

Eberhard Karls Universität Tübingen
Philosophische Fakultät
Deutsches Seminar
Neuere Deutsche Literatur
OS: Audiotexte – Literatur und Sound
Prof. Dr. Evi Zemanek
20.09.2024

Portfolio

Audiotexte – Literatur und Sound



M.A. Deutsche Literatur (1. FS)
Basismodul 4 (DLT-MA-01-04), 3 ECTS



Inhaltsverzeichnis

1. Literatur und Stimme.....	1
2. Analyse einer Lyriklesung.....	3
3. Sound and Literature.....	5
4. Akustische Literatur.....	7
5. Vortrag/Lesung.....	9
6. Live-Formate im Internet-Zeitalter.....	10
7. Lyrik im digitalen Zeitalter.....	12
8. Gegenwartslyrik.....	13
9. Audiotext.....	15
10. Dichtung digital.....	17

1. Literatur und Stimme

Herrmann, Britta: Literatur und Stimme. In: Natalie Binczek und Uwe Wirth (Hg.): Handbuch Literatur & Audiokultur. Berlin, Boston 2020 (= Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 10), S. 27-43.

Britta Herrmanns Artikel „Literatur und Stimme“ steht zu Beginn des Handbuchs zu Literatur und Audiokultur von Binczek und Wirth, da es die Leserschaft an zwei grundlegende thematische Aspekte heranführt: Literatur einerseits, welche ihr zufolge in der abendländischen Kultur vor allem als schriftliches Medium verstanden wird, und Stimme andererseits, welche dem Klang zuzuordnen ist. Herrmann argumentiert eingangs, dass Schrift artikulierte Stimme sei, da sie auch zu hören ist, wenn ein Text still gelesen wird, und merkt an, dass Stimme für die Analyse, Produktion und Rezeption von Literatur eine Rolle spielt.

Der Artikel ist in vier Abschnitte gegliedert: (1) Textstimme(n), (2) Texte stimmen, (3) Stimmtexte und (4) Literaturwissenschaft und Stimme: Desiderate und Perspektiven. Der erste Abschnitt über *Textstimmen* beschreibt die Rolle von Stimmen in literarischen Texten. So wird die Stimme zum Beispiel dafür verwendet, Figuren zu charakterisieren oder durch ihre Stimmqualität mehr oder weniger sympathisch erscheinen zu lassen. Die rhetorische Figur der Prosopopöia wird als Stimmgebung erklärt. Herrmann zufolge erfolgt beim Lesen eine doppelte Stimmgebung: Einerseits wird dem:der Leser:in eine Stimme gegeben, wenn diese:r seine:ihre eigene Stimme beim lauten oder stillen Lesen hört, andererseits wird die eigene Stimme einer anderen Person zugeschrieben – einer Figur, dem:der Erzähler:in oder dem:der Autor:in. Zuletzt wird Gérard Genettes narratologische Kategorie der Stimme genannt, welche das Verhältnis der Erzählinstanz zum Geschehen beschreibt.

Im zweiten Abschnitt *Texte stimmen* werden zunächst vokale Schreibverfahren vorgestellt und anschließend beschrieben, wie wichtig die Stimme und das laute Lesen historisch für die Vermarktung und Etablierung verschiedener Textgattungen waren. Vokale Schreibverfahren sind Techniken, bei denen die Stimme und das Sprechen von Texten bei deren Produktion behilflich sind. So kann man während des Schreibens beispielsweise murmeln (vgl. Kleist) oder brüllen (vgl. Flaubert), sich das Geschriebene vorlesen lassen oder den Text einer Person oder einem Computerprogramm diktieren. Die *Stimmung* von Texten findet sich in allen Formaten wieder, bei denen Texten eine leise innere oder eine laute Stimme verliehen werden. Aufgeführt und erläutert werden die Deklamation (eine literarische Vortragskunst, welche Klopstock im 18. Jahrhundert ins Leben rief), Dichter- und Autorenlesungen sowie Hörbücher.

Der dritte Abschnitt behandelt *Stimmtexte*, Texte, in welchen die paralingualen und materiellen Qualitäten der Stimme in den Vordergrund gestellt werden. Der schriftliche Text dient als „Basis der Vokalisation“ (S. 35), seiner stimmlichen Aufführung. Zudem gibt es aber auch akustische Texte/Audiotexte, welche gar nicht verschriftlicht vorliegen müssen. Beispiele bilden Gedichte aus dem Dadaismus, konkrete Poesie, früher Hörspiele, Hörtexte, aber auch Liveperformances aus der Spoken-Word-Szene.

Der letzte Abschnitt befasst sich mit Forschungsperspektiven für Stimme in der Literaturwissenschaft, wobei Herrmann vor allem für eine übergreifende Systematik der Audiotextanalyse und die Entwicklung von Analyseinstrumenten für ein *close listening* plädiert. Sie schlägt vor, neben Genettes Kategorie der Stimme auch die der physischen Stimme einzuführen, um die Prosodie (Sprechhaltung) sowie das Verhältnis der konkret sprechenden Person zum Erzählten und zur Erzählinstanz (Sprecherhaltung) adäquat analysieren zu können. Darüber hinaus verweist sie auf die Möglichkeit medienkomparatistischer Analysearbeiten und die Notwendigkeit eines interdisziplinären Forschungsansatzes, welcher die Literaturwissenschaft mit der Linguistik, Musik- und Medienwissenschaften, Sound Studies, Performance Studies und der Rhetorik verbindet.

Das Thema finde ich als ersten Beitrag für ein Handbuch zum Thema Literatur und Audiokultur sehr gut gewählt. Die Gegenüberstellung von mit Schrift assoziierter Literatur und mit Klang assoziierter Stimme verweist direkt auf unterschiedliche, schriftlich oder mündlich geprägte, Literaturpraktiken in verschiedenen Zeiten und Kulturen, die Beziehung von Klang und Schrift, die Rolle des Textmediums und darauf, wie eine Änderung des Mediums den Text selbst sowie seine Rezeption verändern kann. Die Beziehung von Literatur und Stimme bildet den Kern der Audiotextanalyse und eröffnet gleichzeitig eine große Breite an Forschungsmöglichkeiten, welche Herrmann ebenfalls anspricht. Ihre Auffassung von Schrift als artikulierte Stimme kann hinterfragt werden, da man Texte durch rein visuelle Worterkennung auch ohne innere Stimme lesen kann. Hier stellt sich die Frage, ob Texte immer eine inhärente Stimme besitzen (vgl. Herrmann) oder ob die Stimme ihnen erst durch den:die Rezipient:in verliehen wird. In dem Zusammenhang erscheint Herrmanns Behauptung der doppelten Stimmgebung beim Lesen als verkürzt, da sie die textinhärente Stimme (welche sie nicht direkt thematisiert, die aber aus ihren Aussagen abgeleitet werden kann) nicht miteinbezieht. Warum ausgerechnet zwei Stimmen vergeben werden, ist mir nicht klar; Ich finde es schwierig, die Stimmgebung beim Lesen von der Prosopopöia im Text klar zu trennen,

da es ja doch ein Zusammenspiel von vielerlei Stimmen ist, welches der:die Leser:in bei der Lektüre wahrnehmen kann: Der:die Autor:in gibt der Erzählinstanz eine Stimme, welche wiederum Figuren ihre Stimmen gibt, welche sich untereinander sprechen lassen oder vorgeben können, andere Personen zu sein. In der Lektüre kann die rezipierende Person eine eigene Stimme entwickeln/wahrnehmen, wobei dies nicht so sein muss. Da Herrmanns Artikel ein großes Forschungsfeld eröffnet, ist es naheliegend, dass die meisten von ihr genannten Aspekte nur angeschnitten und nicht eingehender behandelt und gründlich argumentiert werden können. Das wäre angesichts der Kürze des Formats nicht möglich, jedoch bietet er eine gute Einführung in das Thema und regt zu weiterer Forschung an.

