. n. Gomringer 2006, 9–10). Nach diesem Muster folgen „Briseis“, „Calypso“ und „Diana“, alle Namen jeweils mit besonderer (typographischer) Emphase des ersten Buchstabens und ausgeschmückt durch Attribute. Es werden im Laufe des Gedichts die Anfangsbuchstaben von 15 Namen beziehungsweise Namensbezeichnungen (auch Kosenamen, wie der von Frida Kahlo für Diego Riviera erfundene ‚Ochsenfrosch‘) besonders hervorgehoben („Ferlinghetti“, „Hadrian“, „Jonas“, „Kassandra“, „Medea“, „Nora“, „Ochsenfrosch“, „Proteus“, „Rilke“, „Sybille“, „X-Men“). Demgegenüber stehen elf ebenso gekennzeichnete Buchstaben in Worten, die keine Eigennamen sind und doch mehr oder weniger direkt attributiv auf die Poet-Performerin verweisen: „ein guter Maler“, „Guanin“, „Ich“, „Langsamkeit“, „Qual“, „Ton“, „D-u“, „Verlorenes“, „Warten“, „zynisch“, „binz“.

Im Schrifttext werden die obengenannten Attribute in elf Fällen mit der Formel ‚ich bin‘ (oder englisch ‚I am‘ oder schlicht ‚bin‘) eingeleitet. Der Audiotext hingegen unterscheidet sich stark von seinem gedruckten Gegenstück: 21 Mal spricht Gomringer die Formel ‚ich bin‘. Sie setzt sie also vor nahezu jeden Vers, was diese Formel beim Rezipiervorgang des Hörens gleichsam zu einer Art Refrain ausweitet. Die häufige Wiederholung fungiert dabei als eine Art ‚Kitt‘ zwischen den zum Teil sehr unterschiedlichen Namen und Attributen, mit denen die Poet-Performerin sich beschreibt. Die Formel ‚ich bin‘ verbindet die disparaten semantischen Felder der zahlreichen Anspielungen – so etwa auf Gomringers bildungsbürgerlich-altsprachlichen Background (antike Mythologie), auf ihre Sozialisation in der jüdisch-christlichen Kultur und im deutschen Sprachraum (Hitler, Freud) sowie auf das Milieu ihrer literarisch-künstlerischen Erziehung und Ausbildung.

Die paralinguistischen Charakteristika von Gomringers Audiotext unterstützen dabei den synthetischen Charakter dieser ‚Künstlerbiographie‘, obwohl sich doch viele Attribute zu widersprechen scheinen beziehungsweise scheinbar bewusst antagonistisch gesetzt wurden. Beispiele dafür sind die autopoesischen und onomatopoesischen Stimmmodulationen bei „singe für Odysseus“ (Gomringer singt die Passage), „howling over Allen“ (Gomringer heult das Wort „howling“), „Langsamkeit“ (Gomringer spricht das Wort im Zeitlupentempo und dehnt die Silben nahezu bis zur Unkenntlichkeit aus) und „du bist der Hauch“ (Gomringer singt den besonders betonten Vokal ‚u‘ und haucht die folgenden drei Worte). Andere interpretatorische Rückschlüsse lassen sich wiederum einzig am

Schrifttext belegen. Der Vers „Ich bin ein guter Maler und heiße Hitler“ wird von Gomringer mit tieferer Stimme gesprochen, wobei sie das Attribut ‚guter‘ und den Namen ‚Hitler‘ durch ein besonders lautes und tiefes Sprechen hervorhebt. Im Schrifttext setzt die Dichterin die typographische Emphase jedoch auf den Buchstaben ‚e‘ des unbestimmten Artikels. Das alleinige Anhören des Audiotextes könnte eine Irritation erzeugen und vermuten lassen, dass die zu erwartende chronologische Abfolge des Alphabets bereits beim Buchstaben ‚G‘ oder ‚H‘ angeht. Demgegenüber verdeutlicht der Blick in den gedruckten Text, dass Gomringer hier das Reizwort ‚Hitler‘ gleichsam inaktiv setzt, indem sie ausgerechnet den unbestimmten Artikel hervorhebt.