2. Analyse einer Lyriklesung

Döring, Jörg: Wie analysiert man die Lesung eines geschriebenen Gedichts? Monika Rinck liest „Alles Sinnen und Trachten“ (Apollo-Theater Siegen, 3. Dezember 2019). In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 51 (2021), S. 147-170. doi.org/10.1007/s41244-021-00205-3.

Jörg Döring beschreibt in seinem Artikel „Wie analysiert man die Lesung eines geschriebenen Gedichts?“ eine empirische Vorgehensweise zur Analyse von Lyriklesungen am Beispiel von Monika Rincks Vortrag ihres Gedichts „Alles Sinnen und Trachten“ im Apollo-Theater in Siegen, am 3. Dezember 2019. Bei seiner Untersuchung stellt er die Rahmenkommunikation und deren Effekt in den Fokus und orientiert sich an einer Studie des englischen Literaturwissenschaftlers Peter Middleton von 2005.

Zu Beginn des Artikels gibt er einen Überblick über die historische Lesungsforschung. So gibt es einige schriftliche Dokumentationen von Lesungen, zum Beispiel von Friedrich Gottlieb Klopstock, welche jedoch eher den Eindruck der Lesung einfangen, anstatt sie differenziert zu beschreiben. Auf Tonaufnahmen von Lesungen wurde sehr lange kaum Wert gelegt, insbesondere Live-Aufnahmen gibt es kaum vor dem späten 20. Jh. Studioaufnahmen von Dichterlesungen wurden hingegen seit der Verbreitung des Rundfunks nach 1948 in Westdeutschland relativ gut überliefert und waren in der zweiten Hälfte des 20. Jh. sehr günstig zu produzieren. Die Quellenlage verbesserte sich mit der Popularisierung des Internets, das Laien die Aufzeichnung und Veröffentlichung von Live-Events ermöglichte.

Die empirische Lesungsforschung betrachtet die „Lesung als integrale Praxisform, die AutorInnen, Texte und Publikum für eine begrenzte Zeit räumlich und situativ vergemeinschaftet“ (S. 150). In der Regel handelt es sich bei einer Lesung um die

„Reoralisierung einer zuvor schriftlich fixierten Textgrundlage“ (ebd.). Für eine umfassende Analyse werden eine gute Tonaufnahme, Auswertungsgespräche und Fragebögen benötigt, um die Kommunikation zwischen Autor:in und Publikum zu untersuchen sowie Hörerfahrungen, Verstehen und die „nonverbale Resonanz des Publikums“ (S. 151) erfassen zu können. Döring unterscheidet bei einer Lyriklesung zwischen dem Werkvortrag und dem *performativen Epitext*. Hinsichtlich des Werkvortrags lehnt er eine Beschreibung mit den paratexttheoretischen Begriffen Gérard Genettes ab, da das vorgetragene Gedicht nicht nur *Beiwerk* ist, sondern anders als ein Roman als eigenständiges Werk in vollem Umfang rezipiert wird und dadurch einen *transitorischen* Charakter erhält. Die Rahmenkommunikation (Moderation, Publikumsgespräch, ein- oder ausleitende mündliche Kurzkomentare durch den:die Autor:in), welche den Werkvortrag umgibt, bezeichnet Döring als performativen Epitext, da sie in der situativen Praxis vollzogen wird, sich auf das Werk bezieht, von diesem jedoch klar getrennt ist. Diese Rahmenkommunikation gibt den Zuhörenden Zeit, das Gehörte zu verarbeiten. Döring schließt sich Middletons Verständnis an, dass ein Gedicht sowohl gelesen als auch gehört werden müsse, um es in seiner Vollständigkeit erfassen zu können. Er folgt Middletons Vorgehensweise, das Gedicht zuerst in seiner Schriftform literaturwissenschaftlich zu analysieren und anschließend den Werkvortrag und den performativen Epitext im Rahmen der Lesung zu untersuchen.

Für die Analyse der Lesung beschreibt Döring zunächst grob die Gegebenheiten: den *Veranstaltungsort* und *-anlass*, die *Veranstaltungszeit*, die Größe und das Vorwissen des *Publikums* sowie die *Objekte* im Raum und auf der Bühne. Anschließend versucht er die *Stimmung* während der Veranstaltung zu charakterisieren und beschreibt einerseits das Verpflichtungsgefühl der Zuhörenden und andererseits die positive oder negative Resonanz und deren Folgen für das literarische Schaffen der Autorin. Im Folgenden verweist er auf Besonderheiten des Lesungsformats. Er beschreibt das Kommunikationsgeschehen als Gespräch, welches zu Beginn unidirektional verläuft und in dem die Redeanteile ungleich verteilt sind. Herausforderungen einer Gedichtlesung bestehen laut Döring in der „Vergänglichkeit des Klangereignisses“ (S. 162) und dem „Imperativ eines empfundenen Verstehenszwanges“ (ebd.), da Zuhörende Gedichte nicht nur sinnlich erleben, sondern auch in ihrem Sinn verstehen wollen. Er spricht von einer „Re-Autorisierung der Lektüre“ (S. 163), einer Aufhebung der Trennung zwischen Autor:in und Werk und betont die Wichtigkeit des Körpers und der Stimme für den Vortrag. Für die Analyse der Lesung nutzt er eine Transkription

des Gesprochenen und arbeitet heraus, wie Monika Rinck durch Intonation, Sprechtempo, Sprechintensität, besondere Betonung bestimmter Wörter oder Laute, verschiedene stimmliche Tonlagen und mimische Unterstreichungen ein Interpretationsangebot macht und den Zuhörenden das Verständnis des Gedichts erleichtert. Der performative Epitext dient zudem als Verständnishilfe oder der Hörmotivation.

Der Titel von Dörings Artikel lässt erwarten, dass dieser klare Antworten dafür bietet, wie die Lesung eines geschriebenen Gedichts analysiert werden soll. Klar ist nur, dass das Gedicht zuerst still mit literaturwissenschaftlichen Methoden erschlossen und anschließend vorgetragen rezipiert und in seiner Abweichung von der schriftlichen Vorlage analysiert wird. Hinsichtlich der Aufführung des Gedichts führt Döring einige wichtige Punkte in seiner beispielhaften Analyse auf, ohne diese jedoch direkt zu benennen und zu kategorisieren, zum Beispiel geordnet nach Merkmalen (1) des Settings, (2) des Publikums, (3) des Autors bzw. der Autorin und (4) der Kommunikation zwischen Autor:in und Publikum einschließlich des Gedichtvortrags. Insgesamt scheint der Artikel vielmehr allgemein darauf aufmerksam machen zu wollen, was es bei einer Gedichtlesung zu beachten gilt, als eine konkrete Methodik vorzustellen, wie der Titel nahelegt. Den Vortrag an zweiter Stelle zu analysieren, leitet sich vermutlich daraus ab, ihn als sekundär und zweitrangig zu verstehen und chronologisch einordnen zu wollen. Den Text vor der Lesung bereits zu kennen, stellt für die rezipierend-analysierende Person eine Entlastung dar, sofern es ihr darum geht, den Sinn des Gesagten zu erschließen. Ebenso gut könnte man zuerst die Lesung rezipieren, um einen sinnlichen Zugang zum Gedicht zu erleichtern, und anschließend mithilfe des geschriebenen Textes und einer Transkription die Bedeutung erörtern. Ausschlaggebend für die Wahl des Analyseverfahrens mag auch die vom Autor bzw. von der Autorin intendierte Rezeptionsform und das Schreibverfahren der Entstehung des Gedichts sein.

3. Sound and Literature

Snaith, Anna: Introduction. In: Anna Snaith (Hg.): *Sound and Literature*. Cambridge 2020, S. 1-33.

In der Einleitung zu dem von ihr herausgegebenen Sammelband *Sound and Literature* stellt Snaith Thema, Ziel und Aufbau des Buches vor. Es soll die Verbindung von Sound und Schrift untersuchen, wobei der literarische Text nicht, wie so oft, als stilles, rein visuelles Medium begriffen werden soll, sondern als Ort der Vokalisierung (Stimmgebung), des Rhythmus' und

der Dissonanz. Zudem wird er als Archiv für Soundscapes (Klanglandschaften) und Hörverfahren betrachtet.

„Sound“ (Schall/Klang/Geräusch) erklärt Snaith zunächst physikalisch als Schallwelle, welche einen komplexen physiologischen Prozess auslöst, demzufolge sich die mechanische Welle, indem sie das Trommelfell zum Vibrieren bringt, in ein elektrisches Signal umwandelt, welches über den Hörnerv zum Gehirn weitergeleitet wird. Aus dieser Erklärung leitet Snaith ab, dass das Hören eine Welt von Objekten heraufbeschwört, die sich bewegen und zusammenprallen, und das Sound Menschen wörtlich wie im übertragenen Sinne bewegt. Das Hören wird als Ergebnis des Zusammenspiels von Physiologie und Kognition definiert, welches durch Variablen wie Frequenz, Alter, (Tier-)Art, Hintergrundgeräusche und Positionierung bestimmt wird. Snaith merkt an, dass die interdisziplinäre Forschung der letzten Jahre, welche Hörwissenschaften und Geschichtswissenschaften mit Schwerpunkt auf auditiven Kulturen und Technologien miteinander verbindet, die Wahrnehmung, und wie sehr diese kulturell und technologisch bestimmt ist, unterschiedlich stark gewichtet. Die Beiträge des Sammelbandes sollen die Beziehung zwischen intra- und extraliterarischem Sound anzeigen und der Annahme entgegenwirken, Sound könne nur mithilfe von Metaphern mangelhaft verschriftlicht werden.

Snaith zufolge wird der Text „a place of sounding-out“ (3), ein Ort des Ausklingens oder Nachhallens. Dies zeige sich insbesondere, wenn der Text in ein anderes Medium überführt werde. Akustische Elemente treten in der Lyrik stark in den Vordergrund – in Form von Assonanzen, Alliterationen, Metren, Rhythmen und Reimen, allerdings sind sie auch in der Prosa durch Wortwahl, Onomatopoesie oder Thematisierung von Klängen und Geräuschen von Bedeutung. Indirekt macht die Nennung der internen und externen Klangwelt des Lesers zudem darauf aufmerksam, dass literarische Texte den Vorteil bieten, den Sound nicht nur objektiv zu beschreiben, sondern auch dessen subjektive Wahrnehmung.

Eine wichtige Motivation stellt für die Sound Studies ein Ausgleich des Okularzentrismus in Konzeptualisierungen der Moderne dar. Snaith deutet darauf hin, dass Hören mit Innerlichkeit, Subjektivität, Affekten, Zeitlichkeit und Passivität, Sehen hingegen mit Distanz, Verstand, Räumlichkeit und Kontrolle assoziiert wird. Diese Hierarchisierung der Sinne verbinde Sicht und Wissen. Ein weiteres Bedürfnis bestehe in der Entwicklung einer Methodologie und Terminologie, um literarischen Sound beschreiben zu können. Jennifer Lynn Stoeber hat den Terminus „aural imagery“ (auditive Bildlichkeit) geprägt, welcher jegliche Form von literarischer Soundrepräsentation einschließt.

Nachdem der Aufbau und die drei Abschnitte des Sammelbandes vorgestellt wurden, stellt Snaith in der zweiten Hälfte der Einleitung fünf alternative Ansätze vor, welche es den Leser:innen erlauben, die Beiträge aus einem thematischen Blickwinkel zu betrachten:

1. Literature and/as Sonic Arts (Literatur und/als akustische Kunst)
2. Rhythm, Orality, Voice (Rhythmus, Oralität, Stimme)
3. Listening and Hearing (Zuhören und Hören)
4. Literary Soundscapes (Literarische Klanglandschaften)
5. Media History and Sound Technologies (Mediengeschichte & Sound-Technologien)

Insgesamt bietet die Einleitung Erklärungen für einige wichtige Begriffe, thematisiert typische Annahmen bezüglich des Verhältnisses von Sound und Literatur und gibt einen Überblick über den bisherigen Forschungsstand.

4. Akustische Literatur

Schmitz-Emans, Monika: Akustische Literatur. In: Natalie Binczek und Uwe Wirth (Hg.): Handbuch Literatur & Audiokultur. Berlin, Boston 2020 (= Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 10), S. 85-106.

Schmitz-Emans versteht *akustische Literatur* (ebenso wie *akustische* oder *phonetische Poesie* und *Laut-* und *Klangdichtung*) unabhängig von den Medien, mit denen sie produziert wird, als auditiv rezipierte Dichtung. Während akustische Literatur in verschiedenen Formen auftritt und je nach Erscheinungsform unterschiedlich konzeptualisiert wird, kann grundsätzlich zwischen auditiv rezipierter Dichtung, welche an den Augenblick der Performanz gebunden ist, und wiederholbarer technisch aufgezeichneter Dichtung unterschieden werden.