Auf YouTube findet sich ein für das bayrische Fernsehen produzierter ‚Poetry Clip‘ des *Ursprungsalphabets* (vgl. Gomringer 2013). In Gomringers gut zweimintigem Poetry Clip steht die Performerin in einer Art Studio vor leeren Stuhlreihen und spricht den Text in Richtung Kamera, welche sich allerdings beständig um sie herum bewegt und sie auf diese Weise sowohl frontal als auch im Profil und Halbprofil zeigt. Außerdem zoomt die Kamera mal auf bestimmte Details (z. B. den Mund der Poetin), mal entfernt sie sich eilig und zeigt die Knsterin in der Totale. Die Einstellungsgröße verändert sich während des Clips beständig. Eine auffällige Komponente des Videos ist die zeitgleiche Einblendung des gesprochenen Textes in pinker Schrift, indem auch hier die entsprechenden Buchstaben durch besondere Größe hervorgehoben werden. Allerdings geht die Texteinblendung im Video über die graphische Präsentation des Gedichtbandes deutlich hinaus: Hier wird nämlich auch der transkribierte Audiotext eingeblendet und somit in die Schriftlichkeit rckberfhrt. Dabei ist der ‚Videotext‘ durchaus beweglich: So werden beispielsweise die Onomatopoetika schriftlich nachgebildet („hoooooooooowling“, „binzzzzz“) oder das Wort ‚Langsamkeit‘ wird erst Buchstabe für Buchstabe sichtbar synchron zu Gomringers retardierender Aussprache des Wortes. Es handelt sich hier in Jägers Sinne um eine transkriptive Beziehung, wobei der audioliterale Text durch die Erweiterung um das Medium Video gleichsam ‚grapho-phonographisch‘ wird.

5. Resümee

Die Untersuchung von Spoken-Word-Literatur und Poetry Slam erfordert, wie hier skizziert wurde, die Einführung von neuen Untersuchungsparametern, um den verschiedenen multimodalen und plurimedialen Präsentationsformen gerecht zu werden. Dafür sind neben den etablierten literaturwissenschaftlichen Ansätzen zu Oralität und Skripturalitt auch Forschungsbeiträge aus Bereichen wie Theater-, Medien- und Sprechwissenschaft sowie Linguistik einzubeziehen.

Als besonders fruchtbar erweisen sich Novaks Konzepte des ‚Audiotextes‘ und des ‚Poet-Performers‘ sowie Jägers Konzept der ‚Audioliteralität‘. Novak erstellt dabei erstmalig Parameter für detaillierte Analysen von Liveperformances von Lyrik. Mit Blick auf die auditiv-vokale Gestaltung der hier exemplarisch analysierten Texte *One Day/Reckoning Text* von Julia Engelmann und *Ursprungsalphabet* von Nora Gomringer sind auffällige Unterschiede zu konstatieren, die nicht nur mit den je spezifischen Aufführungsformaten und Mediatisierungen zusammenhängen. So steht die leicht exaltierte und sprachlich professionelle Artikulationsweise Gomringers im Gegensatz zur eher zurückgenommenen, laienhaft sich gebenden ‚Text-Sprechung‘ Engelmanns. Die Relation von skripturalem Text und Audiotext weist je unterschiedliche Spannungsverhältnisse beziehungsweise Korrespondenzen auf, die in ihrer Prozesshaftigkeit noch ausführlich untersucht werden müssen. Diesbezüglich ist anzumerken, dass es nicht zielführend erscheint, Slam Poetry und Spoken Word systematisch voneinander abzugrenzen, da beide orale literarische Genres sind. Spoken Word kann als Oberbegriff angesehen werden. Spoken-Word-Texte sind bisweilen auch bei Poetry Slams zu hören. Slam Poetry ist demgegenüber also eine Unterkategorie, die hauptsächlich durch den Vortragsrahmen bestimmt ist und deren wichtigstes Merkmal nicht nur Audioliteralität – wie bei Spoken-Word-Performances – darstellt, sondern vor allem die Tatsache, dass sie zu dem Zweck geschrieben wurde, einen Wettbewerb zu gewinnen.

Literaturverzeichnis

- 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.
- Auslander, Philip. *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. New York und London 1996.
- Balme, Christopher. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 5. Aufl. Berlin 2014.
- Beaugrande, Robert-Alain de, und Wolfgang Ulrich Dressler. *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen 1981.
- Benthien, Claudia. „Audio-Poetry“. *Lyrical Speech in the Digital Age*. *Dialogues on Poetry. Mediatization and New Sensibilities*. Hrsg. von Stefan Kjerkegaard und Dan Ringgaard. Aalborg 2017: 39–61.
- Berg, Jan, Hans Otto Hügel und Hajo Kurzenberger (Hrsg.). *Authentizität als Darstellung*. Hildesheim 1997.
- Bernstein, Charles. „Introduction“. *Close Listening. Poetry and the Performed Word*. Hrsg. von Charles Bernstein. New York 1998: 3–26.
- Bickenbach, Matthias. „Dichterlesung im medientechnischen Zeitalter. Thomas Klings intermediale Poetik der Sprachinstallation“. *Original/Ton. Zur Mediengeschichte des O-Tons*. Hrsg. von Harun Maye, Cornelius Reiber und Nikolaus Wegmann. Konstanz 2007: 191–216.

- Binczek, Natalie. „Literatur als Sprechtext. Peter Kurzeck erzählt das Dorf seiner Kindheit“. *Literatur und Hörbuch*. Hrsg. von Natalie Binczek und Cornelia Epping-Jäger. München 2012: 60–70.
- Bose, Ines. „Stimmlich-artikulatorischer Ausdruck und Sprache“. *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton*. Hrsg. von Arnulf Deppermann und Angelika Linke. Berlin und New York 2010: 29–68.
- Burdorf, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse*. 2. Aufl. Stuttgart und Weimar 1997.
- Campus TV Bielefeld. *Reportage zum 5. Hörsaalslam (Folge 82)*. <https://www.youtube.com/watch?v=P-uYDtHGG3w>. 3. Juni 2013 (16. Januar 2020).
- Ditschke, Stephan. „Ich sei dichter, sagen sie.‘ Selbstinszenierung beim Poetry Slam“. *Schriftsteller-Inszenierungen*. Hrsg. von Gunter E. Grimm und Christian Schärf. Bielefeld 2008: 169–184.
- Engelmann, Julia. *One Day/Reckoning Text*. Bielefelder Hörsaal-Slam. Campus TV Bielefeld. <https://www.youtube.com/watch?v=DoqxZWvt7g8>. 1. Juli 2013 (16. Januar 2020).
- Engelmann, Julia. *Eines Tages, Baby. Poetry Slam-Texte*. München 2014.
- Fischer-Lichte, Erika. „Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur“. *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Hrsg. von Uwe Wirth. Frankfurt am Main 2002: 277–300.
- Fischer-Lichte, Erika. „Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff“. *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Clemens Risi und Jens Roselt. Berlin 2004: 11–26.
- Fischer-Lichte, Erika. „Art. ‚Aufführung‘“. *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat. Stuttgart und Weimar 2005: 16–26.
- Goffman, Erving. *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt am Main 1977.
- Gomringer, Nora. *Sag doch mal was zur Nacht*. Dresden und Leipzig 2006.
- Gomringer, Nora. *Ursprungsalphabet*. <https://www.youtube.com/watch?v=D5Z0x30TjY4>. 20. Februar 2013 (16. Januar 2020).
- Heinemann, Margot, und Wolfgang Heinemann. *Grundlagen der Textlinguistik. Interaktion – Text – Diskurs*. Tübingen 2002.
- Holzheimer, Franziska. *Strategien des Authentischen. Herausforderungen einer literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Literatur sekundärer Oralität am Beispiel von Slam Poetry*. Paderborn 2014.
- Jäger, Ludwig. „Audioliteralität. Eine Skizze zur Transkriptivität des Hörbuchs“. *Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens*. Hrsg. von Natalie Binczek und Cornelia Epping-Jäger. München 2014: 231–253.
- Kolesch, Doris. „Natürlich künstlich“. *Kunst-Stimmen*. Hrsg. von Doris Kolesch und Jenny Schrödl. Berlin 2004: 19–39.
- Kolesch, Doris. „Art. ‚Situation‘“. *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat. Stuttgart und Weimar 2005: 305–306.
- Kolesch, Doris, und Sibylle Krämer (Hrsg.). *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main 2006.
- Krämer, Sybille, und Marco Stahlhut. „Das ‚Performative‘ als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie“. *Paragrana* 10.1 (2001): 35–64.
- Lehmann, Hans-Thies. „Prä-dramatische und postdramatische Stimmen. Zur Erfahrung der Stimme in der Live-Performance“. *Kunst-Stimmen*. Hrsg. von Doris Kolesch und Jenny Schrödl. Berlin 2004: 40–67.