Die Begriffe *Lautdichtung* oder *Lautpoesie* beschreiben spezifisch Texte der literarischen Moderne ab etwa 1900, wobei deren akustische und semantische Dimensionen miteinander in Bezug stehen können, aber nicht müssen. Die frühen Avantgarden der Lautpoesie erheben diese zum programmatischen Genre: Vom deutschen und französischen Sprachraum ausgehend verbreitet sich die neue Gattung in Europa. Die Klangexperimente stellen die Grenze zwischen verständlicher und unverständlicher Rede in Frage und zeigen einen fließenden Übergang zwischen standardsprachlicher auf lautlich-artikulatorische Mittel setzende Dichtung und Texte in anormaler, verfremdeter oder frei erfundener Sprache auf. Die

Lautpoesie der späteren Avantgarden nach dem Zweiten Weltkrieg schlägt sich in Form der konkreten Poesie nieder, für deren theoretische Profilierung insbesondere autonomie- und verfremdungsästhetische Ansätze von Bedeutung sind. Die konkrete Dichtung will keine Wirklichkeit nachahmen, sondern sprachliches Material vorführen, wobei dieses in Elemente und Strukturen zerlegt und in neue Konstellationen gebracht wird. Durch die sprachliche Verfremdung erhält die konkrete Poesie gesellschafts- und zeitkritisches Potenzial.

Die Lettristen und Ultralettristen erkunden die menschlichen Sprechorgane und die durch sie erzeugbaren Laute. Sie experimentieren mit den Grenzen des Artikulierbaren und beziehen verschiedenste Sprechlaute und Körpergeräusche (Schnarchen, Gurgeln, Wimmern, Kreischen, etc.) in ihre Werke mit ein. Je konsequenter gegen die Regeln der Grammatik und Semantik verstoßen wird, desto stärker übernehmen andere strukturierende Elemente, wie der Rhythmus, die Funktion der sprachlichen Organisation.

Mit der Entwicklung elektroakustischer Technik ergeben sich neue Möglichkeiten der Textgestaltung, -aufzeichnung und -verfremdung, welche beispielsweise von den Lautdichtern Kurt Schwitters, Franz Mon, Carlfriedrich Claus und Ernst Jandl experimentell genutzt werden. Letzterer war einer der Pioniere des konkreten Hörspiels. Akustisch-poetische Hörspiele wurden zudem über den Rundfunk und Schallplatten verbreitet.

Um akustische Literatur zu konzeptualisieren, werden häufig folgende ästhetische Kontexte herangezogen: Musik und Gesang; Onomatopoetik; Körperbindung akustischer Kunst; ästhetische Programmtexte der konkreten Dichtung, zu deren Leitideen die Reduktion, Komprimierung, Abstraktion, Materialität, Prozessualität und Dynamik zählen; Affinität zu sprachkritischen oder sprachutopischen Ansätzen; kaum sprachlich darstellungsfähige Laute wie Geräusche, Krach, Rauschen, Stille; Glossolalie und multilinguale Poesie.

Für die Speicherung akustischer Literatur gibt es verschiedene Ansätze. Die Lettristen finden innovative Formen der Verschriftlichung von Klängen, zum Beispiel die Nutzung der internationalen Lautschrift oder die Ergänzung des lateinischen Alphabets durch griechische Schriftzeichen. Die Ultralettristen widmen sich hingegen nur der Stimm-aufzeichnung, wenn überhaupt. In diesem Fall gilt die Tonbandaufzeichnung als akustische Notation. Seit der Jahrtausendwende gibt es zudem Hybridformate in Form von Büchern mit beiliegenden CDs.

5. Vortrag/Lesung

Maye, Harun et al.: Vortrag/Lesung. In: Natalie Binczek et al. (Hg.): Handbuch Medien der Literatur. Berlin, Boston 2013, S. 333-351.

Maye et al. erklären in dem Kapitel „Vortrag/Lesung“ kurz die im Titel verwendeten Begriffe und geben einen Überblick über deren Entwicklung von der Antike (Peter von Möllendorff), über das Mittelalter (Monika Schausten), die Neuzeit und die Moderne bis heute (Harun Maye). Möllendorff beschreibt den Vortrag und die Lesung als zwei Modi der mündlichen Medialisierung von Texten, die als Werk erster oder zweiter Ordnung gelten können, sozial und situativ gebunden sind und Texte zu einer größeren Öffentlichkeit verhelfen.

In der Antike gilt die Mündlichkeit als zentral für Gesellschaft, Politik und Literatur. Texte werden hauptsächlich vorgetragen und gehört. Auch die spätere hellenistische Literatur, welche vermehrt gelesen wird, ist noch auf eine auditive Rezeption angelegt. Der Vortrag tritt hier noch sowohl als Werkmedium erster als auch zweiter Ordnung auf. Philosophen nutzten die Mündlichkeit und Schriftlichkeit gleichermaßen. Isokrates hält die doppelte Rezeption eines Textes sinnvoll, demnach dieser zunächst gehört und anschließend (vor-)gelesen werden soll. Öffentliche Reden werden je nach Anlass und Können auswendig gelernt oder spontan improvisiert. Die hochangesehene Stehgreifrede gilt als Manifestation göttlicher Inspiration. Vorgetragen werden Reden, Predigten, Auszüge aus Epen und Lyrik vor einer kleineren oder größeren Öffentlichkeit. Platon zufolge besteht die Aufgabe des Rhapsoden oder Schauspielers darin, dem Publikum die Inspiration des Dichters und die Wirkung seines Textes ungebrochen zu vermitteln. Die Zuhörer sind aktiv beteiligt und nehmen mit ihren Reaktionen Einfluss auf den Vortrag des Sprechers. Die stille Lektüre ist noch nicht verbreitet und lediglich geübten und gebildeten Lesern möglich.

Im Mittelalter existieren viele verschiedene Formen der Literatur-Rezeption parallel. Während im klerikalen Kontext still, leise und laut gelesen wird, bleibt die stille Lektüre Laien bis ins späte Mittelalter mit zunehmender Alphabetisierung verwehrt und volkssprachlich-weltliche Literatur wird überwiegend mündlich vorgetragen, wobei höfische Lyrik vorgesungen, epische Literatur in Ausschnitten vorgelesen wird. Jedoch sind auch verschriftlichte Texte in ihrer Poetik durch die vorherrschende Mündlichkeit an den Höfen geprägt und setzen eine besondere Vortragstechnik voraus.

Für die neuzeitliche Literatur und kulturelle Kommunikation gilt das „Primat der Verschriftlichung“. Klopstocks Poetik der Deklamation in der zweiten Hälfte des 18.

Jahrhunderts ist eine Reaktion auf die nun etablierte, geistige, stille, schriftliche Lektüre. Die Deklamation beschreibt eine Vortragsart, die den Text nicht bloß *nachahmen*, sondern *darstellen* und die Zuhörer nicht belehren, sondern emotional bewegen und dadurch zu einem besseren Verständnis verhelfen soll. Goethe unterscheidet später vier Arten des öffentlichen Vortrags: „Vorlesen, Rezitieren, Deklamieren und der rhythmische Vortrag“. Maye sieht Klopstocks Lesungen in seinen Lesegesellschaften als Beginn der modernen Dichterlesung, da er für diese Eintrittsgeld verlangte, wodurch die Lesung einen kommerziellen wie auch eigenständigen Werkcharakter erhält. In Bezug auf Genette rechnet Maye der Lesung eine Originalität zu, die sie nicht nur als *Epitext/Beiwerk*, sondern als eigenes Werk auszeichnet.

Der mediale Wandel um 1900, der die Speicherung der Stimme und folglich die raumzeitliche Entkopplung von ihrem Körper sowie die Trennung von Sprecher und Hörer ermöglicht, lenkt neue Aufmerksamkeit auf den Klang der Stimme und die Sprechweise. Maye argumentiert, dass die Entkörperung der Stimme Voraussetzung für die Identifikation mit derselben ist. Die Aufnahmetechnik bringt eine neue Art des Sprechens, eine spezifische „Radiostimme“ hervor. Das Sprechen am Mikrophon wird vom Sprechen in der Interaktion, auch auf der Bühne, unterschieden, da es sich scheinbar privat an eine anonyme Hörschaft und keinen konkreten Adressaten richtet. Thomas Klings Begriff der „Sprachinstallation“, welcher das Hörbarmachen einer im Text bereits installierten Sprache (Stimme) beschreibt, sieht Maye als programmatisch für Dichterlesung um 2000.

6. Live-Formate im Internet-Zeitalter

Meyer-Kalkus, Reinhart: Live-Formate im Internet-Zeitalter. In: Geschichte der literarischen Vortragskunst. Berlin 2020, S. 1017-1041.

Im letzten Kapitel vor dem Resümee seiner Monographie *Geschichte der literarischen Vortragskunst* behandelt Meyer-Kalkus die neueste Entwicklung der literarischen Vortragskunst von den 1960er-Jahren bis heute. Während Lesungen bis in die 1960er-Jahre als Bildungsprivileg gelten und vor allem das Bildungsbürgertum ansprechen, ändert sich dies durch die 68er-Generation und den Aufschwung literarischer Vortragskunst in den 1990er-Jahren. Mitunter aus Vermarktungsgründen treten Unterhaltung und Interaktion als neue Aspekte literarischer Vortragskunst hervor und die Zugangsschwellen zur literarischen Öffentlichkeit werden durch neue Vortragsformate wie Poetry-Slam, freie Lesebühnen,

Literatur- und Lesefestivals beseitigt. In fünf Unterkapiteln beschreibt Meyer-Kalkus verschiedene Lesungsformate, den Poetry-Slam und Rap als Folge der amerikanischen Spoken-Word-Bewegung sowie die Auswirkungen der Globalisierung und des Internets auf die literarische Vortragskunst.

Im ersten Unterkapitel „Dichterlesung zwischen Wasserglas und Performance“ identifiziert Meyer-Kalkus sechs Typen von Live-Formaten der Dichterlesung: a) die klassische oder moderierte Lesung („Wasserglaslesung“) b) die inszenierte Lesung und das literarische Happening c) die Studio-Lesung d) der Bühnenauftritt einer Autorengruppe e) die Poetikvorlesung im akademischen Kontext. Dabei eignet sich nicht jede Textgattung für jedes Format. Ob eine Lesung eher klassisch oder inszeniert werden solle, wird kontrovers diskutiert, wobei auch Generationsunterschiede zum Vorschein kommen. Allgemein zeigen Autorenlesungen an Literaturhäusern die Tendenz, den Fokus weniger auf den Text und stärker auf die Persönlichkeit und Performance des Autors zu legen. Lesungen sind heute ein Ort der Unterhaltung, Interaktion, des kulturellen Austauschs und der kritischen Auseinandersetzung.

Im zweiten Unterkapitel „Poetry-Slam: Die jüngste Form des Dichterwettbewerbs“ wird das Format des Poetry-Slams erklärt und seine drei Mitspielergruppen benannt: Autoren, Moderatoren und Publikum. Die signifikante Rolle des Publikums wird betont, da dieses den Gewinner des Wettbewerbs bestimmt und folglich erheblichen Einfluss auf die Darbietung nimmt, da Autoren im Umkehrschluss insbesondere dann erfolgreich sind, wenn sie es schaffen, das unterhaltungsbedürftige lachbereite Publikum mit leicht verständlichen, spannenden, anschaulichen, interaktiven und rhythmischen Texten für sich einzunehmen. Diese werden durch die Sprechweise, Körpersprache und Performance hinter dem Mikrofon unterstützt und können durch Auswendigsprechen zusätzlich beindrucken. Als wirkungsvoll erweisen sich dabei häufig narrative, politisch-moralisch-kulturkritische oder poetische Strategien sowie die Aktivierung des Publikums durch Mitmachen. Meyer-Kalkus kritisiert die literarische Qualität der Texte, den sozialen Konformismus und die Kommerzialisierung des Wettbewerbswesens und beobachtet eine geringere Politisierung der eher bildungsbürgerlichen deutschen Slam-Szene im Vergleich zu den USA und Frankreich, wo der Poetry-Slam als „Sprachrohr für Außenseiter und ethnische Minderheiten“ fungiert.

Im Gegenzug wird im dritten Unterkapitel „Rap“ beschrieben, wie perkussiv-instrumental begleitetes, rhythmisiertes Sprechen von deutschen Künstlern marginalisierter gesellschaftlicher Schichten als Ausdrucksmittel genutzt wird. Charakteristisch für Rap ist, dass

der sprachliche Inhalt einen geringeren Stellenwert einnimmt als die Selbstdarstellung und Selbstbehauptung durch die stimmliche und körperliche Performance, welche von Aggression, Autorität, Hypermaskulinität, Homophobie und Misogynie geprägt ist.

Im vierten Unterkapitel „Internationale Vorlesereisen und die Globalisierung der Literatur“ wird die Rolle von Autor:innen im Ausland als Vermittler und Repräsentanten deutscher Literatur und Kultur herausgestellt und auf zunehmende transnationale Kooperationen und Austauschprozesse hingewiesen. Die Lyrik scheint, im Vergleich zur Prosa, leichter sprachliche und kulturelle Barrieren überwinden zu können.

Im fünften Unterkapitel „Literarische Vortragskunst im Internet“ werden gespeicherte Aufnahmen von Vorträgen im Internet behandelt und Live-Auftritten gegenübergestellt. War die Vortragskunst früher noch durch Unmittelbarkeit und die Ko-Präsenz der Autoren und des Publikums geprägt, so weist sie sich im Internet nun durch Nachträglichkeit und Resonanzlosigkeit aus. Kontrastierend zu den ursprünglichen Zielen der Vortragskunst ist die Individualrezeption digitaler Aufnahmen analog zur stillen Lektüre zu verstehen. Als Beispiele für Lesungs-Plattformen werden *Lyrikline*, *PennSound*, *Early Spoken Word Recordings* und *Badilisha Poetry X-Change* und *Libri vox* genannt. Zuletzt problematisiert Meyer-Kalkus, dass es heutzutage jedem möglich ist, Aufnahmen im Internet zu veröffentlichen. Dies beeinflusse die Vortragsästhetik negativ und resultiere darin, dass Marketingstrategien wichtiger seien als die Begabung der Künstler. Am Ende steht die Warnung vor einer „Massenkunst von Amateuren“.