- Maassen, Irmgard. „Text und/als/in der Performanz der frühen Neuzeit. Thesen und Überlegungen (mit einem Appendix von Manfred Pfister: Skalierung von Performativität)“. *Paragrana* 10.1 (2001): 285–302.
- McLuhan, Marshall. *Die magischen Kanäle*. Düsseldorf und Wien 1968.
- Mersch, Dieter. *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer performativen Ästhetik*. Frankfurt am Main 2002.
- Novak, Julia. *Live Poetry. An Integrated Approach to Poetry in Performance*. Amsterdam und New York 2011.
- Novak, Julia. „Live-Lyrik. Körperbedeutung und Performativität in Lyrik-Performances“. *Phänomene des Performativen in der Lyrik. Systematische Entwürfe und historische Fallbeispiele*. Hrsg. von Anna Bers und Peer Trilcke. Göttingen 2017: 147–162.
- Ong, Walter J. *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*. Opladen 1987.
- Peters, John Durham. „The Voice and Modern Media“. *Kunst-Stimmen*. Hrsg. von Doris Kolesch und Jenny Schrödl. Berlin 2004: 85–100.
- Pinto, Vito. *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film*. Bielefeld 2012.
- Porombka, Stephan. „Slam, Pop und Posse. Literatur in der Eventkultur“. *Bestandsaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht*. Hrsg. von Matthias Harder. Würzburg 2001: 27–42.
- Vorrath, Wiebke. *Hörlyrik der Gegenwart. Auditive Poesie in digitalen Medien*. Würzburg 2020.
- Wimmer, Katrin. „Gefährlich und gefährdet: Das Wort. Nora-Eugenie Gomringer im Gespräch mit Katrin Wimmer über Heimat, Erinnerung und das Liebesverhältnis zur Sprache“. *Transitträume*. Hrsg. von Andrea Bartl. Augsburg 2009: 407–425.
- Wirag, Lino. „Zeitgenössische Formen informeller Literaturvermittlung“. *Handbuch Kulturelle Bildung*. Hrsg. von Hildegard Bockhorst, Vanessa-Isabelle Reinwand und Wolfgang Zacharias. München 2012: 485–488.
- Wirag, Lino. „Die Geburt des Poetry Slams aus dem Geist des Theaters“. *KulturPoetik. Zeitschrift für kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft* 14.2 (2014): 269–281.
- Zumthor, Paul. *Einführung in die mündliche Dichtung*. Berlin 1990.