7. Lyrik im digitalen Zeitalter

Benthien, Claudia: Poetry in the digital age. In: Antonio Rodriguez (Hg.): Theories of Lyric. An anthology of world poetry criticism. <https://lyricology.org/poetry-in-the-digital-age/> (20.09.2024).

In ihrem Artikel „Poetry in the digital age“ (Lyrik im digitalen Zeitalter), der als Entwurf für ihr gleichnamiges Forschungsprojekt konzipiert ist, beschreibt Benthien zeitgenössische, von digitalen Medien beeinflusste Lyrik, ihre neuen Formate und den Forschungsbedarf in dem noch weitgehend unangetasteten Feld. Das digitale Zeitalter versteht sie als heuristische Kategorie, welche die heutige Zeit denotiert, in der Informationen weitgehend digital zugänglich sind. Im Allgemeinen regt der Artikel dazu an, das Verständnis von Lyrik als literarische Gattung im digitalen Zeitalter zu reflektieren.

Benthien spricht von einer „Renaissance“ der Lyrik im digitalen Zeitalter, da sie durch neue Formen der Präsentation und Rezeption leicht zugänglich und verbreitet ist. Gedichte sind nicht mehr nur in Büchern zu finden, sondern auch in Audio- und Video-Aufnahmen auf CD oder im Internet, als Bühnenperformance oder als Installation in Kunstmuseen. Diese „Wiederbelebung der intermedialen Tradition der Lyrik“ kann als Reaktion auf die Digitalisierung und als Verlangen nach neuen ästhetischen Erfahrungen gedeutet werden. Neu aufgekommene intermediale Lyrikformate – und die damit einhergegangene Vermischung von Kunst und Popkultur (‘high art’ vs. ‘low pop culture’) – verlangen nach einer Weitung des lyrischen Gattungsbegriffs sowie der Entwicklung neuer Analysemittel, welche neue Lyrikformate und die gesamte Medienlandschaft mitbedenken, indem sie Methoden verwandter Disziplinen, zum Beispiel der Performance Studies, Medien- und Musikwissenschaften, Linguistik und Kunsttheorie, miteinbeziehen. Die mediale Dimension der Lyrik muss in der Lyrikforschung ebenso Beachtung finden, wie dies in anderen Zweigen der Literaturwissenschaft durch den Einfluss der Kulturwissenschaft bereits geschehen ist.

Zur Strukturierung des Forschungsfeldes werden drei Bereiche der Lyrik im digitalen Zeitalter definiert: Lyrik und Performance, Lyrik und Musik sowie Lyrik und visuelle Kultur. Eine transmediale Studie der Vielfalt zeitgenössischer Lyrik soll zu einer neuen Gattungsdefinition führen, welche ihre oralen, visuellen, kinetischen, musikalischen, technischen, medialen, multimodalen und genreübergreifenden Dimensionen einschließt. Eine „Poetik der neuen Formen“ soll Lyrik als ästhetische und kulturelle Praxis mit künstlerischer, kultureller, sozialer und politischer Funktion und in ihrem innovativ-kreativen Potential anerkennen.

8. Gegenwartslyrik

Zemanek, Evi: Gegenwartslyrik (seit 1989). In: Dieter Lamping (Hg.): Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte. 2., erweiterte Auflage, Stuttgart 2016, S. 472-482.

Das Handbuchkapitel beginnt mit einer Problematisierung der zeitlichen Verortung der Gegenwartslyrik. Anstelle eines zeitlich enger gefassten, technisch durch den Modernisierungsaufschwung und politisch durch den Terroranschlag am 11. September begründeten Gegenwartsbegriff ab 2000/1 vertritt Zemanek einen weiter gefassten Epochenbegriff ab 1989, da die politischen Ereignisse (Mauerfall, Ende des Kalten Krieges) die sozio-kulturelle Identität der Menschen, die internationale Vernetzung und dadurch auch die Literatur nachhaltig veränderten. Der Epochenbeginn ab 1989 identifiziert zwei Generationen

als Autor:innen der Gegenwart. In dem Kapitel werden zunächst zwei paradigmatische Neuerungen der älteren Generation in Form von körper- und medienbezogener Lyrik behandelt, anschließend werden typische Themen, Motive und formale Aspekte der Lyrik des 21. Jahrhunderts vorgestellt und abschließend wird eine Kategorisierung der Gegenwartslyrik in verschiedene Gruppierungen vorgenommen: neue Naturlyrik, exophone, transkulturelle, polyglotte Lyrik und Lyrik im digitalen Zeitalter.

Am Beispiel Durs Grünbeins, Gerhard Falkners, Daniel Falbs und Ulrike Draesners wird die Körper-Lyrik der Gegenwart beschrieben, welche den menschlichen Körper aus der Perspektive naturwissenschaftlichen Fortschritts betrachtet und Diskurse aus der Medizin, den Neurowissenschaften und der Genforschung aufgreift, um Fragen zur Identität, Individualität oder Liebe aufzuwerfen. Die Verknüpfung von Lyrik und der Naturwissenschaft kann gleichermaßen als Brücke oder Konfrontation gedeutet werden. Am Beispiel von Thomas Klings Werk wird veranschaulicht, wie sich die Medialisierung auf die Lyrik der älteren Generation ausgewirkt hat.

Die Lyrik des beginnenden 21. Jahrhunderts ist von einer gleichgültigen bis kritischen Haltung gegenüber der gegenwärtigen Kultur geprägt, stellt popkulturelle Bezüge zu englisch- oder mehrsprachigen Songs und Videos her, greift Technologie-Diskurse auf, behandelt thematisch den Sommer, Reisen, Heimat-, Sinn- und Zukunftslosigkeit und äußert sich vor allem in Form von urbaner bzw. Berlin-Lyrik. Formal macht die für den Druck konzipierte Lyrik Gebrauch von sich durchziehender Kleinschreibung, Sonderzeichen, freien Formen und Versen, ist oft minimalistisch, wortkarg, katalogisch, elliptisch, fragmentarisch und nutzt bereits geläufige Verfahren der Verfremdung, will aber lesbar bleiben. Werden traditionelle Formen wie die Ode oder das Sonett verwendet, so geschieht dies nicht ohne Ironie. Zudem ist gegenwärtige Lyrik oft multimedial.

Die Natur-Lyrik der Gegenwart ist im Anthropozän verortet, „der Epoche, in der der Mensch selbst zum globalen geologischen Faktor wird“, und wird als „naturfern“ beschrieben. Das Mensch-Natur-Verhältnis ist distanziert, die Natur wird nüchtern bis ironisch thematisiert oder durch die Sprache der Medien verfremdet. Marion Poschmann spielt „kindlich-verklärende, erwachsen-entzaubernde, subjektive und objektive sowie menschliche und sogar nicht-menschliche“ Perspektiven auf die Natur durch. Die Darstellung der Natur selbst variiert von bedroht bis ewig-regenerativ. Sie kann sowohl als Metapher für die Weltbeschaffenheit als auch als Ausdruck für Heimatverbundenheit genutzt werden.

Zuletzt ist gegenwärtige Lyrik im Zeitalter der Digitalisierung und Globalisierung angesiedelt und ist dadurch exophon, polyglott, trans-/hyperkulturell, digital und global geworden. Sie ist exophon, weil Autor:innen zunehmend in Fremd- und Zweitsprachen schreiben. Sie ist polyglott oder sprachlich hybrid, weil Gedichte mehrsprachig sein oder von Sprachvarietäten und Individualsprachen Gebrauch machen können. Zudem finden immer mehr Übersetzungen statt. Sie ist transkulturell, weil sie das Aufeinandertreffen und Vermischen verschiedener Kulturen thematisiert, und hyperkulturell, weil sich seit dem Internet die Grenzen raum-zeitlich definierter Kulturen aufzulösen scheinen und sie zum Produkt einer globalen Hyperkultur werden. Global ist Lyrik heute, weil sie, erstens, die Welt als „global village“ und ihre Sprecher als Kosmopoliten inszeniert, zweitens, die sprachliche Globalisierung in Form von Mehrsprachigkeit und Anglo-Amerikanisierung bezeugt und weil sie, drittens, durch Massenmedien weltweit rezipierbar ist. Letztlich ist sie digital und kann als Netzyrik bezeichnet werden; im weiteren Sinn, wenn sie im Netz veröffentlicht wird und Diskurse aus dem Internet aufgreift, oder im engeren Sinn, wenn sie nur im Netz existieren kann, weil sie computergeneriert oder interaktiv als Hypertext angelegt ist.

9. Audiotext

Novak, Julia: Audiotext. In: *Live Poetry. An Integrated Approach to Poetry in Performance*. Amsterdam, New York 2011, S. 75-144.

Julia Novaks Monographie *Live Poetry* ist in zwei Teile gegliedert, wobei sich der erste mit der Theoriebildung und der zweite mit der Analyse von live vorgetragener Lyrik beschäftigt. Das vierte Kapitel „Audiotext“ behandelt die Analyse der akustischen Performance des Künstlers bzw. der Künstlerin, wohingegen andere Kapitel unter anderem die Körpersprache und den Kontext der Performance thematisieren. Objekt der Untersuchung ist der paralinguistische Audiotext. Dies schließt traditionelle literaturwissenschaftliche Methoden inklusive rhetorischer Mittel aus. Novak merkt an, dass die meisten der behandelten Analysekriterien auch auf aufgenommene Audiolyrik angewandt werden können.

Zunächst werden zwei Prinzipien der Bedeutungserzeugung bzw. der Deutbarkeit paralinguistischer Merkmale vorgestellt: Erfahrung und Herkunft. Zudem ist die Auffassung des Bedeutungs*potenzials* wichtig für die Analyse, da der Parasprache abhängig von Kontext und Publikum unterschiedliche Bedeutungen zugeschrieben werden können. Als weitere

wichtige Konzepte werden die Stimmsetzung (*voice set*) und die Stimmhandlung (*voice action*) genannt, wobei erstere die Beschaffenheit der Stimme aufgrund nicht beeinflussbarer Ausgangsbedingungen, zweitens jene aufgrund der Art und Weise des Sprachgebrauchs charakterisiert.

Für die Analyse werden paralinguistische Merkmale in zwei Kategorien aufgeteilt: in non-verbale Sounds und artikulatorische Parameter. Mit *non-verbale Sounds* beschreibt Novak jene Stimmprodukte, die wie Wörter für sich allein geäußert und entweder allgemeingültig oder kontextabhängig ‚übersetzt‘ werden können, zum Beispiel pff, mhh, tz-tz-tz, Husten, Schluckauf, Pfeifen, Lachen oder hörbares Atmen. Sie können als *stimmlos* oder *stimmhaft* sowie anhand ihres Produktionsortes und Konventionalitätsgrades näher beschrieben werden. Mithilfe *artikulatorischer Parameter* wird hingegen die Sprechweise oder Stimmqualität beschrieben. Im Gegensatz zu den non-verbalen Sounds sind sie suprasegmental bzw. wortübergreifend. In diesem Kapitel werden die artikulatorischen Parameter Rhythmus (*rhythm*), Tonhöhe (*pitch*), Lautstärke (*volume*), Artikulation (*articulation*) und Klangfarbe (*timbre*) besprochen. Darüber hinaus ist von den Mischparametern wie Akzenten und Stimmklang (*tone of voice*) die Rede, welche zwar nicht gemessen werden können, aber den Audiotext dennoch stark beeinflussen. Der Stimmklang beschreibt die Einstellungen und Gefühle des Sprechers bzw. der Sprecherin.

Des Weiteren werden verschiedene Notationsverfahren beschrieben: die integrativ-verbale Notation, die musikalische Notation, die Amplitudengrafik und die verbale Beschreibung. Dabei wird betont, dass sich je nach Merkmal des Audiotextes ein bestimmtes Verfahren besser eigne als andere und dass eine Live-Performance niemals in ihrer Gänze medial erfasst werden könne. Zuletzt wird noch eine verbale Komponente einer Lyrik-Performance behandelt: der Paratext, ein Begriff, welcher von Gérard Genette eingeführt und lediglich auf geschriebene Texte bezogen wurde. Novak überträgt die Idee des Paratextes auf Live-Performances und deutet die räumlich definierten Unterkategorien *Peritext* und *Epitext* als temporal-definierte Kategorien um. Auf einen performativen Text bezogen bedeutet dies, dass sich der Peritext auf einen Paratext bezieht, der während eines Events produziert wird, der Epitext hingegen auf einen Paratext, der bereits davor oder erst danach produziert wurde. Insbesondere der Peritext nimmt in Form von einleitenden Kommentaren durch den Autor/Moderator bzw. die Autorin/Moderatorin oder von Publikumsreaktionen großen Einfluss auf die Rezeption der Performance.

10. Dichtung digital

Prange, Catrin: Dichtung digital. Nora Gomringers lyrische Transformationen. In: Schmid et al. (Hg.): Praktiken medialer Transformationen. Übersetzungen in und aus dem digitalen Raum. Bielefeld 2018 (= Digitale Gesellschaft 19), S. 105-125.

Catrin Pranges Artikel „Dichtung digital“ handelt von der Plurimedialität und Multimodalität der Lyrik Nora Gomringers. Die Spoken-Word-Künstlerin und ehemalige Poetry-Slammerin Nora Gomringer veröffentlicht ihre Lyrik nämlich in verschiedenen Medien und Medienkombinationen: Ihren gedruckten Gedichtbänden liegt immer eine Audio-CD mit von der Autorin selbst eingesprochenen Gedichten bei, weitere Audio-Formate ihrer Lyrik sind auf verschiedenen Internet-Plattformen hochgeladen (www.youtube.com, www.lyrikline.de, www.literaturcafe.de, www.poets.org). Darüber hinaus adaptiert sie manche ihrer Gedichte auch audiovisuell als „Poesiefilme“ bzw. „Poetry Clips“. Prange spricht von vier „Aggregatzuständen“ von Gomringers Lyrik: dem Schrifttext, Audiotext, Poetry-Clip-Text und Live-Performance-Text. Am Beispiel des Gedichts „Wir hätten nicht mitgemacht“ aus dem Gedichtband *Sag doch mal was zur Nacht* (2006) und zweier Poetry Clips zu dem Gedicht verfolgt Prange die These, dass die mediale Transformation eines lyrischen Textes seine Rezeption verändert und einen Mehrwert hervorbringt. Dafür widmet sie sich zunächst der Interpretation des schriftlichen Gedichts, bevor sie die beiden Poetry Clips analysiert.

Das Gedicht ist Teil einer vom Schulbuchverlag Cornelsen in Auftrag gegebene Gedicht-Trilogie über Nationalsozialismus und Holocaust, kann allerdings auch für sich allein stehen und wirken. Als wichtiges Merkmal des Gedichts nennt Prange die Vagheit des ersten Verses, die sich im Laufe des Gedichts verflüchtigt und durch zunehmend konkrete Beschreibungen abgelöst wird. Beginnt das Gedicht noch mit der Behauptung: „Bei dieser Sache hätten wir nicht mitgemacht“, so endet es mit dem Schuldgeständnis „Ich sag dir / Ich hätte [...] / Nicht gesagt, dass ich nicht mitgemacht hätte“. Anhand des „lyrischen Wir“, welches inklusiv oder exklusiv gedeutet werden kann, zeigt Prange auf, wie sie die Perspektive und Einstellungen der Sprechinstanz von Strophe zu Strophe neu interpretiert. Kann die Sprechinstanz der ersten Strophe noch als „Nachgeborenen“-Perspektive gedeutet werden, so wird sie in der zweiten Strophe bereits als die eines Zeitzeugen bzw. einer Zeitzeugin entlarvt, die ein Doppelleben zwischen Gehorsam und heimlicher Rebellion führt. In der dritten Strophe kommt es zu einem Wendepunkt: „Bei dieser Sache hätten wir nicht mitgemacht / Bis wir sahen [...]“. Hier wird deutlich, dass die Sprechinstanz durchaus beteiligt war. In der vierten Strophe inszeniert

Gomringer eine „Rhetorik der Verleumdung“ mittels der Kombination aus verneintem Konjunktiv und konkreten Handlungsbeschreibungen, welche die Aussagen immer unglaublicher erscheinen lassen. Unter dem repetitiven, komplizierten Geflecht aus Mehrfachnegationen wird erkennbar, dass die Sprechinstanz versucht, sich herauszureden, sich selbst von ihrer Unschuld zu überzeugen und das Geständnis schließlich im letzten Vers kaum über die Lippen bringt.

Im Anschluss an die klassische Gedichtinterpretation folgt die Analyse von zwei sehr unterschiedlichen Poetry Clips aus den Jahren 2016 und 2017. Ersterer ist ein Kooperationsprojekt, wurde in Bamberg, der Heimatstadt der Autorin, gefilmt, nachbearbeitet und von Strauhof, dem Zürcher Ausstellungshaus für Literatur, auf der Video-Plattform *Vimeo* hochgeladen. Zweiterer ist eine von Gomringer selbst mit der Handy-Kamera aufgenommene, ungeschnittene Produktion, welche sie auf *Facebook* zum Gedenktag der Opfer des Nationalsozialismus hochlud. Ihre Poetry Clips betrachtet Gomringer gleichermaßen als Werbung für ihre Druckexemplare und als eigenständige Werke. In der Analyse beschreibt Prange die Video-Clips mithilfe kinematographischer Fachbegriffe und weist Parallelen zwischen dem Schrifttext und den visuellen Elementen auf. In dem ersten Poetry Clip ist die Dichterin bei alltäglichen Verrichtungen in Bamberg und in Nahaufnahmen zu sehen, was beides Vertrautheit erzeugt. Das „lyrische Wir“ bezieht sich im Video nun nicht mehr auf Zeitzeug:innen, sondern auf alle Menschen, die in Bamberg leben. Die Tatsache, dass Gomringer die letzte Strophe vor der kontroversen Bamberger Gedenktafel für NS-Soldaten spricht, lässt die vorherigen Behauptungen noch fragwürdiger erscheinen. Im Abwenden des Blickes am Ende des Poetry Clips bringt Gomringer neben dem Schuleingeständnis auch Scham zum Ausdruck und versinnbildlicht das jahrelange Wegschauen. Durch diese Analyse zeigt Prange, wie ein Gedicht durch die Überführung in ein neues Medium an Bedeutung gewinnt.

Am Beispiel des zweiten Poetry Clips, welcher lediglich die Autorin zeigt, wie sie das Gedicht scheinbar spontan und dadurch besonders authentisch vorträgt, veranschaulicht Prange, welche Bedeutung der situativen Einbettung des Gedichts zukommt. Im Rahmen des Facebook-Posts erhalten Rezipient:innen Informationen über den Inhalt des Poetry Clips, noch bevor sie ihn sehen, in Form von Datum, Titel, Hashtags, Likes, Emoji-Reaktionen und Kommentaren. Die Veröffentlichung in sozialen Medien adressiert zudem ein anderes Publikum und regt in besonderem Maße zu Reaktionen und zur Interaktion mit dem Gedicht an, was angesichts des Anlasses wohl auch gewünscht war.



Name:	
Vorname:	
Matrikel-Nummer:	
Adresse:	

Hiermit versichere ich, die Arbeit mit dem Titel:

„Portfolio Audiotexte – Literatur und Sound“

im Rahmen der Lehrveranstaltung OS: Audiotexte – Literatur und Sound

im Sommersemester 2024 bei Prof. Dr. Evi Zemanek

selbständig und nur mit den in der Arbeit angegebenen Hilfsmitteln verfasst zu haben.

Mir ist bekannt, dass ich alle schriftlichen Arbeiten, die ich im Verlauf meines Studiums als Studien- oder Prüfungsleistung einreiche, selbständig verfassen muss. Zitate sowie der Gebrauch von fremden Quellen und Hilfsmitteln müssen nach den Regeln wissenschaftlicher Dokumentation von mir eindeutig gekennzeichnet werden. Ich darf fremde Texte oder Textpassagen (auch aus dem Internet) nicht als meine eigenen ausgeben.

Ein Verstoß gegen diese Grundregeln wissenschaftlichen Arbeitens gilt als Täuschungs- bzw. Betrugsversuch und zieht entsprechende Konsequenzen nach sich. In jedem Fall wird die Leistung mit „**nicht ausreichend**“ (5,0) bewertet. In besonders schwerwiegenden Fällen kann der Prüfungsausschuss den Kandidaten/die Kandidatin von der Erbringung weiterer Prüfungsleistungen ausschließen (vgl. § 12 Abs. 3 der Prüfungsordnung für die Magisterstudiengänge vom 11. und 25. September 1995 bzw. § 13 Abs. 3 der Prüfungsordnung für die kulturwissenschaftlichen Bachelor- und Masterstudiengänge vom 12.10.2006 und 23.11.2007).

Datum: 20.09.2024 Unterschrift:

