Audioliterary Poetry between Performance and Mediatization
Audioliterale Lyrik zwischen Performance und Mediatisierung

Poetry in the Digital Age

Edited by Claudia Benthien

Advisory Board
Frieder von Ammon · Hannes Bajohr · Jörg Döring · Julia Lajta-Novak · María Mencía · Ralph Müller · Jesper Olsson · Paweł Piszczatowski · Jessica Pressman · Antonio Rodriguez · Hans Kristian Strandstuen Rustad · Holger Schulze · Eckhard Schumacher · Henrieke Stahl · Birgitte Stougaard Pedersen

Volume 4

Audioliterary Poetry between Performance and Mediatization

Audioliterale Lyrik zwischen Performance und Mediatisierung

Edited by / Herausgegeben von
Marc Matter, Henrik Wehmeier, and Clara Cosima Wolff

DE GRUYTER

This book series is part of the research project “Poetry in the Digital Age” that has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union’s “Horizon 2020” research and innovation programme (grant agreement No 884177).

Views and opinions expressed here are those of the author(s) only and do not necessarily reflect those of the European Union (EU) or the European Research Council (ERC). Neither the EU nor the ERC can be held responsible for them.





European Research Council
Established by the European Commission

ISBN 978-3-11-156105-9
e-ISBN (PDF) 978-3-11-156135-6
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-156190-5
DOI https://doi.org/10.1515/9783111561356



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. For details go to https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

Creative Commons license terms for re-use do not apply to any content (such as graphs, figures, photos, excerpts, etc.) not original to the Open Access publication and further permission may be required from the rights holder. The obligation to research and clear permission lies solely with the party re-using the material.

Library of Congress Control Number: 2024941919

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the internet at http://dnb.dnb.de.

© 2024 the author(s), editing © 2024 Marc Matter, Henrik Wehmeier, and Clara Cosima Wolff, published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
The book is published open access at www.degruyter.com.

Cover image: Rebecka Dürr
Typesetting: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Printing and binding: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Vorwort

Als Leiterin des mit einem ERC Advanced Grant geförderten Forschungsprojekts „Poetry in the Digital Age“ freue ich mich, das Vorwort zu dem zweiten unsere Forschung dokumentierenden Sammelband zu schreiben. Der vorliegende Band beruht wesentlich auf der zweiten Tagung des Projekts, die im Mai 2023 federführend von Dr. Henrik Wehmeier, Marc Matter und Clara Cosima Wolff konzipiert wurde, ergänzt um einige weitere Beiträge. Die drei Wissenschaftlichen Mitarbeiter:innen des Teilprojekts „Audioliterary Poetry between Performance and Mediatization“ haben auch diesen Band als Herausgeber:innen verantwortet, wofür ich ihnen danken möchte.

Das ERC-Forschungsprojekt (Laufzeit 2021–2025) an der Universität Hamburg entwickelt Analyseparameter für die facettenreichen aktuellen Lyrik-Formate, die von populärkulturellen Werken bis zu elaborierter Sprachkunst reichen, indem es die neuen Formate und Genres, aber auch die Formen und Räume ihrer Präsentation und Performance untersucht: von der Theaterbühne bis zu Social Media, von der Schriftseite bis zum urbanen Raum, von Spoken Word bis zu experimenteller Lautpoesie – erschaffen von menschlichen oder posthumanen Autor:innen. Die interdisziplinären Forschungen im Projekt widmen sich den folgenden Leitfragen:

- Welche Faktoren haben zur aktuellen Popularität von ‚Poetry‘ beigetragen?
- Wie können neu entstandene Genres systematisiert werden und welche Methoden und Theorien werden benötigt, um sie zu untersuchen?
- Wie unterscheiden, interagieren oder vermischen sich in ihnen Unterhaltungskultur und ‚Hochkultur‘?
- Welche – ästhetischen, kulturellen, sozialen, politischen – Funktionen kommen den neuen Modi der Präsentation von Gedichten zu?

Als eine ‚Poetik neuer Formen‘ untersucht das Projekt die Diversität, das mediale Spektrum und die Verbreitung zeitgenössischer Lyrik. Seine Forschungsergebnisse sollen in einer neuen, erweiterten Definition von Lyrik münden und die Art und Weise verändern, wie Wissenschaft, Lyriker:innen und die Öffentlichkeit diese literarische Gattung im digitalen Zeitalter betrachten. Dafür sind Expertisen unterschiedlicher Fächer gefragt, viele davon sind im Forschungsprojekt, aber auch in dem hier vorliegenden Band vertreten: Literaturwissenschaft, Performance Studies und Medienwissenschaft, Sound Studies, Musikwissenschaft, Sprechwissenschaft, Psychologie, Soziologie, Kunstgeschichte, Visual Culture Studies, Kunst- und Filmwissenschaft. Die inter- und transdisziplinäre Forschung im Projekt „Poetry in the Digital Age“ gliedert sich in drei Teilprojekte, die sich schwer-

Open Access. © 2024 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111561356-202

punktmäßig den Interart-Verhältnissen von (1) Lyrik und Performance, (2) Lyrik und Musik und (3) Lyrik und Visueller Kultur widmen.[1]

Dieser Band nimmt die Untersuchungsfragen des Teilprojekts 1 zu ‚audioliteraler Lyrik zwischen Performance und Mediatisierung' auf und bringt dessen laufende Forschungen in einen Dialog mit weiteren Ansätzen und Gegenstandsbereichen. Das Teilprojekt untersucht das Verhältnis zwischen Poesie auf der Buchseite, auf der Bühne sowie als Audio- oder Videoaufzeichnung. Im Forschungsplan des Teilprojekts wurden drei zentrale Bereiche identifiziert: (1) Live-Poetry-Performances (Lyriklesungen, Spoken-Word-Veranstaltungen, Poetry Slams), in denen eine Kopräsenz von Publikum und Performer:in besteht; (2) Mediatisierungen von performter Lyrik, die beispielsweise als Mitschnitte von Veranstaltungen (online) veröffentlicht und damit digitalen Zirkulationen und Transformationsprozessen unterworfen werden; (3) zeitgenössische Hörlyrik, Sound Poetry und im Tonstudio eingesprochene Gedichte, die für die akustische Rezeption produziert werden. Solche performativen Formen erweitern die Gattung der Lyrik signifikant – wie insgesamt zu beobachten ist, dass sich den letzten Dekaden das Gattungsverständnis von Lyrik erheblich erweitert und diversifiziert hat. Die Interaktion mit dem Publikum, der Einsatz von Stimme und Körper, von visuellen wie auditiven Effekten und Inszenierungen, oder das Experimentieren mit Techniken wie Schnitt, Montage, Collage und Sampling fügen den zu hörenden oder multimodal präsentierten Gedichten weitere Bedeutungsebenen hinzu. Zugleich können neue Aufführungs- und Mediatisierungspraktiken in ihrer Mehrsinnlichkeit die Zugänglichkeit zu Lyrik erleichtern.

Der theoretische und methodologische Rahmen des Teilprojekts ist interdisziplinär: Für die Untersuchung von Aufführung und Mediatisierung audioliteraler Poesie arbeiten in diesem Teilprojekt Forscher:innen mit einer fachlichen Expertise in Literatur- und Medienwissenschaft, Performanceforschung, Cultural Studies, Psychologie und Disability Studies zusammen. Gegenüber der Entwicklung des Forschungsplans und der Antragstellung (2017, 2019) haben sich die Forschungsdesiderate in einigen Punkten allerdings durchaus geändert. So wurden bereits vor Projektbeginn zwei deutschsprachige Buchpublikationen zur Hörlyrik vorgelegt (von Wiebke Vorrath und Burkhard Meyer-Sickendiek, beide 2019), so dass dieser Bereich auch theoretisch-methodisch gut erschlossen ist. Ferner wurden eine Reihe von Aufsatzpublikationen zu live performter Lyrik vorgelegt, die auch interdisziplinäre methodische Analysetools bereitstellen (indem sie sich etwa auf theaterwissenschaftliche bzw. performancetheoretische Ansätze beziehen). Nicht zuletzt durch die fast zeitgleiche Bewilligung des Wiener ERC-Projekts „Poetry off the Page" wird aktuelle Spoken-Word-Poetry intensiv andernorts erforscht. Und

1 Vgl. https://www.poetry-digital-age.uni-hamburg.de/.

ferner gibt es mit der in Teilprojekt 2 verorteten Studie „Live-Lyrik zwischen sprechkünstlerischer Gestaltung und Ereignis“ von Rebecka Dürr eine in Arbeit befindliche Auseinandersetzung mit dem Gegenstandsbereich (Lyriklesungen, Spoken-Word, Rap). Durch die Pandemiesituation hat sich zudem das Angebot von Live-Streams und Aufzeichnungen von Live-Events im Internet verstärkt und professionalisiert, was sich auch auf die Untersuchungsfragen in diesem Band auswirkt (siehe die Ausführungen dazu in der nachfolgenden Einleitung). Die laufenden Einzelforschungen im Teilprojekt 1 reagieren weitmöglichst auf die aktuelle Forschungssituation und greifen auch solche neuesten Entwicklungen und Tendenzen im Bereich audioliteraler Lyrik und ihrer Mediatisierung auf. Sie widmen sich den folgenden Themen (genannt werden jeweils die aktuellen Arbeitstitel): „Formatierungen des Flow. Die mediale Zirkulation lyrischer Werke“ (Henrik Wehmeier), „Sonic Poetry: Technologies as Compositional Devices in a Post-Digital Media Environment“ (Marc Matter) sowie „Interart-Konzepte und Mehrsinnlichkeit als Elemente des Barriereabbaus in zeitgenössischen Lyrikformaten“ (Clara Cosima Wolff). Diese drei Studien werden ebenfalls in der vorliegenden Buchreihe erscheinen.

Claudia Benthien

Table of Contents

Vorwort —— V

Henrik Wehmeier and Clara Cosima Wolff
Audioliterary Poetry between Performance and Mediatization: An Introduction —— 1

Performative Embodiments: Multisensory Poetry Performances

Louise Mønster, Hans Kristian Strandstuen Rustad and Michael Kallesøe Schmidt
What is Poetry Reading? Ten Theses —— 25

Julia Novak
Performing the Poet, Reading (to) the Audience: Einige Überlegungen zu Live-Lyrik als literarische Kommunikation —— 47

Daniela Silva de Freitas
Lyrik und Bürgerrechte: Anmerkungen zur Slam Poetry in São Paulo und Rio de Janeiro (2016–2020) —— 73

Eleonora Fisco
Frame Analysis of Poetry Slam —— 93

Clara Cosima Wolff
Zwischen Performance und Mediatisierung: Stilistische Mittel in Gebärdensprachgedichten —— 113

Techno-Poetic Environments: Digital Processing and Posthuman Orality

Vadim Keylin
KI-Lyrik aufführen: Ai-Da und Liza Gennart —— 137

Magali Nachtergael
Prosthetic Poetry: Sound and Media Extensions of the Body in Performance —— 159

Annegret Märten
Neue Verletzlichkeit: Intermediale Poesie am Beispiel Nora Gomringers —— 177

Media Transgressions: Transcriptive Movements of Performed Poetry

Nataliya Gorbina
The Meta-Ekphrastic Event: Contemporary Performance Poetry and its Poetics of (Im-)Mediacy —— 197

Martina Pfeiler
Popularisierung von Lyrik: Punk-Lyrik, Pop-Ästhetik und Live-Streaming von Poetry Slams im Vereinigten Königreich —— 215

Henrik Wehmeier
Professional Amateurship and Haptic Intensity: Poetry Slam on YouTube —— 235

Rachele Gusella and Ann Peeters
Poetry Bombing: From the Streets to Social Media —— 253

Julia Lückl
Prekäre Archive: Zur Performativität des Erinnerns in Precious Nnebedums und Stefanie-Lahya Aukongos Protest Poetry auf Instagram —— 271

List of Figures —— 291

Authors —— 293

Henrik Wehmeier and Clara Cosima Wolff

Audioliterary Poetry between Performance and Mediatization: An Introduction

Poetry in the digital age is experiencing a surprising surge in popularity, aided by its various performative formats and closely linked to processes of mediatization. Recordings and streamings of poetry slam and spoken word events are uploaded and shared on platforms such as YouTube and TikTok, attracting large audiences. At the same time, experimental approaches – for example, in sound poetry – use media and technology as compositional means in various ways to produce innovative work, fostered by the many possibilities offered by digitality. These techno-poetic experiments are more often integrated into live performances of poetry: the voice can be manipulated and altered with various sound effects and the reading might be accompanied by visual projections. Most recently, the Covid-19 pandemic led to manifold attempts to move poetry readings and discussions to online streaming and communications platforms. Thus, in the present, performed poetry oscillates between performance and mediatization. Performative elements such as singularity, interactivity, and ephemerality, attached to the experience of a poetry reading in physical co-presence, are increasingly confronted with media practices that not only allow digital technologies to become integral components of the performances but also lead to far-reaching media circulations through practices such as streaming, recording, and sharing on online platforms.

This volume aims to take a critical look at how performed poetry has changed in its production and reception against the backdrop of digitalization, and which inter- and transdisciplinary research approaches are necessary to analyze it. The contributions of this volume deal with essential questions confronting performed poetry in the digital age: How can concepts like liveness, performativity, and materiality be adapted to mediatized digital environments? How do poets themselves explore (and subvert) the distinction between live and digital formats? How are platforms such as YouTube, Instagram, and TikTok contributing to the popularization of performed poetry, and which new online formats are emerging? How is the ubiquity of digital technologies transforming fields like experimental audio and sound poetry, and how can they be performed on stage?

To understand these complex transformations of performed poetry in the digital age, three interrelated fields must be taken into account: the complex performative embodiments of poetry performances experienced in bodily co-presence, the increasing techno-poetic inscriptions of digital technology in these performance practices, and the networked circulations of diverse mediatization practi-

Open Access. © 2024 the author(s), published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
https://doi.org/10.1515/9783111561356-001

ces such as streaming and sharing of recordings. What is needed is an inter- and transdisciplinary approach; the following contributions draw on methods from literary studies, poetry theory, performance studies, theater studies, interart and media art studies, sound studies, cultural studies, gender and postcolonial studies, media studies, sociology, and philosophy. They address such diverse topics as the relationship between liveness and mediatization of poetry performance; the (self-)staging of the "poet-performer" (Julia Novak 2011) – who can also be a neuronal network in the form of an AI poet – on stage as well as on social media; the inter- and transmediality of poetic practices that blur the boundaries between bodies, technologies and poetic texts in a posthuman way; the aesthetics and practices of new networks of poetic activism in the street and on social media; and the circulation of recordings of performed poetry in our current platformized digital environment.

Our starting point is that each of these performances of performed poetry are works in their own right and not merely derivations of a (supposed) primary, written work (see Bernstein 1998, 8; Novak 2011, 15–18). Charles Bernstein states that every realization of a poem can be seen as a performance: the various textual performances – the different print publications, for example – are supplemented by other performances like the reading of the poem by the author (cf. Bernstein 1998, 8). Nowadays, a variety of other media performances are added, described by Ludwig Jäger as a process of *transcription*:

> [I]nto all these procedures of intra- and intermedial connections and references a wider operational logic of media is inscribed which can be applied as much to media of speech, writing and image as to the so-called new media: For all these systems of media and signs, for music as well as for its phonographic recording or scriptural notation and transcription, for oral languages and writing, for the digital images of hypermedia and the analogous images of the iconographic tradition it is characteristic that they organize the production and transformation of meaning in semiological procedures of inter- and intramedial references. (Jäger 2010, 72)

Jäger thus emphasizes that the change between the printed version of a poem and an oral performance, for example, is not only a matter of the changing of modalities or media, but that the respective performances of the poem are significantly constituted by the medial dispositifs[1] in which they appear (cf. 2014, 231).[2] There-

1 Jäger understands dispositifs as per Michel Foucault as a heterogeneous ensemble of the most diverse elements, which is characterized by certain (medial) properties (cf. Jäger 2014, 231). This is, therefore, a broader understanding of (medial) dispositifs than is expressed in the Appartus theory.

2 Where Marshall McLuhan or Friedrich Kittler, for example, emphasize the relevance of the medium for the content, Jäger unfolds a general reflection on the philosophy of language to show that meaning never exists in a pure form: "This means that meaning for Derrida, as for

fore, for Jäger, every performance of a poem differs in structural, medial, and aesthetic [*aisthetisch*] terms (cf. 2014, 247). Thus, the concept of transcription – in our interpretation – is useful to express the fact that media not only remediate each other (see Bolter and Grusin 1999) and make intermedial reference to each other (see Rajewsky 2005; Schaefer 2015), but also to express the fundamental situatedness of performed poetry in spatio-temporal, social, and medial environments. Contemporary performed poetry is thus embedded in media infrastructures, which can be a crucial part of its production process, can influence its aesthetics, and are essential for its circulation and reception (see Daugaard et al. 2024; Parks and Starosielski 2015).

The term "audioliterary" is intended to describe works that are often written specifically to be performed (cf. Jäger 2014, 233), as is the case with poetry slam texts, for example. A particularly important subcategory for Jäger is so-called audioliterary writing: These are texts that are composed by using audio media in a process comparable to writing (cf. 2014, 249–253). Experimental, digital-born sound poetry in particular illustrates the innovative potential when the embedding in digital environments (such as the use of digital sound software) is actively explored and critically questioned in the artistic process (see Matter).

In the following, we would like to illustrate how both the production and reception of performed poetry and the academic approaches to it are changing in the wake of digitalization by taking a closer look at a representative multimedia poetry performance. Kinga Tóth presented the performance "All Machine 2013–2023" at the conference preceding this volume in May 2023. It reveals the three thematic foci of this volume, and the complex relationships between them: embodied live performances, techno-poetic environments, and cross-media publication practices. Kinga Tóth is a Hungarian poet and performance artist who works in several languages (German, English, and Hungarian). She has published her sound poetry on CDs and audio cassettes, and her poetry collections have been published in book form by Parasitenpresse, Melting Books, Matthes & Seitz, and others. In the live multimedia performance "All Machine 2013–2023," Tóth combines visual poetry and sound poetry: through expressive vocal gestures and speech-like vocal eruptions, she reacts to the projected filmed visual poetry and drawings, creating a dia-

Freud and Humboldt, is not conceivable 'in an originary or modified form of presence' [. . .]. It is 'always already' the result of iterative processes of 'transcription' which 'constitutes the past present as such' [. . .]. In the 'play of signification' the signifier does not substitute an antecedent meaning because this substitute of the sign, according to Derrida, does not substitute anything 'which has somehow existed before it' [. . .]." (Jäger 2010, 75) Thus, the genesis, adaption, and validity of meaning do not take place between sign-systems and the world but between diverse (mediated) sign-systems as well as within the same sign-systems (cf. Jäger 2010, 78).

log between the written, visual, oral, and performative levels. The poetry performance is a liminal experience for the performer's body, which addresses the bodily co-present audience on an affective level. The performance is thus exemplary of the performative turn for poetry performances: in addition to the continuing popularity of poetry readings and festivals, it is popular formats of performed poetry like poetry slam and spoken word events that highlight the increasing relevance of live performances for contemporary poetry.

At the same time, digital technologies play an important role for Tóth, as her performance interweaves her voice (amplified by the microphone), a loop machine, and the visual projection. In contemporary performed poetry, digital materiality is often deeply inscribed in the materiality of poetic works. In Tóth's performance, the corporeality of the human voice meets a posthuman orality. Her performance thus serves as an example of an increasing number of poetic performances that are driven by digital technology. Notably, moreover, we were first made aware of Tóth's performance via the recording of the performance at the Poesia Concreta Festival Rome 2018, which circulated on YouTube. "All Machine 2013–2023" is thus exemplary of the cross-media publication practices of contemporary poetry and the increasing relevance of digital video platforms and social media for its publication and reception. In addition to the publication of poetry by publishing houses and labels, literary institutions such as literary houses and festivals are increasingly live-streaming performed poetry and uploading recordings online. At the same time, users additionally share, edit, and re-upload videos in a participatory way. The platforms and interfaces through which these recordings of the performances of "All Machine" circulate influence the audiovisual design of the video as well as its (algorithmic) visibility. Thus, to research the production and reception of this performance appropriately – and performed poetry in the digital age in general –, all three of the mentioned fields must be considered: its performative embodiments, its techno-poetic environments, and its media transgressions.

Performative Embodiments: Multisensory Poetry Performances

Kinga Tóth pushes her voice to its limits in her performance: over the course of the performance, her voice gets louder as she shouts, screams, and pants. She creates animal-like sounds, such as neighing, while her breathing intensifies, disrupted intermittently by opera-like singing and fantasy words. Tóth moves her body in synch with her breath, accelerating the speed, until she is barely able to

breathe in between sounds as if fainting. Toward the end of the performance, Tóth incorporates different material objects into her act as she creates squeaking sounds on a mirror, strums on a drying rack, and breathes into a plastic bag, the last of which creates an effect of hyperventilation: her body shakes, until she grows calmer, hums, and turns away from the screen facing the audience. She sits collapsed, with a sunken head, catching her breath, as she finally makes eye contact with the audience. In an interview following the performance, Tóth stated that she tried to become an instrument herself – an impossible aspiration, leading to an "act of pure despair" (Tóth interview by Kira Henkel and Marc Matter after her performance, see Tóth 2023, transl. HW and CCW).

The performance thus demonstrates the potential of performed poetry to make voice tangible as an embodied phenomenon (see Kolesch and Krämer 2006). In the last years, there has been an increased academic interest in poetry readings, with a particular emphasis on these performative aspects, such as the embodiment of the voice and its affective reception by the audience (see von Ammon 2018; Benthien 2013; Bers and Trilcke 2017; Bickenbach 2007; Damon 1998; Döring 2018; Döring 2021; Hall 1985; Meyer-Kalkus 2020; Middleton 1998; Novak 2011; Utler 2016; Zhang 2017).

In general, these researchers assume a performative turn of poetry performances, which, as Utler writes, foregrounds the unique "presence" of live poetry performances (cf. 2016, 14). Furthermore, von Ammon speaks of a *Re-Performativierung* (re-performatization): not only are the poetry performances influenced by the performative turn, but it is the practices of performed poetry themselves that reinforce this performative turn, as he theorizes with reference to readings by Ernst Jandl (cf. 2018, 197) – a poet who was already experimenting with electronic media as a productive means in the mid-1960s (e.g. in his *13 Radiophone Texte & das Röcheln der Mona Lisa*). Most of the new research on poetry readings – especially in German-speaking realms – has an interdisciplinary orientation, often utilizing Erika Fischer-Lichte's theater studies approach to describe this performative dimension. For Fischer-Lichte, it is the simultaneous presence of spectators and performers that "enables and constitutes performance" (cf. 2008, 32). Co-presence, she argues, creates a "self-referential and ever-changing feedback loop," making performances unpredictable and spontaneous to a certain degree (cf. Fischer-Lichte 2008, 38). Because of this, performances are described as events in which a performative, rather than representational, aesthetic dominates (cf. Fischer-Lichte 2008, 162). As part of this performative conceptualization, performances are characterized by a reality-constituting and self-referential perception that takes an anti-representational perspective on materiality: "Materiality, signifier, and signified coincide in the case of self-referentiality. Materiality does not act as a signifier to which this or that signi-

fied can be attributed. Rather, materiality itself has to be seen as the signified already given in the materiality perceived by the subject." (Fischer-Lichte 2008, 141)

The sounds that Kinga Tóth produces with her voice cannot be identified as words, as we can hardly identify any lexemes that carry meaning in a conventional sense. Her performance of poetry emphasizes the materiality of language, what Bernstein describes as the "thickness" of language that poetic practices highlight: "The *thickness* of words ensures that whatever of their physicality is erased, or engulfed, in the process of semantic projection, a residue tenaciously inheres that will not be sublimated away" (Bernstein 1987, 64). The performance thus reminds us of the poetic process of de-automatization as described by Russian formalism (see Steiner 2016), which theorizes sound poetry of Italian and Russian Futurists as well as Swiss-German Dada poetry (cf. Benthien and Vorrath 2017, 6–7), exposing the phonetic dimension and the "act of making conscious the 'material' side of the speech act" which provokes a "primary A-effect [alienation effect] in the exposure of the new sighting of a [formerly] mechanical linguistic equipment" (Hansen-Löve 1978, 108). In Jäger's words, there is a disruption of the transcriptive movements; the usually transparently experienced materiality of language is self-referentially highlighted and a process of recontextualization and semiotic re-reading is initiated (cf. Jäger 2010, 80–83). Tóth also interacts with materiality in the literal sense, as she produces sounds by breathing in a plastic bag, which she calls her "plastic-breathing" [*Plastikatmung*] and "plastic-skin" [*Plastikhaut*], using the material to create sounds further defamiliarizing body expressions (Tóth 2023).

At the same time, Tóth's performance emphasizes the materiality of her voice and thus her own embodiment. Through this self-referentiality to her own corporeality, the audience is addressed on an affective level. This affective effect intensifies in the moments of liminal experience in which Tóth is struggling for air and fights against exhaustion. In these moments, the viewers are addressed on an ethical level – they are made aware of their own embodiment and must relate to the body of Tóth (cf. Fischer-Lichte 2008, 170). Tóth's performance is thus an example of both the performative dimension of poetry performance and the need for interdisciplinary methods (like methods of theater and performance studies or sociology) to explore this performative dimension. That these questions of embodiment are receiving more attention in current poetry research could be a response to our increasingly digitalized present, as this emphasis on performative liveness – as we will discuss in more detail below – is often distinguished from the reception of mediatizations of performed poetry like recordings online (cf. von Ammon 2018, 186; Bers 2021).

The numerous manifestations of poetry readings in the digital age are reflected in Louise Mønster, Hans Kristian Rustad, and Michael Kallesøe Schmidt's contribu-

tion "What is Poetry Reading? Ten Theses." Along those theses, they show which parameters need to be considered when approaching a complex sociocultural phenomenon such as poetry readings. In addition to the aforementioned important role of questions of embodiment and the performative interaction of poets and audience, they identify features such as the institutional frameworks of the readings, their situatedness in space and time, their temporal structures and compositions, their collaborative dimensions, and, finally, their political dimensions as defining characteristics of poetry readings. Especially against the backdrop of the Covid-19 pandemic, which has led to mass cancellations but also to a shift of readings to the digital sphere, the relevance of poetry readings has become evident in their eyes: "[P]oetry reading offers a unique connection between poet and audience that cannot be equaled by any other form of literary communication."

The increasing focus on features of performances such as embodiment and interactivity is not only due to the continuing popularity of poetry readings and festivals but is also caused by popular formats of performed poetry like poetry slam and spoken word events. According to Dana Gioia, poetry is experiencing an upswing especially outside of "official verse culture" (Bernstein 1992, 6), in the form of popular formats such as rap, cowboy poetry, and poetry slam (cf. Gioia 2003, 24–25). Jakob Schweppenhäuser and Birgitte Stougaard Pedersen note a similar trend when they state that "metrical poetry has emigrated to (and stayed in) the popular genres, to song and rap lyrics – and one could propound the idea that many contemporary Western literary poets have lost the connection to a broader audience partly in consequence of this development" (2017, 72). Poetry slam is characterized by performative aspects such as a high degree of interactivity and a participatory structure; slam poems are audioliterary poetry that is written to be performed and rarely published in print (see Benthien and Prange 2020; Ditschke 2008; English and McGowan 2021; Gräbner and Casas 2011; Gregory 2012; Hedayati-Aliabadi 2018; Novak 2011; Schweppenhäuser and Stougaard Pedersen 2017; Somers-Willett 2005; Stahl 2003; Wirag 2014).

In poetry slam and spoken word, the poet's performance, therefore, plays a crucial role, as Julia Novak analyses in her article "Performing the Poet, Reading (to) the Audience: Einige Überlegungen zu Live-Lyrik als literarische Kommunikation". She criticizes the long lack of attention paid by academia to live poetry and its genuine aesthetic and social potential. She defines live poetry as a verbal art form in which the "text" cannot be separated from the physicality of the performer or the presence of an audience that functions as co-producers of the performance. Live poetry is thus characterized by a performance of authorship, producing an exclusive kind of authenticity, even though it is merely the construction of a performance self that must be separated from the empirical author. Analyzing performances by Patricia Smith, Patricia Foster, Amiri Baraka, Mirha-

Soleil Ross, and Anthony Jospeh, she illustrates how poets aesthetically perform and subvert these attributions of authenticity to negotiate topics such as racism and sexuality.

Slam poetry is therefore an important literary form for critiquing normative body politics and giving voice to marginalized groups. This is demonstrated by Daniela Silva de Freitas' contribution "Lyrik und Bürgerrechte: Anmerkungen zur Slam Poetry in São Paulo und Rio de Janeiro (2016–2020)." Through explorations of poetry slams in public spaces in São Paulo and Rio de Janeiro, she foregrounds the way the relationship between poetry and citizenship is mutually constituted. Analyzing performances by the poets Lucas Afonso, Luiza Romão, Luz Ribeiro, and Mel Duarte from São Paulo and Carol Dall Farra and Valentine from Rio de Janeiro and, additionally, discussing critical contributions from slammers themselves, including Roberta Estrela D'Alva and Tom Grito, she shows how slams engage with topics such as urban development, social inequality, and identity politics.

Eleonora Fisco also shows the productivity of integrating sociological approaches into the analysis of poetry slam in her contribution "Frame Analysis of Poetry Slam." Drawing on Erving Goffman's frame analysis, she seeks to better understand both the staging and impact of the performer on stage as well as the dynamic relationships between them and the audience. Using examples from the Italian poetry slam scene, she illustrates the significant role of, as Goffman calls them, *keyings* such as "make-believe," "competition," and "ceremonies" in the constitution of poetry slams. In her use of the method of frame analysis, Fisco thus reflects how the oft-cited rules of poetry slams establish a framing within which poetry slam can unfold as both an aesthetic format and a social practice.

Clara Cosima Wolff analyzes aspects of performative embodiment in sign language poetry in her contribution "Zwischen Performance und Mediatisierung: Stilistische Mittel in Gebärdensprachgedichten." Wolff suggests a diversification of the traditional dichotomy of orality and written word to face the challenge of integrating sign language poems into the literary discourse without imposing theories of literary studies made for written or spoken poetry. She presents poetic devices of sign language poetry and compares them to written poetry, highlighting their unique characteristics as well as broadening understandings of what counts as literature. In this way, she shows the necessity of a transdisciplinary framework for the analysis of sign language poetry, combining deaf studies, literary studies, performance studies, theater studies, and film studies. By looking at poems by Peter Cook, Kassandra Wedel, and Ian Sanborn, cinematic images, visual aesthetics in three-dimensional space, and embodiment in sign language poetry are analyzed with regard to their poetic characteristics.

Techno-Poetic Environments: Digital Processing and Posthuman Orality

As Kinga Tóth's performance demonstrates, sound poetry in the digital age explores new forms of trans- and intermedial production, publishing, and reception practices: "[M]y fixed idea, which of course will never happen, is to create living text bodies" (Tóth 2023). This notion of textual vividness indicates why a live performance is the chosen mode of presentation here, rather than a book publication. In the live performance, the placement of the human body in a techno-poetical setting on stage explores the dynamics of human-technology interaction as well as a posthuman orality. As the performer phrases it herself: "in the original version of this work there was only me and this loop machine and sometimes when there was a technical problem, which was quite many times, then it was just me a cappella" (Tóth 2023). Thus, in the performance, she is testing the limits of the body as well as of the technical equipment.

She produces unfamiliar sounds with her voice, adds artificial-sounding noises, and layers more and more loops on top of each other, resulting in ever more complex sound structures. The volume continues to rise, the many layers of sound push the technical equipment to its limits, and an increasing amount of background noise is created. Suddenly these sound structures break down, leaving only her voice to be heard, which, as indicated in the quote, overlays itself as if in acapella. Not only the technology but also her body become instruments, as both are pushed to their limits in close interaction with each other, like a machine: "It is a living text body, and it has its functions. So that's why it is also like a living machine, a machinery. Probably because of the rhythm, I wanted to make a bit of a note on the rhythmic of our body, the machinery of it" (Tóth 2023).

Tóth's performance of a living musical techno-poetical body is a "soundpoetic event" in which space, body, text, and time assemble in various ways, generating new and radical modes of negotiating language and meaning (Lutz 2012). The tonal level of her poetic work creates an expressive atmosphere describable as "sonosphere" [*Sonosphäre*] (Kolesch 2004, 36). The close interconnection of her body with digital technology is exemplary for the critical questioning and expanding of traditional concepts such as orality (see Finnegan 1990 [1977]; Ong 2015 [1982]; Zumthor 1990 [1983]) in current research on sound poetry (see, for example, Benthien 2017; Ihde 2007; Keylin; Lentz 2000; Matter, Meyer-Sickendiek 2020; Neves 2019; Perloff and Dworkin 2007; Skoulding 2020; Wilke 2022). Sound poetry is affected by digitalization on various levels: production, reception, distribution, and archiving/documentation have changed in digital environments. Since the advent of audio recording, poets have documented their work acoustically. At the

same time, sound poets have been experimenting with technological devices by exploring and testing their limits, as the use of audio tape recorders since the late 1950s has shown, as instantaneous playback, manual cutting and editing, or overdubbing and layering of recorded speech material began to be applied for aesthetic and poetic ends (see Epping-Jäger 2014; Olsson 2011). These processes of recording are facilitated through the accessibility of voice recording and editing software in the digital age, also leading to the emergence of formats like digital-born audio poetry. New poetic devices and artistic methods are being developed by poets utilizing digital technologies, such as editing, cut-ups, sampling, looping, mixing, and multi-channel composition (cf. Matter 2016; Matter). As argued, poetic works can be heavily influenced by digitality, requiring research approaches dealing with digital processing and taking technological development into account.

Digitalization also changes the practices of publication and reception. New formats like audiobooks can be found on CDs (sometimes as supplements of poetry books), but also as online audio or video files (see Have and Stougaard Pedersen 2016; Vorrath 2020; Wittkower 2011). Online platforms like YouTube, Spotify, Soundcloud, or Bandcamp contain the whole range of sound poetry: recorded live performances and streams, studio recordings (with or without co-presence of the audience), as well as sound and audio poetry composed as audioliterary works (see Jäger 2014). In the German poetry landscape, for example, there are also two widely known websites for listening to poetry: lyrikline.org, which provides individual poems and their translations with the original author's voice, and dichterlesen.net, which archives poetry readings as whole events rather than focusing on individual poems, while also capturing the co-presence of the audience. Sound poetry is thus experiencing a variety of forms of publication in the digital age, while at the same time, a renewed interest in analog media such as vinyl or tape can be observed (see Reynolds 2012).

This widespread use of analog and digital technologies in contemporary sound poetry leads to specific aesthetic effects, as perceivable in Kinga Tóth's performance: the use of close-micing, with nearly no distance between microphone and mouth, results in an experience of intimacy both between the artist and the technical device as well as between the audience and the perceived closeness of the performer's voice – but at the same time results in sound distortions of the voice that further estranges the speech. Tóth's work is therefore an example of how sound poetry, which is created in close interaction between the human body and (digital) technology, can be performed and how the body can be turned into a "sound factory" (as an album title of Henri Chopin indicates: *The Body is a Sound Factory* [2007]). Her performance also deals with this notion of the body as factory and machinery, as she states herself: "And then, of course, I also recorded sounds and I tried to get a machine out of me and then to somehow imitate this

rhythm and this super interesting way of the machine, of machine life, or to find it in myself" (Tóth 2023, transl. HW and CCW).

Tóth's performance is thus exemplary of a current trend in experimental spoken word and sound poetry: the aesthetic exploration of a post-human orality. Poets respond to "developments in recording technology and approaches to sound," enabling them to "reflect and create new forms of lyric subjectivity as well as new relationships between bodies and environments" (Skoulding 2020, 1). The corporeality of voice and speech is heavily influenced by digitalization (see Lentz 2000; Vorrath 2020), which is why concepts of posthumanism seem productive to describe these processes. As Rosi Braidotti writes: "Subjectivity is not restricted to bound individuals, but is rather a co-operative trans-species effort [. . .] that takes place transversally, in-between nature/technology; male/female; black/white; local/global; present/past – in assemblages that flow across and displace the binaries" (2019, 33). In the face of these posthuman shifts, poetry, as Jaspar Olsson points out, "imagines and reconfigures the relations between human and non-human at different scales" (2021, 231; see also Rustad 2023). The focus is thus not on poetry as a representation of the individual subject, but rather on the aesthetic processing of posthuman subjectivities, as is demonstrated by Tóth's performance: her extensive breathing becomes inseparable from the technology reinforcing the effect, enhancing the workings of the human body through a merging with technology. Questions of posthuman entanglements are given particular relevance by current advances in machine learning processes and so-called artificial intelligence (AI), which are increasingly used to create poetry. But how can poems authored by a neural network be performed?

Different practices of performing AI poetry and their aesthetic implications are reflected in Vadim Keylin's contribution "KI-Lyrik aufführen: Ai-Da und Liza Gennart." Keylin shows that while traditional poetry readings hold the dialectic of author and lyric subject in suspension by mediating through the voice, the performance of AI poetry accentuates the gaps between the various subjectivities it embodies. In two contrasting case studies, Keylin examines these subjectivities and disparities among them: the poetry recital by the humanoid robot artist Ai-Da and Zuzana Husárová's participatory reading of Liza Gennart's poems. Two competing conceptions of AI are analyzed regarding their aesthetic implications: Alan Turing's notion of autonomously acting anthropomorphic AI and J.C.R. Licklider's vision of AI as a collaboration between human and fundamentally alien machine intelligences.

The interaction between the human and the machine in sound poetry is central to Magali Nachtergael's contribution "Prosthetic Poetry: Sound and Media Extensions of the Body in Performance." Nachtergael presents examples of sound and machine poetry experiments within the French contemporary scene, where

media extensions of gendered and racialized bodies evolve into expansive manifestations on stage. Delving into the cyborgian progression of the woman-poet, the analysis focuses on the intertwining of gendered bodies with technological devices in performance poetry. It examines Florence Jou's multimedia poetic and visual works, Hortense Gauthier's "drone poetry," and Julien Creuzet's art installations, which incorporate sound mixing, video, poetry, and sculptures, all of them offering a feminist approach, a "herstory" of audioliterary poetry.

A critical engagement with existing representations of identity and body is also part of Annegret Märten's contribution "Neue Verletzlichkeit: Intermediale Poesie am Beispiel Nora Gomringers." By analyzing the various performances of "Monster & Mädchen" by the German-Swiss poet and performer Nora Gomringer in collaboration with different musicians, Märten argues that the shifting between fixation and dissolution of poetic forms, as evident in contemporary intermedial and multimodal poetry, can also offer new ethical perspectives on the concept of vulnerability. In Gomringer's monstrous poetics, she addresses the culturally ingrained harmful nature of constructing vulnerable subjects, emphasizing the visualization and vocalization of structural victimization. The contribution demonstrates how intermedial poetic practice might destabilize texts as stable objects.

Media Transgressions: Transcriptive Movements of Performed Poetry

It is not easy to trace the genesis and the various forms of publication of Kinga Tóth's "All Machine": In 2014, Tóth had an exhibition in Stuttgart called "All Machine," the closing event of which included a performance realized together with Silvia Rosani and the TRIO vis-à-vis with Sabine Beisswenger (flute), Marie Louise Lind (violoncello), and Natasha López (voice) (cf. Akademie Schloss Solitude 2014); at the same time, two volumes of her poetry were published in 2014 in German and in Hungarian with the same title (the German book uses the German translation of the term: *Allmaschine*); and a slideshow of poems was featured by the online magazine *Asymptote*. The text by Eva Heisler accompanying the slideshow explains:

> "All Machine" is the overarching title under which Tóth produces a range of works, including not only the visual poems featured here in Asymptote, but also experimental sound works with Molnár Gergely (performed and recorded under the name Hegyfalu), multimedia installations, and a book of more conventional lineated poems, published in Hungary by Magvetö and in Germany by Akademie Schloss Solitude. (Heisler 2014)

As described at the beginning of this introduction with reference to Bernstein and Jäger, it is not possible to identify the *one* original work of "All Machine," but rather a wide variety of poetic performances that show themselves in transcriptive movements in the most diverse media constellations. This entanglement of different media and art forms in the contemporary poetry scene is described by Martina Pfeiler in her book *Poetry Goes Intermedia*, in which she argues that the analysis of these poetic practices is not about a strict representation of specific literary or technical properties of media, but ultimately about the interdependence and interactions of numerous directly related areas such as the technical and material levels, the literary and artistic levels and the cultural and social levels (cf. 2010, 16 and 70–71). Tóth's inter- and transmedial poetic practice thus demonstrates that methods from, among others, visual culture studies (see Korecka and Vorrath 2023), interart studies, and intermedial studies (see Arvidson et al. 2007; Elleström 2021; Fischer-Lichte 2016; Fischer-Lichte et al. 2010; Wenz 2002; Zemanek 2012), can provide useful approaches for analyzing contemporary intermedial poetic practices that, for example, include elements from visual art in their live performances, and that – especially in their forms of publications – constantly cross the boundaries of media (see Benthien 2013; Dayan 2016; Müller and Stahl 2021; Ringaard 2017; Schaefer 2015; Schäfer and Gendolla 2010). Digitalization thus amplifies a phenomenon that Mike Chasar highlights as a fundamental characteristic of poetry in his media-historical studies: poetry crosses media boundaries more easily than other literary forms (cf. 2020, 3–4).

In this context, however, we are particularly interested in the question of what role audiovisual streamings and recordings play in contemporary performed poetry. Various differing recordings of "All Machine" are available on YouTube. A video of the performance of the poem in 2013 at the Solitude Academy in Stuttgart shows the visual poems in close-ups, and the sound experiments are included as voice-overs (cf. Tóth 2013). In a recording uploaded in 2014, neither the date nor the location of the performance is specified. The video is divided into two parts; the first shows Tóth sitting on a chair while she performs (cf. 2014a). In the second, she stands in front of a screen displaying the visual poems (cf. Tóth 2014b). The aforementioned recording from Rome, which was our first encounter with the performance, took place at the Poesia Concreta Festival in 2018: The recording begins as Tóth stands at a table where she operates a synthesizer with one hand while facing a screen behind her, on which the visual poems are shown (cf. 2018). In addition, she presented the anniversary version of the performance entitled "All Machine 2013–2023" at our conference, which we uploaded not to YouTube but to our university's video portal (cf. Tóth 2023). It can be assumed that this list is fragmentary: perhaps there previously were other recordings that are no longer available, perhaps there are recordings on platforms or websites

that are not displayed in Google searches, and perhaps other recordings or excerpts of these recordings circulate on social media.

This widespread distribution of recordings of performed poetry has increased further due to the Covid-19 pandemic, as live events with an on-site audience were banned in many places. Streaming and recording have thus become an integral part of the contemporary poetry scene, bringing with them not only controversial opinions but also methodological challenges. As explained in the first part of this introduction, readings in physical co-presence are ascribed a special performative quality. For many researchers of performance studies and theater studies, this in particular is lost through mediatization. Peggy Phelan attributes qualities such as singularity to live performances, which she sets in opposition to the (capitalist) logic of reproduction that she associates with media (see 2006). Fischer-Lichte writes that media can only simulate effects of presence (cf. 2008, 100). These views can also be found in many research studies on poetry readings. Von Ammon, for instance, argues that the "energetic field" between performer and audience cannot be preserved on film (cf. 2018, 186). Bers puts forward the thesis that the voice loses its performative eventfulness through the recording (cf. 2021), whereas Benthien, on the contrary, argues that the mediatized voice is not performative in the sense of bodily co-presence of speaker and listener but retains its phenomenality as recorded, only it is de-situated and decontextualized (cf. 2013, 295–296). Kolesch, additionally, states that the recorded voice is only supposedly disembodied (cf. 2006, 49).

These dichotomous perspectives on liveness and mediatization are contrasted with critical views such as those of Philip Auslander, who argues that the concept of liveness has become meaningful first and foremost through technologies such as television: "Prior to the advent of those technologies (e.g., sound recording and motion pictures), there was no such thing as 'live' performance, for that category has meaning only in relation to an opposing possibility" (2008 [1996], 356). The term is also experiencing new perspectives against the backdrop of digital technologies, whose responsiveness is emphasized. Auslander explains in a more recent text: "[L]iveness is no longer conceived of as (physical or temporal) presence between living human beings; instead, liveness is based on the feedback loops between humans and technology" (2012, 6). Nick Couldry, in turn, links liveness with concepts such as connectedness and connectivity (see van Dijck and Poell 2013): "Liveness – or live transmission – guarantees a potential connection to shared social realities as they are happening" (Couldry 2004, 355). These considerations influence research on the mediatization of performed poetry. George Cox, for example, posits that YouTube's comment function "digitally and textually mimic[s] the physical co-presence of the artist and audience, whilst also providing new and larger scales for that interaction" (2020, 11–12). Poets such as Hollie McNish, Cox argues, use the affordances of platforms such as YouTube to create a

"collaborative community-based liveness" (2020, 4), even though connectivity does not automatically lead to community.

However, these discussions about the concept of liveness, which can only be addressed partially here (see Wehmeier), demonstrate the important role of platforms in the dissemination and reception of mediatized performed poetry. They become places where performed poetry is published and thus appear as new agents in the literary field (see Gamper et al. 2023; Kjerkegaard and Ringgaard 2017). Platforms act as gatekeepers who, among other aspects, influence questions of (algorithmic) visibility and monetization and can delete content that does not conform to their guidelines at any time (see, for example, Seemann 2021). The platforms provide central parts of the technical infrastructures within which the recordings circulate. These technical infrastructures must also be considered as agents (see Parks and Starosielski 2015), as they influence the audiovisual appearance of the recordings, for example in the form of the video and audio codecs used (see Rothöhler 2018; Sterne 2012), and have a significant impact on the presentation of the streams and recordings, as Lev Manovich influentially claimed the database logic to be a paradigm of new media (see 2002). Part of this technical infrastructure are also the interfaces in which the streams and recordings of the poetry performances are embedded and which influence their production and reception (see Distelmeyer 2017; Galloway 2012). Platforms such as Instagram or TikTok, for example, invite users to edit videos with filters. On the user side, affordances such as the comment function are designed to encourage engagement, as Cox has stated. Methods from disciplines such as media and communication studies as well as from new fields such as new media studies and platform studies can therefore help us to better understand the production and reception of mediatized performed poetry, which is closely linked to the logic of platforms, the aesthetics of interfaces and the participatory structure of the internet, to name just a few parameters.

The productivity of such an inter- and transdisciplinary approach is demonstrated by Nataliya Gorbina in her contribution "The Meta-Ekphrastic Event: Contemporary Performance Poetry and its Poetics of (Im-)Mediacy." Using the concept of ekphrasis, she combines media studies theories of remediatization with the cultural studies concept of metamodernism and ideas from ancient rhetoric. In this way, she can show how the recording of Neil Hilborn's slam poem "OCD" circulates via various platforms such as YouTube, Reddit, and Facebook, not least driven by the responses of the viewers, who express their emotional involvement in the comments. Gorbina thus shows that the current interactions between performance and the mediatization of performed poetry require new perspectives: "Considering contemporary performance poetry as a metamodern (im-)mediate structure in the interstice between the stage and the screen makes it

clear that the ontological and epistemological dimensions of this phenomenon require a new approach that would be appropriate for assessing the expressions of the new cultural sensibility."

This practice of mediatizing performed poetry has become particularly urgent in the wake of the Covid-19 pandemic, as Martina Pfeiler exemplifies in her contribution "Popularisierung von Lyrik: Punk-Lyrik, Pop-Ästhetik und Live-Streaming von Poetry Slams im Vereinigten Königreich." She argues, however, that, despite the upheavals caused by the pandemic, the mediatization of performed poetry in Great Britain can be traced back to broader historical developments. As she shows by means of a television recording of the punk poet John Cooper Clarke, a poetry clip by the poetry collective Atomic Lip, and a performance by Kat François in a broadcast of a poetry slam by BBC3, the mediatization of poetry has been accompanied by a popularization of poetry since the 1970s. Referring to the present day, Pfeiler speaks of poetry slams as hybrid events, as the slams are simultaneously performed live and streamed live.

The circulation of recorded poetry slam performances is also the focus of Henrik Wehmeier's contribution "Professional Amateurship and Haptic Intensity: Poetry Slam on YouTube." Based on the circulation of the recording of Mona Harry's slam poem "Norden," he reflects on how technical processes such as reformatting and video compression should also be considered on an aesthetic level. In doing so, he puts forward the thesis that it is precisely the unprofessional, the quality of the video reducing reformatting of poetry slam videos that leads to haptic perceptible visual as well as auditive interferences, and thus aesthetically authenticates the counter-cultural narrative of the poetry slam as a countermovement to the institutionalized literary establishment. Wehmeier argues that it is precisely the friction of mediatization, the lossy reformatting, that has allowed poetry slam to become a successful media format in Germany, which in turn affects poetry slam as a live performance.

The permeability of these boundaries between the life-world and digital spheres is also addressed by Rachele Gusella and Ann Peeters in their contribution "Poetry Bombing: From the Streets to Social Media." By bombing, they mean an expressive practice that combines graffiti and street art and is characterized by the repetition of the same poem in an urban area. As a performative practice, it implies a complex association of semiotic and linguistic factors in its reception, which can provoke controversial and intense reactions. Using the poets Petite Poissone and Er Pinto as examples, they show that this bombing continues on the internet, where the poets remediate their street art on Instagram and perform platform-specific bombing, for example in the form of a widescale use of hashtags or the sharing, by users, of a mediatization of the poems.

The important, complex, and multi-layered role of social media in the dissemination and reception of performed poetry in the digital age is also examined in JULIA LÜCKL's article "Prekäre Archive: Zur Performativität des Erinnerns in Precious Nnebedums und Stefanie-Lahya Aukongos audioliteraler Protest Poetry auf Instagram." In the wake of the Black Lives Matter movement, she shows how Instapoetry and poetry clips on the platform became the media framework for micropolitical statements and literary reactions to George Floyd's death. These poetic practices function as a literary ritual of remembrance, which, in today's age of digital networking technologies, serves to create a form of collective commemoration of events that have not been publicly discussed and remembered in hegemonic white society for a long time. Using poetry clips by Nnebedum and Aukongo as examples, she shows how their vocal performances create a performing archive that establishes an atmospheric co-presence with the recipients and realize a collective work of mourning for the victims of racist violence. Instagram's paratexts (such as the hashtag), which Lückl describes as syntexts, following Genette's differentiation between epi- and peritexts, play an important role in outlining how literary, activist, and personal posts interact in the poets' Instagram profiles.

The edited volume contains contributions in German and English,[3] reflecting the international and interdisciplinary backgrounds of the poetry researchers involved. It also includes translated articles to broaden accessibility to their research. The book seeks to foster international exchange among poetry researchers and encourage further exploration into the contemporary intersections of audioliterary poetry between mediatization and performance.

Acknowledgments: This book is the result of the German-English conference "Audioliterary Poetry between Performance and Mediatization / Audioliterale Lyrik zwischen Performance und Mediatisierung" held within the scope of the ERC project "Poetry in the Digital Age" in May 2023. It would not have been possible without the hard work of all authors in this volume, whose critical engagement with the research topics has been instrumental in bringing this book to fruition. We would like to sincerely thank them for their contributions and time, and the trust they put in us to curate this book. We also express our gratitude to Kinga Tóth for her engaging multimedia poetry performance during the conference preceding this publication, and for allowing us to include excerpts from her interview in our

3 A short note regarding the gender notation in den German-language texts: We have decided to use the non-binary form only for substantives (and not for articles and pronouns) for better readability.

introduction. We would like to kindly thank the whole PoetryDA team for their expertise, support, and constructive feedback throughout the conference and anthology creation process. We would like to particularly thank Claudia Benthien for making this volume possible as the Principal Investigator and for supporting the book with her expertise at various stages. Special thanks also go to the student research assistants at Universität Hamburg, Johanne Målin Bleck and Chiara Meyer, for their assistance with translations and edits, particularly during the final stages of this volume. Our appreciation goes to Christina Mattson for proofreading the introduction with attention to detail and expertise in academic English. We also acknowledge the artists who generously provided image copyrights, and whose works are essential to this project. We would also like to thank the team at De Gruyter for helping with the cover and manuscript layout as well as the ERC for making this project possible with its financial support.

References

Akademie Schloss Solitude. "Dez 1, 2014: ALL MACHINE." News post, 2014, https://www.akademie-solitude.de/de/news/all-machine/ (May 15, 2024).

Ammon, Frieder von. *Fülle des Lauts: Aufführung und Musik in der deutschsprachigen Lyrik seit 1945: Das Werk Ernst Jandls in seinen Kontexten*. Stuttgart: Metzler, 2018.

Arvidson, Jens, Mikael Askander, Jørgen Bruhn, and Heidrun Führer (eds.). *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*. Lund: Intermedia Studies Press, 2007.

Auslander, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. 2nd edition. New York and London: Routledge, 2008 [1996].

Auslander, Philip. "Digital Liveness: A Historico-Philosophical Perspective." *PAJ: A Journal of Performance and Art* 34.3 (2012): 3–11.

Benthien, Claudia. "'Performed Poetry': Situationale Rahmungen und mediale 'Über-Setzungen' zeitgenössischer Lyrik." *Rahmenbrüche, Rahmenwechsel*. Ed. Uwe Wirth. Berlin: Kadmos, 2013. 287–309.

Benthien, Claudia. "'Audio-Poetry': Lyrical Speech in the Digital Age." *Dialogues on Poetry: Mediatization and New Sensibilities*. Ed. Stefan Kjerkegaard and Dan Ringgaard. Aalborg: Aalborg Univ. Press, 2017. 39–61.

Benthien, Claudia, and Catrin Prange. "Spoken-Word-Literatur und Poetry Slam." *Handbuch Literatur & Audiokultur*. Ed. Natalie Binczek and Uwe Wirth. Berlin and Boston, MA: De Gruyter, 2020. 517–533.

Benthien, Claudia, and Wiebke Vorrath. "German Sound Poetry from the Neo-Avant-Garde to the Digital Age." *SoundEffects: An Interdisciplinary Journal of Sound and Sound Experience* 7.1 (2017): 5–26.

Bernstein, Charles. *Artifice of Absorption*. San Diego, CA: Singing Horse Press/Paper Air, 1987.

Bernstein, Charles. "Introduction." *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. Ed. Charles Bernstein. New York and Oxford: Oxford Univ. Press, 1998. 3–26.

Bernstein, Charles. *A Poetics*. Harvard Univ. Press, 1992.

Bers, Anna. "'[O]ft nur ein schlechterer Ersatz': Chancen und Grenzen der Stimme im Online-Lesungsvideo." *Wiener Digitale Revue* 3 (2021).

Bers, Anna, and Peer Trilcke. "Einleitung: Lyrik und Phänomene des Performativen: Problemaufriss, theoretische Perspektiven und Vorschläge zu einer künftigen Terminologie." *Phänomene des Performativen in der Lyrik: Systematische Entwürfe und historische Fallbeispiele*. Ed. Anna Bers and Peer Trilcke. Göttingen: Wallstein, 2017. 9–58.

Bickenbach, Matthias. „Dichterlesung im medientechnischen Zeitalter: Thomas Klings intermediale Poetik der Sprachinstallation." *Original/Ton. Zur Mediengeschichte des O-Tons*. Ed. Harun Maye, Cornelius Reiber, and Nikolaus Wegmann. Konstanz: UVK, 2007. 191–216.

Bolter, Jay David, and Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA and London: MIT Press, 1999.

Braidotti, Rosi. "A Theoretical Framework for the Critical Posthumanities." *Theory, Culture & Society* 36.6 (2019): 31–61.

Chasar, Mike. *Poetry Unbound: Poems and New Media from the Magic Lantern to Instagram*. New York: Columbia Univ. Press, 2020.

Couldry, Nick. "Liveness, 'Reality,' and the Mediated Habitus from Television to the Mobile Phone." *The Communication Review* 7.4 (2004): 353–361.

Cox, George. "Archived Bards: Platformalism, Hollie McNish & YouTube." *C21 Literature*: *Journal of 21st-century Writings* 8.3 (2020): 1–21.

Damon, Maria. "Was that 'Different,' 'Dissident' or 'Dissonant'? Poetry (n) the Public Spear: Slams, Open Readings, and Dissident Traditions." *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. Ed. Charles Bernstein. New York: Oxford Univ. Press, 1998. 324–342.

Daugaard, Solveig, Cecilie Ullerup Schmidt, and Frederik Tygstrup (eds.). *Infrastructure Aesthetics*. Berlin and Boston, MA: De Gruyter, 2024.

Dayan, Peter. *Art as Music, Music as Poetry, Poetry as Art, from Whistler to Stravinsky and Beyond*. New York and London: Routledge, 2016.

Distelmeyer, Jan. "An/Leiten: Implikationen und Zwecke der Computerisierung." *Navigationen* 17.2 (2017): 37–53.

Ditschke, Stephan. "'Ich sei dichter, sagen sie': Selbstinszenierung beim Poetry Slam." *Schriftsteller-Inszenierungen*. Ed. Gunter E. Grimm und Christian Schärf. Bielefeld: Aisthesis, 2008. 169–184.

Döring, Jörg. "Marcel Beyer liest: Gedicht und performativer Epitext." *Marcel Beyer: Perspektiven auf Autor und Werk*. Ed. Christian Klein. Stuttgart: Metzler, 2018. 73–93.

Döring, Jörg. "Wie analysiert man die Lesung eines geschriebenen Gedichts?" *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 51.1 (2021): 147–170.

Elleström, Lars (ed.). *Beyond Media Borders, Volume 1: Intermedial Relations Among Multimodal Media*. London: Palgrave Macmillan, 2021.

English, Lucy, and Jack McGowan (eds). *Spoken Word in the UK*. New York and London: Routledge, 2021.

Epping-Jäger, Cornelia. "'Die verfluchte Gegenwart – und dann das Erstaunen, dass ich das sage': Rolf Dieter Brinkmann und das Tonband als produktionsästhetische Maschine." *Das Hörbuch: Praktiken Audioliteralen Schreibens und Verstehens*. Ed. Natalie Binczek and Cornelia Epping-Jäger. Boston, MA: Brill Fink, 2014. 137–155.

Finnegan, Ruth. *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*. Eugene, OR: Wipf & Stock, 1990 [1977].

Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. New York and London: Routledge, 2008.

Fischer-Lichte, Erika. “Introduction: From Comparative Arts to Interart Studies.” *Paragrana* 25.2 (2016): 12–26.

Fischer-Lichte, Erika, Kristiane Hasselmann, and Markus Rautzenberg (eds.). *Ausweitung der Kunstzone: Interart Studies – Neue Perspektiven der Kunstwissenschaften*. Bielefed: Transcript, 2010.

Galloway, Alexander R. *The Interface Effect*. Cambridge and Malden, MA: Polity, 2012.

Gamper, Michael, Jutta Müller-Tamm, David Wachter, and Jasmin Wrobel (eds.). *Der Wert der literarischen Zirkulation / The Value of Literary Circulation*. Berlin and Heidelberg: Springer Berlin Heidelberg, 2023.

Gioia, Dana. “Disappearing Ink: Poetry at the End of Print Culture.” *The Hudson Review* 56 (2003): 21–49.

Gräbner, Cornelia, and Arturo Casas (eds.). *Performing Poetry: Body, Place and Rhythm in the Poetry Performance*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2011.

Gregory, Helen. “Poetry Performances on the Page and Stage.” *Listening Up, Writing Down, and Looking Beyond*. Ed. Susan Gingell and Wendy Roy. Waterloo, ON: Wilfrid Laurier Press, 2012. 77–95.

Hall, Donald. “The Poetry Reading: Public Performance/Private Art.” *American Scholar* 54 (1985): 63–77.

Hansen-Löve, Aage Ansgar. *Der russische Formalismus: Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*. Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1978.

Have, Iben, and Birgitte Stougaard Pedersen. *Digital Audiobooks: New Media, Users and Experiences*. New York and London: Routledge, 2016.

Hedayati-Aliabadi, Minu. *Slam Poetry: Deutsch–US-amerikanische Studie zu den Ansichten und Handlungsweisen der Akteure*. Wiesbaden: Metzler, 2018.

Heisler, Eva. “Kinga Tóth, Voice and Machine.” *Asymptote Journal* 2014.

Higgins, Dick “Sound Poetry.” *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Ed. A. Preminger and T.V.F. Brogan. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1993. 1182.

Ihde, Don. *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*. 2nd edition. New York: State Univ. of New York, 2007.

Jäger, Ludwig. “Epistemology of Disruptions: Thoughts on the Operative Logic of Media Semantics.” *Beyond the Screen: Transformations of Literary Structures, Interfaces and Genres*. Ed. Jörgen Schäfer. Bielefeld: Transcript, 2010. 71–93.

Jäger, Ludwig. “Audioliteralität: Eine Skizze zur Transkriptivität des Hörbuchs.” *Das Hörbuch: Praktiken Audioliteralen Schreibens und Verstehens*. Ed. Natalie Binczek and Cornelia Epping-Jäger. Boston, MA: Brill Fink, 2014. 231–253.

Keylin, Vadim. “Voice and Orality.” *Poetry in the Digital Age: An Interdisciplinary Handbook*. Ed. Claudia Benthien, Vadim Keylin and Henrik Wehmeier. Berlin and Boston, MA: De Gruyter [forthcoming].

Kjerkegaard, Stefan, and Dan Ringgaard (eds.). *Dialogues on Poetry: Mediatization and New Sensibilities*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag, 2017.

Kolesch, Doris. “Natürlich künstlich: Über die Stimme im Medienzeitalter.” *Kunst-Stimmen*. Ed. Doris Kolesch and Jenny Schrödl. Berlin: Theater der Zeit, 2004. 19–38.

Kolesch, Doris. “Wer sehen will, muss hören: Stimmlichkeit und Visualität in der Gegenwartskunst.” *Stimme: Annäherung an ein Phänomen*. Ed. Doris Kollesch and Sibylle Krämer. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2006. 40–64.

Kolesch, Doris, and Sybille Krämer (eds). *Stimme: Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2006.

Korecka, Magdalena Elisabeth, and Wiebke Vorrath (eds). *Poetry and Contemporary Visual Culture / Lyrik und zeitgenössische Visuelle Kultur*. Berlin and Boston, MA: De Gruyter, 2023.
Lentz, Michael. *Lautpoesie/-musik nach 1945: Eine kritisch-dokumentarische Bestandsaufnahme*. Vienna: Edition Selene, 2000.
Lutz, Hannah. "Listening for Other Languages: Cia Rinne and the Soundpoetic Event [2012]." https://balticworlds.com/wp-content/uploads/2012/06/cia-rinne-soundpoetic-event.pdf. *Baltic Worlds* 2 (2012): 27–29 (April 3, 2024).
Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge, MA and London: MIT Press, 2002.
Matter, Marc. "Konzeptuelle Akustische Literatur und Sample-Poesie: Ein Desiderat." *Code und Konzept: Literatur und das Digitale*. Ed. Hannes Bajohr. Berlin: Frohmann Verlag, 2016. 88–99.
Matter, Marc. "Recorded and Mediatized Poetry." *Poetry in the Digital Age: An Interdisciplinary Handbook*. Ed. Claudia Benthien, Vadim Keylin, and Henrik Wehmeier. Berlin and Boston, MA: De Gruyter, [forthcoming].
Meyer-Kalkus, Reinhart. *Geschichte der Literarischen Vortragskunst*. Berlin: Metzler, 2020.
Meyer-Sickendiek, Burkhard. *Hörlyrik: Eine interaktive Gattungstheorie*. Paderborn: Fink, 2020.
Middleton, Peter. "The Contemporary Poetry Reading." *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. Ed. Charles Bernstein. New York: Oxford Univ. Press, 1998. 262–299.
Müller, Ralph, and Henrieke Stahl. "Contemporary Lyric Poetry in Transitions between Genres and Media." *Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik* 2 (2021): 5–24.
Neves, Miguel Nuno. *Vox Ex Machina: Poesia sonora no século XXI*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2019.
Novak, Julia. *Live Poetry: An Integrated Approach to Poetry in Performance*. New York: Brill, 2011.
Olsson, Jesper. "The Audiographic Impulse: Doing Literature with the Tape Recorder." *Audiobooks, Sound Studies, and Literature*. Ed. Matthew Rubery. New York and London: Routledge, 2011. 61–75.
Olsson, Jesper. "Shifting Scales, Inventive Intermediations: Posthuman Ecologies in Contemporary Poetry." *Studia Neophilologica* 93.2 (2021): 230–241.
Ong, Walter J. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London: Routledge, 2015 [1982].
Parks, Lisa, and Nicole Starosielski (eds.). *Signal Traffic: Critical Studies of Media Infrastructures*. Urbana, IL: Univ. of Illinois Press, 2015.
Perloff, Marjorie, and Craig Dworkin (eds.). *The Sound of Poetry: The Poetry of Sound*. Chicago, IL: Chicago Univ. Press, 2007.
Pfeiler, Martina. *Poetry Goes Intermedia: US-amerikanische Lyrik des 20. und 21. Jahrhunderts aus kultur- und medienwissenschaftlicher Perspektive*. Tübingen: A. Francke, 2010.
Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. New York and London: Routledge, 2006.
Rajewsky, Irina O. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality." *Intermédialités* 6 (2005): 43–64.
Reynolds, Simon. *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. London: Faber and Faber, 2012.
Ringgaard, Dan. "Poetry is the Significant Flow of Life: Poetry as a Trans-Medial Concept in the Work of Filmmaker and Poet Jørgen Leth." *Dialogues on Poetry: Mediatization and New Sensibilities*. Ed. Stefan Kjerkegaard and Dan Ringgaard. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag, 2017. 313–328.
Rothöhler, Simon. *Das verteilte Bild: Stream – Archiv – Ambiente*. Boston, MA: Brill Fink, 2018.
Rustad, Hans Kristian Strandstuen. *Situating Scandinavian Poetry in the Computational Network Environment*. Berlin and Boston, MA: De Gruyter, 2023.
Schaefer, Heike. "Poetry in Transmedial Perspective: Rethinking Intermedial Literary Studies in the Digital Age." *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* 10.1 (2015): 169–182.

Schäfer, Jörgen, and Peter Gendolla (eds.). *Beyond the Screen: Transformations of Literary Structures, Interfaces and Genres*. Bielefeld und New Brunswick: Transaction, 2010.
Schweppenhäuser, Jakob, and Birgitte Stougaard Pedersen. "Performing Poetry Slam and Listening Close to Slam Poetry." *Sound Effects* 7.1 (2017): 64–83.
Seemann, Michael. *Die Macht der Plattformen*. Berlin: Ch. Links, 2021.
Skoulding, Zoë. *Poetry & Listening: The Noise of Lyric*. Liverpool: Liverpool Univ. Press, 2020.
Somers-Willett, Susan B.A. "Slam Poetry and the Cultural Politics of Performing Identity." *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 38 (2005): 51–73.
Stahl, Enno. "Trash, Social Beat und Slam Poetry: Eine Begriffsverwirrung." *Pop-Literatur*. Ed. Heinz Ludwig Arnold. Munich: Edition Text + Kritik, 2003. 258–278.
Parks, Lisa, and Nicole Starosielski (eds). *Signal traffic: Critical Studies of Media Infrastructures*. Urbana, IL: Illinois Univ. Press, 2015.
Steiner, Peter. *Russian Formalism: A Metapoetics*. Ithaca, NY: Cornell Univ. Press, 2016.
Sterne, Jonathan. *MP3: The Meaning of a Format*. Durham, NC: Duke Univ. Press, 2012.
Tóth, Kinga. "All Machine 2013." YouTube video, uploaded by @Gerillagreg, December 18, 2013, https://www.youtube.com/watch?v=kOMzdzDKPG8 (May 15, 2024).
Tóth, Kinga. "All machine" [part 1]. YouTube video, uploaded by @richardlutzbauer6490, October 22, 2014a, https://www.youtube.com/watch?v=mD3ArYMWl0E (May 15, 2024).
Tóth, Kinga. "All machine" [part 2]. YouTube video, uploaded by @richardlutzbauer6490, October 22, 2014b, https://www.youtube.com/watch?v=fZjIdoVr3bI (May 15, 2024).
Tóth, Kinga [@kingatoth7212]. "Kinga Toth – Poesia Concreta Festival Rome." YouTube video, May 27, 2018, https://www.youtube.com/watch?v=Rp7u1c_7JWw (May 15, 2024).
Tóth, Kinga. "All Machine 2013–2023." Online video, May 11, 2023, https://lecture2go.uni-hamburg.de/l2go/-/get/v/66799 (May 15, 2024).
Utler, Anja. "*Manchmal sehr mitreißend*": *Über die poetische Erfahrung gesprochener Gedichte*. Bielefeld: Transcript, 2016.
van Dijck, José, and Thomas Poell. "Understanding Social Media Logic." *Media and Communication* 1.1 (2013): 2–14.
Vorrath, Wiebke. *Hörlyrik der Gegenwart*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020.
Wehmeier, Henrik. "Poetry Performance between Liveness and Mediatization." *Poetry in the Digital Age: An Interdisciplinary Handbook*. Ed. Claudia Benthien, Vadim Keylin, and Henrik Wehmeier. Berlin and Boston: De Gruyter [forthcoming].
Wenz, Karin. "Transmedialization: An Interart Transfer." *Dichtung Digital: Journal für Kunst und Kultur digitaler Medien* 21.4 (2002): 1–7.
Wilke, Tobias. *Sound Writing: Experimental Modernism and the Poetics of Articulation*. Chicago, IL: The Univ. of Chicago Press, 2022.
Wirag, Lino. "Die Geburt des Poetry Slams aus dem Geist des Theaters." *KulturPoetik* 14.2 (2014): 269–281.
Wittkower, D. E. "A Preliminary Phenomenology of the Audiobook." *Audiobooks, Literature and Sound Studies*. Ed. Matthew Rubery. New York and London: Routledge, 2011. 216–231.
Zemanek, Evi. "Intermedialität – Interart Studies." *Komparatistik*. Ed. Evi Zemanek and Alexander Nebrig. Berlin: Akademie Verlag, 2012. 159–174.
Zhang, Yehong. "Interdisciplinary Study on Cross-Cultural Poetry Reading." *Comparative Literature Studies* 54.4 (2017): 850–868.
Zumthor, Paul. *Oral Poetry: An Introduction.* Transl. Kathryn Murphy-Judy. Minneapolis, MN: Univ. of Minnesota Press, 1990 [1983].

Performative Embodiments: Multisensory Poetry Performances

Louise Mønster, Hans Kristian Strandstuen Rustad
and Michael Kallesøe Schmidt

What is Poetry Reading? Ten Theses

In recent years, poetry reading has become a common way of performing and experiencing poetry (cf. Middleton 2005, 7; Nyberg 2013, 32; Serup 2018, 137; Pedersen 2019, 27), whether it takes place at cafés, libraries, literature festivals, or digital platforms such as Facebook, Instagram, and YouTube.[1] In other words, poetry reading plays a significant role in the current development of literature. Today's literary field is characterized by an extroverted and collectively oriented event culture (cf. Knudsen and Jerne 2019) and the explosive growth of digital media has offered new opportunities for production, distribution, and consumption of literature, including poetry. The significant increase in poetry readings – on stage and online – indicates a longing after participation in aesthetically defined communities; but what are the defining features of poetry reading, and which community-forming potentials do they have? Below, we will attempt to answer these questions, as we draw on our larger study within the field (cf. Mønster, Rustad, and Schmidt 2022a).

This article is organized in ten theses focusing on the constituent aspects of poetry reading and the ways in which it encourages interaction, response, co-creation, and community in a broad sense. It contributes to the rather limited research in the western world that exists on poetry reading (see e.g. Bernstein 1998; Middleton 2005; Novak 2011; Nyberg 2013; Serup 2018), while expanding the field of interest in primarily two ways: partly by examining a wide array of poetry readings across both physically and digitally based poetic meeting places, partly by taking an interest in the communities that flourish in and around various forums of poetry reading. Since we have conducted our fieldwork in Denmark and Norway, all examples are Scandinavian, yet the conclusions below are principal and apply to poetry reading in many other contexts.

1 This article is a slightly modified version of an article that we have previously published in Danish (see Mønster, Rustad, and Schmidt 2022b).

Open Access. © 2024 the author(s), published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
https://doi.org/10.1515/9783111561356-002

Thesis 1: Poetry Reading Takes Place within Institutional Frameworks

Poetry readings are always contextually anchored and this anchoring is important both for the poetry performed and for the possibilities for forming communities around the readings. The framework defines the time, place, purpose, and format of poetry readings, along with the possible location of each event in a larger series of events, its participants, and the sequence of the performing poets (cf. Novak 2011, 234). The economic and organizational aspects of the institutional framework are important as they influence both the aesthetic and technical qualities of the readings as well as the principles of selection of poets and, in part, the nature of their readings.

There are substantial differences as to the level of organizational development, financial consolidation, and institutional establishment at the various forums for poetry reading. The Nordisk poesifestival [Nordic Poetry Festival] in Hamar, Norway, is an example of a poetic meeting place with a strong institutional framework. The festival dates back to 2007 and is professionalized in every way: it has a general manager in a part-time position, a trade council, a steering committee, and numerous partners. The solid financial foundation allows the festival to offer fees, accommodation, and catering to the performing poets who are invited specifically to the festival and belong to the renowned segment of Nordic poetry. Most of the authors have several publications on established publishing houses behind them. The festival's program is set well in advance, which provides an opportunity for advertising, thus attracting a paying audience.

However, the institutional framework of poetry readings is seldomly this strong, and in Scandinavia, there has lately been a significant growth in the number of alternative poetic scenes and meeting places. For instance, Y Aarhus Poetry Club and Åben Poetisk Scene [Open Poetic Stage] at the café Løve's Bog- og Vin-Café in the Danish city Aarhus have existed long enough to be considered as established environments, and yet they belong to subcultures in the field of poetry. As such, they represent an alternative to more exclusive high-profile events like the Nordisk poesifestival. The financial foundation of the poetry clubs is also radically different and neither the hosts nor the performing poets are paid for their performances. In addition – and in contrast to the authors at Nordisk poesifestival – the poets at Y Aarhus Poetry Club and Åben Poetisk Scene are not known to the literary public. However, many of them know each other very well, as there are many frequent performers among the participants who alternately adopt the role of performers and audience for and of each other. Similarly, the poetry slam events held by the organizing duo Slamfrø at The Student House in Aalborg, Den-

mark, are run by unpaid enthusiasts. Here, too, admission is usually free, the performers only receive fees by exception, and the hosts, along with nearly all staff in The Student House, work voluntarily. The field of performers is wide-ranging and one can meet both experienced and novice performers in this specific, competitive form of poetry. The events are open to anyone, but in order to perform, pre-registration at Slamfrø's Facebook page is required.

Similar variations in institutional, economic, and organizational conditions recur when moving from physically situated poetry reading venues to digital platforms of poetry reading. Parallel to the conditions of poetry on stage, the online forums differ significantly as to what extent they are open or closed, professionally designed, well-organized, and institutionalized. An important distinction shows between web-based media platforms such as the exclusive selection of filmed poetry readings at Lyrikporten [The Poetry Gateway] and the more extensive podcast archive Podpoesi [Pod Poetry], as well as social media platforms such as Coronadigte – Karantænetanker [Corona Poems – Quarantine Thoughts] on Facebook and @digtfix [@poetryfix] on Instagram, both of which occurred in spring 2020 during lockdown due to the global pandemic. Establishing a professional reading portal like Lyrikporten has obviously required funding. The platform's poetry films are supported by the Danish Film Institute and the Ministry of Education's Distribution Funds and have been created in collaboration between Denmark's largest publishing house, Gyldendal, and the TV channel dk4. As opposed to this, Coronadigte – Karantænetanker is a grassroots initiative. The Facebook page serves as a channel for poetry in the extraordinary historical situation for which it has been created and is open for everyone to contribute and interact. In this way, it differs from the one-way communication in the curated archives on the websites, whose primary aim is the individual experience of the receiver.

In other words, the institutional framework plays a crucial role in determining which poets appear in the various physical and digital spaces, and which opportunities there are for the audience to participate and interact. While some forums are more closed and maintain a greater distance and a more fixed division of roles between performers and audiences, others are highly open and characterized by a desire to activate the attendees and engage them in the poetic communities.

Thesis 2: Poetry Reading is Situated in Time and Place

Live poetry events offer a shared experience for a limited group of people by virtue of being fixed in a specific time and place (cf. Middleton 2005, 17; Novak 2011, 173). Digitally mediated poetry readings, on the other hand, are available for an undetermined period of time to an undefined group of recipients with no local connection.

Regarding the temporal anchoring of the live poetry readings, the duration and frequency of the events are important, since these factors determine the types of communities that emerge. While an annual poetry festival with a few days' tight schedule may offer the opportunity of intense poetic experiences, it takes place in an environment where neither the performing poets nor most audience members are usually located. Here, the stage is primarily set for what Frederik Tygstrup describes as momentary communities based on aesthetic experiences (cf. Tygstrup et al. 2017, 11) or what Aksel Tjora calls "event communities" of a temporary, synchronous nature (2018, 129). However, these conditions are not well suited for establishing lasting communities. A deeper sense of belonging, identity-shaping, and friendship occur more often in the communities that evolve around smaller, alternative places where people from a local environment gather.

The poetry readings that circulate on digital media do not have the same temporal anchoring as the physical readings. Rather, there is a double temporality, which is related partly to the time of publication of the reading and partly to its reception – except in the case of live streams, where the time ratio is the same as in physical readings. Thus, the digital readings allow for continuous contact and exchange in what Tjora describes as a "semi-synchronous communication community" (2018, 129) such as SMS, chat, and the like. Here, the shared experience is based on asynchronously acquired experiences of the same recording, which through sharing and commenting can form the basis of a successive series of interactions that are stored and thus made available for a potentially indefinite period of time.

Concerning the importance of the place of poetry reading, there are considerable differences between onstage and online events. Also, within these categories, the spatial conditions play an important role, both for the relationship between performer and audience and for the atmosphere and the experience of community. For example, many of the events at the Nordisk poesifestival take place in an old theater in Hamar, where the physical surroundings generate an intimate, yet slightly formal, atmosphere. The physical surroundings underline the festival's status as an established event with an international profile, partly detached

from the local culture. This differs from the events at Løve's Bog- og VinCafé, which, in addition to its function as a regular café, forms a meeting place for local poetry enthusiasts. A café is, in Ray Oldenburg's term, a kind of "third place": an important social forum, which has also historically offered an open and informal framework for conversations and discussions between people across social and other groups (cf. 1999). This aligns well with the fact that the poetry reading events take place in a room where people sit closely together around small, rickety tables and chairs.

In addition to the physically located poetry reading venues, digital forums for poetry reading are found on the internet and on social media platforms. The websites Lyrikporten and Podpoesi are relatively stable archives for poetry readings, which are expected to look more or less the same from one visit to another. This is not the case for the social media platforms Coronadigte – Karantænetanker and @digtfix, where poetry readings are organized according to the spatio-temporal logic of the platform. Consequently, the most recently published readings appear at the top of the feed. This constant shift of the content of the platforms causes the status and function of the readings to vary. As a consequence of the current intensification of networked media we observe that poetry reading is taking part in a major cultural change in which technical media, which support a long-term storage of information, exist in collaboration with digital media technology oriented towards dynamic processes and whose information serves a short-term purpose (cf. e.g. Ernst 2010, 67). Naturally, poetry readings have a short lifespan unless they are recorded or archived. In this regard, they match the contemporary media culture, in which the number of literary publications has greatly increased, and individual works are just very briefly in the spotlight of the market and in the reader's consciousness.

Overall, the temporal and spatial frameworks surrounding different kinds of poetry readings have an important impact on the nature of the readings and the forms of interaction taking place. This applies to the interactions during an actual poetry reading as well as the less tangible experiences of community associated with being a part of a specific artistic community of interest or "an associated audience" (Danielsen 2006, 113, transl. LM, HKSR, and MKS). Conditions related to frequency and duration along with the cultural conventions, signals, and concrete design of the divergent places facilitate different forms and degrees of community.

Thesis 3: Poetry Reading is a Rhetorically Determined Genre

Poetry reading is a genre defined by its situation more than by its literary style. The performed texts, which constitute the focal point of poetry readings, cannot be subsumed under a specific literary genre. Generally, they can be described as poetic in a broad sense, that is characterized by concentration, formal focus, address to the audience, and brevity. More specifically, the texts of a poetry reading are conceived as "audiotexts" (Bernstein 1998, 13) due to their auditive nature. They can contain various lyric, epic, and dramatic elements – plot twists, rhyme, dialogue et cetera – depending upon the conception of the text and the desired impact on the audience.

Thus, the texts performed at poetry readings can represent all the three major genres of literature. At the Nordisk poesifestival in 2019, the Swedish poet Marie Silkeberg read the poem "Lange Gasse | Avdelning 125" in which numerous instances of dialogue appear, accompanied by narratorial reporting clauses. In September the same year, poetry slammer Matt Charnock read a trilogy of narrative poems consisting almost exclusively of dialogue. Nonetheless, these lines were performed in a consistent lyric meter. These examples show that there are no prominent traits which distinguish the audiotexts of poetry readings, whether they are based on printed poems in books by published poets or the smartphones or sheets of paper held in the hands of poetry slammers.

What specifically characterizes poetry reading as a genre is a specific situation of communication, which can be grasped from a rhetorical vantage point to genre as "typified rhetorical actions based in recurrent situations" (Miller 1984, 159). Poetry readings are social actions involving three actors: poet, text, and audience. These actions (performing texts) play out in many different situations distinguished by a common structure: a poet communicates an aesthetically focused utterance to an audience. This situation can be transposed to an infinite number of communicative contexts, but in any case, a joint effort on behalf of both audience and poet is required in order for the rhetorical action to succeed. Poetry reading and social communities are inextricably interconnected, and the solitary reading of a poet without an audience does not match our description of the genre, unless this reading is recorded and stored in an auditive or audiovisual medium. Afterwards, this recording can then be made accessible to an audience, and a situation compatible to that of the physical meeting between poet and audience can be established. In other words: if a poem is read in the forest and no one hears, a poetry reading has not taken place.

Naturally, this aspect of the genre can be ignored in favor of text-centered analyses of formal and stylistic qualities of the performed poems. As a consequence, the focal point of analysis will then shift from the specific performative traits of poetry reading to the more general level of text. However, if the aim of the analysis is to capture the nature of poetry reading as an artistic form of expression in its own right, the collective situation of the genre must be taken into consideration. Without a physical or virtual audience constituting a temporary experiential community, it is not possible to conduct a poetry reading.

Thesis 4: Poetry Reading Includes a Prologue

All poems can be conceived as addressing an unidentified reader, but poetry reading is furthermore directed at an audience of flesh and blood, sitting in the venue or behind the screen of an electronic device. This dual address transgresses the textual borders of the performed poem in two ways: first, by its fixation in time, place, body, and voice (of the poet), second, by the prologue of the reading. The address of the prologue to the audience is both a context of the text being read and an integrated part of the poetry reading, which can be labeled as its "paratext" (Novak 2011, 138–144).

At live poetry readings, the poet is often introduced by a host before entering the stage and in addition, poets usually introduce their poem before the actual reading. Even when there is no such verbal address prior to the reading, the silent appearance of the poet in front of microphone and audience will function as a sort of prologue to the reading. Be it implicit or explicit, this address to the audience is vital for the establishment of the interactional community of the poetry reading.

The intention of the prologue can be to inform the audience of the impending reading, to explain specific circumstances concerning the text, or to advertise books published by the poet or colleagues. Furthermore, the prologue can have an important social function by which the poet attempts to constitute a community of identification with the audience (cf. Novak 2011, 142–143). The borders between the various functions of the prologue are not clearly demarcated, and they often emerge simultaneously in the paratextual address of the poet. This became apparent when we witnessed Danish poet Maja Lee Langvad introduces her reading at the Nordisk poesifestival 2019:

> Thank you very much. I am happy to be here in Hamar. And I will read from a forthcoming book, that I have written together with my colleague Kristina Nya Glaffey. It is a very short book entitled *Madalfabet*, and it is a rewriting of Danish author Inger Christensen's *Alfabet*,

> which many of the people sitting in this room probably know. We have not rewritten the whole book, but we have rewritten some of the poems, that is the letter poems or the main poems, as they are also called. So now I will try to read part of the beginning and some from the ending. (transl. LM, HKSR, and MKS)

Langvad's prologue was quite typical. In it, she promoted a forthcoming book and informed the audience of how this book was modeled after Inger Christensen's *Alfabet*. In addition, this piece of information instructed the audience members, who were familiar with Christensen's poetry, to bear it in mind during the reading. In Langvad's assumption that "many of the people sitting in this room probably know" Christensen, she expressed an expectation on behalf of the audience regarding their knowledge of Nordic poetry, which vaguely pointed to a conception of whom she was sitting among. More importantly, this remark utilized the potential of the prologue to establish a community of identity (cf. Danielsen 2006, 112–113), though this only involved audience members who knew Christensen and her works.

In this respect, a prologue helps the poet to connect with the audience before the actual reading. The audience hears the voice of the poet and some introductory remarks, which prepare them to receive what they are about to hear. The poet is present in body and voice on the stage. Sometimes a glance or a smile is shared with the audience, or the poet adjusts the microphone or clears the throat prior to the verbal address. In other cases, the poet launches straight to the poem with no preparatory salutations. Regardless, anything the poet does is a part of the prologue of the reading, whose main function is to integrate the audience in the event rather than let them remain passive bystanders.

Thesis 5: Poetry Reading is Text and Performance

Any given poetry reading fundamentally consists of two inseparable elements: text and performance. The inherent distance between oral performance and written text is dissolved in the very situation of reading. Though poetry readings are "voiced texts" – oral presentations of writing (cf. Foley 2002, 39) – the audience is not expected to be familiar with the written text, even less to bring it to the performance. In some cases, the written text is memorized and not visible to neither poet nor audience. Furthermore, some performed texts are unpublished and consequently unavailable to the public. The audiotext is essentially an auditive momentary unit, exclusively accessible to those present at the reading. Subsequently, it can be repeated in a recording, transcription, or published book.

The specific conditions concerning performed texts challenge the general conception of texts. Especially two circumstances are important:

1. The auditive texts of poetry readings are not broken into lines, and do not comply with the standard vocabulary of poetry analysis such as stanza, verse, and enjambment.
2. When the poet reads, the text assumes a dynamic visual form, which is substantially different from the stable graphic impression of the visual text.

Together, the auditive and visual expressions constitute the *performance* of a poetry reading. This term designates a general trait of poetry reading conceived as performance of poetry. Furthermore, a poetry reading can be interpreted as more or less performative due to the varying degree to which a specific reading can emphasize the situation of reading and thus draw the attention of the audience to the performance rather than the text in question. This appears when poets make elaborate use of voice and gesture or shift the focus from the words of the text to the experience of the moment shared with the audience.

When a poetry reading is performed on stage, the visual experience of the audience is typically tied to a gesturing body of a poet standing in front of a microphone. This also applies to video recordings of readings to an audience, whereas poetry readings filmed with the sole purpose of dissemination via digital media often deviate from this standard. The websites Lyrikporten and Podpoesi exemplify this (due to the purely auditive recordings available at Podpoesi, these poetry readings simply do not offer any visual form of expression). During the research for our book on the forms and communities of poetry reading we have gathered a substantial corpus of poetry readings – many of which we have recorded ourselves, while others have been found online. This material demonstrates a diversity of bodily and articulatory forms of expression: at Åben Poetisk Scene in Aarhus, in November 2019, poet Adam C performed a sort of rap poetry, covered in black and speaking in a low, hoarse, and guttural voice. Thus, he utilized body and voice expressively to establish a performative situation, independently of the written text which he had memorized. Conversely, poetry slammer Nina Teisen applied tranquil diction, unremarkable clothing, and very little use of gestures when she read a colloquial text from a sheet of paper in Aalborg, the same month. Teisen's reading was obviously less expressive and performative than Adam C's performance and both poet and audience naturally devoted more attention to the text in question than to the poet's body and voice.

Adam C chose an exceedingly performative approach to poetry reading, thereby utilizing the specific options offered by the situation. Whether this was conscious or not, his reading shows how vast the gap between written text and oral performance can appear. The text he performed has only been available to us as an audiotext, and there is no doubt that the experience of reading a written

version would be incommensurable with what we saw and heard at Åben Poetisk Scene. As opposed to this, Teisen's decision on a low-key performance strategy maintained the connection between written text and audiotext, since the semantic level of the text attained a higher priority than the poet's performance.

In this way, poetry reading is conducted in a continuum of which text and performance mark the extremes. At the text-dominated end, the poet maintains the same position throughout the reading, which is conducted in a calm and restrained voice with the purpose of presenting a work of literature apt for interpretation. At the opposing, performance-oriented end, the full range of the bodily and articulatory register is activated, possibly combined with use of props, projected images, or music, in order to establish a situation for the audience to experience.[2] Thus, the performed text reaches out and integrates the audience in multiple ways, which are all of high importance to the poet's communication with the addressees, regardless of the physical proximity or possible separation in time and space of the actors of the poetry reading. Notwithstanding the insoluble interconnection of performance and communicative situation (live performance, streaming, or other), the duality and varied balance of text and performance are common to all poetry readings.

Thesis 6: Poetry Reading Includes Embodiment

During a poetry reading, the body of the poet attracts attention from the audience. Along with the sound of the poet's voice, the visual impression of the body is perceived by the audience, thus nurturing a different sense of community than that of identity. The bodily community between poet and audience is based in their joint occupation of a common space affording the possibility of sharing "the affect which a work of art can give rise to in an individual" (Tygstrup et al. 2017, 11). This is one of the most important distinctions of poetry reading as opposed to silent reading: the bodily proximity of sender and receiver. This can be perceived either directly at live events or indirectly in the experience of a recorded poetry reading.

When bodies gather during a performance, an "autopoietic feedback loop" (Fischer-Lichte 2004, 59–62) appears. The physical proximity of poet and audience establishes in itself (*autopoietically*) a reciprocal exchange of energy, which distinguishes each performance as a unique event solely accessible for those present. Parallel to the inimitable combination of sound waves of which the audiotext con-

2 See the discussion of experience and understanding of performance in Fischer-Lichte 2004, 270–283.

sists, the *feedback loop* of a performance is transient and unrepeatable. Though the poem can be read over and over – even by and to the same people – its auditive texture and the dynamics of the room will be different.

Physical proximity is a difficult phenomenon to capture in words, but nonetheless it affects everybody present. Several of the audience members we have interviewed state that the audience of a poetry reading can be perceived as a unit, regardless of the individual sensory experiences which pertain to each body in a room. A distinct example of this is found in the following quotation from an audience member, who describes the reaction among the silent crowd when Danish poet Henrik Nordbrandt attempted to perform a memorized poem at Nordisk poesifestival, but stopped when he forgot some of the words: "I do not know for certain if everybody feels this way, but my impression is that there is a joint effort to make the poor poet feel okay. For instance, people avoid eye contact, and there are no laughs or anything like that. I actually like when this sort of thing happens. It is like the human seeps through in a way that nobody has planned" (transl. LM, HKSR, and MKS).

The informant is aware of the subjective nature of his or her experience, yet the sense of community is strong and builds the impression of a "joint effort" to support the poet. Furthermore, it is mentioned that the lapse of memory is unplanned, and this obvious condition is characteristic for live performances in general, always subject to the unpredictable dynamics of the feedback loop.

Another important function of the body during a poetry reading is the communication and semantics of gestures: the poet reaches out a hand, moves around the stage, gazes towards the ceiling, et cetera. We saw a remarkable example of this at a poetry slam in Aalborg December 2019, when Danish poet Jais Christiansen acted out a parody of a pompous poetry reading. After a short verbal prologue, he struck an ostentatiously pretentious pose in order to recite a satirical monologue. In performances such as this, clothing can matter a great deal, which the aforementioned Adam C illustrated in his half-masked performance of a hard-hitting poem depicting a sinister scene vibrant with alcohol, drugs, and eroticism.

Even the audience of a recorded or livestreamed poetry reading is affected by the body, despite the absence of the poet as well as fellow audience members. During these digitally mediated readings there is no physical feedback loop, but digital media offers the option of repetition, as opposed to live events. By freely going forth and back in the course of a reading, a close inspection of the facial and bodily gestures becomes possible, with the additional use of earphones, any background noise can be suppressed and all sensory attention can be devoted to the poet. In the minimalist mediation of the podcast, the intense focus on the audiotext, carried by the voice alone, can transmit parts of the bodily expressions of the poet to the audience, though the visual impression of the poet is unavail-

able. Thus, poetry reading joins hands with the current tendencies of performative self-presentation in literature and the increased availability of authors on social media. However, poetry reading distinguishes itself from the ongoing, yet sporadic communication on Instagram, Facebook, and X by the focused fusion of poem and body.

Thesis 7: Poetry Reading Gives Voice to the Poem

Poetry reading is voice, intention, and attention. The voice is directed towards the audience in order to capture their attention. In a manner that differs from how a written poem might work, it unfolds its inherent multitude of qualities, at once belonging to the poem's voice and to the speaker's voice. The poem is freed from the page and the printed words and requests attention from the listener. It is the poem's sensual force that is at work, both its objective measurable phenomena such as rhythm, frequency, volume, accent, and articulation as well as more subjective experienced qualities such as voice quality and intonation (cf. Novak 2011, 85).

In the process of articulating the poem, the poet gives voice to the poem, and the voice takes residence in the center of the utterance. The poet lends her voice to the poem, which changes and materializes the position of the speaker (cf. Rabaté 2017, 92). The poet does not become the speaker in the poem, but the speaker of the poem, and during the reading her voice becomes the speaker's voice. With the poet's voice, the poem is transformed from one medium to another, from the book to the stage, from ink to soundwaves, from a text-immanent voicing to an explicit and physical voice, and from an individual situation to a common one, to a community. The experience of community during a poetry performance is tied to the space that appears in the encounter between the voice of the reader and the poem's voicing, mood, form, and content, and this intimacy is exclusively accessible for those who are present. In contrast, digital poetry reading mostly provides individual experiences. Nonetheless, also in these more and more common events, the listeners are invited into an intimate atmosphere, deeply connected to the unique voice of the reader.

In a survey that we conducted among the audience at the Nordisk poesifestival in 2020, an informant from Sweden responded that he sees it as a particular strength of poetry readings that poets can "compel the audience to be attentive" (transl. LM, HKSR, and MKS).[3] In particular, he highlighted Danish poet Signe

3 Quoted from an unpublished interview with anonymized audiences at the poetry festival, March 8, and September 10, 2020.

Gjessing as one whose poems and voice collaborated in a powerful way: "her voice differed, as I perceived it – didn't keep up with all the words in Danish – from the content" (transl. LM, HKSR, and MKS). At poetry readings, there is often background noise (cf. Middleton 2005, 14–15), and when the poet speaks a foreign language, it becomes exceedingly difficult to catch the sounds and understand the words semantically. However, this informant perceived this communicative deficiency as a strength that intensified his experience. He also described a different aspect of listening to a poet's voice: "something in the room comes alive, much like in a performance of theater or a strong reading [. . .] an individual on stage, like the monologue of theater, momentarily makes time cease" (transl. LM, HKSR, and MKS). For this enthusiast of poetry and poetry festivals, the voice clearly evoked what can be called a "re-enchantment of the world" (Fischer-Lichte 2004, 313–314) – an experience of transcendence, where the surroundings are seen in a new and fascinating light.

As mentioned, Marie Silkeberg performed at the Nordisk poesifestival in 2019. She reads with a distinctive and detached voice which, during her performance, might be perceived as mechanical. Her appearance on stage is calm, controlled, and confident, and she performs with very limited body language. The line breaks of her poetry are read calmly without rest and hesitation. Her printed poems often contain typographical elements such as blank lines and double or triple spaces between words and lines, which provide general "directions for a performance" (Culler 2015, 123) and help highlight the affective potentials of the poems. In her performance, there is only little variation in the strength, rhythm, and tempo of her voice. The dramatic semantics of the words, that convey experiences and emotions from war zones and places and situations of crises, speak for themselves. They are in themselves thick, filled with events, pain, and emotions and do not need the support of a reading filled with pathos. But even though Silkeberg has a unique voice and a specific reading style, the fact that the voice assumes a dominant position is a characteristic feature of many of her poetry readings.

Indeed, the body plays a central role in live events, but it is the voice that appears as the primary and guiding medium of poetry readings. While the intention might be to marginalize or even neutralize the significance of the body and other media (primarily the print book being read from) and the poet may succeed in this, it is simply impossible to disregard the importance of the voice, no matter how subdued the reading may be. The physical articulation of the text's voice may not necessarily be addressed directly at the audience, but it always exists in a dynamic and expressive relation to the text that unfolds for those present at the event. Through the voice, the audience gains access to a poetic space that is at once aesthetic, intellectual, and affective by nature. Poetry readings are not alone in emphasizing the importance of the voice. This is also the case for other media-

tizations of literature, as in the form of audiobooks and podcasts, whose form can be traced back to tape recorders and radio. These are some of the many ways of experiencing literature, where readers are transformed into listeners (see Linkis et al. 2020).

Thesis 8: Poetry Reading is Pauses

Pauses are just as important for the aesthetic experience of a poetry reading as the words uttered by the poet. The pauses capture the reading in an alternating rhythm of sound and silence, extending this rhythm over time. Thus, the pauses are more than simple transmissions of the line breaks of the written poem to the voice. The pauses can emphasize the line breaks in the written poem, or they can be adapted to the location, medium, and institutional framework of the reading. For example, a recorded reading with underlying soundtracks on a spoken word album or website typically has different and longer pauses than a live reading without background music on a theater stage or in a book café. Regardless of the location or medium of a poetry reading, pauses momentarily create a silence that turns the attention toward themselves as pauses, as pauses in a poem. Pauses can provide space for individual reflection within the progression of a poetry reading, but they can also be brief delays that enhance humoristic elements in the poem which result in a release of laughter. In several ways, pauses are crucial for the aesthetic and artistic experience that the audience shares.

In Scandinavian poetry, Henrik Nordbrandt is a master of pauses. In addition to his reading voice which can be interpreted as parlando – a natural speech that creates a dreamlike atmosphere through its rhythm and intonation – he has excellent timing. Both in terms of meaning and aesthetics, he manages to utilize pauses in natural speech. At the Nordisk poesifestival in 2020, where he was honored as the festival poet of the year, he slowly recited the poem *Når et menneske dør*, in which he gradually and with great success made the pauses longer during the reading of the poem. While reading the poem "Akheron," which addresses absence and loss, he delayed the ending of the poem, an aesthetic choice that increased the poem's potential for resonance in the audience's consciousness after the reading. The themes of the poems were thus emphasized by Nordbrandt's use of silence and pauses, which added to their emotional value.

As suggested, another prominent function of pauses is their ability to generate laughter. As an example of this, one can mention Danish poetry slammer Mathias Linaa. In his reading of a series of short, absurdly humorous narratives in Aalborg in September 2019, he combined a diction that was fast and sloppy with

long artistic pauses. The audience alternately had to listen attentively and was able to release the laughter when the pauses allowed. Likewise, Norwegian poet Morten Wintervold manages to cause loud responses with his use of pauses. One of the hallmarks of his poems is a combination of humor and seriousness, which is amplified by the line breaks. At the Nordisk poesifestival in 2020, Wintervold's performance emphasized the final line break in many of his poems by inserting a long pause, as in the following example: "står jeg bare der [long pause] med tissen mellom fingrene" ["I'm just standing there [long pause] with my penis between my fingers"]. This technique is similar to Nordbrandt's delayed last line in the aforementioned poem "Akheron," but with a simple comical and childish effect rather than a deep, existential, and tragic one.

In the reading of digitalized poetry, the effect of pauses is not significantly weakened, despite their being embedded in the rhythmic progression of the recited poem, which establishes a relationship between the poet and the audience. Even when watching or listening to a recorded video or audio performance at a temporal and spatial distance from the live event of the reading, the pauses function as rhythmic mood generators, providing the viewer or listener with space for reflection, empathy, and laughter. Across time and space, the pauses of a poetry reading are a prerequisite to evoke different forms of responses from the audience.

Thesis 9: Poetry Reading is Co-Creation

In more than one sense, poetry reading is a social phenomenon. The collective nature that characterizes poetry reading as an art form is strengthened by the various forms of co-creation that take place in connection with the organization of literary live events:

First, poetry readings can only be realized through close collaboration between a number of agents: organizers, sound technicians, bartenders, members of the service staff, web designers, and others who contribute to preparing and arranging the event. Likewise, the audience, as mentioned, is an indispensable prerequisite for carrying out a poetry reading. This collaborative collective can be described as a form of "art world" where all participants develop routines and practices based on the conventions of a specific artistic practice (Becker 1984, 34). The poet is part of this collective group and is merely one of the many agents in the community of poetry reading. For some participants at the Åben Poetisk Scene in Aarhus, the community with other poets is simply a prerequisite for writing and performing. As Danish poet Annette Rana Petersen explains in an interview that we conducted with her: "It's like playing badminton, you don't just stand alone in your own gar-

den. It is so nice to join in with someone with whom you share an interest, and it's also great to hear what others are up to".[4]

Second, the communication situation of poetry reading itself instigates co-creation. Since the audiotext is not visible, and the listeners do not have the opportunity to slow down the poet's flow of speech (except in the case of recorded readings), parts of the text may often appear unclear. The poet might pronounce a word wrongly or unclearly, various background noises might interfere with the experience of the poem, and natural limitations among the audience, such as their ability to hear and concentrate, can all result in difficulties perceiving and understanding certain words. Instead of considering this as a weakness of poetry reading, it can be described as an "aural ellipse," a communicative ambiguity that incites the listeners to fill the small gaps that appear in the poetic utterance (cf. Piombino 1998, 67). Thus, the people in the audience become co-creators in a specific situation of poetic communication, even though it is not guaranteed that everyone in the room perceive and interpret the exact same words. Furthermore, the poet's use of voice and pauses suggests how the audiotext's flow of speech can be divided into lines and paragraphs. These also need to be individually interpreted by each listener. Thus, poetry reading appears as a dialogic exchange between auditory and visual sensational impressions on the one hand, and individual spontaneous interpretations on the other. The audiotext is realized in collaboration between poet and audience, and each of them is an indispensable participant in the same collective art world.

Third, the aforementioned feedback loop is an interpersonal phenomenon. In our focus group interview with three poetry slammers from Aalborg, one of the poets, Kaare Olsen, claimed that poetry slam is "about involving the audience . . . when you do it right . . . you make slam poetry together with the audience. And when you do it wrong, you . . . waste people's time".[5] Without a dynamic exchange between poet and audience, the reading simply becomes a disappointing waste of time, according to this poet. The aim is "to create slam poetry together with the audience," which according to the slammers, can only be done at a live event.

Fourth, poetry reading is by nature interactive, despite its overwhelmingly monological structure. The focus is on the performer, but the audience can in various ways express enthusiasm, recognition, boredom, and more. In slam poetry, the audience evaluates the performers directly. They perform as a response to the performance, and both performances, the poet's and the audience's, are a fun-

4 Quoted from an unpublished interview with Per Lykke Jacobsen, Annette Rana Petersen, Martin Knabe, and Tobias Dalager, conducted by us on May 11, 2020.

5 Quoted from an unpublished interview with Kaare Olsen, Nina Teisen, and Nikolaj Lind Holm, conducted by us on March 3, 2019.

damental and vital part of the literary competition. In other forms of reading events, the audience is expected to contribute by remaining silent during the reading and applaud at the end. In addition to such conventional forms of 'polite' response, spontaneous outbursts, laughter, or diffuse chatter occur, all of which affect the collaboration between poet and audience. Though these forms of responses are not possible in digitized poetry readings, the digital platforms often offer the opportunity to express praise by way of emojis or comments.

Both as a listener of physical and digital events, one can observe communities of experiencing individuals who in one way or another share readings and are able to influence each other's experience and response to the poet. However, it is important to note that the feedback loop that appears at live events is perceived differently by each listener, despite the collective nature of the phenomenon. This duality of collective and individual experience is captured by one of our informants from the audience at Nordisk poesifestival: "I observe that the community is there. Most people laugh, sigh, react at the same places, and seek eye contact with each other to some extent. It's probably a kind of shared experience if you join in on these community-confirming acts, I can imagine" (transl. LM, HKSR, and MKS). She notes the presence of an audience that reacts and interacts synchronously, while she clearly situates herself outside of this community and claims that at poetry readings, this collaborative community might disrupt the immersive experience of the reading. Not everyone wants to get carried away by the collective atmosphere, which demonstrates that the community that might appear during a poetry reading event, can be too strong, too visible and audible, and by that too dominant.

Thesis 10: Poetry Reading is Politics

On several levels, poetry readings express political values. These levels range from overarching cultural-political levels to the institutional sphere and more specific political aspects, depending on the individual event, the performing poet, the reading in question, and the audience.

At the overarching cultural-political level, it is evident that poetry readings are generally perceived as a social good that contributes to aesthetic diversity and to establish long- and short-term communities in the public sphere. It is one of the fundamental ideas of the Scandinavian welfare state that by supporting art one promotes the common good (cf. Kjældgaard 2018; Tygstrup et al. 2017, 5). As Birgit Eriksson describes, there is currently a widespread desire to promote new forms of participatory citizenship – forms that are supposed to give citizens influence and strengthen communities across different societal groups (cf. 2019, 197). In this con-

text, live poetry reading can be seen as one among several ways in which an audience interested in culture and art can help define the public space and negotiate urban spaces. Kristine Samson mentions how contemporary "urban participatory cultures" entail a new concept of the public sphere, one in which public spaces appear as "interest-driven actors negotiating the right to co-produce the city's processes of development as well as the right to take ownership and thus also property rights of the spatial and socio-cultural communities created during urban transformation" (2019, 114, transl. LM, HKSR, and MKS). The increasing number of venues for poetry readings engages in a broader political struggle of values characterized by many different agents and interests. At the same time, the cultural underground of arenas for poetry readings adds value to itself by creating a space for a wide range of writers for whom it is crucial to express themselves artistically and share experiences with others.

In terms of the institutional sphere, some of the underground institutions of poetry reading are opposed to the more established cultural and literary institutions that dominate the public discourse about literature in national media. This is especially true of the poetry slam scene, whose original self-conception is based on providing a counterbalance to more formal forms of poetry readings, such as those that take place at universities and other traditional institutions (cf. Somers-Willett 2009, 5). In the context of poetry club events at Løve's Bog- og VinCafé in Aarhus, too, an oppositional attitude towards the most prominent cultural institutions is evident. The initiator of Y Aarhus Poetry Club, Line Hassall Thomsen, who we have interviewed, regards Y Aarhus Poetry Club's events as alternatives to a more formal reading culture. This feature of oppositional underground culture is also obvious in one of the events at Åben Poetisk Scene, in November 2019: Poet Club Aarhus awarded their annual prize to local author and former creative writing teacher, Lars Thur, and justified the award with multifaceted reasons that included his significant contribution to the local poetic environment. Later that evening, the host, Tomas Dalgaard, read some of his poems in which he humorously addressed the inequality and possible injustice that supposedly characterizes the Danish literary culture, including the Danish book market and its alleged tendency to solely recognize literature that is published by well-established publishers and has high sales figures. Dalgaard's reading is characterized by a confrontational style against the most visible and prominent literary institutions, to which neither poetry slam scenes nor poetry clubs belong.

At a general level, different forums of poetry reading often see themselves as an alternative to society at large. Arild Danielsen claims that being part of a dedicated art and culture audience "feels like participating in an ongoing struggle between the values of art and the economic and bureaucratic values that define the framework of much of what else goes on in society" (2006, 121, transl. LM, HKSR,

and MKS). Similar traces of opposition are also prominent in our interviews with the hosts of poetry clubs in Aarhus. Both Line Hassall Thomsen and Tomas Dalgaard describe the reading events that they host as important counterbalances in a time and in a society that, in several ways, are characterized by depression (in particular during the lockdown) and the feeling of loneliness. In this respect, these poetry readings offer the possibility to express oneself and become a part of a poetic and artistic community. Additionally, one can easily find poetry readings with explicit political agendas. Poetry slams, such as the one in Aalborg, can be regarded as a form of rhetorical intervention in which the poet attempts to influence the audience's way of thinking and acting (cf. Blitefield 2004, 111). Although political agitation is not a prominent feature of the poetry readings that we have studied, historically and currently, a wide range of reading events have clear political agendas in relation to gender, race, environment, and refugees. This underscores the significant countercultural and community-building potential of the multitude of poetry readings around the world.

Conclusion

Based on an inclusive understanding of poetry reading that embraces different forms of both physical and digital events, this article has presented ten key features that characterize poetry readings, with special attention to their community-forming potential. The defining features outline a movement from the contextualizing framework of a poetry reading across the genre itself and its central elements to finally examining the collective nature of a poetry reading and its political implications. Through this, we have sketched the many different ways in which poetry readings unfold in a dynamic interaction between poet, text, and audience.

The article has also shown some differences between divergent places, traditions, and practices for poetry readings, as well as between physical and digital poetry reading situations. The differences between the physical and digital readings are particularly evident in their relationship to time, place, and body. While the physically situated forms of readings are specifically rooted in time and place, poetry readings that are distributed online, are generally available for a longer period of time and to an undefined audience that are not in physical proximity. Likewise, at the physically situated events the poet performs with his whole person and thus also his entire bodily presence, while digitally mediated poetry readings provide access to other forms of experience. Maybe one cannot see the whole body of the poet maybe there is just the sound of a voice. While physical readings allow immediate interaction and a feedback loop between poet and audience, this is not

possible in the digitally mediated readings, where the response is usually staggered and primarily manifests itself in written comments, emoticons, and sharing. At first glance, digital poetry readings may seem like a poorer version of live poetry events, but on the other hand, they offer other opportunities for repetition, lingering, concentration, and continuous response.

Regardless of the type of poetry reading, the surge of interest in this literary form in recent years is indicative of a longing for aesthetic experiences and for being part of artistically defined communities. As the corona pandemic disrupted many aspects of social life in the spring of 2020, when people could no longer gather physically, it only became clearer that the desire to share poetry with others is great. Then, poetry reading forums quickly began to sprout up on social media, emphasizing the importance of the contact between poet and audience for both parties. In its physical and digital forms alike, poetry reading offers a unique connection between poet and audience that cannot be equaled by any other form of literary communication. Even when the audience does not communicate with words, there is a mutual dynamic exchange in which everyone must invest something to make the reading a success.

The criterion for this success is not determined by the number of tickets sold at a poetry festival or the quantum of likes on Facebook. If a group of people gather around a reading scene, or they experience, share, and comment on a reading online, the poetry reading has already succeeded. The very effort it takes to set up, run, and respond to a poetry reading, confirms the existence of a community that is meaningful to the participants. Poetry readings may not always have the same impact in the view of the public, but it is a form of artistic co-creation that thrives on a small scale, where interaction with and about poetry is an end in itself.

Furthermore, the current popularity of poetry readings can be seen as an indication of some general trends in literature and in the broader field of culture. First, the events can be seen as a consequence of the "experience society," dubbed by Gerhard Schulze 30 years ago (2005 [1992]), which paradoxically provides access to an individual journey through a wide range of collective experiences. Second, the proximity between poet and audience reflects a media situation, where the range of communication platforms increases the reader's access to the author significantly. And finally, the community that constitutes the poetry reading is a concrete example of the pervasive collectivism in contemporary culture, where crowdsourcing, crowdfunding, and other economic and creative relations between the senders and receivers of culture are widespread.

References

Becker, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley, CA: Univ. of California Press, 1984.

Bernstein, Charles. *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. New York: Oxford Univ. Press, 1998.

Blitefield, Jerry. "Populist Poetry or Rantum-Scantum? The Civil Disobedients of Poetry Slams." *Rhetorical Democracy: Discursive Practices of Civic Engagement*. Ed. Gerard A. Hauser and Amy Grim. Mahwah, NJ and London: Lawrence Erlbaum Associates, 2004. 107–113.

Culler, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Cambridge, MA and London: Harvard Univ. Press, 2015.

Danielsen, Arild. *Behaget i kulturen: En studie av kunst- og kulturpublikum*. Oslo: Norsk Kulturråd, 2006.

Eriksson, Birgit. "Kulturel deltagelse." *Ny kulturteori*. Ed. Birgit Eriksson and Bjørn Schiermer. Copenhagen: Hans Reitzels Forlag, 2019. 197–227.

Ernst, Wolfgang. "Cultural Archive versus Technomathematical Storage." *The Archive in Motion: New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*. Ed. E. Røsaak. Oslo: Novus forlag, 2010. 53–76.

Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2004.

Foley, John M. *How to Read an Oral Poem*. Urbana, IL and Chicago, IL: Univ. of Illinois Press, 2002.

Haarder, Jon H. *Performativ biografisme: En hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur*. Copenhagen: Gyldendal, 2014.

Kjældgaard, Lasse H. *Meningen med velfærdsstaten: Da litteraturen tog ordet – og politikerne lyttede*. Copenhagen: Gyldendal, 2018.

Knudsen, Britta T., and Christina Jerne. "Oplevelsesøkonomi og begivenhedskultur." *Ny kulturteori*. Ed. Birgit Eriksson and Bjørn Schiermer. Copenhagen: Hans Reitzels Forlag, 2019. 169–196.

Linkis, Sara T., Julia Pennlert, and Birgitte S. Pedersen (eds.). *Lydbøger*: *Passage* 35.83 (2020).

Middleton, Peter. *Distant Reading: Performance, Readership, and Consumption in Contemporary Poetry*. Tuscaloosa, AL: Univ. of Alabama Press, 2005.

Miller, Carolyn R. "Genre as Social Action." *The Quarterly Journal of Speech* 70.2 (1984): 151–167.

Mønster, Louise, Hans K. S. Rustad, and Michael K. Schmidt. *Digtoplæsning: Former og fællesskaber*. Oslo: Fagbokforlaget, 2022a.

Mønster, Louise, Hans K. S. Rustad, and Michael K. Schmidt. "Ti teser om digtoplæsning og fællesskaber." *Kunstapte fellesskap*. https://oa.fagbokforlaget.no/index.php/vboa/catalog/view/25/35/355. Ed. Melanie Fieldseth, Hanne Hammer Stien, and Jorunn Veiteberg. Oslo: Fagbokforlaget, 2022b. 209–238.

Novak, Julia. *Live Poetry: An Integrated Approach to Poetry in Performance*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2011.

Nyberg, Fredrik. *Hur låter dikten? Att bli ved II*. Gothenburg: Konstnärliga fakulteten, 2013.

Oldenburg, Ray. *The Great Good Place*: *Cafés, Coffee Shops, Community Centers, Beauty Parlors, General Stores, Bars, Hangouts, and how They Get You Through the Day*. New York: Paragon House, 1999.

Pedersen, Birgitte S. "Poetry slam mellem poesi og rap." *Dansknoter* 2 (2019): 26–28.

Piombino, Nick. "The Aural Ellipsis and the Nature of Listening in Contemporary Poetry." *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. Ed. Charles Bernstein. New York: Oxford Univ. Press, 1998. 53–72.

Rabaté, Dominique. "A World of Gesture." *Journal for Literary Theory* 11.1 (2017): 89–96.

Samson, Kristine "Urbanitet." *Ny kulturteori*. Ed. Birgit Eriksson and Bjørn Schiermer. Copenhagen: Hans Reitzels Forlag, 2019. 105–136.

Schulze, Gerhard. *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt/Main and New York: Campus, 2005 [1992].

Serup, Martin G. "Digtoplæsningen." *Litteratur mellem medier*. Ed. Tore R. Andersen et al. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2018. 137–158.

Somers-Willett, Susan B.A. *The Cultural Politics of Poetry Slam: Race, Identity, and the Performance of Popular Verse in America*. Ann Arbor, MI: The Univ. of Michigan Press, 2009.

Tjora, Aksel. *Hva er fellesskap*. Oslo: Universitetsforlaget, 2018.

Tygstrup, Frederik, Knut Ove Eliassen, Solveig Gade, Ansa Lønstrup, Helena Mattsson, and Sidsel Nelund. *Kunsten som forum: Et forskningsoplæg om kunst og sociale fællesskaber*. Copenhagen: Statens Kunstfond, 2017.

Julia Novak

Performing the Poet, Reading (to) the Audience: Einige Überlegungen zu Live-Lyrik als literarische Kommunikation

Wie ihr Primärmedium, die Sprache, existiert auch die Lyrik in zwei verschiedenen Formen: als geschriebener Text und als mündliche Performance.[1,2] Heutzutage stellt die Live-Lyrik – Lyrik, die von der Dichter:in vor einem Publikum live vorgetragen oder ‚gelesen' wird – eine wichtige Veröffentlichungsform für Dichter:innen und damit eine wichtige Form des Erlebens von Lyrik für die ‚Leser:in' dar. Angesichts der zunehmenden Beliebtheit von Literaturfestivals, *Open Mics* und Poetry Slams könnte man zu Recht behaupten, dass die englischsprachige Welt derzeit einen Boom von Live-Lyrik erlebt. In Großbritannien, wie auch in den USA, hat sich in den letzten Jahrzehnten eine eigene Live-Lyrik-Szene entwickelt, die aus Organisationen, Festivals und Agenturen besteht, die im ganzen Land Lyrik-Performances organisieren und sich gänzlich dem gesprochenen Wort widmen. Das Neue an diesen Entwicklungen – schließlich gibt es Lesungen und Performances von Lyrik schon sehr lange – ist das schiere Ausmaß dieses Phänomens und seine zunehmende Institutionalisierung (und entsprechende Professionalisierung), die mit der Bereitschaft einhergeht, der Live-Lyrik einen von der gedruckten Fassung unabhängigen ästhetischen Wert zuzugestehen: Das gesprochene Wort wird regelmäßig zu einer eigengültigen Kunstform erklärt. Doch trotz dieses gestiegenen Bewusstseins für das ästhetische und soziale Potenzial aufgeführter Lyrik hat die Wissenschaft lange Zeit kaum darauf reagiert und es versäumt, ihren Lyrikbegriff an diese neuen Entwicklungen anzupassen.[3]

Ausgehend von einer Konzeption der mündlichen Performance als grundlegende Manifestation der Dichtkunst und nicht als bloße Präsentation eines eigent-

1 Dieser Aufsatz ist erstmals erschienen unter dem Titel „Performing the Poet, Reading (to) the Audience: Some Thoughts on Live Poetry as Literary Communication", in: *Journal of Literary Theory* 6.2 (2012): 358–382. Die Autorin bedankt sich herzlich bei Johanne Målin Bleck für die Übersetzung des Aufsatzes ins Deutsche.

2 In Anbetracht des Aufkommens von Gebärdensprachenpoesie könnte man diese rezente Form als eine dritte Erscheinungsform der Lyrik hinzufügen (siehe den Aufsatz von Clara Cosima Wolff in diesem Band.)

3 In ihrer Studie *Live Poetry: An Integrated Approach to Poetry in Performance* bietet die Autorin dieses Artikels eine detaillierte Methodik für die Analyse von Live-Lyrik (vgl. Novak 2011, 33–48 für einen Überblick über die Literatur zur Live-Lyrik; vgl. auch Anders 2010, 7–11 für einen Literaturüberblick speziell zum Thema Poetry Slam).

Open Access. © 2024 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111561356-003

lich schriftlichen Textes reflektiert dieser Artikel, inwiefern die Funktionsweise literarischer Kommunikation neu überdacht werden muss, wenn das lyrische Ich von einer realen Person gesprochen wird, die sich an ein ebenso reales Publikum wendet. Anhand von Beispielen ausgewählter Live-Lyrik-Events und Konzepten aus der Theaterwissenschaft und den Performance Studies sowie aus den Verbal Art Studies wird der Status der „Poet-Performer:in" in Relation zu Publikum sowie lyrischem Text theoretisiert. Darüber hinaus wird der Begriff des Paratextes von Gérard Genette (2014) adaptiert, um die Funktionen des *ad lib* der Dichter:in in der Live-Lyrik zu untersuchen. Die besprochenen Beispiele sollen die Kontextabhängigkeit von Live-Performances veranschaulichen: ihre Entstehung durch räumlich und zeitlich definierte Beziehungen zwischen Performer:in und Publikum.

Kontextualisierung der Performance

Live-Lyrik ist durch die unmittelbare Begegnung und die physische Ko-Präsenz von Poet-Performer:in[4] und Publikum gekennzeichnet. Sie findet in einer bestimmten raumzeitlichen Situation statt, und es ist diese konkrete Situiertheit, die das Wesen der Performance als gemeinsame Erfahrung ausmacht. Das gedruckte Buch kann Jahrzehnte oder Jahrhunderte nach seinem Druck in einer Bibliothek aufbewahrt werden und wird vielleicht erst lange nach dem Tod seiner Autor:in wiederentdeckt, um in öffentlichen Verkehrsmitteln, im Bett – oder wo auch immer die Leser:in es zufällig findet – in Ruhe durchgelesen zu werden. Eine Live-Lyrik-Performance hingegen ist durch die Gleichzeitigkeit und Kollektivität ihrer Produktion und Rezeption gekennzeichnet. Sie hängt von der gemeinsamen Anstrengung der Dichter:in und des Publikums ab, sie im Hier und Jetzt stattfinden zu lassen, und von dem direkten Einfluss, den sie durch ihre physische Ko-Präsenz aufeinander ausüben. Menschen im Publikum können sowohl durch die Dichter:in als auch durch andere Zuhörende zu einem Lächeln, einem Seufzen oder einem begeisterten Klatschen angeregt werden. Sie können wiederum die Dichter:in dazu veranlassen, das Tempo des Vortrags zu ändern. Sie können dazu anregen, die Reihenfolge der Stücke zu ändern oder eine Zeile auszulassen. Sie können Teile eines Gedichts in lautem Gelächter untergehen lassen und darum bitten, dass andere Gedichte wiederholt werden. Ein anderes Publikum bedeutet eine andere Performance, wie diejenigen bestätigen können, die ‚dieselbe' Theateraufführung gesehen oder ‚dasselbe' Gedicht zweimal bei verschiedenen Gelegenheiten gehört haben.

4 In der überwältigenden Mehrheit der Live-Lyrik-Events heutzutage präsentieren Dichtende ihre eigene Arbeit. Sie treten dabei in der Doppelrolle von Autor:in und Performer:in auf.

Eine Lyrik-Performance ist also kein greifbares Objekt, das unabhängig vom raumzeitlichen Rahmen seines Auftretens in irgendeiner bedeutungsvollen Weise untersucht werden kann. Ebenso wenig kann sie als reines Zufallsprodukt betrachtet werden, das aus spontanen verbalen Äußerungen einer Dichter:in im Dialog mit dem Publikum hervorgeht. Die meisten Dichter:innen bereiten ihren Text sorgfältig vor, bevor sie ihn drucken oder performen.[5] In diesem Sinne muss Live-Lyrik als das angesehen werden, was Richard Schechner in seiner Einführung in die Performance Studies einflussreich als „restored" oder „twice-behaved behaviour" (2006, 28) bezeichnet hat: als „actions that people train for and rehearse" (2006, 28). Diese Handlungen sind bis zu einem gewissen Grad vorgeplant (*restored*) und gleichzeitig durch eine entstehende (*emergent*) Qualität in Bezug auf ihr raumzeitliches Setting gekennzeichnet. Für Schechner ist die ästhetische Realität der Performance daher: „neither the same nor the opposite of ordinary daily reality. It is its own realm, an intermediary, liminal, transitional, maya-lila time-space" (2006, 124). Mit spezifischem Bezug auf die Sprechkunst (*verbal art*) erklären Richard Bauman und Charles L. Briggs diesen liminalen Zustand der Live-Performance im Sinne eines zweifachen Prozesses der Dekontextualisierung und Rekontextualisierung (vgl. 1990, 73), wobei sie das Wesen der Live-Performance in der Beziehung der Rede der Performer:in zu verschiedenen Kontexten verorten.[6] In diesem Sinne greifen sie Schechners Begriff des „twice-behaved behaviour" auf – und fordern folglich eine genuin eigene Herangehensweise an den Begriff der Performance durch die Sprechkunst: „a shift from a study of texts to the analysis of the emergence of texts in contexts" (Bauman und Briggs 1990, 66). Damit lehnen sie für die Live-Performance eine konzeptuelle Unterscheidung zwischen einem objektivierten ‚richtigen' Werk und seiner Produktion und Rezeption ab und betonen stattdessen die entscheidende Rolle des sozialen Zeit-Raums, in dem die drei zusammenfallen.

Live-Lyrik ist eine verbale Kunstform und die Analyse der Entstehung eines Textes in einem neuen Kontext schließt keineswegs eine genaue Analyse verbaler Texte in ihrer komplexen Materialität aus, was eher ein „close listening" als eine genaue Lektüre im traditionellen Sinne bedeuten würde (vgl. Bernstein 1998). Der Text kann jedoch nicht von der Körperlichkeit der Performer:in oder der Anwesen-

5 Live-Lyrik beinhaltet in ihrer Komposition Schrift, was sie zu einem Fall von medialer Oralität macht – dies bedeutet, dass sie im Medium der Sprache realisiert, aber schriftlich entworfen wird. Sie ist nicht zu verwechseln mit mündlicher Dichtung (*oral poetry*), die sich durch eine größere textliche Variabilität und Fluidität auszeichnet und auf konzeptioneller Mündlichkeit beruht (vgl. Bakker 1997, 8; vgl. auch Novak 2011, 23–24 und Anders 2010, 56–61).

6 Für einen pragmatischen Blick auf poetische Kommunikation vgl. Widdowson 2000, 160–161, der Lyrik im Allgemeinen als einen verdrängten Diskurs definiert, in dem der Text von kontextuellen Verbindungen abgeschnitten ist und somit eher repräsentativ als referenziell wird.

heit eines Publikums getrennt werden, das auf unterschiedliche Weise an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit an einer Performance teilnehmen oder gar an ihr mitwirken kann. Wenn ein Publikum bis zu einem gewissen Grad als Koproduzent:in (und nicht als bloße Rezipient:in) der Performance betrachtet werden kann, dann müssen traditionelle Modelle der literarischen Kommunikation überdacht werden, damit Interpretationen von Live-Lyrik die sozialen und raumzeitlichen Bedingungen der Performance berücksichtigen können.

Das folgende Diagramm (vgl. Abb. 1) skizziert ein Kommunikationsmodell, das diese Besonderheit der Live-Performance berücksichtigt:

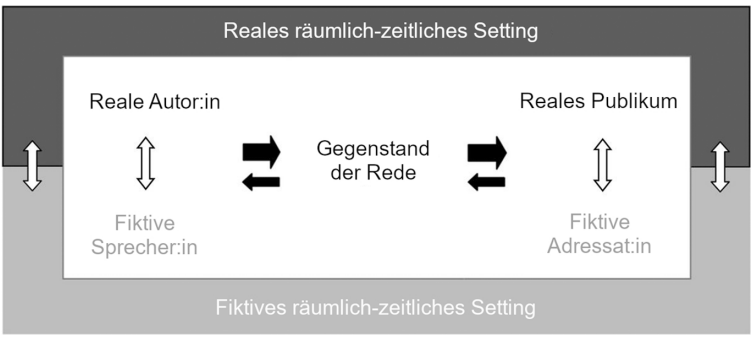


Abb. 1: Ein Kommunikationsmodell für Live-Lyrik.

Es basiert auf dem von Vera Nünning und Ansgar Nünning für die Kommunikation von Lyrik entworfenen Modell (2004, 53), das jedoch eine textexterne Dimension der Produktion und Rezeption vorsieht, der die „reale (historische) Autor:in“ und die „reale Leser:in“ zugeordnet werden. Dem gegenüber steht die textinterne Dimension mit der „fiktiven Sprecher:in“, dem „Gegenstand der Rede“ und der „fiktiven Adressat:in“. Des Weiteren schlägt das Nünning-Modell eine unidirektionale Progression von der „realen Autor:in“ über den „Gegenstand der Rede“ bis zur „realen Leser:in“ vor und trennt diese Konstituenten visuell auf eine Art, die eindeutig die Funktionsweise der Druckkultur nachzeichnet: Das Buch hat eine materielle Existenz unabhängig von der historischen Autor:in und der realen Leser:in. Im obigen Modell hingegen befinden sich die reale Autor:in und das reale Publikum im selben Feld (vgl. Abb. 1), um ihre direkte Begegnung in einem gemeinsamen Raum und einer geteilten Zeit zu unterstreichen. Die horizontalen Pfeile zwischen Autor:in und Publikum weisen in beide Richtungen und veranschaulichen den beständigen Austausch zwischen ihnen. Auch wenn ihre Beiträge zu einer Performance nicht das gleiche Gewicht haben – die Dichter:in ist schließlich die Hauptgestalter:in und der Mittelpunkt der Performance, wie die stärkere

Hervorhebung der oberen Pfeile andeutet –, kann das Publikum einen bedeutenden Beitrag leisten, der nicht vernachlässigt werden darf. Wenn außerdem der fiktive Zeit-Raum, die fiktive Adressat:in und die fiktive Sprecher:in eines Gedichts durch die Performance mit der tatsächlichen Sprecher:in, dem Publikum und dem Setting zusammengebracht werden, können sich diese überlagern oder aber in Konflikt geraten. Bei Live-Lyrik ist die Beziehung zwischen diesen beiden Formen des Kontexts – der eine ergibt sich aus der wörtlichen Information, der andere ist der unmittelbare, wahrnehmbare Kontext der Performance – von zentraler Bedeutung und sollte in einer Analyse berücksichtigt werden. Sie wird im Diagramm durch die vertikalen, bidirektionalen Pfeile dargestellt.

Die Poet-Performer:in lesen

Die fiktive Sprecher:in eines Gedichts – eine Textfunktion – wird in der Live-Lyrik simultan mit und über die physisch anwesende reale Autor:in erlebt.[7] Performance wurde als simultane Beziehung zu verschiedenen Kontexten, d. h. verschiedenen sozialen, raumzeitlichen Settings, erklärt. Eine zentrale Frage für die Interpretation von Live-Lyrik ist daher, wie sich diese Kontexte zueinander verhalten: Welche Beziehung wird zwischen Autor:in, Performer:in und fiktiver Sprecher:in in der Performance hergestellt? Wer wird performt? Um dies zu verstehen, lohnt es sich, über die Beziehung zwischen Performer:in und (fiktiver) dramatischer Sprecher:in bzw. dramatischer Figur im Theater nachzudenken.

So schreibt Keir Elam: „In traditional dramatic performance the actor's body acquires its mimetic and representational powers by becoming something other than itself, more and less than individual. This applies equally to his speech" (2002, 7). Wenn der Schauspieler Patrick Stewart in *Hamlet* den Claudius spielt, sind sich die Zuschauer:innen bewusst, dass von ihnen erwartet wird, die reale Person vor ihnen mit einer fiktiven Figur zu identifizieren: Stewarts Handlungen als die Handlungen von Claudius und seine Worte als die Rede von Claudius zu ‚lesen'. Der Schauspieler wird so zum Ikon der dramatischen Figur, wie Fernando de Toro bemerkt (vgl. 1995, 76). Umberto Eco erklärt diesen Umstand der Theateraufführung anhand von zwei parallelen Sprechakten. Der erste Sprechakt ist der der Schauspieler:in: Es handelt sich um eine implizite Äußerung, mit der sie dem Publikum mitteilt: „Ich spiele das" (Eco 2002, 273). Nach Eco ist diese Äußerung wahrheitsgemäß in dem Sinne, dass die

7 Die Definition von Live-Lyrik als Lyrik, die von der Dichter:in performt wird, hat insofern eine empirische Grundlage, als das Kriterium der Autor:in-als-Performer:in auf einen überwältigenden Teil der zeitgenössischen Live-Lyrik-Performances zutrifft.

Schauspieler:in dem Publikum mitteilt, dass sie von nun an ‚Lügen' erzählen wird. Der zweite Sprechakt ist von anderer Art: Es ist die vorgetäuschte Äußerung, die der dramatischen Figur und nicht der Schauspieler:in zugeschrieben wird (vgl. Eco 2001, 274).[8] Das Publikum erkennt sie als solche, weshalb niemand im Theater aufspringt und die Polizei ruft, als Claudius den Mord an Hamlet plant.

In pragmatischer Perspektive bedeutet dies, dass im Gegensatz zum gewöhnlichen gesprochenen Diskurs, in dem eine Sprechinstanz in der ersten Person (P1) eine andere in der zweiten Person (P2) unter Bezugnahme auf einen gemeinsamen Kontext anspricht (vgl. Widdowson 2007, 22), die Person P1 im Theater in P1a (die Autor:in), P1b (die Figur) und P1c (die Schauspieler:in) unterteilt werden muss. Die Differenzierung zwischen diesen Ebenen des Sprechens ist in der dramatischen Performance leicht möglich (obwohl das Publikum gleichzeitig aufgefordert wird, Schauspieler:in und Figur vorübergehend verschmelzen zu lassen, um an der ästhetischen Illusion teilzuhaben, die das Theater erzeugen will). Diese Konventionalisierung wird in den Programmbroschüren deutlich, die den Namen der Schauspieler:in neben dem der Figur, die sie darstellt, ankündigen und den Namen der Autor:in separat benennen.

Die Live-Lyrik teilt viele der Bedingungen der dramatischen Performance. Wenn eine Dichter:in einen Text über Schmerz vorträgt, wird niemand aufstehen und Hilfe anbieten. Obwohl die Worte der Dichter:in zu einem Publikum gesprochen werden, funktionieren diese Worte in einem anderen Rahmen, innerhalb dessen sie interpretiert werden müssen. Anders als im Theater kann das Publikum bei Live-Lyrik jedoch in der Regel nicht auf eine konventionalisierte Unterscheidung zwischen einer realen Schauspieler:in und einer leicht identifizierbaren Figur zurückgreifen, deren Name im Programmheft angeführt ist. Die Poet-Performer:in stellt sich selbst dar, anstatt eine fiktive Figur zu repräsentieren. Sie präsentiert ihren eigenen Text und performt Autor:innenschaft (vgl. Middleton 2005, 33), wie Peter Middleton bemerkt: „when the speaker is the author [...] the moment of reading acts as a figure of an imaginary moment of composition" (1998, 268). Middleton führt mehrere interessante Punkte vor Augen: Die Performance von Autor:innenschaft spielt auf die Tatsache an, dass die Poet-Performer:innen ihre Gedichte nicht wirklich während der Performance kreieren, sondern Worte, die sie zuvor gedichtet haben, ‚wiederbewohnen' („*re-inhabiting*"[9]), d. h., sie präsentieren ihre Gedichte in einem anderen Kontext als

8 Ecos Überlegungen beziehen sich auf die Sprechakttheorie von J. L. Austin, wie sie in *How to Do Things With Words* dargelegt ist. Austin führt aus: „a performative utterance will, for example, be in a peculiar way hollow or void if said by an actor on stage, or if introduced in a poem, or spoken in soliloquy" (1975, 22).

9 Die US-amerikanische Dichterin Jane Hirshfield spricht davon, ein Gedicht bei der Performance ‚wiederzubewohnen' (vgl. Scott Dillard 2002, 219).

der, in dem sie verfasst wurden, und präsentieren sich dabei selbst als Urheber:in. Dies knüpft an die vorangegangenen Überlegungen zur Live-Lyrik an, die innerhalb eines anderen Rahmens funktioniert, dessen sich das Publikum bewusst ist. Selbst wenn ein Text autobiografisch ist und ein Gefühl oder eine Idee zum Ausdruck bringt, die die Dichter:in beim Verfassen des Textes unmittelbar erlebt hat, wird das ‚Wiederbewohnen' bei der Performance – auch wenn es spontan und emotional gefärbt erscheinen mag – vom Publikum als zeitlich von der Entstehung des Gedichts entfernt wahrgenommen. Entscheidend ist, dass die Gedichte, die sie hören, von der Person vor ihnen verfasst wurden, die nun also ihre eigenen Gedanken und Ideen präsentiert.

Die ‚Performance von Autor:innenschaft' – die Anwesenheit der Autor:in bei einer Live-Lyrik-Performance – kann, wie Middleton feststellt, als Mehrwert für eine Veranstaltung angesehen werden:

> Authorship fascinates poets and audiences because the author is the subjective crossroads for the enormously complex transactions of institutional legitimation in the contemporary world. Unremitting efforts go into maintaining the authority of specialized knowledges and the rights of individuals to be its authors, critics, and revisionists. (1998, 269)

So wird die Autor:innenschaft in unserer Gesellschaft hoch geschätzt und es macht einen Unterschied, ob ein Gedicht von seiner Autor:in oder von einer Sprecher:in vorgetragen wird, die die Worte eines anderen ‚interpretiert'. Der Mehrwert, der durch die Anwesenheit der Autor:in geschaffen wird, besteht zum einen darin, dass man davon ausgeht, dass sie ein Gedicht besser wiedergibt, weil sie aus erster Hand weiß, ‚was es bedeutet',[10] d. h., ihre Performance ist mit einer exklusiven Art von Authentizität ausgestattet. Auf der anderen Seite schafft die Wertschätzung der Autor:innenschaft ein Interesse an der Persönlichkeit der Poet-Performer:in, das oft unabhängig von einer bestimmten Wiedergabe eines Gedichts besteht, was zu dem führt, was Mark Robinson den „poet as personality cult" (2002, 40) nennt, der Buchsignierungen nach einer Performance einen Hauch von „säkularer Segnung" verleiht (2002, 40). Dieser Aspekt von Live-Lyrik-Performances verlagert den Schwer-

10 Peter Quartermain kritisiert dieses „Streben nach Authentizität", d. h. den Glauben des Publikums, der unverfälschten und originären Stimme der Autor:in zu begegnen, als „archaeological fallacy" (1998, 226). Insbesondere punkto Aufnahmen sieht Quartermain die Gefahr, dass bestimmte Lesungen als Norm etabliert werden und damit der Eindruck entsteht, dass eine ‚gute' Lesung zeitlos und transzendent sei (1998, 226). Interessanterweise ging man in der Ära der Moderne davon aus, dass die Dichter:in selten die beste Interpretin ihrer eigenen Lyrik ist und dass eine meisterhafte Rezitation besondere Fähigkeiten und ein besonderes Einfühlungsvermögen der Performer:in erfordere, wie Lesley Wheeler betont (2008, 4).

punkt auf die Persönlichkeit der Dichter:in, wie sie auf der Bühne wahrgenommen wird.

Nach Anthony Howell projizieren Performer:innen „a self or a persona through posture, through body language and through their clothing. They are acting being themselves, or, to put it another way, constructing a performance self" (1999, 16) – wobei er jegliche Vorstellung vom ‚wahren' Selbst einer Poet-Performer:in ablehnt. Wenngleich sich Howell mit Performance-Kunst beschäftigt, kann sein Hinweis auf das Fehlen einer darstellbaren dramatischen Figur auch auf die Live-Lyrik übertragen werden. Gleichzeitig weist er darauf hin, dass die Performer:in eine konstruierte Persönlichkeit projiziert, was sich vielleicht gar nicht so sehr von der Darstellung einer Figur unterscheidet. Genauso wie die inszenierte Figur im Theater die einzige Persönlichkeit ist, die das Publikum bezeugen kann, ist das Performance-Ich einer Dichter:in das Einzige, zu dem das Publikum Zugang hat – egal, was es sonst noch glaubt, präsentiert zu bekommen.[11] Bezeichnenderweise ist dieses Performance-Ich auch dann präsent, wenn der Text weder eine Ich-Perspektive noch eine klar definierte Sprecher:in bzw. ein Subjekt bietet. Selbst in Performances von Texten, die radikaler versuchen, ein dezentriertes Selbst/Subjekt zu konstituieren (wie es in der L = A = N = G = U = A = G = E-Lyrik der Fall ist; vgl. Diehl 2001, 96), wird eine subjektive Färbung wahrgenommen, die die Anwesenheit der Poet-Performer:in dem Text durch ihr Performance-Ich verleiht.

Der Hauptunterschied zwischen Live-Lyrik und Theater liegt in dieser Hinsicht jedoch in der Konvention, die Persönlichkeit einer Theaterfigur definitiv von der der Darsteller:in zu trennen (wie auch von der Autor:in). Autor:in und Darsteller:in sind im Theater selten ein und dieselbe Person und es wird nicht davon ausgegangen, dass die eigene Lebenserfahrung der Darsteller:in biogra-

11 Auch die Vorstellung eines erkennbaren ‚wahren' Selbst oder einer Persönlichkeit jenseits eines Performance-Kontexts gilt es mit Blick auf soziologische und poststrukturalistische Performance-Theorien als problematisch zu betrachten. Seit der Veröffentlichung von Erving Goffmans einflussreichem Buch *The Presentation of Self in Everyday Life* im Jahr 1959 hat sich die Vorstellung durchgesetzt, dass alles menschliche Verhalten in der sozialen Interaktion als eine theatralische Performance verstanden und durch theatralische Metaphern erfasst werden kann. Jahrzehnte später schlägt Judith Butler in ihrem ebenso einflussreichen Werk *Gender Trouble* (1990) vor, die Geschlechtsidentität als ‚performt' und nicht als grundsätzlich gegeben zu betrachten. Gender ist in diesem Sinne nicht von Natur aus vorhanden: Es ist etwas, dass man *tut*, und Butler geht so weit zu behaupten, dass kein „subject who might be said to preexist the deed" existiert, sondern dass das Subjekt performativ konstituiert wird (1990, 34) – unter sozialer Regulierung. Obwohl Goffman und Butler aus sehr unterschiedlichen Forschungstraditionen stammen und unterschiedliche Ziele verfolgen, teilen sie die Auffassung, dass soziale Interaktion und – im weiteren Sinne – soziale Identität eine Art von Performance ist. In diesem Sinne könnte man zu dem Schluss kommen, dass jedes bezeugte Selbst in einem sozialen Kontext unweigerlich ein Performance-Ich ist.

phisch in den dramatischen Text eingeschrieben ist. Programmbroschüren, die den Namen der Schauspieler:in neben dem der von ihr dargestellten Figur nennen, machen die konventionalisierte Unterscheidung zwischen den beiden deutlich, auf der ihr Darstellungsverhältnis beruht.

Im Gegensatz dazu gibt es bei Live-Lyrik-Performances keine solch feste Unterscheidung. Live Lyrik verbindet definitionsgemäß bereits zwei der drei im Theater getrennten P1-Rollen (erste Person): Die Dichter:in (P1a) ist auch die Performer:in (P1c). Darüber hinaus gibt es in der Live-Lyrik keine konventionalisierte Unterscheidung zwischen Poet-Performer:in und (fiktiver) Sprecher:in (P1b).[12] Das Fehlen einer solchen Unterscheidung macht es einfacher und scheinbar legitimer, darüber zu spekulieren, inwieweit die Dichter:in die fiktive Sprecher:in des Textes verkörpert, den sie verfasst hat und den sie nun performt, d. h., diese Unbestimmtheit lädt das Publikum oft dazu ein, den autobiographischen Pakt einzugehen (siehe Lejeune 1974). Damit soll nicht angedeutet werden, dass Poet-Performer:in und fiktive Sprecher:in sich in der Live-Lyrik einfach verschmelzen lassen: Die eine ist eine reale Person, die andere eine Funktion des lyrischen Textes. Es ist jedoch interessant zu beobachten, wie Dichter:innen bewusst sowohl die Performance von Autor:innenschaft (also Authentifizierung als eine Hauptfunktion ihrer Präsenz) als auch das oft mehrdeutige Verhältnis zwischen der Poet-Performer:in und fiktiver Sprecher:in einsetzen, wie die beiden folgenden Beispiele zeigen.

2002 wurde Patricia Smith, eine berühmte afroamerikanische Schriftstellerin und viermalige Meisterin des *National Poetry Slam*, eingeladen, ihr Gedicht „Skinhead“[13] in der HBO-Serie *Def Poetry* aufzuführen. „Skinhead“ ist ein dramatischer Monolog, d. h. ein Gedicht, das die Präsenz einer Hörer:in impliziert und die Differenz zwischen Autor:in und Persona betont, wobei letztere die Referenz für das Ich-Pronomen ist (vgl. Meyer 2008, 29). Der fiktive Sprecher ist ein *white supremacist*, ein rassistischer Skinhead, der sich beschwert,

> I sit here and watch niggers take over my TV set,
> walking like kings up and down the sidewalks in my head,
> [...] So I move out into the sun

12 Der dramatische Monolog kann hier als Ausnahme angeführt werden. Als Gattung ist er durch das Vorhandensein eines klar definierten fiktiven Charakters gekennzeichnet, der per definitionem nicht die Autor:in ist (vgl. Meyer 2008, 29) und sich daher leichter für die Art der Verkörperung eignet, die die konventionelle Schauspieler:in-Figur-Konstellation des Theaters mit sich bringt. Doch selbst in dramatischen Monologen wird die Poet-Performer:in niemals im gleichen Maß als Ikon des Charakters (de Toro 1995, 76) ‚gelesen‘ werden wie die im Theater auftretende Schauspieler:in.

13 Auch im Druck verfügbar: Smith, Patricia. *Big Towns, Big Talk*. Cambridge, MA: Steerforth Press, 1992. 67–68.

> where my beauty makes them lower their heads,
> or into the night
> with a lead pipe up my sleeve,
> a razor tucked in my boot.
> I was born to make things right. (Smith 2010)

Smiths Vortragsweise ist aggressiv, ihr Gesicht ist verzerrt. Sie spuckt ihre Konsonanten aus, ihre Stimme ist angespannt, ihre Worte kommen schnell und laut heraus:

> I get hard listening to their skin burst.
> I was born to make things right.
> [...]
> I'm just a white boy who loves his race, fighting for a pure country.
> [...]
> I'm riding the top rung of the perfect race, my face scraped pink and brilliant. (Smith 2010)

Dass das Gedicht nicht autobiografisch sein kann – oder vielmehr, dass das Ich des Gedichts (P1b) nicht mit seiner Autorin (P1a&c) verwechselt werden kann – ist offensichtlich. Smith entspricht eindeutig nicht dem, was in den Augen des Skinheads „pure" und „perfect" ist. Wenn sie jemandem wie ihm auf der Straße begegnet, könnte sie in großer Gefahr sein. Und doch kommen diese Worte aus Smiths Mund – sie sind die Rede einer Schwarzen Frau, ein Beispiel visueller Ironie, die in der Performance eine aufrüttelnde Wirkung hat. Pragmatisch gesehen ergibt sich dieser Effekt aus einem Konflikt zwischen der Kontextualisierung der verbalen Information durch das Publikum (d. h., aus seiner Kenntnis der Welt konstruiert das Publikum die Sprecher:in des Textes als männlichen *white supremacist*) und dem unmittelbaren, wahrnehmbaren Kontext der Performance, zu dem die physisch anwesende Autor:in gehört. Die Stimme und Identität des Skinheads wird mit der Stimme von Patricia Smith überlagert, d. h., der ‚reale Welt'-Kontext dringt in den fiktiven Kontext ein und schafft einen unauflösbaren perspektivischen Widerspruch. Des Weiteren sind die Worte, die Smith ausspricht, ihre eigenen Gedanken, ihre eigene Komposition, was die Aufrichtigkeit ihrer Rassismuskritik unterstreicht. Die Identität der Dichterin – die hier ihre Autorinnenschaft performt – und ihr Verhältnis zum fiktiven Sprecher spielen eine große Rolle in dieser Performance (vgl. Abb. 2): Es wäre nicht dasselbe, wenn die Worte zum Beispiel von einer *weißen* Dichter:in gesprochen würden. So bedient sie sich bewusst der Inkongruenz und Spannung zwischen der eigenen ethnischen



Abb. 2: Screenshot von Patricia Smiths Performance von „Skinhead“, *Def Poetry*, HBO 2002. http://www.youtube.com/watch?v=Klb5TniRGao.

Identität und der des selbstgerechten Sprechers ihres Gedichts sowie der Wirkung der Authentifizierung,[14] die ihre Präsenz in der Performance hervorruft.

Ein weiteres Beispiel ist Patricia Fosters Performance ihres Gedichts „Lips“ beim Londoner *Spit Lit Festival* 2007. Foster tritt als Teil des Schriftsteller:innenkollektivs *Malika's Kitchen* auf und rezitiert „Lips“ in einer der Kindheit gewidmeten Sektion des Festivals. Sie führt das Gedicht nur mit den Worten „let me tell you about Esther“ ein und stürzt sich direkt hinein, ohne den Titel zu nennen, was ihrem Monolog einen Anschein von Unmittelbarkeit verleiht: „My lips seem to amuse Esther“ (Foster 2007; vgl. Abb. 3).

Foster spricht in kindlicher Perspektive über die Belästigung, die sie in der Schule durch ein Mädchen namens Esther erlebt. Esther macht sich immer wieder über die „dry rubber lips“ der Sprecherin lustig und regt den Rest der Klasse dazu an, dasselbe zu tun (Foster 2007). Das Gedicht wechselt dann zu einem Urlaub auf Jamaika im Jahr zuvor, wo die Sprecherin von ihrer Großmutter umsorgt wird:

> She'd just say
> 'come darling!', scoop up a bit of white jelly – smooth it over my lips with a protective touch.
> The heavy sun would just melt the Vaseline and keep them plump and moist all day. Then as I'd run off,
> Granny would tell me
> to 'take time and talk good with your lips'.
> That's why ... that's why, perhaps, I can't say anything to Esther now. (Foster 2007)

14 Es wurden einige Arbeiten zur Rolle von Authentizität speziell bei Performances afroamerikanischer Slam-Poeten durchgeführt; vgl. z. B. Somers-Willett 2003.



Abb. 3: Screenshot von Patricia Fosters Performance von „Lips“, *Spit Lit Festival* 2007. https://livepoetry.univie.ac.at/the-videos/.

Aus der Passage über den Urlaub in Jamaika lässt sich schließen, dass die Sprecher:in des Gedichts das Kind jamaikanischer Eltern ist, die nach Großbritannien immigriert sind, so wie Foster selbst eine Schwarze britische Dichterin mit jamaikanischen Wurzeln ist. Somit passt die Art und Weise, wie die Sprecher:in des Gedichts aus der verbalen Information kontextualisiert werden kann, zum wahrnehmbaren Kontext der Performance: Die Dichterin (P1a&c) scheint das Ich ihres Gedichts (P1b) zu verkörpern, was den Eindruck erweckt, „Lips“ sei die Erzählung einer Erfahrung, die sie selbst erlebt hat. Ihre physische Präsenz authentifiziert ihren Text und veranlasst die Zuhörenden, ihn als autobiografisch zu lesen. Verstärkt wird dieser Effekt durch Fosters identifikatorischen Modus der Vortragsweise: Wenn sie Gedanken wie „maybe my lips are big, as she says“ (Foster 2007) äußert, unterlegt sie sie mit all der Unsicherheit und Traurigkeit eines jungen, gequälten Kindes, hält vorher und nachher inne und spricht mit einer hauchenden Stimme, die darauf hindeutet, dass sie den Tränen nahe ist. Allerdings ist das Beispiel der „dry rubber lips“ tatsächlich erfunden, wie Foster in einem E-Mail-Interview zwischen dem 11. und 16. Oktober 2009 einräumt: „Yes, the incident and Esther are both made up. [...] I was inspired to write it because I wanted to document my own personal experiences of being teased and bullied by several people during my childhood and decided to create one character who embodied ALL the perpetrators – that character being Esther.“

Das Gedicht ist nur in einem sehr losen Sinne autobiographisch. Foster merkt an, dass sie bewusst das erste Personalpronomen gewählt hat: „[it] would be the most powerful way to convey the impact made by Esther on her ‚victim‘“ (Interview Foster). Sie sieht das erste Personalpronomen somit als ein kraftvolles Mittel

an, das es der Leser:in ermöglicht, sich einzufühlen. Ihre Performance von „Lips“ beim *Spit Lit Festival* zeigt, dass sich dieser Effekt besonders in der Live-Lyrik bemerkbar macht, indem die Dichterin physisch anwesend ist, das artikulierte Ich verkörpert und das Gedicht auf eine Art und Weise performt, die ihre emotionale Verwicklung in den Text suggeriert.

Fosters Beispiel zeigt, wie Poet-Performer:innen bewusst mit der Tatsache spielen können, dass sie als Person, die in der Performance sichtbar und hörbar ist, leicht in den performten Text ‚hineingelesen‘ werden können. Inwieweit sich das Publikum dazu berufen fühlt, diese Verbindung herzustellen, d. h. Live-Lyrik als autobiografisch zu lesen und damit alle drei Ich-Funktionen (P1a,b,c) verschmelzen zu lassen, hängt von mehreren Faktoren ab. Wie umfassend die Poet-Performer:in die Sprecher:in eines Gedichts zu verkörpern scheint, hängt zunächst von der Textkomposition ab: Ein Gedicht, das stark ich-bezüglich und durch eine klar definierte P1b-Subjektivität gekennzeichnet ist, wird eher als Vermittlung persönlicher Lebenserfahrung in der Performance verstanden als ein Gedicht, dem diese Attribute fehlen. Zweitens gibt der Performance-Stil einer Dichter:in, insbesondere ihre wahrgenommene emotionale Involviertheit in den Stoff, dem Publikum mehr oder weniger Anlass, einen biografischen Zusammenhang zwischen Autor:in und Text anzunehmen. Zuletzt ist die merkbare Überschneidung von Charakterzügen und biographischen Fakten ein wichtiger Faktor, d. h. das Ausmaß, in dem einer (fiktiven) Sprecher:in (P1b) eines Gedichts Erfahrungen oder Eigenschaften eingeschrieben wurden, die auch die Dichter:in charakterisieren (P1a&c). Der letztgenannte Faktor kann aber auch umgekehrt genutzt werden, wie das Beispiel von „Skinhead“ zeigt: Wenn die Identitäten von Sprecher:in und Poet-Performer:in offenkundig widersprüchlich sind, d. h., wenn der verbale Text im Widerspruch zum wahrnehmbaren Kontext der Performance steht,[15] kann das eine starke Spannung erzeugen, die Implikationen wie Ironie hervorruft.

Die Performance Smiths von „Skinhead“ sowie Fosters Performance von „Lips“ wurden als Beispiele ausgewählt, da beide Poet-Performer:innen ihre physische Erscheinung in den Sinnbildungsprozess einbinden. Während ich annehmen würde, dass die Performance von Autor:innenschaft/die Authentifizierungsfunktion auch in lyrischen oder narrativen Lyrik-Performances vorhanden ist, eignen sich die Monologe „Skinhead“ und „Lips“ natürlich besonders gut, um die Wirkung der Sprecher:in-Autor:in-Identifikation (oder deren Widerspruch) in Performances zu demonstrieren.

15 Diese Konstellation lässt sich mit dem Begriff „Kanaldiskrepanz“ beschreiben (vgl. Scherer 1977, 181), der sich sowohl auf eine Diskrepanz zwischen verbalen und nonverbalen Sprachelementen bezieht als auch auf das Konzept der „nonverbalen leakage“ (vgl. Ekman und Friesen 1969).

Das folgende Beispiel lässt sich dagegen nicht so einfach einer Genre-Kategorie zuordnen.

Die potenziellen Folgen der Doppelrolle der Poet-Performer:in sowie des Verhältnisses von Realem und Fiktivem in der Performance wird am Fall des US-amerikanischen Dichters Amiri Baraka deutlich, der 2003 von seinem Posten als *Poet Laureate of New Jersey* zurücktreten musste. Einige Passagen in Barakas Gedicht „Somebody Blew Up America" wurden als Anstiftung zum Antisemitismus gedeutet, da sie die Anschläge vom 11. September vermeintlich als Produkt einer jüdischen Verschwörung deuten. Das Gedicht kann als ausgedehnte anaphorische Rhetorik gegen verschiedene Formen von Ungerechtigkeit, Unterdrückung und Imperialismus verstanden werden:

> Who killed Malcolm, Kennedy & his Brother
> Who killed Dr King, Who would want such a thing? Are they linked to the murder of Lincoln?
> Who invaded Grenada
> Who made money from apartheid
> Who keep the Irish a colony
> Who overthrow Chile and Nicaragua later [...]. (Baraka 2003)

Kritiker:innen vermuten, dass das Gedicht auf provokative Weise bestehende Verschwörungstheorien aufgreift und damit die mediale Meinungsbildung in Frage stellt (vgl. Büscher-Ulbrich 2010, 94). Eine dieser Verschwörungstheorien betraf die angebliche israelische Beteiligung am 11. September:

> Who knew the World Trade Center was gonna get bombed
> Who told 4000 Israeli workers at the Twin Towers
> To stay home that day. (Baraka 2003)

Obwohl Baraka das Gedicht bereits bei mehreren anderen Anlässen performt hatte, wurde die Kontroverse durch seine Performance bei einem großen Lyrikfestival in New Jersey im September 2002 ausgelöst (vgl. Büscher-Ulbrich 2010, 90). Diejenigen, die ihm eine ideologische Schieflage vorwarfen, erwähnten explizit seine Performance auf dem Festival, bei dem er als *Poet Laureate of New Jersey* vorgestellt wurde und das Gedicht einem großen Publikum vortrug (vgl. Davidson und Goldstein 2002). Offenbar war Barakas aggressiver Aufführungsstil ein entscheidender Faktor bei den Vorwürfen gegen ihn (vgl. Büscher-Ulbrich 2010, 90). Barakas Kritiker unterschieden hier nicht zwischen dem fiktiven Sprecher des Gedichts und dem Poet-Performer, sondern verstanden die drei P1-Funktionen pauschal als eine einzige. In einer Art interpretativem Kurzschluss bezogen sie (ausgewählte) sprachliche Merkmale des Textes unmittelbar auf kontextuelle Faktoren der Live-Performance, d. h., sie lasen (hörten) die besagte Passage in einem Kontext, der diese für sie als

direkte öffentliche Äußerung eines politischen Aktivisten kennzeichnete – „with profound real world implications“ (Büscher-Ulbrich 2010, 89).

Bei der Analyse von Live-Lyrik sollte man natürlich zwischen realer Autor:in und fiktiver Sprecher:in unterscheiden, von denen letztere eine Textfunktion und nicht etwa ein lebendiges Subjekt ist. Der historische Fall Amiri Barakas scheint jedoch Sybille Krämers Behauptung zu bestätigen, dass das gesprochene Wort Hörenden auf der Wahrnehmungsebene noch immer als gebunden an eine Person erscheint (vgl. 2002, 340).

Das Publikum lesen

Ein Live-Lyrik-Publikum kann als Teilnehmer:innen und nicht als bloße Empfänger:innen einer Performance verstanden werden. Im Theater wird die Rolle der Zuschauer:in als eine Form von *Patronage* beschrieben: „[it] initiate[s] the communicative circuit (his arrival and readiness being, as it were, the preliminary signals which provoke the performers proper into action)“ (Elam 2002, 30). Die bloße Präsenz eines Publikums macht also eine Performance möglich, indem sie ihr ihre Daseinsberechtigung gibt, aber Präsenz allein erschöpft nicht die Rolle des Publikums in einer Performance oder seinen Einfluss auf die Performance, wie die folgende Aussage der Dichterin Denise Levertov zeigt: „I am exhilarated by a good response and feel flat when there's a flat one; and a good response for one poem makes one read the next one better, & so on“ (zitiert in Ginsberg 1978, 91). „Read a poem better“ kann sich beispielsweise auf Veränderungen im Tonfall, Rhythmus oder in der Artikulation beziehen; all dies sind Mittel der Sinnbildung in der Performance.[16] Somit ist das Publikum nicht nur präsent, es kann auch auf vielfältige Weise spürbar auf eine Performance reagieren und damit unmittelbar die Qualität und die Sinnbildung der Performance beeinflussen. Eine Live-Lyrik-Performance ist in diesem Sinne das Ergebnis der Kommunikation zwischen Performer:in und Publikum.

„Spectator-performer communication“, wie Elam es nennt (2002, 86), kann jegliche Form – von Klatschen, Lachen, Tränen, Gähnen und Nicken bis hin zu anerkennendem Jubeln, spöttischen *Catcalls* und sogar verbalen Kommentaren – annehmen: Beim *UK Poetry Slam Championships* Finale 2006 (Theatre Stratford East, London, 11. März 2006) wurde ein Teilnehmer, der übertrieben emotional agierte, vom Publikum ziemlich hart beurteilt, er erzielte jedoch in der ersten Runde gute Ergebnisse bei der Fachjury. Als er eine ähnliche Performance in hys-

16 Zu den semantischen Effekten von Audiotext und Körperkommunikation vgl. Novak 2011.

terischem, schreiendem Ton in der Endrunde brachte, wurde er vom Publikum ausgebuht und ein Zuschauer rief: „Judges, be honest!“

Malte Möhrmann unterscheidet je nach Auffälligkeit zwischen „latenter“ und „manifester“ Publikumsreaktion (1990, 166). Extreme Publikumsreaktionen wie *Catcalls* werden somit als manifest klassifiziert, während das Verhalten eines Publikums, das nur wenige deutlich hör- und sichtbare Signale aussendet, eher als latent eingeordnet wird. Die Verwendung des Begriffs „latent“ ist insofern bedeutsam, als er darauf hinweist, dass Menschen, wenn sie aufeinandertreffen, zwangsläufig aufeinander reagieren, wie Erika Fischer-Lichte in Anlehnung an Watzlawicks berühmtes Sprichwort konstatiert (vgl. 2004, 67).[17] Dies gilt nicht nur für das Publikum, sondern selbstverständlich auch für die Poet-Performer:in, die ihrerseits auf die von ihr wahrgenommenen Publikumssignale reagiert. Fischer-Lichte spricht in diesem Zusammenhang von einer selbstregulierenden *feedback*-Schleife (vgl. 2004, 59), deren Wirkungsweise nie gänzlich vorhersehbar ist.

Manchen Performer:innen mag die Reaktion des Publikums von untergeordneter Bedeutung erscheinen – obwohl Keir Elam in einem Theaterkontext behauptet, dass die Zuschauer:innen-Performer:innen-Kommunikation beeinflusst, wie sehr sich die Akteur:in ihrem Werk hingibt (vgl. 2002, 86–87).[18] Andere wiederum aktivieren die *feedback*-Schleife bewusst und spielen mit der Fähigkeit des Publikums, zu reagieren und aktiv zu einer Performance beizutragen. Dub-Poets z. B. beziehen Call-and-Response-Muster in ihre Live-Lyrik ein, um deren gesellschaftliche Bedeutung als Gruppenerfahrung zu würdigen (vgl. Habekost 1993, 92).

Es muss jedoch daran erinnert werden, dass das Publikum nicht nur auf die Poet-Performer:in reagiert: Publikumsmitglieder reagieren auch auf die Präsenz anderer Zuschauender, was Elam als „spectator-spectator communication“ bezeichnet (2002, 87). Er nennt drei Hauptwirkungen, die Publikumsmitglieder aufeinander haben können:

> *[S]timulation* (laughter in one part of the auditorium provokes a similar reaction elsewhere), *confirmation* (spectators find their own responses reinforced by others) and *integration* (the single audience member is encouraged, in consequence, to surrender his individual function in favour of the larger unit of which he is a part). (Elam 2002, 87)

Das bedeutet, dass Gruppen in ihrer Reaktion auf eine Performance zu Homogenität tendieren.[19] Wenn der Großteil des Publikums mit brüllendem Lachen auf ein

17 „Man kann nicht nicht kommunizieren“ (Watzlawick et al. 1990, 53).

18 Das bestätigt auch die Aussage der britischen Dichterin Rommi Smith in einem persönlichen Interview: „I feed off the audience’s energy“ (21. April 2008).

19 Vgl. auch Susan Bennett 1997, Fischer-Lichte 2004, 55 und Anne Ubersfeld 1982, 128: Alle verwenden die Metapher der Ansteckung (*contagiousness*), um zu beschreiben, dass eine Live-

Gedicht reagiert, führt dies häufig dazu, dass die einzelne Zuhörer:in in dem performten Gedicht mehr Humor wahrnimmt und damit die Bedeutung des Textes für sie beeinflusst wird, obwohl es dem Einzelnen natürlich möglich ist, ein Gedicht entgegen der vorherrschenden Publikumsreaktion zu ‚lesen'. Die Erfahrung einer Live-Lyrik-Veranstaltung hängt jedenfalls nicht nur von der Performance der Dichter:in ab, sondern auch vom Publikum selbst und von der dynamischen Beziehung zwischen individuellen Publikumsreaktionen, die Teil des unmittelbar wahrnehmbaren Kontextes einer Performance sind.

So, wie die physische Präsenz der Poet-Performer:in Fragen nach der wahrgenommenen Überschneidung zwischen der realen Autor:in (P1a&c) und der fiktiven Sprecher:in (P1b) aufwirft, wird die Funktion der zweiten Person (P2 – die Zuhörer:in) in der Live-Lyrik in zwei Teile geteilt, was eine interessante Beziehung zwischen dem physisch anwesenden Publikum (P2a) und den fiktiven Adressat:innen eines Gedichts (P2b) schaffen kann. Während die fiktive Adressat:in durch die Wiedergabe eines Gedichts durch die Dichter:in entsteht, wird die Dichter:in gleichzeitig mit einem realen Publikum konfrontiert, an das sie ihre Worte richtet. Auch hier spielen einige Poet-Performer:innen bewusst mit der physischen Kopräsenz von Autor:in und Publikum, wie z. B. Mirha-Soleil Ross, eine kanadische trans* Spoken-Word-Performerin, Aktivistin für Sexarbeiterinnenrechte und Prostituierte. Trish Salah führt aus:

> Ross's audience is positioned as the audience of the character she is performing. Consequently, audience members find themselves repeatedly addressed by and implicated in overlapping discursive contexts about abolitionist feminism, liberal 'co-existing with prostitutes' programs that aim for the precise opposite and whore hunting. Uncovering the ground shared by feminist discourses that purport to rescue prostitutes, 'shame the johns campaigns,' and serial murderers of prostitutes, Ross [...] provides analysis [...] in which audience members' affective implication in anti-prostitution attitudes is surfaced [...]; her mobilization of audience discomfort, anxiety, irritation, animosity, shame and/or apprehension is sustained throughout the performance, reconfigured and deployed to keep her audience busy with thinking. (Salah 2007, 66)

So können Poet-Performer:innen die Adressat:in (P2b), die sich aus der Kontextualisierung der verbalen Information durch das Publikum ergibt, bewusst auf das Publikum selbst (P2a) beziehen, das Teil des unmittelbaren, wahrnehmbaren Kontextes der Performance ist, und somit die wahrgenommene Überschneidung zwischen diesen beiden Kontexten ausnutzen.

Performance zum Teil durch das bestimmt wird, was zwischen den einzelnen Zuschauenden passiert.

Wie bei der fiktiven Sprecher:in hängt auch für die Zuhörenden der Eindruck des Direkt-angesprochen-Werdens von der Deixis des Gedichts ab. Die Apostrophe – die Verwendung des Pronomens „du“ – hat eine viel größere Wirkung in der Live-Lyrik, bei der „du“ ein reales Ziel findet und als Einbeziehung des anwesenden Publikums in den Sprechakt verstanden werden kann. Das zeigt auch Patricia Smiths Performance ihres Gedichts „Skinhead“. Als Smith leise die letzten Worte des Gedichts ausspricht, bricht ihre deiktische Geste auf den Boden vor ihr bei „right here“ die Grenzen zwischen Performance und Alltag auf (vgl. Abb. 4):

> I'm your baby, America, your boy,
> drunk on my own spit, I am goddamned fuckin' beautiful. And I was born
> and raised
> right here. (Smith 2010)

Die Deixis des Gedichts („your“, „here“) verwurzelt es kraftvoll in der Gegenwart ihrer Performance, indem sie die beiden Funktionen der zweiten Person (P2a & P2b) zusammenführt. Smith ist schließlich in Amerika und spricht zu einem Publikum, das sich der Verbrechen gegen die Menschlichkeit bewusst ist, die tagtäglich von Leuten wie ihrem Skinhead-Charakter begangen werden, und sie spricht als eine Schwarze Frau zum Publikum, das sie mit „Amerika“ anspricht. Zuschauende erleben diese Anrede somit als einen Vorwurf,[20] der sie als Teil einer Nation positioniert, die die rassistischen Ansichten und Taten des selbstgerechten Skinheads hervorgebracht hat, denn der Kontext, den der Text evoziert, entspricht dem unmittelbaren Kontext der Performance (vgl. Abb. 4).



Abb. 4: Screenshot von Patricia Smiths Performance von „Skinhead“, *Def Poetry*, HBO 2002. http://www.youtube.com/watch?v=Klb5TniRGao.

20 Um präzisere Aussagen über die Rezeption und Interpretation von Performance-Effekten auf ein Publikum treffen zu können, müssten empirische Untersuchungen in Form von Interviews durchgeführt werden, wie beispielsweise in Stephan Ditschkes Arbeit zum Poetry Slam (vgl. z. B. Ditschke 2007).

Paratext in Live-Lyrik

Poet-Performer:innen stellen oft ihre Gedichte oder sich selbst zu Beginn einer Performance vor und erklären den Ursprung eines Stückes oder bestimmte Anspielungen, z. B. während oder nach einer Performance. Unter Performer:innen werden diese einleitenden Bemerkungen oder Kommentare meist als *ad lib* bezeichnet, was auf ihren improvisierten Charakter hinweist.[21] Gérard Genette hat in Bezug auf Bücher den Begriff „Paratext" geprägt: Dieser begleitet den eigentlichen literarischen Text in Form

> einiger gleichfalls verbaler oder auch nicht-verbaler Produktionen wie einem Autorennamen, einem Titel, einem Vorwort und Illustrationen. Von ihnen weiß man nicht immer, ob man sie dem Text zurechnen soll; sie umgeben und verlängern ihn jedenfalls, um ihn im üblichen, aber auch im vollsten Sinn des Wortes zu *präsentieren* [...]. (2014, 9)

Genette sieht den Paratext als eine „unbestimmte Zone", die „keine feste Grenze nach innen (zum Text) und nach außen (dem Diskurs der Welt über den Text) aufweist" (2014, 2). Diese Vorstellung des Paratextes – als Begleitelemente eines literarischen Textes, die eine Übergangszone zwischen dem Inneren und dem Äußeren eines literarischen Werkes bilden – lässt sich auch auf Live-Literatur-Performances anwenden. Es handelt sich um ein nützliches Konzept, das den Einfluss von Paratexten auf die Textrezeption beschreibt: „[im] Dienst einer besseren Rezeption des Textes und einer relevanteren Lektüre – relevanter, versteht sich, in den Augen des Autors und seiner Verbündeten" (Genette 2014, 10).

Paratexte können in der Live-Lyrik verschiedene Funktionen haben. Ihre Funktion ist oft informativ, wenn sie das Motiv oder die Art der Textgestaltung darlegen, bestimmte Bezüge erklären oder eine Interpretation bieten. Anthony Josephs Performance von „Aranguez" beim *Vienna Lit Festival* 2006 enthält einige Phrasen, die nicht in der Printpublikation *Excerpts from The African Origins of UFOs*[22] enthalten sind:

> You see in those days
> the jammette, as they called my mum,
> she wasn't even allowed in the yard.
> It was for what they called her jezebel ways. (Joseph 2006)

21 Oft ist die *ad lib* nicht so improvisiert, wie es erscheinen mag. Viele Performer:innen haben einleitende Sätze für bestimmte Gedichte festgelegt, die sie wiederholt verwenden.

22 Siehe: Joseph, Anthony. *Excerpts from The African Origins of UFOs*. London: Poison Engine Press, 2005. 19–20.

Joseph fügt „as they called my mum“ hinzu, um dem Wiener Publikum die Identität der „jammette“ zu verdeutlichen. Dieser erläuternde Kommentar verwurzelt das Gedicht im Kontext von Josephs Lebenserfahrung und leitet das Publikum damit an, es autobiografisch zu ‚lesen‘. Josephs Paratext stellt somit einen gezielten Versuch dar, den vom Publikum wahrgenommenen Kontext zu formen, aus dem es die Bedeutung des Gedichts ableitet. Da er in der Mitte von „Aranguez“ eingefügt ist, ist er nicht als paratextuelle Bemerkung erkennbar, sondern erscheint denjenigen, die nicht im Besitz der schriftlichen Fassung sind, als integraler Bestandteil des Gedichts.

Paratexte können auch eine soziale Funktion haben, wie die Einleitung der britischen Dichter:in Jay Bernard[23] zu ihrem lyrischen Gedicht „Underground“ in Wien zeigt:

> So I'm gonna start off by just talking about London, which is where I come from, and it's crazy because here there's a sense of trust … they trust you to buy a ticket for the underground, and for the bus, and for everything else. In London they don't. In London you have a barrier on either end of every single line in the city. […] So it's kind of crazy and I'm gonna begin with this one which is called „Underground“. (2006)

Mit dieser Einführung, die die Vorschriften für den öffentlichen Nahverkehr in zwei verschiedenen Städten vergleicht, versucht Bernard mit ihrem Publikum in Kontakt zu treten. Indem sie auf ein Gefühl des Vertrauens („sense of trust“) hinweist, das ihr zufolge in Wien vorherrscht, drückt sie ihre Wertschätzung für die Gepflogenheiten dieser fremden Stadt aus, für die Heimat ihres Publikums, die sie als Gast besucht. Gleichzeitig gelingt es ihr, diese verbale Begrüßung mit dem Gedicht, das sie rezitieren wird – „Underground“ –, zu verbinden, indem sie darauf hinweist, dass die darin beschriebene Erfahrung eine ist, die sie mit ihren Zuhörenden trotz ihrer unterschiedlichen Nationalitäten teilt. Dieses Beispiel verdeutlicht auch die große Flexibilität von Paratexten bei Live-Events: Sie sind ein praktisches Mittel, um schnell auf Umstände zu reagieren und das Publikum durch Hinweise auf die jeweilige Umgebung oder Bezugnahme auf aktuelle Ereignisse einzubinden, d. h. den Kontext zu gestalten, in dem das Publikum das Gedicht interpretiert.

Schließlich können Paratexte auch eine Werbefunktion haben. Gabriele Pötscher und Walter Hölbling haben gemeinsam einen Gedichtband herausgegeben,

23 Im Folgenden wird das Pronomen „sie“ verwendet, weil Jay Bernard dieses im Jahr 2006 noch verwendete und es sich auch in der englischen Originalfassung des Aufsatzes findet. Bernard hat sich seither als non-binär deklariert, was im Englischen durch die Verwendung von they/them-Pronomina ausgedrückt werden kann, für die es im Deutschen (noch) kein angemessenes Äquivalent gibt.

den Pötscher beim *Vienna Lit Festival* 2008 einführt, nachdem sie erzählt hat, wie sie als Schriftstellende zusammengearbeitet haben: „and our first book that we've brought is called *Love, Lust and Loss*, which we are going to read a little bit from. And we thought we would start with the sad things so that we can get that over with – because it's called *Love, Lust and Loss*, so we'll start at the back and do the loss first." (Pötscher 2008) Pötscher erwähnt nicht nur zweimal den Titel des Buches, aus dem die beiden Dichterinnen vorlesen werden, sondern Hölbling nimmt – im Hintergrund – auch ein Exemplar von *Love Lust Loss* in die Hand und hält es für alle sichtbar hoch. Das Publikum kann es später am Festivalbuchstand kaufen. Pötschers Einleitung ist zwar sicherlich informativ, dient aber eindeutig auch dem Zweck, den Buchumsatz zu steigern.

Paratextuelle Kommentare sollten keinesfalls als bloße Ergänzung zu einem Gedicht betrachtet werden, denn sie können erhebliche Auswirkungen darauf haben, wie das Publikum Live-Lyrik erlebt. Ein aufschlussreiches Beispiel ist John Siddique, der seine Gedichte häufig öffentlich aufführt. In der gedruckten Fassung sind viele seiner Gedichte ernst, kontemplativ, sogar melancholisch. In der Performance jedoch laufen seine Rahmungen der Schwere der gedruckten Lyrik zuwider: Er spricht sein Publikum in einem freundlich-zugänglichen Plauderton an, macht Witze und erzählt Anekdoten, die dabei helfen, seine Gedichte zu verstehen und sie zu etwas Interpersonalem zu machen – allesamt Versuche, eine Verbindung mit dem Publikum aufzubauen. Der paratextuelle Vorspann zu seinem Gedicht „90 Day Theory"[24] beim *Vienna Lit Festival* 2006 zeigt dies:

> This poem is called „90 Day Theory". I guess if you're sexually active already then you may understand. [das Publikum lacht] But, I have this theory that ... [lächelt und trinkt einen Schluck] ... sorry, I'm just getting very nervous and thirsty. [das Publikum lacht] You know you meet somebody, right, and ... for the first three months ... you know you've got something that kind of [schwingt seinen Arm] propels you through the relationship, you know what I mean? [lächelt und ballt seine Faust in zweideutiger Weise] ... and I reckon this period lasts for 90 days where you're completely infatuated and you can't get enough of each other and it's all kind of ... you know, bodily fluid and all that sort of thing. And this poem is about what happens on the 91st day. [das Publikum lacht – JS wendet sich zu einer lachenden Zuschauerin, zeigt auf sie und sagt mit einem Grinsen:] Ah, this lady knows the 91st day. [das Publikum lacht laut] Would you like to come and share your experiences ... No. ... So, if you don't know it then this is it, and if you do know it, well, it's for you. This is for this lady now here [zeigt erneut auf die Zuschauerin, das Publikum lacht]. (Siddique 2006)

„90 Day Theory" ist ein nachdenkliches lyrisches Gedicht über die Vergänglichkeit der Liebe. Siddique rezitiert es in einem ruhigen, ernsten Ton. Es kann kaum als Komik bezeichnet werden, aber durch seine Rahmung wird das Publikum seine

24 Auch im Druck veröffentlicht, siehe: Siddique, John. *The Prize*. Norwich: The Rialto, 2005. 14.

Performance wohl als unterhaltsam und amüsant in Erinnerung behalten, was zeigt, wie wichtig es ist, Live-Lyrik in ihrem Kontext zu bewerten, zu dem Paratexte einen wesentlichen Beitrag leisten.

Resümee

Als geteilte Erfahrung entsteht Live-Lyrik aus dem Zusammenspiel von Poet-Performer:in, Publikum und Text, von denen keiner die ausschließliche Kontrolle über die Performance beanspruchen kann. Während der verbale Text seinen eigenen Kontext kreiert, entsteht er auch im neuen, unmittelbaren Kontext der Performance, auf den er sich auf unterschiedliche Weise beziehen kann. Die zentrale Frage ist also, wie die Interpretation der vorgetragenen Texte durch die kontextuellen Bedingungen ihrer Performance beeinflusst wird – eine Frage, die in jeder Analyse von Live-Lyrik berücksichtigt werden sollte.

Im Gegensatz zur gedruckten Lyrik spielt die Präsenz der Poet-Performer:in in der Live-Lyrik eine entscheidende Rolle. Sie verschmilzt im Wesentlichen die beiden Funktionen der ersten Person (die Autor:in P1a & die Performer:in P1c). Auch auf der Wahrnehmungsebene lässt sich die Arbeit der Dichter:in nicht ohne Weiteres von deren Körperlichkeit trennen: Das Erscheinen der fiktiven Sprecher:in (P1b) durch die körperlich anwesende Autor:in stellt eine Beziehung zwischen beiden her, die zu einem Kontrast oder einer Überlappung des verbalen Textes und des unmittelbar wahrnehmbaren Kontextes der Performance führen kann. Die obigen Beispiele haben gezeigt, wie bewusst manche Dichter:innen die suggestive Kraft ihrer körperlichen Präsenz einsetzen.

In der Live-Lyrik als kommunikatives Ereignis spielt auch das Publikum eine wichtige Rolle. Es nimmt nicht nur an der *feedback*-Schleife der Zuschauer:innen-Performer:innen-Kommunikation teil, sondern die Publikumsmitglieder reagieren auch auf ihre gegenseitige Präsenz und beeinflussen so gegenseitig ihre Rezeption eines Live-Gedichts. Wie bei der Verdreifachung der Funktion der ersten Person (P1) setzt die Verdoppelung der Funktion der zweiten Person (P2) in der Live-Lyrik die fiktive Adressat:in (P2b) und das physisch anwesende Publikum (P2a) in einer Weise in Beziehung, die in der schriftlichen Lyrik nicht möglich ist.

Schließlich bietet die Flexibilität des Paratexts (*ad lib*) in der Live-Lyrik den Poet-Performer:innen die Möglichkeit, ihre ‚Leser:innen' direkt und spontan anzusprechen, ihre Rezeption durch Aktivierung der Informations-, Sozial- oder Werbefunktionen des paratextuellen Kommentars zu steuern und so den neuen Kontext, in dem ein Gedicht interpretiert wird, aktiv zu gestalten.

Die physische Kopräsenz von Poet-Performer:in und Publikum macht Live-Lyrik zu einer Form der literarischen Kommunikation, die sich deutlich von gedruckter Lyrik unterscheidet. Notwendig ist daher ein kritischer Ansatz, der die Beziehungen zwischen einem Text und den kontextuellen Bedingungen seiner Performance berücksichtigt.

Dieser Aufsatz ist Teil eines Projekts, für das Fördermittel des Europäischen Forschungsrats (ERC) im Rahmen des Programms der Europäischen Union für Forschung und Innovation „Horizont 2020" bereitgestellt wurden (Finanzhilfevereinbarung Nr. 101002816). Die hier artikulierten Ansichten und Meinungen sind die der Autor:innen und entsprechen nicht notwendig denen der Europäischen Union (EU) oder des Europäischen Forschungsrats (ERC). Weder die EU noch der ERC können dafür verantwortlich gemacht werden.

Literaturverzeichnis

Anders, Petra. *Poetry Slam im Deutschunterricht*: *Aus einer für Jugendliche bedeutsamen kulturellen Praxis Inszenierungsmuster gewinnen, um das Schreiben, Sprechen und Zuhören zu fördern*. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 2010.

Austin, J. L. *How to Do Things with Words*. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 1975.

Bakker, Egbert J. *Poetry in Speech, Orality and Homeric Discourse*. Ithaca, NY und London: Cornell Univ. Press, 1997.

Baraka, Amiri. „Somebody Blew Up America". *Somebody Blew Up America & Other Poems*. Hg. Amiri Baraka. Phillipsburg: House of Nehesi Publishers, 2003. 41–50.

Bauman, Richard und Charles Briggs. „Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life". *Annual Review of Anthropology* 19 (1990): 59–88.

Bennett, Susan. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. New York und London: Routledge, 1997.

Bernard, Jay. „Underground". *Vienna Lit Festival 2006*. 14. Oktober 2006. https://livepoetry.univie.ac.at/the-videos/ (29. Mai 2024).

Bernstein, Charles. *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. New York: Oxford Univ. Press, 1998.

Büscher-Ulbrich, Dennis. „The Poet/Poem as *Agent Provocateur*: Sounding the Performative Dimension of Amiri Baraka's ‚Somebody Blew Up America'". *State(s) of the Art: Considering Poetry Today*. Hg. Klaus Martens. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010. 86–101.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. 1990. New York und London: Routledge, 2006.

Davidson, William und Shai Goldstein. „ADL Writes to the Governor of New Jersey about Amiri Baraka". http://www.adl.org/anti_semitism/ltr_mcgreevy.asp. 27. November 2002 (19. März 2011).

Diehl, Joanne F. „Poetry and Literary Theory". *A Companion to Twentieth-Century Poetry*. Hg. Neil Roberts. Oxford et al.: Blackwell Publishing, 2001. 89–100.

Dillard, Scott. „The Art of Performing Poetry: Festivals, Slams, and Americans' Favorite Poem Project Events". *Text and Performance Quarterly* 22.3 (2002): 217–227.

Ditschke, Stephan. „‚Wenn ihr jetzt alle ein bisschen klatscht … ': Text-Performance-Zusammenhänge als Faktoren für Publikumswertungen bei Poetry Slams". https://www.iaslonline.lmu.de/index.php?vorgang_id=2716. *IASLonline* 16. September 2007 (27. April 2012).

Eco, Umberto. „Semiotik der Theateraufführung". *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. Uwe Wirth. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002. 262–276.

Ekman, Paul und Wallace V. Friesen. „Nonverbal Leakage and Clues to Deception". *Journal for the Study of Interpersonal Processes* 32.1 (1969): 88–106.

Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. New York und London: Routledge, 2002.

Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.

Foster, Patricia. „Lips". *Spit Lit Festival 2007*. 9. März 2007. https://livepoetry.univie.ac.at/the-videos/ (29. Mai 2024).

Genette, Gérard. *Paratext: Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Übers. Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2014.

Ginsberg, Allen, Alan Ziegler, Larry Zirlin und Harry Greenberg. *Poets on Stage: The Some Symposium on Poetry Readings*. New York: Release Press, 1978.

Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday, 1959.

Habekost, Christian. *Verbal Riddim: The Politics and Aesthetics of African-Caribbean Dub Poetry*. Amsterdam und Atlanta, GA: Rodopi, 1993.

Howell, Anthony. *The Analysis of Performance Art: A Guide to its Theory and Practice*. Amsterdam: Harwood Academic, 1999.

Joseph, Anthony. „Aranguez". *Vienna Lit Festival 2006*. 13. Oktober 2006. https://livepoetry.univie.ac.at/the-videos/ (29. Mai 2024).

Krämer, Sybille. „Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität". *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. Uwe Wirth. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002. 323–346.

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1974.

Meyer, Michael. *English and American Literatures*. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2008.

Middleton, Peter. „The Contemporary Poetry Reading." *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. Hg. Charles Bernstein. New York und Oxford: Oxford Univ. Press, 1998. 262–299.

Middleton, Peter. *Distant Reading: Performance, Readership, and Consumption in Contemporary Poetry*. Tuscaloosa, AL: Univ. of Alabama Press, 2005.

Möhrmann, Malte. „Über das Flüchtige und das Fixieren: Die Sprache der Theaterkritik". *Theaterwissenschaft Heute: Eine Einführung*. Hg. Renate Möhrmann. Berlin: Reimer, 1990. 165–186.

Novak, Julia. *Live Poetry: An Integrated Approach to Poetry in Performance*. Amsterdam und New York: Rodopi, 2011.

Nünning, Vera und Ansgar Nünning. *An Introduction to the Study of English and American Literature*. Übers. Jane Dewhurst. Stuttgart: Klett Lerntraining, 2004.

Pötscher, Gabriele. „OK". *Vienna Lit Festival* 2008. 18 April 2008. https://livepoetry.univie.ac.at/the-videos/ (29. Mai 2024). Als Printversion veröffentlicht in: Walter W. Hilbling und Gabriele Pitscher. *Love Lust Loss*. Graz: Steirische Verlagsgesellschaft, 2003. 94.

Quartermain, Peter. „Sound Reading". *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. Hg. Charles Bernstein. New York und Oxford: Oxford Univ. Press, 1998. 217–230.

Robinson, Mark. „In the Familiar Space of the Voice". *Words Out Loud: Ten Essays About Poetry Readings*. Hg. Mark Robinson. Exeter: Stride Publications, 2002. 37–42.

Salah, Trish. „What's All the Yap? Reading Mirha-Soleil Ross's Performance of Activist Pedagogy". *Canadian Theatre Review* 130 (2007): 64–71.

Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. New York und London: Routledge, 2006.

Scherer, Klaus R. „Die Funktionen des nonverbalen Verhaltens im Gespräch". *Gesprächsanalysen*. Hg. Dirk Wegner. Hamburg: Helmit Buske, 1977. 275–297.

Siddique, John. „90 Day Theory". *Vienna Lit Festival 2006*. 14. Oktober 2006. https://livepoetry.univie.ac.at/the-videos/ (29. Mai 2024).

Smith, Patricia. „Skinhead". *Def Poetry*, HBO. Re-Upload als YouTube-Video, hochgeladen von @urbanrenewalprogram, 28. August 2010, http://www.youtube.com/watch?v=Klb5TniRGao (5. Juni 2012).

Somers-Willett, Susan. *Authenticating Voices: Performance, Black Identity, and Slam Poetry*. http://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/960, Austin, TX: Univ. Press of Texas 2003 (12. Dezember 2011).

Toro, Fernando de. *Theatre Semiotics: Text and Staging in Modern Theatre*. Übers. John Lewis. Frankfurt a.M.: Vervuert, 1995.

Ubersfeld, Anne. „The Pleasure of the Spectator". Übers. Pierre Bouillaguet und Charles Jose. *Modern Drama* 25.1 (1982): 127–139.

Watzlawick, Paul, Janet H. Beavin und Don D. Jackson. *Menschliche Kommunikation: Formen, Störungen, Paradoxien*. Bern: Hans Huber, 1990.

Wheeler, Lesley. *Voicing American Poetry: Sound and Performance from the 1920s to the Present*. Ithaca, NY: Cornell Univ. Press, 2008.

Widdowson, Henry. „Critical Practices: On Representation and the Interpretation of Text". *Discourse and Social Life*. Hg. Srikant Sarangi und Malcolm Coulthard. Harlow: Pearson Education, 2000. 155–169.

Widdowson, Henry. *Discourse Analysis*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2007.

Daniela Silva de Freitas

Lyrik und Bürgerrechte: Anmerkungen zur Slam Poetry in São Paulo und Rio de Janeiro (2016–2020)

Einleitung

Ende 2017 gab es etwa 44 Poetry Slams in São Paulo. Ende 2019 waren es etwa 217 Poetry Slams in ganz Brasilien.[1] Der Anstieg dieser Zahlen und die Veränderung des Forschungsumfangs zu diesem Thema spiegeln die steigende Popularität von Slam Poetry im ganzen Land wider, bei der Tausende von jungen Menschen zusammenkommen, um ihre eigenen Verse laut vorzutragen und der Performance von Gedichten zuzuhören, die die anderen um sie herum verfasst haben. Anders als beispielsweise bei Poetry Slams in den USA (wo diese Form der Lyrik in den 1980ern erfunden wurde), die in der Regel in Bars oder Cafés stattfinden und üblicherweise Eintritt kosten, finden Poetry Slams in Brasilien in privaten Räumen mit Zugang für die Öffentlichkeit statt oder, nach dem Slam da Guilhermina, in öffentlichen Bereichen wie Parks und Plätzen. Alle können kostenlos an der Veranstaltung teilnehmen, die Slam Poets selbst wie auch das Publikum.

Diese Besonderheit mag damit zusammenhängen, dass von 2016 bis 2020 die Staatsbürgerschaft (*citizenship*) – deren Verhandlung, Einschränkung und Diskussion – eines der wichtigsten Themen bei Poetry Slams im ganzen Land war. Natürlich gab es seit den Anfängen von Slam Poetry in São Paulo im Jahr 2008 auch Gedichte mit anderer Thematik, aber von 2016 bis 2020 war es besonders die Auseinandersetzung mit dem Thema Staatsbürgerschaft, die die Slam Poets in das Finale führte, sowohl bei einzelnen Slams als auch bei Landes- und Bundesmeisterschaften.

Nicht nur Slam Poets und ihr Publikum setzen sich in den Slams mit Staatsbürgerschaft auseinander, auch Forscher:innen und Organisator:innen benennen demokratische Prinzipien als grundlegende Idee von Slam Poetry. In ihrem Buch *The Cultural Politics of Slam Poetry* argumentiert die amerikanische Dichterin und Kritikerin Susan Somers-Willett:

> [T]he slam has thrived through the exercise of certain democratic ideals meant to contrast with exclusive academic conventions. Slams are rowdy yet welcoming events on the whole.

1 Dieser Aufsatz ist erstmals erschienen unter dem Titel „Poetry and Citizenship: Notes on Slam Poetry in São Paulo and Rio de Janeiro from 2016–2020“, in: *Brasiliana: Journal for Brazilian Studies* 10.1 (2021): 176–195.

Open Access. © 2024 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111561356-004

> From its beginnings, the poetry slam has adopted an open-door policy: anyone can sign up to slam, and anyone in the audience is qualified to judge. [...] The poetry slam was founded on the tenets that the audience is not obligated to listen to the poet, that the poet should compel the audience to listen to him or her, that anyone may judge a competition, and that the competition should be open to all people and to all forms of poetry. Slam poetry is verse to which, at least theoretically, anyone can have access and whose worth anyone can determine. (Somers-Willett 2009, 5)

Die niederschwellige Zugänglichkeit von Slam Poetry stellt traditionelle Vorstellungen darüber in Frage, was Lyrik ist oder sein sollte, wer die Dichter:in ist oder sein kann, welche Themen in der Lyrik diskutiert werden können, welche Mechanismen den Wert der Lyrik bestimmen, wie die Beziehung zwischen Dichter:in und Publikum aussieht und welches Medium und welche Art der Veröffentlichung der Lyrik angemessen ist. Im Sinne von Jacques Rancière provoziert Slam Poetry eine Auseinandersetzung, die potenziell die regulierten und kontrollierten Handlungs-, Seins- und Redeweisen unserer Gesellschaft verändern kann (siehe 1999).

Wie Somers-Willett argumentiert auch die brasilianische Slammerin und Kritikerin Roberta Estrela d'Alva bei der Beschreibung der Slam-Poetry-Bewegung: „the idea of poetry slam is to democratize the access to poetry, handing it back to the people" (2019, 270–271; übers. DSF). Des Weiteren merkt sie an: „[Slam] has been used as a platform to create spaces where free poetic expression, free thinking and living together in diversity are experimented as practices of citizenship" (2019, 270–271; übers. DSF). Sie vergleicht Slams mit *agoras* (dem offenen Raum in antiken griechischen Städten), wo aktuelle Themen diskutiert wurden. D'Alva weist auch darauf hin, dass bei Poetry Slams die Menschen weniger die einzelnen Slam Poets als die Gemeinschaft feiern, der sie angehören: eine Community in selbstorganisierten Strukturen: „collectively around a common interest, under a minimal set of norms and regulations" (2014, 111; übers. DSF).

Für die britische Lyrikerin und Wissenschaftlerin Helen Gregory ist Poetry Slam ebenfalls eine Community sowie „a movement, a philosophy, a form, a genre, a game, [...] an educational device, a career path and a gimmick" (2012, 81). Es handelt sich um einen Wettbewerb, aber auch um eine Form („a particular style of poetry (and performance)") sowie ein Forum: ein Ort, an dem sich Menschen treffen, an dem sie sprechen und einander zuhören.

Staatsbürgerschaft als Thema brasilianischer Poetry Slams

In einer Gesprächsrunde auf dem Literaturfestvial Feira Literária de Paraty (FLIP) erklärte die brasilianische Slammerin Luz Ribeiro 2020, dass Poetry Slams und *sarau*s (eine in Brasilien etablierte Form kultureller Veranstaltungen, bei denen kultureller und sozialer Austausch über künstlerische Darbietungen stattfindet) Orte der Demokratie sind, die die Möglichkeit bieten, eine Erzählung aus der eigenen Perspektive zu präsentieren (vgl. Ribeiro in Flip 2020). Wenn man zu einem *sarau* geht und dort hundert Leute sind, besteht die Chance, die eigene Lyrik einmal vorzutragen, während man den anderen 99 Leuten zuhören muss, so Ribeiro weiter. Das gleiche Prinzip bestimmt die Dringlichkeit von Slam Poetry. Wenn man nur drei Minuten Zeit habe, um Themen wie Rassismus, Sexismus oder Klasse anzusprechen, so Ribeiro, dann sei eine Dringlichkeit der Worte gegeben. Deshalb sind *sarau*s und Poetry Slams ihres Erachtens poetische und politische Räume, in denen man seinen Standpunkt vertreten kann. Bei Slams erzähle sie ihre eigene Geschichte, sie kartiert ihr eigenes Territorium, und entwickelt eine Poetik, die von den großen Verlagen nicht unterstützt wird, aber gleichwohl – oder gerade deswegen – kraftvoll und lebendig ist (vgl. Ribeiro in Flip 2020).

In diesem Beitrag wird die These verfolgt, dass sich der Disput um die Bedeutung von Bürgerrechten und Lyrik als eines der Hauptanliegen der zwischen 2016 und 2020 in Rio de Janeiro und São Paulo produzierten Slam Poetry konstituiert hat. Dazu analysiere ich die Performances der Slam Poets Lucas Afonso, Luiza Romão, Luz Ribeiro und Mel Duarte aus São Paulo, Carol Dall Farra und Valentine aus Rio de Janeiro sowie die kritischen Beiträge der Slammer:innen selbst, etwa von Roberta Estrela D'Alva und Tom Grito. Der vorliegende Text untersucht zwar die Werke dieser Slam Poets sowie den Kontext ihrer Produktion und Rezeption, doch beansprucht er keine umfassende und detaillierte Darstellung der Szene. Er versucht vielmehr, die intrinsische und konstitutive Beziehung zwischen Slam Poetry und Staatsbürgerschaft sichtbar zu machen.

Die Hauptquelle für die analysierten Produktionen – sowohl Gedichte als auch weitere Texte und Diskurse dieser Slam Poets – sind Videos, die auf Social-Media-Plattformen wie Facebook, Instagram oder YouTube verfügbar sind. Dabei handelt es sich um Aufnahmen von Live-Auftritten bei Poetry Slams, um Interviews, die die Slam Poets gegeben haben, oder um Diskussionsrunden, an denen sie teilgenommen haben. Obwohl einige der Gedichte in Büchern veröffentlicht wurden, sind ihre live gesprochenen und auf Video aufgezeichneten Versionen nach wie vor das zentrale und relevanteste Medium für die Analyse von Slam Poetry, da sie einige der Qualitäten der Live-Performance bewahren: ihre Sinnes- und Präsenzeffekte,

ihre Körperlichkeit, die Wiedergabe der Stimme und des Körpers der Dichter:in zusammen mit den Texten sowie den Reaktionen des Publikums.

Wie Helen Gregory hervorhebt, wird der Slam durch soziale Interaktionen geprägt. Ein Slam ist eine interaktive Veranstaltung, bei der das Publikum aktiv einbezogen wird: „The explicit attention that is paid to the performer/audience dynamic is something that sets slam apart not only from written poetry, but also from other forms of oral poetry" (2012, 82–83). Die Zuhörenden bewerten in der Regel die Gedichte, doch „they may also participate in other respects, helping organize, [...] or carry out a range of other tasks" (Gregory 2012, 82–83). Das Gleiche gilt für die Slam Poets, „who are often involved in slam in more than one capacity, acting out performance, organizational, curatorial, [...] sound engineering, set design, and other roles" (Gregory 2012, 82–83). Die sozialen Interaktionen, die um die Poetry Slams herum stattfinden, haben nach Gregory also nicht nur praktischen Wert, sie führen uns wichtige Charakteristika der Performances vor Augen: „oral poems cannot be viewed as abstract texts, but must be understood as sited within concrete social interactions, which are themselves framed by the broader socio-historical context" (Gregory 2012, 82–83). Entsprechend fordert Gregory für das Nachdenken über Slam Poetry neue Fragestellungen: „ask not simply ‚What does the text say?', but ‚How is the text realized?'" (2012, 83). Dies sind einige der Aspekte der Slam Poetry, die nachfolgend analysiert werden.

Die brasilianische Politik, ihre Figuren – Kandidat:innen, Präsident:innen, Kongressabgeordnete – und die Berichterstattung über ihr Tun in den Massenmedien sowie die Auswirkungen ihrer Einstellungen und Handlungen auf das tägliche Leben der Brasilianer:innen sind das Thema einiger der beliebtesten Gedichte von Lucas Afonso. Im Finale von Slam Resistência 2016 präsentierte Afonso ein Gedicht, in dem er die jüngsten Episoden der brasilianischen Politik einordnet, also etwa die Verfassungsänderung, die öffentliche Investitionen für dreißig Jahre einfrieren soll, einschließlich derer im Bereich der öffentlichen Gesundheit und Bildung; den *coup d'etat*, der Präsidentin Dilma Roussef stürzte; die Proteste von 2013 sowie die Militärdiktatur und ihre verbliebenen Spuren, Subjekte und Akteur:innen, die in der heutigen brasilianischen Gesellschaft weiterleben. In diesem Gedicht zeigt Afonso prophetisch auf, wie all diese Episoden miteinander verbunden sind und zwei Jahre später in der Wahl eines ehemaligen Militärs zum Präsidenten Brasiliens gipfeln (vgl. Afonso 2016).

Zwei Jahre vor der Wahl versucht der Lyriker, ähnlich wie Walter Benjamins Erzähler (siehe 2006 [1936]), den brasilianischen *trabalhadores* – was im brasilianischen Portugiesisch nicht die Fabrikarbeitenden, sondern die hart arbeitenden einfachen Leute bezeichnet – mitzuteilen, dass diejenigen, die die Nationalhymne singen, die gelben Trikots der brasilianischen Fußballmannschaft tragen und um diese anzuspornen, lautstark auf Pfannen schlagen, nicht diejenigen sind, die

diese Pfannen waschen. Er weist darauf hin, dass die Befürworter:innen des Staatsstreichs, die Anhänger:innen der ehemaligen Militärdiktatur, oft einen Groll gegen öffentliche Maßnahmen hegen, die in den Jahren der Regierung der brasilianischen Arbeiterpartei (PT) einen echten sozialen Wandel ermöglicht haben, wie beispielsweise Quotenregelungen für Universitäten und die öffentliche Finanzierung von Studierenden oder Künstler:innen. Afonso möchte sein Publikum mit seinen Gedichten davor warnen, ein Eigentor zu schießen: Folterern werde gehuldigt, wie sich daran zeige, dass Jair Bolsonara zu Ehren von General Ulstra im Kongress für die Amtsenthebung Roussefs stimmte.

Der Verweis auf ein Eigentor hat mit der Niederlage der brasilianischen Fußballmannschaft gegen Deutschland im Halbfinale der Weltmeisterschaft 2014 im Stadion von Maracanã zu tun, dem demütigenden 7:1, das von Afonso im gesamten Gedicht als organisierende Metapher verwendet wird, um die vielen Demütigungen zu veranschaulichen, die brasilianische *trabalhadores* seit dieser verletztenden Niederlage erlitten haben. Die sogenannten Mega-Events der Jahre 2014 bis 2016 – die Fußballweltmeisterschaft und die Olympischen Spiele in Rio de Janeiro – haben in der brasilianischen Bevölkerung viel Unmut hervorgerufen, da große Summen öffentlicher Gelder in Bereiche investiert wurden, die nicht von primärem öffentlichen Interesse waren und die nicht den Wandel der Infrastruktur darstellen, den die brasilianischen Hauptstädte, in denen die Events stattfanden, langfristig brauchen. Anstatt neue Krankenhäuser zu bauen, in den öffentlichen Nahverkehr oder in die Bildung zu investieren, floss ein Großteil der Gelder beispielsweise in den Bau großer Stadien, die später von der Privatwirtschaft ausgebeutet wurden, was zu einer massiven Erhöhung der Ticketpreise führte. Doch war es schließlich die Erhöhung von Busfahrpreisen, die im Juni 2013 Demonstrationen auslöste, die einen großen Einfluss auf den Anstieg der Slam Poetry in São Paulo hatten.

Das Video, auf das ich mich beziehe, zeigt Lucas Afonso, der seine Lyrik inmitten eines Kreises von Menschen performt, die sich auf dem Praça Roosevelt im Zentrum von São Paulo versammelt haben, dem Treffpunkt des Slam Resistência. Nach Angaben der Organisator:innen begann Slam Resistência als eine Reihe von lyrischen Interventionen, die während der Demonstrationen von 2013 auf demselben Platz stattfanden, genannt „Quintas de Resistência“ (in etwa übersetzbar mit „Donnerstage des Widerstands“). Bei diesen Treffen kamen eine Gruppe von Anwält:innen namens „Advogados Ativistas“ (Aktivist:innen-Anwälte) und Mitglieder sozialer Bewegungen und der Zivilgesellschaft zusammen, um über Polizeigewalt während der Demonstrationen und Strategien zu deren Bekämpfung zu diskutieren. Von Oktober 2014 bis März 2020 fand einmal im Monat (in der Regel jeden ersten Montag im Monat) der Slam Resistência auf dem Platz statt. Das Publikum kam aus ganz São Paulo, um den Worten der Slam Poets Gehör zu schenken. Die Zuhörer:innen verhielten sich leise und hielten bei jedem Gedicht

den Atem an – nicht nur, weil auf dem lauten Platz ohne Mikrofon performt wurde.

Afonsos Gedicht schaffte es 2016 ins Finale dieses Poetry Slams, seine Performance wurde später auf der Facebook-Seite von Slam Resistência hochgeladen, wo er zusätzlich ein virtuelles Publikum erreichen konnte. Mit der Praxis von Slam Resistência, einige der Gedichte jedes Events aufzunehmen und auf ihre Facebook-Seite hochzuladen, stieg die Popularität von Slam Poetry im ganzen Land. Durch das Anschauen, Liken, Kommentieren und Teilen der Gedichte auf Facebook konnten sich auch diejenigen, die die Performance nicht vor Ort miterleben konnten, damit auseinandersetzen. Auch das virtuelle Publikum konnte so auf Afonsos Aufruf zum Widerstand am Ende des Gedichts reagieren.

In seinem Gedicht zitiert Afonsos ein von Elis Regina in den 1970er Jahren während der brasilianischen Militärdiktatur gesungenes Lied: die Ampeln für diejenigen von uns, die jung sind und noch so leben, wie unsere Eltern es taten, stehen auf Rot.[2] Und auch wenn das heutige Szenario anders aussieht: Die Favelas halten den politischen Bedrohungen wirkmächtige Bücher entgegen. Selbst wenn es bedeutet, ihr Leben aufs Spiel zu setzen, besetzen die Slam Poets und andere Mitglieder der Community den Platz mit ihren Texten. Der gemeinsame Kampf geht weiter. So jedenfalls lauteten seine hoffnungsvollen Verse im Jahr 2016.

Während Lucas Afonso sich trotz der Angst um sein Leben sicher genug zu fühlen scheint, über die aktuelle Lage der Nation zu debattieren, Witze zu machen und das Thema mit einer trotzig-ironischen Haltung zu behandeln, behauptet Luiza Romão, sie würde gerne das Wort „Brasilien“ schreiben, es buchstabieren, es in Gedichten behandeln, aber sie könne es nicht.[3] Dass ihr das nicht möglich ist, hat mit der Art und Weise zu tun, wie das Land Frauen seit jeher behandelt. Die Verbindungen zwischen Kolonialismus, Patriarchat und Nationalismus werden von ihr in den Zeilen von „Relatos de um país fálico“ („Berichte über ein phallisches Land“) aufgezeigt. Das Gedicht wurde auch in einer Ausgabe von Slam Resistência präsentiert und als Aufzeichnung im März 2017 auf deren Facebook-Seite veröffentlicht (vgl. Romão 2017).

Romão beginnt zu stottern, sucht nach Worten und versucht offenbar Kraft aufzubringen, um zu sagen, was sie zu sagen hat. Als sie endlich sprechen kann, sagt sie, sie würde gerne das Wort „Brasilien“ schreiben. Doch ihr Stift, der es leid

2 Der im Folgenden paraphrasierte Originaltext lautet: „Exalto a voz, solto meu verso na rua, // Correndo o risco do após, sozinho em noite sem lua // Sei que a maldade é veloz, o mal também não recua // Mas não estamos a sós // A luta continua“ (Afonso 2016).

3 Der im Folgenden paraphrasierte Originaltext lautet: „Eu olho pra caneta e eu tenho certeza // Eu não vou mais escrever o nome desse país // enquanto o estupro for prática cotidiana // e o nome de mulher a mãe gentil“ (Romão 2016).

ist, immer die gleiche alte Geschichte zu schreiben, sagt ihr, sie solle aufhören und zum Anfang des Satzes, zum Anfang des Buches, zum Anfang der Geschichte zurückkehren und sich erkundigen, woher der Name des Landes kommt. Sie greift rhetorisch auf die Kreuze und Schiffe von Pedro Alvares Cabral zurück und erinnert sich, dass der Name „Brasilien" vom Namen des Baumes stammt: *pau-brasil*, Brasilholz. Metaphorisch beschreibt sie in ihrem Slam Poem die Eigenschaften dieses Holzes: Das patriarchalische Holz sei weiß und hegemonial, es kolonisiere mit rechtlicher Legitimierung Gebärmütter und zerstöre jungfräuliche Wälder, es sei mit Gewalt in Jungfrauen gestoßen worden. Kolonisierung sei Vergewaltigung, so ihr Slam Poem. Um des Wortes „Brasilien" willen verwandelten sich ihrem Slam Poem zufolge Männer in Tiere, Banditen in Generäle: Marechal Deodoro da Fonseca, Dom Pedro I, General Costa e Silva, Getúlio Vargas, Ernesto Geisel, Michel Temer, José Sarney. Ihre Befehle kamen vom Kopf eines aufgestellten Mitglieds, wie sie metaphorisch die Patriarchatskritik formuliert. Männer wie diese setzen sich im Namen des Landes für die Herabsetzung des Strafmündigkeitsalters ein, bekämpfen aber das Recht auf Abtreibung, angeblich zum Schutz des Lebens.

Kurz vor dem Ende ihres Slam Poems erinnert sich Romão an eine Episode, die etwa zur Zeit ihres Auftritts in den Nachrichten lief. Im Mai 2016 wurde ein 16-jähriges Mädchen aus Rio de Janeiro unter Drogen gesetzt und von 33 Männern kollektiv vergewaltigt, die das Verbrechen aufnahmen und im Internet veröffentlichten, wo sich die Bilder schnell verbreiteten. Romão schreibt: „É o pau-brasil, multiplicado 33 vezes e enfiado numa só garota" – das brasilianische Holz, multipliziert mit 33, in ein einziges Mädchen gesteckt. Solange Vergewaltigung alltäglich bleibt, solange eine *rape culture* fortbesteht, solange Frauen in der Rolle der gütigen und sanften Mutter in der brasilianischen Nationalhymne gefangen sind, wird Romão nicht mehr den Namen des Landes schreiben. Das sind die letzten Zeilen des Gedichts. Als sie am Ende angelangt ist, richtet sich die Kamera auf das Publikum, auf die vielen Menschen, die ihr auf dem Platz zusehen. Das Publikum ist beeindruckt. Es gibt viel Lärm und Jubel. Die Menschen klatschen, schreien und skandieren zur Unterstützung ihrer Worte. Sie erhält von allen fünf Juror:innen eine glatte Zehn – und das Video endet.

Aufständische Staatsbürgerschaft und Empowerment: Der Slam das Minas

In „Slam Resistência: poesia, cidadania e insurgência“, einem Aufsatz, den ich 2020 geschrieben habe, analysiere ich die Beziehung zwischen der Slam Poetry, die bei Slam Resistência vorgetragen wird, und dem Konzept des „aufständischen Bürgerrechts“, das ich von James Holston übernommen habe (siehe Holston 2008). Holston schuf den Begriff, um den Wandel in der Bedeutung und Praxis der Staatsbürgerschaft zu beschreiben, den er in einem Randbezirk der Stadt São Paulo beobachtete. Bei seinen Untersuchungen stellte er fest, dass die Bewohner:innen von Jardim das Camélias um 1972 das Wort „Bürger“ (*citizen*) abwertend benutzten und das Gesetz als Instrument zur Bestrafung verstanden. 31 Jahre später begannen sie jedoch, das Gesetz als Instrument zum Schutz ihrer Rechte einzusetzen. Für Holston (2008) zeigte sich diese Haltung – die Praxis der aufständischen Staatsbürgerschaft – vor allem auf der mikropolitischen Ebene, in den Interaktionen des täglichen Lebens, die kaum im Zentrum der *polis*, sondern eher im privaten Raum des *oikos* stattfanden.

In meinem Text, der sich auf die Analyse von vier weiteren Slam Poems stützt, die beim Slam Resistência vorgetragen wurden, habe ich argumentiert, dass die Akteur:innen – die Slam Poets, die Organisator:innen und das Publikum – die Grenzen zwischen der *polis* und dem *oikos* verschwimmen lassen, so, wie das Genre der Slam Poetry die Grenzen zwischen mündlichen, schriftlichen und visuellen Formen verwischt. Auf einem Platz in der Innenstadt, im Zentrum der *polis*, führten die Teilnehmer:innen von Slam Resistência Dramen auf, die gleichzeitig privat und öffentlich, persönlich und kollektiv waren. Die Praxis der aufständischen Staatsbürgerschaft fand im Zentrum der *agora* statt, nahm den Platz ein und durchbrach so die Logik der neoliberalen Stadt. Sie eroberte den Raum der Stadt als einen Raum der Party und des Protests zurück, indem sie sich den öffentlichen Raum aneignete, besetzte und neu definierte.

Im Gegensatz zu den befestigten Enklaven – den streng bewachten Eigentumswohnungen und *gated communities*, wie sie für die Stadt São Paulo seit 1990 typisch sind –, im Gegensatz zur Selbstabschottung der Eliten und Mittelschichten der Stadt, die beschlossen haben, sich von der Vielfalt, die die Stadt ausmacht, abzuschotten, besetzte der Poetry Slam den öffentlichen Raum. Er verteidigte damit das Recht auf die Stadt für Menschen, die in der Regel durch zwei Hauptfaktoren von ihr entfremdet wurden: die Logik der neoliberalen Stadt – die die Urbanität erstickt, die Räume aufteilt und reguliert, indem sie den Gebrauchswert in einen Tauschwert umwandelt – und die Gewalt, die nicht nur von zivilen Personen, sondern vor allem von Vertreter:innen des Staates gegen eine bestimmte

Gruppe von Bürger:innen ausgeübt wird, nämlich gegen junge Menschen aus den Randgebieten der Stadt, die oft Schwarz sind und aus den unteren sozialen Klassen stammen.

Raquel Rolnik zufolge war der Aufstieg junger Menschen aus den Randgebieten der Stadt zu ihrer neuen Position als kulturelle Akteur:innen in São Paulo, der neue Möglichkeiten ihrer Bewegung und Präsenz in der Stadt mit sich brachte, eine der bedeutendsten Veränderungen in der jüngsten Geschichte der Stadt (siehe 2017). Die Vorstellung von Zirkulation und Präsenz als demokratische Partizipation ist so zentral für die Praktiker:innen dieser neuen Art von Staatsbürgerschaft und gelebten Bürgerrechten, dass die Proteste im Juni 2013 wegen der um zwanzig Cent erhöhten Busfahrpreise begannen. Doch eigentlich ging es nicht um zwanzig Cent, sondern um Rechte: Es ging um ein Leben ohne Drehkreuze. Nach einigen Demonstrationen hat sich gezeigt, dass alle diese Anliegen miteinander verbunden sind. Der Einfluss des Juni 2013 war beim Slam Resistência sichtbar. Indem sie den Platz (und das Internet) besetzten und Rechte einforderten, entwickelten und übernahmen die Dichtenden, Organisator:innen und Zuschauenden eine neue Grammatik – neue Formen, Bedeutungen und Funktionen –, um die Stadt, die Gedichte und das Leben selbst hervor zu bringen.

Als tägliche Performance war die Praxis von Staatsbürgerschaft und Bürgerrechten immer an die Ebene der Worte, des Diskurses und der Meinungsverschiedenheit gebunden. Wenn Slam Resistência den Platz besetzt, markiert er einen Raum, der öffentlich ist, aber gemäß der Logik der neoliberalen Stadt nicht dazu bestimmt ist, von Menschen oder Kunstschaffenden genutzt zu werden. Künstler:innen gehören in Konzertsäle, wo man Eintritt bezahlen muss, um sie zu sehen. Dichter:innen sollten veröffentlicht werden und Bücher verkaufen, wenn sie mit ihrem Publikum kommunizieren wollen. Einfache, pädagogische Worte über Politik, die mitten auf einem lärmenden Platz gesprochen und gehört werden, könnten kaum als Gedichte bezeichnet werden. Außerdem könnten die Mitglieder dieser anderen Gruppe von Menschen mit ihrem von der Standardsprache abweichenden Sprachgebrauch, ihrer Frisur, ihrer Hautfarbe, ihrer seltsamen Kleidung, deren Vertreter:innen aus entfernten Randbezirken kamen und sich montagabends auf dem Platz mischten, kaum als Poets bezeichnet werden. Das war der Disput, den der Poetry Slam auslöste. Der Schock, den er in der Distribution des Sinnlichen, in der Zuschreibung des (Un)Angemessenen, der Aufteilung von Orten und Rollen, in den Arten des Sprechens, Tuns und Seins auslöste, konstituierte Slam Poetry als eine gemeinsame Praxis von Kunst, Bürgerrechten und Staatsbürgerschaft (siehe Rancière 1999). Er stellte die Logik in Frage, wer Dichter:in ist oder sein kann, welche Themen diskutiert werden können, was Gedichte sind, welche Räume sie einnehmen, welche Funktionen sie erfüllen und auf welche Art sie zugänglich sein können.

Die Beschränkungen im Recht auf die Stadt werden jedoch jeder Bürger:in anders auferlegt, je nachdem, welche Inschriften sie auf ihrem Körper, auf ihrer Haut trägt. Es gibt diejenigen, die nicht anwesend sein können, die sich nicht frei und sicher in der Stadt bewegen können. Es gibt Menschen, deren Stimmen in diesem Forum normalerweise nicht gehört werden. Selbst in einem Umfeld wie dem von Slam Resistência sahen die Slammer:innen die Notwendigkeit, einen separaten Raum zu schaffen, in dem ausschließlich die Stimmen von Frauen willkommen sind. Der erste Slam das Minas – ein Poetry Slam, der nur für Slammerinnen reserviert ist (dort kann normalerweise jede:r mit Ausnahme von cis-Männern auftreten) – wurde von Tatiana Nascimento konzipiert und 2015 von ihr zusammen mit Val Matos im Distrito Federal gegründet. Im März 2016 gründeten Carol Peixoto, Luz Ribeiro, Mel Duarte und Pam Araújo Slam das Minas SP. Heute gibt es etwa acht Slam das Minas in verschiedenen brasilianischen Bundesstaaten.

In der Einleitung zu *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta*, einer von der Slammerin Mel Duarte organisierten Anthologie von Slam Poetry brasilianischer Frauen, kommentiert sie die Bedeutung dieses Raums:

> The importance of the creation of a poetry slam with this configuration is historical, for the society we live in raises us to obey without questioning, to do the chores, to be subservient, but not to position ourselves, to be propositional, to go on stage and grab a microphone, and as soon as we do that, we are interrupted and undermined. So, we grow up carrying the burden of being silenced, but soon understand that, if there are no spaces for us to be appreciated, we should create them. (Duarte 2019, 11; übers. DSF)

Auf YouTube gibt es ein Video von Mel Duarte, die ihr Gedicht „Sobre empoderar" („Über Empowerment") in der Ausgabe vom 3. April 2017 des Slam Resistência performt. Seit einiger Zeit ist Empowerment ein sehr beliebtes Wort unter jungen Menschen in Brasilien, vor allem unter jungen Schwarzen Künstlerinnen und Denkerinnen. Es steht in engem Zusammenhang mit Ideen der Selbstakzeptanz, der Selbstbestätigung, des Selbstwerts, der Selbstanerkennung und der Selbsterkenntnis (vgl. Berth 2018, 14) und beinhaltet, die eigenen Wurzeln und das eigene Erbe anzunehmen und stolz zur Schau zu stellen, sowohl in Bezug auf Kleidung und Frisur als auch in Bezug auf die eigene Haltung, durch die Einnahme einer selbstbewussten und trotzigen Haltung, die Rassismus entgegenwirkt.

Genau das tut Mel Duarte in ihrem Slam Poem.[4] Sie beschreibt sich selbst als eine Schwarze Poetin mit seltenem Instinkt, eine Athletin, die ihre Worte trai-

4 Der im Folgenden paraphrasierte Originaltext lautet: „Pois durante anos fomos silenciadas, amarradas // Abusaram das nossas, as convenceram de que não eram nada // Só que a minha geração não fica mais calada, // Hoje minha boca é meu escudo e minha espada. [...] Mas foi-se a época em que nos escondíamos // Pois hoje já posso avistar, // no horizonte um batalhão de mul-

niert, um in die Tiefe zu gehen. In ihrem Slam Poem behauptet sie, dass sie nicht ehrgeizig ist, dass ihr Traum nicht der Reichtum ist, dass ihre Mutter normalerweise einen Monat braucht, um das Geld zu verdienen, das reiche Leute für eine einzige Nacht ausgeben, und dass das nicht das ist, wovon sie träumt. Ihr Traum sei es, mit Schwarzen Geschichten in die Schulen vorzudringen. Sie provoziert den Gesprächspartner, vermutlich einen männlichen Dichterkollegen, und sagt, wenn er mehr Platz brauche, werde sie zur Seite gehen, es gebe keinen Grund zum Streit. Sie folge ihrer Intuition, denn oft höre sie Stimmen, die ihr ins Ohr flüstern, um sie vor verdächtigen, schnell als gefährlich identifizierten Bewegungen von Männern zu beschützen, die auf den Straßen der Stadt herumlungern. Sie betont, dass es jetzt ein neues Wort gibt: Femizid, der seit 2015 im brasilianischen Justizsystem als eigener Tatbestand gilt. Trotz der Tatsache, dass zum Zeitpunkt ihres Auftritts monatlich mehr als vierhundert Frauen in Brasilien sterben (60 Prozent davon Schwarze Frauen), gebe es eine reaktionäre Klasse von Menschen, die mit dem Wort Femizid nichts anzufangen wisse. Oft seien es dieselben Menschen, die in der Avenida Paulista mit Schildern protestierten und eine Militärintervention forderten. Die von Duarte hergestellten Verbindungen zwischen konservativen politischen Demonstrationen, Femiziden und dem Empowerment der Frauen zeigen, wie Frauen Opfer von Gewalt, Missbrauch und Missachtung werden, sowohl auf der symbolischen Ebene von Diskurs und Repräsentation als auch auf der physischen, konkreten Ebene des Rechts zu existieren, sich frei in der Stadt zu bewegen und einfach ihr Leben zu leben.

In ihrem Slam Poem zeigt Duarte, dass die Gesellschaft nicht erwartet, dass Frauen zurückschlagen, denn jahrelang wurden sie zum Schweigen gebracht, gefesselt, missbraucht und davon überzeugt, dass sie nichts bedeuten, aber jetzt, so behauptet sie, „my generation will no longer be silent“ (Duarte 2017; übers. DSF). „Today my mouth is my shield and my sword“, erklärt sie (Duarte 2017; übers. DSF). Am Horizont sieht sie ein Bataillon von Frauen, die zum Angriff bereit sind. „Now it's too late [...] we are everywhere. We have a legacy to take back“ (Duarte 2017; übers. DSF). Sie beendet ihr Slam Poem, indem sie rassistische und sexistische Männer wissen lässt: „soon more women will join us“ und dass sie sich, wenn sie es am wenigsten erwarten, vor ihrer Macht beugen müssen (Duarte 2017; übers. DSF).

In *O que é o empoderamento?* erklärt Joice Berth, dass die Idee des Empowerments nicht individuell, sondern kollektiv ist, es sei eine „position of confronta-

heres em punga // Prontas para atacar! // Agora já é tarde, estamos espalhadas // Temos um legado a retomar // Por hora, 40% de mulheres, // Empoderadas // Mas essa estatística vai mudar // E quando menos esperarem, // Racistas, machistas – Vocês terão que se curvar!“ (Duarte 2017).

tion of oppression aiming at the elimination of the unfair situation and the balancing of existences in society“ (2018, 16; übers. DSF). Empowerment bedeute nicht, „to individually transcend certain barriers and to go on repeating the logics of oppression against other groups“, sondern „to think of empowerment is to think of a set of antiracist, antisexist, anticapitalist strategies“ (Berth 2018, 40; übers. DSF). Folgendes fügt sie hinzu:

> [I]ndividual and collective empowerment are two indissociable faces of the same process, [...] for an empowered collectivity can only be formed by individualities and subjectivities that are consciously active within empowering processes. [...] Empowerment is a resulting factor of the combination of individuals who reconstruct and deconstruct themselves in an ongoing process that culminates in the practical empowerment of the collectivity, which triggers the social transformations that will be enjoyed by everyone. (Berth 2018, 42–43; übers. DSF)

Nach der Lektüre von Duartes Gedicht lässt sich erkennen, dass die Dichterin genau das unter Empowerment versteht: nicht allein die Überwindung von Barrieren, sondern einen individuellen und kollektiven Kampf, der die Kraft hat, die Gesellschaft aktiv zu verändern. Es ist kein Weg, den sie allein beschreitet, sondern ein Weg, der von allen Frauen gemeinsam beschritten wird. Aus diesem Grund hat sie zusammen mit ihren Schwestern den Slam das Minas SP gegründet, um Frauen den Raum zu geben, den sie brauchen, um einen eigenen Poetry Slam zu veranstalten, einen Raum, in dem ihre Stimme aktiv gehört werden kann.

In *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism* erläutert Grada Kilomba, dass es einen Unterschied zwischen dem Sprechen und dem Gehörtwerden gibt:

> The act of speaking is like a negotiation between those who speak and those who listen. [...] Listening is, in this sense, the act of authorization toward the speaker. One can (only) speak when one's voice is listened to. Within this dialect, those who are listened to are those who „belong“. And those who are not listened to become those who ‚do not belong'. (Kilomba 2010, 21–22)

Frauen haben in der Gesellschaft nur selten die Möglichkeit, sich zu äußern. Auch die brasilianische Literatur ist kein Ort, an dem diese Stimmen willkommen sind. Slam das Minas bietet ihnen einen Ort, an dem man ihnen zuhört, einen Ort, an dem sie dazugehören. In einem Video, das auf dem YouTube-Kanal des Museu de Arte do Rio (MAR) veröffentlicht wurde (vgl. 2021), bemerkt Tom Grito, non-binäre Trans-Lyriker:in und eine:r der Gründer:innen von Slam das Minas RJ:

> Slam can render visible the voice of people who are usually not visible in society. People say „I am going to give voice ...“, but no one gives voice to anyone – this is something we are very critical about, because everyone has a voice of their own, but many times this voice is

> actually silenced. Somehow, within the three minutes people are watching and are going to stop to listen, slam gives the opportunity for the poet to speak about whatever the person wants to speak about. So, in Brazil, slam has this characteristic: it is very close to hip-hop, its poetry is laden with consciousness, with the idea of political participation. Slam das Minas came after mature pondering about the scene. As sexism is ingrained in our society, a lot of women rappers do not find space in rap, even though rap is a space of knowledge, of transmitting knowledge, it is still a very sexist space, so Slam das Minas comes out of this necessity. It is a more welcoming space, where you can speak about your pain without the presence of the oppressor there. This is the initial idea. And I think we could achieve it in some ways, because Slam das Minas RJ became a space for women, transvestites, trans men, and I think this space cannot be easily found either. [...] This can also be a social transformation, because many people who were invisible before start being visible. (Tom Grito in Museu de Arte do Rio 2021; übers. DSF)

Slam das Minas ist ein sicheres Territorium, in dem Frauen dazugehören, gehört werden und sich gegenseitig zuhören können. „Today, for me, my territory is this body" (übers. DSF), so Luz Ribeiro in der Gesprächsrunde bei Flip in 2020, auf die ich zu Beginn dieses Textes hingewiesen habe. Sie sagt, es sei revolutionär, eine 32-jährige Schwarze Frau am Rande der Gesellschaft zu sein, die am Leben ist, die einen 33-jährigen Partner hat, der ebenfalls am Leben ist, und die ein zweijähriges Kind hat, für das sie Narrative entwickeln kann. Am Leben zu sein ist revolutionär. Die Einladung, auf einer internationalen Literaturmesse zu sprechen, ist revolutionär. Allein dadurch, dass sie existiert und diese Räume einnimmt, kämpft sie gegen die *necropolitics* gegen die Macht, die ihren Tod und den Tod ihrer Familie veranlasst und begünstigt.

Auf dem YouTube-Kanal Grand Poetry Slam/International gibt es eine Aufnahme eines der Gedichte, das Ribeiro beim World Poetry Slam Championship 2017 in Paris aufführte, bei dem jedes Jahr nationale Slam-Poetry-Champions aus aller Welt zusammenkommen (vgl. Ribeiro 2018). Das Gedicht heißt „Mulher de Palavra",[5] was auf Portugiesisch sowohl eine Frau aus Worten als auch eine Frau des Wortes bedeutet. Eine weitere Zweideutigkeit in dem Gedicht ist die Verwendung des Wortes *papel*. Zu Beginn des Gedichts sagt sie, sie sei eine Frau aus *papel*, aus Papier, das aus Zellulose und Zellulitis besteht, aber im weiteren Verlauf des Gedichts wendet sie sich der Diskussion über die Rolle der Frau zu – „Rolle" ist eine andere Bedeutung für das Wort *papel*.[6]

5 Der im Folgenden paraphrasierte Originaltext lautet: „eu não estou nos livros // por isso escrevo histórias [...] sou mulher de papel // no papel e fora dele // que oxalá me permita agoraser uma mulher de palavra" (Ribeiro 2017).

6 Der im Folgenden paraphrasierte Originaltext lautet: „como mulher meu papel // deveria ser o de cuidar da família // deveria ser o de servir o meu esposo // deveria ser o de gerar cinco filhos // deveria ser o de criar os cinco filhos // e ainda cuidar dos cachorros // deveria ser o de propiciar

Als Frau, sagt sie in ihrem Slam Poem, sollte ihre Rolle darin bestehen, sich um ihre Familie zu kümmern, ihrem Ehemann zu dienen, fünf Kinder zu gebären, die fünf aufzuziehen, sich um die Hunde zu kümmern, sexuelle Lust zu bereiten. Diese Art von Verpflichtungen schulde sie und leugne sie nicht, aber fechte sie an. Und da es Raum für Anfechtungen gäbe, lässt sie diese Schuldigkeit – genau wie sich selbst – in der Schwebe, lässt sie aus der Reihe tanzen, um die Ränder zu erschließen.

Metaphorisch widmet sich das Gedicht ihrem weiblichen Körper: Ihr Körper aus Zellulose und Zellulitis sei weich. Ihr üppiger Busen sei früher ruhig gewesen, nun ruhelos. Ihre Dehnungsstreifen seien Landkarten, die nirgendwo hinführen. Sie seien Zeichen einer müden Akzeptanz einer, die es gewagt hat, sich dem Unpassenden anzupassen: Größe 38 zu tragen, glattes Haar zu haben, sich der Mode, den Medien, den Durchschnittsmodellen anzupassen, aber sie sei gescheitert. Sie passe nicht in sich selbst hinein. Ihre Welt sei groß, Größe 44. Ihre Faust sei aus Eisen. Ihr Haar sei hochgesteckt. Die Leute würden sich wünschen, dass sie heiß sei. Sie sei mild, aber *spicy*. In drei Minuten, der Länge eines Slam Poems, werde sie sofort kalt, wie das Publikum sehen kann. Sie sei nur ein Strich auf dem Papier, aber sie wage es, damit Gedichte zu schreiben. Sie lache und sehne sich nach Liebe. Ihr Lachen sei locker, ihre Arme seien locker, sie lasse die ganze Welt entweichen, nur das, was ihr passt, bleibe. Ihre Beine seien stark, aber der Boden entgleite ihr immer wieder, weil sie die Angewohnheit habe, mit den Flügeln zu fliegen, die ihr die Gedichte verleihen.

Sie steht nicht in Büchern, erklärt Ribeiro, und deshalb schreibt sie *histórias* (sowohl Geschichten als auch Erzählungen auf Portugiesisch). Sie ist eine Frau des *papel*, sowohl auf dem Papier als auch außerhalb, aber Oxalá möge ihr erlauben, eine Frau des Wortes zu sein, eine Frau ihres Wortes. In dem Slam Poem beschreibt Ribeiro ihr Körperterritorium, das körperlich und abstrakt ist, und nicht in standardisierte Modelle, Größen, Rollen, Bücher und Erzählungen passt. Deshalb ist sie eine Frau des Papiers, eine Frau des Wortes, deren Aufgabe es ist, neue Geschichten zu schreiben, Geschichte zu machen. Sie ist eine Frau, die ihrem Wort gerecht werden will.

Das Subjekt dieses Körpers der Schwarzen Mutter und ihrer Schwarzen Tochter, ihre körperliche und philosophische Existenz, die Beschränkungen, die durch die Hautfarbe auferlegt werden, im Zusammenspiel mit ihrer Position als Frauen und Mitglieder einer unteren ökonomischen Klasse, sind die Themen von „Na ponta do abismo“, eines der Gedichte, die Carol Dall Farra den Champion-Titel

o gozo // mas eu devo e não nego // e essa dívida é uma dúvida // e na dúvida deixo o pagamento // em aberto // estou fora do prumo // não ando nas linhas // extrapolo as margens“ (Ribeiro 2017).

des Slam das Minas RJ im Jahr 2017 eingebracht haben.[7] Die Aufzeichnung ihrer Performance kann auf dem YouTube-Kanal von Slam das Minas RJ angesehen werden (vgl. Dall Farra 2017). Das Gedicht handelt von der Schwarzen Mutter, die am Rande des Abgrunds wandelt und das Gewicht des Universums auf ihrem Körper trägt. Ein Körper, der um Hilfe schreit, dem Widerstand bekannter ist als die eigene Existenz. Sie war Opfer geburtshilflicher Gewalt, einer sehr verbreiteten Form von Gewalt gegen Schwarze brasilianische Frauen in Krankenhäusern, und brachte fünf Kinder zur Welt, ohne dass die Wehen gelindert wurden. Sie wurde nicht geliebt. In ihrer Brust pocht der Schmerz über den Tod eines ihrer Söhne, der in dunkler Nacht von der Polizei erschossen wurde, nur weil er Schwarz und damit verdächtig war. Aber Schwarze Frauen sind stark, Schwarze Frauen können es schaffen – das ist der Refrain, den sie und ihre Tochter ihr ganzes Leben lang gehört haben, ihr Schicksal ist in den Aufzeichnungen der Geschichte festgehalten. Ihre Schwarze Tochter, die Slam Poetin selbst, wurde mit einer Zukunft geboren, die ihr bereits vorbestimmt war: ihren Platz als Dienstmädchen zu erben, übersexualisiert zu werden, von obszönen Männern angestarrt zu werden, seit sie ein Kind war, Finger und Waffen auf sich gerichtet zu sehen, alles in der Annahme, dass sie damit umgehen kann.

Die Slam Poetin erzählt dem Publikum, dass ihre Großmutter zu sagen pflegte: „It is a plague, like a life sentence. They say we can handle it, but I can see a slow death for us“ (übers. DSF). Diesem Urteil sei sie selbst nie entkommen. Mit der Kraft ihrer Vorfahr:innen verinnerlichte sie, dass sie damit umgehen konnte. Sie stellte sich vor, wie die Peitsche auf die Wirbelsäule eines weißen Mannes einschlug und erkannte, dass Stärke ein Detail für diejenigen ist, die Widerstand leben.

Dall Farras Stimme, ihr performender Körper und ihr rhetorischer Flow sind eindrucksvoll. Von den Juror:innen bekommt sie eine glatte Zehn. Der Largo do Machado, ein Platz in Rio de Janeiro, ist voll mit Menschen. Die auf Video festgehaltenen Bilder zeigen mehr als zweihundert Menschen, die ihr schweigend und aufmerksam zuhören. Sie jubeln, pfeifen, schreien und klatschen, als sie ihr Gedicht beendet hat.

7 Der im Folgenden paraphrasierte Originaltext lautet: „Dedos te apontaram ontem e hoje o cano te aponta // Amanhã outro julgamento julgando que cê aguenta // Tua cabeça um reboliço // Teu corpo cumpriu caprichos // Tua mãe também passou por isso e todas da tua família // Tua vó bem que dizia: // - É uma praga feito sentença, eles dizem que a gente aguenta, mas eu vejo uma // morte lenta // Tua vida nunca passou disso, nunca fugiu da sentença // Com as forças dos ancestrais internalizou que aguenta // Imaginou o chicote lento na vértebra de um branco // E viu que a força é um detalhe pra quem vive resistência“ (Dall Fara 2017).

Auf dem YouTube-Kanal von Slam das Minas RJ gibt es ein weiteres Video mit einem Gedicht von Valentine, einer Trans-Frau, die die zweijährige Jubiläumsausgabe dieses Poetry Slams gewonnen hat, der im Juni 2019 in Banca do André in Cinelândia stattfand. In dem Gedicht vergleicht sich Valentine mit einer Puppe, die keine Gefühle hat.[8] Ihre Sprache ist programmiert. Wenn sie nicht mehr zu gebrauchen ist, wird sie weggeworfen, ohne Zeremonie oder Klagelied. Mit ihr lässt sich gut spielen, sie kann leicht fallengelassen werden und wird nicht mit aus dem Haus genommen, sondern muss in ihren vier Wänden bleiben. Sie hat Geheimnisse. Sie ist schön, aber man kann sie nicht lieben, denn Puppen empfinden weder Liebe noch Angst. Wenn sie nicht dem Muster entspricht, hat sie keine Liebe verdient – das sagen die Besitzenden der Vernunft. Für diese ist ihr Leiden ein Spaß. In Wirklichkeit spielt das alles keine Rolle, denn Puppen können nicht deprimiert sein und sie ist wie eine Puppe.

Nachdem sie diese Worte, die erste Hälfte ihres Gedichts, gesprochen hat, verbeugt sich Valentine. Vom Beginn des Gedichts an hat Valentine die Wörter so artikuliert und ihren Körper in einer Weise bewegt, als würde sie in ihrer Performance eine Aufziehpuppe imitieren. An diesem Punkt scheint sie sich vollkommen zu entspannen, weshalb sie sich verbeugt, wie ein Spielzeug ohne Batterie. Das Publikum klatscht und jubelt. Valentine lässt das Mikrofon, das sie benutzt, fallen und ruft den Zuschauenden zu, dass sie keine Puppe ist. Sie empfinde Angst, Trauer und Einsamkeit. Das Publikum beginnt überrascht zu fluchen, als sie sagt, sie werde verletzt, fühle Schmerzen und blute. „There is a heart beating inside my chest", ruft sie und beginnt, gegen ihre Brust zu schlagen, „yet you continue playing games with me" (übers. DSF). Die Kamera zeigt die Menschen hinter Valentine. Einige von ihnen machen große Augen und starren sie an. Andere lächeln voller Sympathie und ungläubig angesichts der Kraft von Valentines Performance. Sie sagt, ihr Slam Poem werde nicht mit einem Reim enden. Zudem stellt sie fest: Wenn es etwas gibt, das schwieriger ist als die Vorhersage des Klimas – auf Portugiesisch bedeutet *clima* sowohl „Wetter" als auch „Atmosphäre" –, dann, ein lebendiges Objekt zu sein, das darum kämpft, weiterhin lustig, zärtlich und irgendwie fröhlich zu sein. Sie sei sich nicht sicher, ob eine Warnung etwas nützen würde, aber sie werde noch einmal wiederholen, dass sie keine Puppe ist, kein Objekt, kein Fetisch, kein Produkt. „I am a woman for you to respect and,

8 Der im Folgenden paraphrasierte Originaltext lautet: „Mas não sou uma boneca // Me machuco, sinto dor e sangro // Dentro do meu peito bate um coração // Mas vocês comigo vão continuar brincando // E essa poesia não vai terminar com uma rima // Verão que mais difícil do que manter o clima // É ser um objeto que tem vida // E tentar manter a graça, a ternura e o que restou da alegria" (Valentine 2019).

above all", ruft sie und schlägt sich erneut gegen die Brust, „I am a human being" (übers. DSF).

Valentine beendet ihr Slam Poem mit einem Refrain, den sie in dieser Zeit am Schluss all ihrer Texte zu wiederholen pflegte: „My name is Valentine, never Valentina. If you want to see me, you will find me at a poetry slam, never at a street corner" (übers. DSF). Die Straßenecke ist eine Anspielung auf die Prostitution, die häufigste Beschäftigung von TransFrauen in Brasilien – und oft der einzige Ort, den sie einnehmen dürfen. Valentines Raum ist der Poetry Slam, die Gemeinschaft, der sie als Dichterin angehört.

Fazit

In der Einleitung zu *Performing Citizenship – Bodies, Agencies, Limitations* stellen Paula Hildebrandt und Sibylle Peters fest: „[R]ealities and concepts of citizenship have changed radically throughout history and will keep changing" (2019, 1). Die Folge für die Gegenwart sei, dass „new articulations of citizenship emerge" (Hildebrandt und Peters 2019, 1). In den Praktiken und Kämpfen von Bürger:innen und Nicht-Bürger:innen, oft in Verbindung mit künstlerischen Praktiken, entstünden „new forms of togetherness, new strategies to claim rights and new civic roles are tested and rehearsed" (Hildebrandt und Peters 2019, 1). In einem Versuch, die Konzepte von Staatsbürgerschaft und Performance einander anzunähern, skizzieren Hildebrandt und Peters drei Arten der Performativität von Staatsbürgerschaft. Erstens sei Staatsbürgerschaft eine Subjektposition, ein Rahmen, der nicht nur unseren Handlungen einen Sinn verleiht, sondern vor allem ermöglicht, dass bestimmte Handlungen und Aktionen real sind, das heißt, die Wirklichkeit konstituieren. Zweitens bedeutet die Ausübung der Staatsbürgerschaft auch, sie außerhalb der gegebenen Strukturen einzufordern und zu verwirklichen. Selbst wenn es ihnen nicht gelingt, ein Recht einzufordern, zu verwirklichen oder vorauszusetzen, das erst noch rechtlich verankert werden muss, versuchen es einzelne Bürger:innen, Bürgerinitiativen und Bewegungen auf der ganzen Welt immer wieder und tun so, als ob sie es schaffen, bis dies tatsächlich der Fall ist. Bürgerschaft in diesem Sinne zu spielen bedeutet, eine Szene zu schaffen, als Bürger:in auf eine Weise zu handeln, die die Bürger:in als Rolle und als Subjektposition potenziell neu interpretiert. Als dritte Kategorie bestimmen sie:

> *[H]abeas corpus* – historically and biographically, the right to control one's own body is what initiates citizenship. The performance of this right, the steady reiteration of corresponding practices, effectively creates the body as „my body", as something „I" own, a process that makes „me" a citizen. It makes „me" a citizen as „my ownership" of „my individual

> body“ is dependent on being a member of other bodies, specific ones, which are dedicated to keeping the space open for individuals to perform their right. (Hildebrandt und Peters 2019, 6)

Indem sie das Eigentum an ihren Körpern und deren Bedeutungen beanspruchen, indem sie sich kollektive Körper vorstellen, indem sie Rechte einfordern und durchsetzen, die erst noch gesetzlich verankert werden müssen, indem sie so lange vorgeben, es zu schaffen, bis sie es wirklich schaffen, indem sie eine Szene schaffen, performt die Community von Slam das Minas Lyrik und Bürgerschaft. Sie stellen sich neue Formen des Zusammenseins und des Zusammenlebens in der Stadt vor.

Ab März 2020, mit der Ausbreitung der Covid-19-Pandemie und der Notwendigkeit sozialer Distanzierung, fanden Poetry Slams nicht mehr auf Plätzen im ganzen Land statt. Sie konnten nur noch das Internet mit ihren Worten, ihren Körpern und ihren Stimmen besetzen. Infolgedessen haben sich die Sprache, die Themen, die Medien und die Dynamik zwischen Künstler:in und Publikum des Slams verändert. Einige Tendenzen sind unterbrochen worden, andere haben sich verstärkt und neue sind entstanden.

Dieser Text hat versucht zu zeigen, inwiefern Poetry Slams, die in Rio de Janeiro und São Paulo zwischen 2016 und 2020 stattfanden, Lyrik und Staatsbürgerschaft miteinander verbunden haben und diese Bereiche dadurch verstärkt diskutiert wurden, indem die Terrains der brasilianischen Lyrik und der brasilianischen Literatur verschoben wurden, wobei Schwarze Lyrikerrinnen im Mittelpunkt standen. Für Jacques Rancière ist diese Verschiebung genau das, was politische Aktivität charakterisiert, denn:

> Political activity is whatever shifts a body from the place assigned to it or changes a place's destination. It makes visible what had no business being seen, and makes heard a discourse where once there was only place for noise; it makes understood as discourse what was once only heard as noise. (Rancière 1999, 30)

Indem sie dem lyrischen *Lärm* (*noise*) der jungen Menschen am Rande der Gesellschaft zuhören, indem sie einen Raum schaffen, in dem die Stimme derer, die zum Schweigen gebracht wurden, endlich gehört werden kann, definieren Slam-Communitys die Bedeutung von Lyrik politisch neu und bringen die Verteilung der Orte und Rollen von Lyrik und Dichter:in durcheinander. Offenbar im Bewusstsein der „intrinsic relationship between performativity and citizenship, who owe to each other much of their corresponding world-making powers“ (Hildebrandt und Peters 2019, 7), stellen sich Slam-Praktizierende eine neue Welt vor und setzen sie um.

Literaturverzeichnis

Afonso, Lucas. Ohne Titel. Facebook-Post, hochgeladen von @Slam Resistência, 21. Dezember 2016, https://www.facebook.com/slamresistencia/videos/1212769128805804/ (15. Mai 2024).

Benjamin, Walter. „The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov". *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory 1900–2000*. Übers. Harry Zohn. Hg. Dorothy J. Hale. Malden, MA.: Blackwell Publishing, 2006 [1936]. 361–378.

Berth, Joice. *O que é o empoderamento?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.

D'Alva, Roberta Estrela. *Teatro hip-hop: a performance poética do ator-MC*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

D'Alva, Roberta Estrela. „SLAM: voz de levante". http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/360. *Rebento* 10 (2019): 268–286 (30. April 2021).

Dall Farra, Carol. „Na ponta do abismo". YouTube-Video, hochgeladen von @SlamdasMinasRJ, 8. Oktober 2017, https://www.youtube.com/watch?v=DbQXy_jcCXE (15. Mai 2024).

Duarte, Mel. „Sobre empoderar". YouTube-Video, hochgeladen von @GICATV, 5. April 2017, https://www.youtube.com/watch?v=l8HfGOk3CPY (15. Mai 2024).

Duarte, Mel. *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

Flip – Festa Literária Internacional de Paraty. „mesa 12 | Zé Kleber: Slam, com Nathalia Leal e Luz Ribeiro – áudio original e libras". YouTube-Video, Live-Übertragung von @flipfestaliteraria vom 6. Dezember 2020, https://www.youtube.com/watch?v=kZigv-QoCdk (30. April 2021).

Freitas, Daniela Silva de. „Slam Resistência: poesia, cidadania e insurgência". https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/29317. *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea* 59 (2020): 1–15 (30. April 2021).

Gregory, Helen. „Poetry Performances on the Page and Stage: Insights from Slam". *Listening Up, Writing Down, and Looking Beyond: Interfaces of the Oral, Written, and Visual*. Hg. Susan Gingell und Wendy Roy. Waterloo, ON: Wilfrid Laurier Univ. Press, 2012. 77–95.

Hildebrandt, Paula und Sibylle Peters. „Introduction". *Performing Citizenship: Bodies, Agencies, Limitations*. Hg. Paula Hildebrandt, Kerstin Evert, Sibylle Peters, Mirjam Schaub, Kathrin Wildner und Gesa Ziemer. Hamburg: Palgrave Macmillan, 2019. 1–13.

Holston, James. *Insurgent Citizenship: Disjunctions of Democracy and Modernity in Brazil*. Princeton, NJ und Woodstock, Oxon: Princeton Univ. Press, 2008.

Kilomba, Grada. *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*. Münster: UNRAST-Verlag, 2010.

Museu de Arte do Rio. „Projeto COÉ – Slam das Minas (com audiodescrição)". YouTube-Video, hochgeladen von @museudeartedorio, 22. April 2021, https://www.youtube.com/watch?v=WHzW3ugDsI8 (15. Mai 2024).

Rancière, Jacques. *Disagreement: Politics and Philosophy*. Minneapolis, MN und London: Univ. of Minnesota Press, 1999.

Ribeiro, Luz. „Mulher de Palavra". YouTube-Video, hochgeladen von @grandpoetryslaminternation6223, 2. Februar 2018, https://www.youtube.com/watch?v=ozgQtB8dnzM (15. Mai 2024).

Rolnik, Raquel. *Territórios em conflito: São Paulo, espaço, história e política*. São Paulo: Três Estrelas, 2017.

Romão, Luiza. Ohne Titel. Facebook-Post, hochgeladen von @Slam Resistência, 24. März 2017, https://www.facebook.com/slamresistencia/videos/1310311119051604/ (15. Mai 2024).

Somers-Willett, Susan. *The Cultural Politics of Slam Poetry: Race, Identity, and the Performance of Popular Verse in America*. Ann Arbor, MI: Univ. of Michigan Press, 2009.

Valentine. Ohne Titel. YouTube-Video, hochgeladen von @SlamdasMinasRJ, 19. Juni 2019, https://www.youtube.com/watch?v=H5KWmNBigs0 (15. Mai 2024).

Eleonora Fisco

Frame Analysis of Poetry Slam

A poetry slam is, by its simplest definition, a format for a live competition of performance poetry which has now spread throughout the world. The contest has four basic rules: the poets must be the authors of the texts they perform; they may not use music, costumes nor props; they have a maximum of three minutes; and a popular, random jury is asked to evaluate the performances. Poetry slam, however, is not just a competition: it is a show, it is the making of a live anthology, in which poets consciously use their voice and body. According to the Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, it is "a site for the ritual enactment of *communitas*" (Hoffman 2012, 1070).

As Julia Novak pointed out, while a printed book provides for a communicative relationship with the reader even centuries after it was written, live poetry "is characterized by the direct encounter and physical co-presence of poet-performer and audience" in the *hic et nunc* of the event, from which results the simultaneous and collective dimension of the production and reception of poetry (2011, 174). In live poetry, the spatiotemporal conditions and social frame in which the performance takes place are crucial to the construction of meaning. Poetry slam, as a complex and multilayered artistic as well as social phenomenon, calls for the search for hermeneutic tools that are not only originated from literary studies but also enable the investigation of the context of these kinds of events and the resulting dynamics of audience reception.

In Italy, where I have personally been involved in the slam community since 2017 as a slammer, organizer, and spectator, the movement started in 2001 but has expanded in popularity during the last few years. For this reason, it is still the case that a regular patron of a public house may one day spot, at the pub entrance, a poster that reads "Poetry slam night." They step inside and notice a stranger standing at the back of the room, brandishing a microphone and interacting with the crowd of people that has formed around the performer and their makeshift stage. At which point, the pub regular might ask themselves: "What is it that's going on here?". In his book *Frame Analysis*, the sociologist Erving Goffman places this question at the heart of his research, his objective being to highlight the elements of prior agreement shared by participants in an activity. These allow for an intersubjective interpretation of what is happening. Exploring the poetry slam scene from the sociological perspective of Erving Goffman's frame analysis will help us provide a more comprehensive answer than what our pub patron might find on Wikipedia

Open Access. © 2024 the author(s), published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
https://doi.org/10.1515/9783111561356-005

and will offer new hermeneutical tools for studying live poetry events.[1] For my argumentation,[2] I will mainly refer to the Italian scene, although I will also include some examples from the international movement.

What is a Frame?

Goffman's *Frame Analysis* was published in 1974. The subtitle, *An Essay on the Organization of Experience*, serves as an explicit statement of intent. For it is not an essay that sets out to understand reality or the organization of society, but rather to analyze the reality paradigm of individuals: under what circumstances do people think what happens is real.

> I assume that definitions of a situation are built up in accordance with principles of organization which govern events – at least social ones – and our subjective involvement in them; *frame* is the word I use to refer to such of these basic elements as I am able to identify. That is my definition of frame. (Goffman 1974, 10–11)

The definition of the situation depends on the roles everyone assumes within it. Goffman points out, for example, that while golf may be a hobby for the golfer, for the caddy it's a job (1974, 9–10). Frame identification is particularly important because it allows us to know how we should behave in a given situation and to be reasonably sure of the intersubjective confirmation of our perception of what is happening.

> Given their understanding of what it is that is going on, individuals fit their actions to this understanding and ordinarily find that the ongoing world supports this fitting. These organizational premises – sustained both in the mind and in activity – I call the frame of the activity. (Goffman 1974, 247)

Goffman clarifies that when individuals recognize an event, they are usually unable to describe the frame accurately, although they are perfectly capable of applying the corresponding pattern of interpretation.

In first place, there are primary frames: patterns of framing reality perceived by the user as not arising from a previous interpretation, that serve to give meaning to an aspect of a scene to which meaning could not otherwise be attributed.

1 For an examination of approaches that consider not only the textual dimension for the study of live poetry cf. Novak 2011, 33–48.

2 This analysis was originally proposed in my Master thesis, published in Italian by Mille Gru (cf. Fisco 2022).

The set of primary frames of a social group constitutes its culture. They are the ordering principles by which everyday reality is made accessible to intersubjective understanding, establishing organizing premises that govern the perception of individuals and make the elements within the frame relevant. Primary frames undergo transformations called "keyings," which modify the perception of the participants involved in the activity.

The application of frame analysis to poetry slam will guide important reflections on the elements of prior agreement between the agents engaged in the event – particularly between slam poets and audience – and will investigate the limits of what is considered real, appropriate, and legitimate within the poetry slam frame.

Keyings

To define this term, Goffman starts from Gregory Bateson work *A Theory of Play and Phantasy* (1955), which shows that even animals can apply keyings to distinguish real fighting from play fighting; the former serves as a pattern for the latter:

> I refer here to the set of conventions by which a given activity, one already meaningful in terms of some primary framework, is transformed into something patterned on this activity but seen by the participants to be something quite else. The process of transcription can be called keying. (Goffman 1974, 43)

How is it possible, in the case studied by Bateson, that otters can distinguish real struggle from play? Precise signals intelligible to the participants and spectators of the action enable the transition to the game frame: a metacommunication is initiated. Likewise, even when the location is a boxing ring,[3] in poetry slam spectators can interpret the situation as a game and not as a real fight because of the elements which activate the competition keying, for example, the request of giving points to the performances or the announce of a winner.

The keying, in addition to conveying a message, defines how it is to be received and involves a systematic transformation of the frame through already meaningful materials, according to a pattern of interpretation that serves as a model. Those who participate in the activity must recognize that a systematic alteration is taking place through markers that function as temporal and spatial brackets of the ongoing transformation. Finally, keyings may be subject to further transformations

3 Cf. Ring Rap Poetry Slam in Monza (2022) and the Pugilato Letterario format.

called “rekeyings,” which form a pyramidal layering, at the base of which sits the primary frame. Of the five keyings analyzed by Goffman, all of which are potentially interesting for analyzing poetry slam (cf. Fisco 2022, 28–46), for reasons of space I will only consider here: make-believe, contests, and ceremonials.

Make-Believe

Slam poets’ stage performances are performances in the sense that Goffman understands the term:

> A performance [. . .] is that arrangement which transforms an individual into a stage performer, the latter, in turn, being an object that can be looked at in the round and at length without offense, and looked to for engaging behavior, by persons in an “audience” role. (It is contrariwise the obligation to show visual respect which characterizes the frame of ordinary face-to-face interaction). (Goffman 1974, 124)

Goffman adds that performances can be classified by their degree of purity, “according to the exclusiveness of the claim of the watchers on the activity they watch” (1974, 125). Purity therefore depends on the importance of the presence of an audience: theatrical plays, ballets, orchestral concerts, competitions, and poetry slam itself (as an overall show and in individual performances) are very pure performances because they find their reason for existence in the audience. This is confirmed consciously by slam poets: “Without an audience, the performance doesn’t exist, it’s one of the few clear points I have. Thus, we always address an audience, we can alienate it, we can give it a role, a character” (Nicolas Cunial, cited in Fisco 2022, 24).

Interestingly, in poetry slam the transformation of the individual into a performer, which is described by Goffman, is staged in an exhibited and explicit manner: the slam poets, whose faces and names are usually unknown to the audience, when called up to perform on stage by the Master of Ceremonies, detach themselves from the crowd of spectators in which they were invisible and immersed in a frame of ordinary interaction, to become stage performers. From the moment the detachment occurs, all their gestures, the way they walk, the way they adjust the pole or pick up the microphone become salient, long before they open their mouth to recite their lines.

In slam poets’ performances, the keying of *make-believe* is activated, producing an activity that participants regard as an overt imitation of another, less transformed activity with a primarily recreational purpose. For example, a love

poem is not necessarily a declaration of love, but it imitates that model already present in the audiences' mind.

The keying is declined, in the direction of playfulness, as a "brief intrusion of unserious mimicry between one individual and others" (Goffman 1974, 48), but above all, in the sense of dramatization:

> [. . .] all strips of depicted personal experience made available for vicarious participation to an audience or readership, especially the standard productions offered commercially to the public through the medium of television, radio, newspaper, magazines, books, and the legitimate (live) stage [. . .]. (Goffman 1974, 53)

In poetry slam performances, there are two principal forms of dramatization. The first is the "persona poem": a representation of an identity that appears blatantly fictitious through an explicit disclaimer or a clearly ironic attitude. For example, in Luca Bernardini's poem "Generale" (2019), the caricaturized character of a stereotyped – and therefore funny – military man recounts, in the first person, the continuous disappointment of his sexual expectations shaped by porn. Another possibility, which is very frequent within both the Italian and the U.S. scenes, is the staging of more or less real experiences of a lyrical self fully assimilated into the flesh-and-blood figure of the slam poet,[4] as in Sabrina Benaim's *Explaining My Depression to My Mother* (2014), in which the performer, leveraging the emotional aspect of the performance, simulates a dialogue-confession with her mother.

As in the theatrical frame, everything that happens on stage is encoded as being part of the show. If in a play an actor slaps another actor, spectators do not usually worry or consider the gesture intentional to hurt the person, but as planned in the script. It is a psychological safety valve, one which allows us not to worry about representations of violence, but rather to see them as foreseen and under control. In performance art this idea is taken to the extreme in Gina Pane's and Marina Abramović's performances which use the injured body as their artistic medium.[5]

4 This assimilation takes place pretty much automatically in the reception of the audience if a disclaimer is not clearly provided (cf. Gregory 2009, 101).

5 In *The Transformative Power of Performance*, the drama scholar Erika Fischer-Lichte opens by commenting on Abramović's performance *Lips of Thomas* in 1975 at the Krinzinger Gallery in Innsbruck, during which spectators, uncertain as to whether this was a theatrical frame or an ordinary interaction in which there is a moral duty to intervene if a person is injured and in danger, interrupted the performance, taking the artist away from the torments she was determined to impose on herself: "Throughout her performance, Abramović created a situation wherein the audience was suspended between the norms and rules of art and everyday life, be-

In poetry slam events, this psychological safety valve is especially active in Sergio Garau's performances, who often involves the spectators physically, touching them, shaking them, kissing them,[6] screaming at them, even grabbing them by the collar (cf. Fig. 1).[7]



Fig. 1: Picture by Alfio Tommasini showing Garau hitting a spectator during his performance at the Ticino Poetry Slam. Lugano (CH), July 13, 2022.

This is an integral part of his artistic proposition: "What I bring to the stage is far from what might be considered inoffensive poetry: I'll take a risk. I'll go up to an old man and shake him" (Garau, cited in Fisco 2022, 55). If Garau were to perform these same actions outside of the three minutes of his performance, their legitimacy would be subject to the keying of ordinary interaction, resulting in a *normal* protest. Proof of this can be seen in the reaction to one of his performances for an initiative on the Facebook page "Social Slam," which invited performers to pub-

tween aesthetic and ethical imperatives. She plunged the audience into a crisis that could not be overcome by referring to conventional behavior patterns." (Fischer-Lichte 2008, 12).

6 In the only episode of kissing a spectator, it turned out that the person kissed was Garau's partner. However, it's very interesting to remark that the audience, who didn't have this information, didn't intervene or protest for the potential assault.

7 See Garau 2019a and 2023. Garau is an Italian poet who tours the world, and who has been a key figure of the movement and president of the Italian Poetry Slam League from 2017 to 2020.

licly declaim, without prior warning, the hate speech typical of many comments on social media, as if they were poems. Since this performance took place without the protective frame of poetry slam, it resulted in the bewilderment of the club's patrons and the intervention of the bouncer, who kicked Garau out (cf. Garau 2019b).

Contests

In his book *Guida liquida al poetry slam*, that contains practical tips for aspiring organizers, Dome Bulfaro, one of the founders of the Italian Poetry Slam League, explains in what sense a poetry slam is a competition:

> Competition is the most appropriate term to define poetry slam contests. Poetry slam recovers and affirms this term of its original, etymological meaning. Competere [meaning "to compete"] derives from Latin and means "to go together", "to converge on the same point". It is composed of *com=cum* "together", a particle indicating union and sometimes a tendency to unite, and *petere* "to go toward" [. . .]. The stratagem of competition has triggered a virtuous and creative mechanism for slam poets, urged to renew their repertoire in order not to repeat themselves. (Bulfaro 2016, 255, transl. EF)

Goffman writes that the literal model of the contests' keying is often that of fighting. In fact, poetry slam is defined by Italian newspapers as "sfida all'ultimo verso" (which reminds us of the Italian expression for "fight to death"), and the titles of international events such as *Combate poético* or *Poesieschlacht* suggest the idea of a battle. As I already pointed out, it can also be the case that the location of a slam is a ring, and posters to advertise the event may choose the image of a fight between pugilists. Another image-symbol of the ongoing competition, which is very frequent in slam-related logos and posters, is the microphone[8] – a true "plaything" that marks the keying transition for the slammer, serving the same function as, for example, the use of a ball would in other games (cf. Goffman 1974, 43).

In numerous interviews and statements, the founders and protagonists of the international poetry slam scene define the competition as a trick, a stratagem – a keying, we might say – to keep the audience's attention and the involvement of

8 Valérie Yobé from the University of Québec testified to this during the conference *Performances poétiques* (March 2015, Albi), after conducting a survey of the principal ways in which poetry slams are represented graphically to promote events and spread awareness of the movement (cf. 30).

participants high.[9] This is clearly expressed, for example, in a video dialogue between the Italian scene founder Lello Voce and the U.S. Slam Papi Marc Smith, in which the latter talks about the novelty aspects of slam, including the competitive aspect:

> The competition is a game. It's a theatrical device, it's a type of show that focuses people's attention. [. . .] It was designed to be a mockery of competition. [. . .] The prize in Chicago for years was cupcakes. (Smith, cited in Corbetta 2014, 00:13:50–00:14:49)

The presence of the prize ties in with the purity of competitive performance. In the Italian scene, the most frequent prize is simply passage to the next round, while in the U.S., the prize for the individual final has reached 1200 dollars (cf. Somers-Willett 2009, 29). Goffman believes that in terms of purity, competitions that are held to be seen, such as sports in stadiums, are second only to theatrical performances. However, participants must behave *as if* there is something more important at stake than the spectators' entertainment and the social occasion itself:

> The players, then, must convincingly act as though something were at stake beyond the entertainment of those who are watching them. League rankings, personal performance records, and prize money all help to stabilize these non-performance features, pointing to something that is significant in its own right which could not be resolved without actually playing the match through. (Goffman 1974, 125)

This "acting as though" has some interesting effects on the poets' perceptions of the competition. Although it is continually reiterated that the competition is nothing more than a theatrical device for attracting attention, winning slams at increasingly higher levels gradually provides access to the stages of a real, serious tournament, which starts from the local stages, passes through regional and national finals, and culminates in contests in which European or world champions are called upon to compete. The winner, however, cannot be said to be the *best* poet. The motto of the Coupe du monde in Paris, repeated every year by the Master of ceremony after the winner is proclaimed, is "le meilleur poète ne gagne jamais" ("The best poet never wins", transl. EF).

---

9 To explain the purely functional value of competition and clashes as catalysts for audience attention, Marc Smith suggests the reader of his handbook to visualize the following scene: "Try this: Go into a restaurant with a friend, sit down at a table and start arm wrestling. Bet you'll attract a lot of attention before you're asked to leave. Natural drama draws focus – whether you're playing king of the hill or spouting lines of poetry in front of the White House" (Smith and Kraynak 2009, 30).

Moreover, distinct from other types of contests such as a football or tennis match, in poetry slam it is considered inappropriate to express discouragement or bitterness over a very low grade. Cheering or exhibiting emotional self-responses for victory or defeat are frowned upon.

This manifest ambivalence in the consideration of the legitimacy of the competitive spirit in poetry slam was also pointed out by John Williamson in his article *The Hermeneutics of Poetry Slam* (2015). The scholar cites the reversed version of the highly popular mantra "the point is not the points, the point is poetry" by famous U.S. slam poet Taylor Mali, author of the book *Top Secret Slam Strategies* (2001): "the points are not the point; the point is to get more points than anyone else" (Williamson 2015, 3). Despite proclamations of humility and frequent official statements by slam poets about the true winner being poetry, in fact, securing a good place is essential to gaining community recognition. Concerning this ambivalence, the testimony of slam poet Jeremy Richards, reported by Somers-Willett in her *The Cultural Politics of Slam Poetry*, is also significant:

> If the points were truly "not the point", then they [the competitions] wouldn't lead to anything, wouldn't determine who gets the money, [. . .] who gets on a plane and flies to nationals to plaudits opportunities reserved for the new slam elite. (Somers-Willett 2009, 29)

The fear of performers focusing on competition is seeking the judges' approval and flattening on winning themes and strategies purely to "give birth to a bastard TEN."[10] But how does this contest work, and who are the key figures? When the keying of contests is applied, framing limits are very well defined, documented and regulated, precisely so that they are taken seriously. For his analysis, Williamson refers to Gadamer's *Truth and Method*, which proposes a definition of the game marked by the need for participants to approach it with the idea of taking it seriously:

> Play fulfills its purpose only if the player loses himself in play. Seriousness is not merely something that calls us away from play; rather, seriousness in playing is necessary to make the play wholly play. Someone who doesn't take the game seriously is a spoilsport. (Gadamer 1975, 103)

The main rules of poetry slam can be summarized in four essential points: original texts; props, costumes and music are not admitted; a maximum performance time of three minutes; and evaluation deputed to a popular jury. However, each regulation may be subject to interpretation regarding nuances and borderline cases concerning how the rules are applied.

10 From the poem *I Don't Want to Slam* by Staceyann Chin, quoted by Somers-Willett (2009, 31).

The most trivial instrument-symbol of the necessary adherence to the limits is the stopwatch, which is used to correctly assign any penalties if the three-minute limit is exceeded.[11] To fulfill this control task, the special figure of the notary was established, who is also in charge of keeping the score. The role of the Master of Ceremonies is, in addition to presenting the show, that of refereeing any, albeit rare, disputes (cf. Bulfaro 2016, 267). The jury is composed of five members,[12] whose vote is cast publicly, and should be, as mentioned, strictly popular.[13] The selection of the jury may follow random criteria: for example, those born in January, those whose names begin with the letter P, blondes, and volunteers may be called upon to judge. To cast the vote, which must consider both the performance and the textual quality of the poem, each juror has a scale of one to ten with the use of decimals. The rule of eliminating both the highest vote and lowest vote is borrowed from sports such as diving competitions, and the remaining three marks are added together to obtain the overall score of the performance, which can thus amount to a maximum of thirty points. Evaluations involving the entire audience through the applause meter or a show of hands are allowed, but not widely used. Cases of disqualification are very rare in the Italian slam scene, occurring only when the rules regarding originality of the text have not been respected (provided the source is acknowledged), or in the case when props are used. Exceeding performance time limits, on the other hand, is usually only subjected to penalties, so much so that "performative suicides" are common for more experienced performers, who sometimes have little interest in winning but wish to make the audience hear as many poems as possible. Far more numerous, however, are cases of acceptance of borderline situations, precisely in the name of the principle of proposing a fake competition. An emblematic example is the creative use of objects already present on stage and supposedly necessary for each performance (sheets, microphone, stand), which becomes illicit when it is necessary for

11 The three-minute limit was discussed by the international community during the European finals held in Rome in 2022, with strong differences emerging between the various scenes on that occasion. The Spanish one, for example, requires the poet to include the preamble within the three minutes, which in the Italian scene is reserved only for poetry. By contrast, the German speaking movement, which includes Germany, Austria and part of Switzerland, allows poets five minutes and for this reason often doesn't send a champion – who would thus be forced to cut part of their piece – to the international finals.

12 The standard number of five jurors per round has not been adopted for some European and world finals organized by the World Poetry Slam Organization, which instead proposes a format in which each poet brings only one poem and voting is done by representatives of the various national scenes, modeled after the Eurovision Song Contest.

13 However, there are exceptions, for example the Latvian scene tournament has a partially technical jury.

the comprehension and enjoyment of the poem. For example, Giuliano Logos, world slam champion in 2021, in his performance "L'appeso" (meaning "the hanged man") uses the microphone wire to mimic the act of hanging himself. For his poem "Playmobil" at the 2019 national finals where he was proclaimed the Italian champion, Emanuele Ingrosso turned his sheet inside out to exemplify a "Mussolinian love poem" (Ingrosso 2019), using the gesture (cf. Fig. 2) to allude to a historical reference that was very clear in the audience's repertoire.[14]

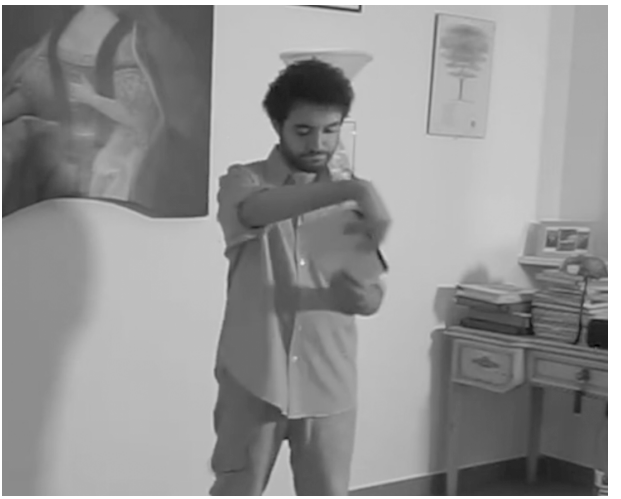


Fig. 2: Screenshot from a video by Davide Zaniboni. Milan, July 29, 2021.

Despite the necessary seriousness in playing, the permissive handling of situations that are potentially dubious concerning the regulations confirms the ambivalence we have described in how the competitive spirit is considered. What is really at stake, beyond the economic value of prizes, is what Bourdieu calls the symbolic capital to be exhibited within the community (cf. 1992, 253). Indeed, the new consideration that a slam poet gains after a victory brings several benefits, including invitations to the most prestigious on-call and international slams, interviews for literary blogs, and the opportunity to offer venues a one man show.

14 As it is well known, the corpse of the dictator Mussolini was hung upside down by the partisans after being shot.

Ceremonials

According to Goffman, ceremonials are something akin to ordinary activity, "but what goes on in them is difficult to be sure of" (1974, 58). The peculiarities of the keying are as follows:

1. A preformulation is provided that makes the event choreographic compared to ordinary activity.
2. While the keying of make-believe provides a key to life, ceremonials key an event (this is the case with funerals, investitures, weddings, etc.).
3. As opposed to theatrical performances, where the actors appear as someone other than themselves, in ceremonials the social performer "takes on the task of representing and epitomizing himself in some one of his central social roles – parent, spouse, national, and so forth. (In everyday life the individual is himself, too, but not in so clearly a self-symbolizing way)" (Goffman 1974, 58).
4. There is a clear distinction between those who exercise their function professionally, and therefore repeat it many times, and those who assist and participate only occasionally.
5. There are rehearsals, and the distinction between these and the real activity is clear.

First, in poetry slam, preformulation is clearly present and concerns several strips[15] within the framed activity. In fact, both the schedule for the event and each of the slam poets' individual performances are preformulated. Of these two, only the second is usually rehearsed,[16] and includes the preamble (which some slammers leave to partial improvisation) and the execution of the text in all aspects of vocal, mnemonic, and mimic-gestural rendering.

Other elements of the event, however, defy detailed planning: the MC's interaction with the audience and with a possible co-MC, the interactions of the people in the audience with each other and with the slam poet on stage. In fact, an interactive relationship is established between all these agents, and the final applause is neither automatic nor obvious:

> You have to write something that has to be valid for a community, and that community will tell you right away if they like it or not, they won't give you the cheers of standard applause.

15 This is a term Goffman (1974) uses to refer to any arbitrary segment of the ongoing activity, including the perspectives of those who are subjectively involved.

16 Chapter eight of Marc Kelly Smith's manual (2009) has an eloquent title on the necessity of rehearsal to achieve a good performance: "Rehearse, rehearse, rehearse," complete with a proposed rehearsal routine for the perfect slam poet. His invitation to rehearse, however, was not unanimously shared in the early days of the movement. Rehearsing seemed to be a practice peculiar to singers or actors, certainly not suitable for a poet (cf. Smith and Kraynak 2009, 129). Performance preparation falls under the keying of *Technical Redoings* proposed by Goffman, which cannot be explored here (cf. Fisco 2022, 42–44).

> You try to arrive at a relationship of sincerity. If they don't like the poet, the audience is asked to say so. In traditional readings this doesn't happen. (Garau, cited in Fisco 2022, 38)

Dome Bulfaro believes that it is precisely this statutorily interactive dimension[17] of the poetry slam, which does not relegate the audience to the role of a banal passive spectator, that makes the event a collective social ritual, while simultaneously disproving the equation advocated by some critics that "poetry slam = spectacularization [of poetry]" (2016, 86). It is not simply a spectacle that each poetry slam intends to offer, but the creation of a 'temporarily autonomous zone' (cf. Bey 2017):[18] an area destined to dissolve at the end of each of its actualizations, which eludes limpid definitions and in which a community of celebrants converges towards the same purpose. From this idea of activating forms of alternative communities, animated by the fire of sharing poetry, comes, for example, the name of the Rome-based Italian collective "Wow Incendi Spontanei," literally meaning "wow wild fires."

What happens in a poetry slam is the making of a community through the ritual proposed by the format, which differs from that created by the theatrical frame because of the active participation required of all its agents, with interesting social and political implications.[19] When presenting slam shows as an MC, Italian Poetry Slam League president Andrea Fabiani coined the successful formula: "at a poetry slam you cannot attend, you can only participate." In this sense, we can grasp the intention of proposing the keying of an event but not of life, as this works in theatrical performances. Somers-Willett also seems to confirm this idea

---

17 Vorger also defines poetry found at a poetry slam as "poésie relationelle" and has in this regard formulated the existence of a "fonction colludique" to indicate the playful connivance the slam poet establishes with the spectators and the importance of the phatic dimension in the performances (cf. Vorger 2012, 4; and 2015, 150).

18 The concept of a 'Temporary Autonomous Zone', created by the anarchist philosopher Hakim Bey, is sometimes evoked by Italian MCs during the opening keynote, and by Bulfaro himself (cf. Bulfaro 2016, 22–23). It explains the desire to create a temporary community free from constraints with the goal of celebrating itself through poetry. The original text of Bey (2017), *T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, in the exalted tones of a political-literary manifesto, participated in the Cyberpunk debate by proclaiming an insurrection against the repressive weight of the Spectacle (with a capital S in the volume). In my opinion, the text is not very productive in contributing to the precise definition of the poetry slam frame, except for this idea of temporary creation of an interactive community space. For this reason, I did not find it necessary to propose a more detailed analysis of the concept of T.A.Z. For further discussion, see Bey 2017.

19 In the Italian Preface to Bey's text the T.A.Z. is defined as "a liberated place, where the verticality of power is spontaneously replaced with horizontal networks of relationships" (Bey 2017, 8). I find the example of the show *Queer poetry speaks up*, animated by the performer Olympia at

when she writes that: "instead of being windows on culture, poetry slams *are* culture" (2009, 9).

It is also interesting to note that two important terms are derived from the semantic field of ceremony. First, the Master of Ceremonies who, as mentioned before, is the host and referee of the competition, but more often presents themselves as the conductor of the energy of the community from the slam poets to the audience and vice versa, giving rise to a collective ritual. Bulfaro compares the MC to the figure of the imbongi:[20] a praise poet active in African culture. Within their interventions, one can also see a balancing and guiding function to create a "listening horizon":

> He creates a "listening horizon"[21] and maintains a demand for attention. He makes up for failed, scabrous or shocking texts with humor, improvisation and connivance. He is the creator of an ephemeral anthology, managing the diversity and alternation of themes, styles and personalities.[22] (Cabot 2019, 6, transl. EF)

One of their most important tasks is the so-called *sacrifice*, which leads us to analyze the second designation pertaining to the semantic area of ceremonial. This is a performance that is designated as out of competition and comes at the beginning of the first round to balance the phenomenon of score creep: the disadvantage suffered by the first to compete poet in the jury's evaluation. In the Anglophone scene, the person with this responsibility is called a "sacrificial poet" or "sacrificial goat" in the jargon (cf. Somers-Willett 2009, 28), and is thus considered a true scapegoat, with a recommendation for the judges to be more benevolent to the contestants afterwards.

If we now turn to the other conditions of ceremonial keying proposed by Goffman, in order to reflect on the difference between those who perform an activity professionally many times and those who are entitled to participate only occasionally, we can consider a parallel with the wedding ceremony, where the

---

bar.lina, particularly representative, because it offers a space in the Italian capital for the queer community to meet and dialogue through slam poetry.

20 The connection of this figure to the poetry slam is also noted by James Foley in his essay *How to Read an Oral Poem*: "His [of the imbongi] oral poetry often became a vehicle for social protest, not unlike slam poetry" (2002, 6).

21 The concept of "horizon d'écoute" was formulated by Camille Vorger in relation to Hans Robert Jauss' "Erwartungshorizont" to describe the listener's reception dynamics of a slam perfomance (cf. Vorger 2017).

22 This definition is in fact compared by Cabot to the animator of the scène ouvertes, i.e., open mics, in which performers are given more freedom and the competitive element is not present. However, this certainly also seems to be relevant to the description of the functions of the MC in a traditional slam.

distinction between the priest, the spouses, and the guests is quite intuitive. The former is the officiant of the ceremony, with a professional function that they can repeat many times, committed to carry on a liturgy that contains both preformulated readings and diction and a colloquial sermon/commentary on the sacred texts. The spouses, meanwhile, are necessary to the activity but are only entitled to play the role in the frame a few times in their lives. The guests can only claim occasional participation. In the case of poetry slam, the MC, who is usually paid by the venue, would effectively function as the officiant of the ceremonial, whose liturgy involves the scheduling of some parts of his speeches (such as the explanation of the rules and the sacrifice) as well as improvised, pseudo-informal interaction for others. The slam poet, like the groom, is an active figure, essential to the activity, in a role that can occasionally be filled by anyone but which takes on a professional character only in the case of invitational slams. Finally, the audience clearly only has the right and duty to free, casual, and emotionally involved participation. For all these roles, the ceremonial is an event that can be repeated, but each actualization of it is unrepeatable.

My final question is whether, in performing their function, the slam poet is in fact someone other than themselves, as is the case with the theatrical actor. Several scholars have highlighted the importance of the effect of authenticity in the audience's reception of poetry slam (see Ailes 2020; Gregory 2009, 101; Somers-Willett 2009, 8). Jérôme Cabot emphasizes the triple valence of the self that is uttered by the performer: lyrical, social, and biological.

> The performance features the I, that is, not just a poetic idiolect, but also a body, a face, a voice, a breath, a costume – in short, the literary, the social and the organic all at once. Hence the effects of authenticity and sincerity conveyed by the device, which brings poetry to life, making its social and existential implications tangible [. . .]. (Cabot 2019, 6, transl. EF)

It is worth considering here the notion of the *central social role* that Goffman recalls in his description of the conditions of the ceremonial that I illustrate above. Indeed, there is a substantial ambivalence about the negotiation of social roles that is at stake at every moment of the ceremony. The central social role representing the subject is not necessarily singular: there are ceremonials in which more than one may occasionally be involved. The bride and groom, for example, not only acquire the status of spouses, but may also acquire citizenship or, in certain countries, a title of nobility through marriage.

This creates an ambiguity in the interpretation of the ceremony for all its participants. As is the case with the groom who also becomes a prince or an Italian citizen, those who offer a performance at a slam epitomize their identity (whether it is true in real life or not) in a social role such as, for example, that of a queer person (Martina Cappai Bonanni in "Against nature" (2018)), a black woman (Patri-

cia Smith in "Skinhead"[23] (2010)), or a person who has suffered from mental disorders (Nicolas Cunial in "Freni a Schizzo" (2019)), while at the same time presenting themselves as a slam poet. Sergio Garau testifies to the awareness that being a slam poet is a social function that is recognized by a community:

> If one participates in a slam as a temporary autonomous zone, temporarily a community is created that maybe in a big city coagulates in those two hours and then explodes. In those two hours, that person plays the social, cultural role of poet and also slam poet. (Garau, cited in Fisco 2022, 41)

In conclusion, the ceremonial slam serves to become a slam poet, but also to assume in the eyes of the audience the identity that is represented through the performance. The fact that this ambivalence occurs within the slam not accidentally but *structurally* makes it a special ceremony. A review of our considerations shows that all the conditions to activate the keying of the ceremonial have indeed been met.

Conclusions: "Poetry-seeing eyes"

In this essay, I started from the definition of the term "frame" to show how this hermeneutic tool proves particularly productive in describing the interpretation by its various agents of what goes on during a poetry slam, and how the dynamics of reception in the relationship between slam poet and audience function. The overlapping keyings of the make-believe, contests, and ceremonials within the same event make the poetry slam a layered, hybrid, and complex frame where participants are continuously urged into rekeying. Poetry slam is defined as a communicative act whose dynamics are determined by an understanding of both the context and the message (cf. Fisco 2022). This dual understanding occurs simultaneously, as Stanley Fish – representative of reader-response criticism – explains when he asks himself how we know we are dealing with a poem (cf. 1980, 322–337). This is an important question for slam poets, who are still often told to offer monologues, political speeches, or cabaret pieces instead of *real* poems.[24] In

23 This performance is particularly interesting because it exemplifies how the slam poet can affirm their physical identity presenting on stage a very different character in a persona poem. See the brilliant analysis by Somers-Willett 2009, 92–95 and Novak 2011, 189–190.

24 As is well known, Harold Bloom defined poetry slam as the "death of poetry" (cf. Somers-Willett 2009, 21). You can still read similar opinions in online magazines (see for example Goldring 2022).

his book *Is There a Text in This Class?* Fish tells an enlightening anecdote from his experience as a college professor. While teaching at the State University of New York in 1971, he led a group of his students to believe that a list of authors marked on the blackboard as readings for other students was a religious poem of the kind his current class were studying, which they then attempted to analyze. The list was as follows:

Jacobs-Rosenbaum
Levin
Thorne
Hayes
Ohman(?)

The space Fish left for his students' observations and interpretations shows how, faced with their professor's indication that "you have a poem in front of you," they began to look at this list with "poetry-seeing eyes", applying a set of rules and parameters that their teachers had accustomed them to consider: for example, the principle that everything in a poem must have a meaning that is not left to chance, or that the words are related to each other and to the central idea expressed by the poem. The proposed hypotheses of interpretation are surprising to read, and Fish says he repeated the experiment in several classes with different lists of names to show that these interpretive possibilities did not come from the names they referred to, but rather from a particular mode of perception dictated by the situation. The most interesting consideration that emerges from this anecdote is that the students did not proceed from the features that characterize a poem to recognize it as such; on the contrary, it was the recognition that came first, which was the origin of their perception of the formal features: "Interpreters do not decode poems: they make them" (Fish 1980, 327). Interpretation takes place from the organization of the experience – and thus from the recognition of the frame – and from the elements of preliminary agreement among those who interpret its modalities.[25]

The debate about the real or presumed existence of slam poetry as a genre or style, as well as the poetry slam format, is still active.[26] The poetic variety in the Italian slams is indeed impressive and difficult to classify: performances range

25 It is the same dynamic, explains Fish, whereby a hand raised by a student in a university class is usually interpreted by all present as a request to speak for intervention, rather than a request for help (cf. 1980, 33).

26 I agree with Katie Ailes, who writes in this respect: "Attempting to define 'slam poetry' through its adherence to certain themes or performance styles is futile considering that technically any poet may get up at a slam and perform work of any style" (2016).

from the speech modeled on the Anglophone style to poems characterized by rhythmic research and experimentalism (Matteo Di Genova); from the word games of Fabrizio Nuovibri's *Anagrammi ministeriali* to sound poetry; from the dance-poetry of Francesca Gironi to the more static reading from the lectern. They also include choices such as the use of a colloquial linguistic register (Andrea Fabiani, Gnigne), strict respect for closed form (Alfonso Petrosino), but also the display of multilingualism (Marco Gorgoglione). I believe that the frame poetry slam allows us to see poetry within texts and performances that in another context would not necessarily appear to be poems, or could not be presented as such, as shown by the episode of Garau kicked-out by the bouncer when he performed outside the slam context. The frame "poetry slam" creates what Cabot called an "ephemeral anthology" (2019, 6) by offering itself as both a container and a live medium.

References

Ailes, Katie. *Why 'Slam Poetry' Is Not a Genre*. https://katieailes.com/2016/02/09/why-slam-poetry-is-not-a-genre/. Weblog 2016– (January 8, 2024).

Ailes, Katie. *The Performance and Perception of Authenticity in Contemporary U.K. Spoken Word Poetry*. https://stax.strath.ac.uk/concern/theses/6q182k17w. Glasgow: Univ. of Strathclyde, 2020.

Benaim, Sabrina. "Explaining My Depression to My Mother." YouTube video, uploaded by @ButtonPoetry, November 21, 2014, https://www.youtube.com/watch?v=aqu4ezLQEUA&t=22s (January 8, 2024).

Bernardini, Luca. "Generale." YouTube video, uploaded by @GrandPoetrySlam/International, June 24, 2019, https://www.youtube.com/watch?v=qeWg0PklHaY (January 8, 2024).

Bey, Hakim. *T.A.Z. Zone temporaneamente autonome.* Milan: Shake Edizioni, 2017.

Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 1992.

Bulfaro, Dome. *Guida liquida al poetry slam: La rivincita della poesia*. Milan: Agenzia X, 2016.

Cabot, Jérôme. "La scène ouverte de slam: Utopie culturelle ou paratopie politique?" https://univ-tlse2.hal.science/hal-02063490v2. *Utopies culturelles contemporaines* 4 (2019): 115–127 (January 8, 2024).

Cappai Bonanni, Martina [@MartinaCappai]. "Against Nature." YouTube video, August 25, 2019, https://youtube/y4w8K4vhboA?si=rAOtJYrl0QVY9onZ (January 8, 2024).

Corbetta, Filippo [@FilippoCorbetta]. "Poesia ad Alta Voce – Marc Kelly Smith e Lello Voce – capitolo 5." YouTube video, June 1, 2014, https://www.youtube.com/watch?v=AtutUuj_Tno&t=32s (January 8, 2024).

Cunial, Nicolas. "Freni a schizzo." YouTube video, uploaded by @Zelig, June 16, 2019, https://www.youtube.com/watch?v=HO9tdWdmO0s&t=23s (January 8, 2024).

Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Oxford and New York: Routledge, 2008.

Fisco, Eleonora. *La risposta estetica nel poetry slam: Frame analysis e fenomenologia della performance*. Monza: Mille Gru, 2022.

Fish, Stanley. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 1980.
Foley, John Miles. *How to Read an Oral Poem*. Urbana, IL and Chicago, IL: Univ. of Illinois Press, 2002.
Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*. London and New York: Continuum, 1975.
Garau, Sergio. "Crepa." YouTube video, uploaded by @Zelig, June 23, 2019a, https://www.youtube.com/watch?v=ecSSIgntbxw&t=174s (January 8, 2024).
Garau, Sergio. "Muraglia." Facebook post, uploaded by @SocialSlam, April 1, 2019b. http://tinyurl.com/sdyzzjmt (January 8, 2024).
Garau, Sergio [@sergiogarau.xyz]. "Toccata in A." Instagram post, May 19, 2023, http://tinyurl.com/me36nyz6 (January 8, 2024).
Goffman, Erving. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Boston, MA: Northeastern Univ. Press, 1974.
Goldring, Kira. "Is Slam an Accepted Form of Poetry?" https://www.theperspective.com/debates/entertainment/is-slam-an-accepted-form-of-poetry. *The Perspective* 2022 (May 22, 2024).
Gregory, Helen. *Texts in Performance: Identity, Interaction and Influence in U.K. and U.S. Poetry Slam Discourses*. https://ore.exeter.ac.uk/repository/handle/10036/84703. Exeter: Univ. of Exeter, 2009.
Hoffman, T. "Poetry Slam." *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. 4th edition. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 2012. 1070.
Ingrosso, Emanuele. "Playmobil." Facebook post, uploaded by @LIPS-LegaItalianaPoetrySlam, September 14, 2019, http://tinyurl.com/ywea496r (January 8, 2024).
Novak, Julia. *Live Poetry: An Integrated Approach to Poetry in Performance*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2011.
Fabrizio, Nuovibri. *Anagrammi ministeriali e altri disagini*. Genoa: printed by KC, 2023.
Pugilato letterario. http://www.pugilatoletterario.it/info.php, Website (January 8, 2024).
Ring Rap Poetry Slam. https://www.poesiapresente.it/news/ring-rap-poetry-slam/. Online Event Announcement 2022 (January 8, 2024).
Smith, Marc Kelly, and Joe Kraynak. *Take the Mic: The Art of Performance Poetry, Slam, and the Spoken Word*. Naperville, IL: Sourcebooks MediaFusion, 2009.
Smith, Patricia. "Skinhead." YouTube video, uploaded by @urbanrenewalprogram, August 28, 2010, https://www.youtube.com/watch?v=Klb5TniRGao (January 8, 2024).
Somers-Willett, Susan. *The Cultural Politics of Slam Poetry, Race, Identity, and the Performance of Popular Verse in America*. Ann Arbor, MI: The Univ. of Michigan Press, 2009.
Vorger, Camille. "Le slam ou l'art d'ouvrir un horizon d'écoute en poésie." http://tinyurl.com/y8cfxk3x. *Lire au college* 90 (2012): 1–7.
Vorger, Camille. *Slam: Des origines aux horizons*. Lausanne: Editions d'en bas & La passe du vent, 2015.
Williamson, W. John. "The Hermeneutics of Poetry Slam: Play, Festival and Symbol." *Journal of Applied Hermeneutics* (November 2015).
Yobé, Valérie. "Caractéristiques de la joute de slam: Règles du genre, contenus des textes, formes des performances, images du slam." http://tinyurl.com/2s3sxp42. Speech at the conference *Performances poétiques* organized by the Centre Universitaire Jean-François Champollion. Albi, 2015.

Clara Cosima Wolff

Zwischen Performance und Mediatisierung: Stilistische Mittel in Gebärdensprachgedichten

Gebärdensprache und Gedichte? Herausforderungen der Dichotomie von Mündlichkeit und Schriftlichkeit

Dieser Artikel wird gebärdensprachliche Gedichte ausgehend von der Perspektive der *Deaf Studies*[1] in den Blick nehmen und einen transdisziplinären Analyseansatz vorschlagen, der sich daran orientiert, welche Betrachtungsweisen und Expertisen Gebärdensprachgedichte erfordern.[2] Der erste Teil stellt theoretische Grundlagen mit kurzer Einführung in die Grammatik Deutscher Gebärdensprache (DGS) sowie in frühe Forschung zu Gebärdensprache (GS) und Gedichten dar. Der zweite Teil verdeutlicht anhand von exemplarischen Analysen dreier GS-Gedichte wichtige Analysewerkzeuge, wobei der Fokus auf dem Einsatz poetischer Stilmittel liegt. Diese werden mit Hilfe von literaturwissenschaftlichen, film- und theaterwissenschaftlichen sowie performance-wissenschaftlichen Konzepten untersucht. Ziel ist die Integration von Gebärdensprachgedichten in den literaturwissenschaftlichen Diskurs, ohne dass diesen phonozentristische und schriftbasierte Terminologien aufgedrängt werden und ohne eine marginalisierte

1 Die Großschreibung von Deaf sowie Taub wird hier verwendet, um auf die kulturelle Identität zu verweisen, nicht auf einen medizinisch definierten Zustand. Die *Deaf Studies* fanden ihren Anfang an der Gallaudet University (Waldschmidt 2020, 172), der ersten Universität für gehörlose und schwerhörige Studierende. Neben den allgemeinen *Deaf Studies* existiert das Forschungsfeld *Deaf History*. Einschlägige Literatur der Forschungsfelder sind das *Oxford Handbook of Deaf Studies, Language and Deaf Education* (Marschark und Spencer 2010/11), *SAGE Deaf Studies Encyclopedia* (Gertz und Boudreault 2016) und das *Journal of Deaf Studies and Deaf Education*.

2 Selbstpositionierung: Ich bin eine Person mit Privilegien des Hörens und Sehens, mein Gebärdensprachkompetenzlevel ist im Anfängerinnenbereich. Meine Perspektive sehe ich vergleichbar mit dem Ansatz von *Critical Whiteness* (Nayak 2007, 745) und allgemeiner *Critical Allyship*. Mein Anliegen ist, mir eigener Privilegien bewusst zu werden, die Auswirkungen dieser Privilegien einzuordnen und auf die Literaturwissenschaften zu beziehen. Das knüpft an mein Verständnis von Verantwortung der dominanten Kultur an, sich selbst weiterzubilden und so auch Grenzen der eigenen Disziplin zu erkennen.

Open Access. © 2024 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111561356-006

Gesellschaftsgruppe über die dominierende Kultur der Hörenden zu definieren. Die Herausarbeitung der eigenen Charakteristika von Gebärdensprachlyrik steht im Zentrum, jedoch ohne ausgrenzendes und stereotypisierendes *othering* zu betreiben (vgl. Canales 2000, 22). GS-Gedichte sollen nicht als etwas grundsätzlich von Literatur Verschiedenes betrachtet werden, es soll vielmehr gezeigt werden, wie sie das bisherige Literaturverständnis und dessen implizite Annahmen herausfordern und so zu einem kritischeren Selbstverständnis und zu einer transdisziplinären Weiterentwicklung der Literaturwissenschaften führen könnten.

Forschungsüberblick zu Gebärdensprachgedichten

Die Anfänge von GS-Gedichten lassen sich nur bedingt datieren (vgl. Kaiser 2016, 4): Gebärdensprachkunst hat es schon immer gegeben (vgl. Vollhaber 2012, 399), sie ist in der *Deaf community* als Teil des kulturellen Lebens tief verwurzelt (vgl. Napier und Leeson 2016, 144). Die Entwicklungsgeschichte von Gebärdensprachen ist komplex: Obwohl visuell-gestische Sprachen womöglich der Lautsprache vorausgingen (siehe Jäger 2022), setzt spätestens seit dem Mailänder Kongress 1880 eine Unterdrückung europäischer und amerikanischer Gebärdensprachen ein, begründet mit der politischen Überzeugung der Überlegenheit von Lautsprache, die sich unter anderem im Verbot von Gebärdensprache an Bildungsstätten für Taube äußerte und bis heute anhaltende Folgen in der fehlenden Anerkennung und im offiziellen Gebrauch von Gebärdensprache zeigt (siehe Murray und Greendwald 2010; Moores 2010). So bildet die Untersuchung von GS-Gedichten keinen Teil der Literaturwissenschaften und somit kommen sie nicht im Kanon vor, obwohl sie spätestens seit dem Aufkommen von Videoaufzeichnung gut dokumentiert sind. Die literaturwissenschaftliche Beteiligung an GS-Gedichtanalysen könnte aber einen wichtigen Beitrag zur Anerkennung und Sichtbarmachung der kaum beachteten Literaturform und lange unterdrückten Sprache bieten und einen Ausweg aus dem rein laut- und schriftsprachlichen (LS) Verständnis von Literatur darstellen. Die Literaturwissenschaften würden so ihrer Verantwortung nachkommen, keine Literaturform durch Ausschluss zu diskriminieren. Durch die Erweiterung der Perspektive, was Literatur (hier im Speziellen Lyrik) sein kann, welche Form sie annehmen kann und welche Analysemethoden sie verlangt, werden die Literaturwissenschaften bereichert. GS-Gedichte können zum Beispiel an der Entwicklung des Gedichtbegriffs jenseits der Buchseite mitwirken. In *Deafening Modernism* (2015) argumentiert Rebecca Sanchez zu Recht, dass das Wissen der *Deaf culture* nicht nur in den Deaf Studies verwendet werden sollte, sondern allgemein die Perspektive auf Sprachfunktionen in literarischen Kontexten erweitern kann, und somit auch schriftsprachliche Lite-

ratur profitieren könnte, zum Beispiel bei der Analyse verkörperter Sprache und visueller Poetik. Das Potenzial von GS-Literatur, neue Denkweisen über Literatur, Literaturanalyse und Sprache aufzuzeigen und die Beziehung zwischen Sprachkunst und Körper der Sprachkünstler:in zu verdeutlichen, untersucht Rachel Sutton-Spence in *Disrespected Literature* (2019). Die Fähigkeit des Körpers, Ideen und Emotionen sprachlich zu kommunizieren, identifiziert Rose als Schlüssel zum Verständnis von GS-Gedichten (vgl. 1992, 165). Die hörende Welt könne durch GS-Gedichte mithin mehr über Körperwissen lernen.

In der Suche nach einer gemeinsamen Definition von GS- und LS-Gedichten liegt auch die Möglichkeit, etwas sprachformunabhängig Poetisches zu benennen, was zu einer allgemein gültigen Gedichtdefinition für Laut-, Schrift- und Gebärdensprachgedichte führen könnte. Lyrikdefinitionen gehen oft von einer laut- oder schriftsprachlichen Dichotomie aus, die GS-Gedichte nicht mitbedenken: Dieter Burdorf zum Beispiel unterscheidet die mündliche und die schriftliche Rede in Versen (vgl. 1995, 21), auch für Rüdiger Zymner gibt es eine „Bipolarität" der Lyrik, sie könne entweder grafisch oder phonisch in Erscheinung treten (vgl. 2009, 31 und 47). Liedhaftigkeit/Sangbarkeit ist ein weiteres Kriterium, das oft zur Lyrikdefinition herangezogen wird und GS-Gedichte nicht mitbeachtet (vgl. Asmuth 1984, 129–130 und 134–136). Neben den zahlreichen Definitionen, die GS-Gedichte ausschließen, gibt es aber auch Merkmale in Lyrikdefinitionen, die auf GS-Gedichte zutreffen. Zum Beispiel ist die allgemeine Definition poetischer Sprache von Jan Mukařovský auf GS-Gedichte gut anwendbar: eine ästhetisch gezielte Verzerrung der Standardsprache (vgl. 2007 [1932], 20–21). Die Abweichung von der Alltagssprache sieht auch Roman Jakobson als wichtiges Kriterium poetischer Sprache an (vgl. 1979, 92). Burdorf betont Strukturierung durch Pausen beziehungsweise Zeilenumbrüche, die das Gedicht rhythmisch beziehungsweise grafisch von der Alltagssprache abheben (vgl. 1995, 21) – auch GS-Gedichte können durch Pausen rhythmisch strukturiert sein. Weitere charakteristische Lyrikmerkmale sind Kürze und konzise Sprache, also sprachliche Verdichtung (vgl. Killy 1983, 158), welche auch in GS-Gedichten sichtbar sind, ebenso wie die Selbstreflexivität des Textes (vgl. Hinck 1994, 11).

Bisher gibt es meines Wissens keine wissenschaftliche Arbeit aus der Germanistik, die Gebärdensprachgedichte untersucht.[3] Wegweisende Arbeiten der Deaf Studies zu GS-Literatur kamen aus dem amerikanischen Raum, die drei wichtigsten seien hier kurz erwähnt. Heidi Rose schrieb 1992 *A Critical Methodology for Analyzing ASL Literature.* Ihre Studie bietet eine theoriebasierte, nicht-linguistische Ana-

3 Sandra Kaiser (2016) untersucht kreative GS-Texte aus Dolmetscher:innensicht, Vollhaber (2021) widmet sich aus kulturwissenschaftlicher Sicht politischen Dimensionen von GS-Kunst, Anke Müller (2018) wendet aus philosophischer Sicht Filmbegriffe auf gebärdete alltagssprachliche Diskurse an.

lyse von *American Sign Language* (ASL) Literatur und fokussiert deren performativen Aspekt (vgl. Rose 1992, 3), welcher im letzten Teil dieses Artikels beleuchtet wird. Dabei lehnt sie anhand von schriftlicher Literatur entstandene Genre-Kategorien wie ‚Poetry' für GS-Werke ab (vgl. 1992, 4–5). Die erste Arbeit mit explizitem Fokus auf Gedichte in GS schrieb Clayton Valli. In *Poetics of American Sign Language Poetry* (1993) verfolgt er die Absicht, die Ähnlichkeit von GS-Gedichten und schriftsprachlichen Gedichten zu demonstrieren. Über die Identifizierung von Merkmalen der GS-Gedichte, die den Konventionen von LS-Gedichten entsprechen, und durch die Anwendung des Analysevokabulars geschriebener Gedichte entwickelte er erste Analyseschritte für GS-Gedichte. Die starke Orientierung an LS-Gedichten ist wahrscheinlich durch eine Rechtfertigungshaltung und den Wunsch nach Anerkennung der eigenen Sprache und Literatur zu erklären. Valli beschreibt eine grundsätzlich gleiche Struktur von LS- und GS-Gedichten und identifiziert Verse, Reim und Metrum. Während seine Arbeiten zu Reim nach wie vor Bedeutung haben und hier zur Anwendung kommen, wird seine Definition von Versen und Metrum in GS-Gedichten in der Literatur durch einen neueren Ansatz ersetzt, welcher vom GS-Gedicht selbst ausgeht und nicht an LS orientiert ist. Einen weiteren wichtigen Ansatz für die Analyse von GS-Gedichten hat Rachel Sutton-Spence entwickelt, die erstmals poetische Stilmittel von GS mit einer inhaltlichen Interpretation verbindet (siehe Sutton-Spence und Woll 1999). Ihre Forschungsschwerpunkte *Sign Language Linguistics* und *Deaf culture* erlauben einen differenzierten Blick auf GS-Gedichte, den sie im Standardwerk *Introducing Sign Language Literature* darlegt (siehe Sutton-Spence und Kaneko 2016). Im Analyseteil dieses Beitrags wird ihre Auflistung poetischer GS-Stilmittel in eine literaturwissenschaftliche Stilmittelsystematik integriert und, um auf bisherige Stilmittelanalysen Bezug nehmen zu können, in LS-Gemeinsamkeiten und GS-eigene Stilmittel aufgeteilt.

Durch die bisherige Nichtbeachtung von GS-Literatur seitens der Literaturwissenschaften fehlt es an Wissen und Werkzeugen, auf GS mit ihrer eigenen Grammatik einzugehen, die sich von der LS unterscheidet. Nach langer Unterdrückungsgeschichte von GS bewirkte William Stokoes Arbeit zum visuellen Kommunikationssystem einen Paradigmenwechsel, der eine grundlegende Neudefinition von Sprache erforderte: Er zeigt, dass manuelle Sprachen mit allen linguistischen Eigenschaften gesprochener Sprachen ausgestattet sind (vgl. 1960, 33). Die offizielle Anerkennung von DGS als eigenständige und vollwertige Sprache fand in Deutschland jedoch erst 2002 statt. DGS hat eine eigene Grammatik, welche in Gedichten poetische Variation erfährt. Daher ist es vorab wichtig, die Bestandteile einer Gebärde zu verstehen, um die poetische Verwendung nachvollziehen zu können. Eine Gebärde besteht grammatikalisch aus manuellen und nonmanuellen Komponen-

ten. Die manuellen Komponenten unterteilen sich in die vier Parameter Handform, Handstellung, Ausführungsstelle und Bewegung. Zu den nonmanuellen Komponenten gehören Mimik, Mundbild, Mundgestik, Kopf- und Körperhaltung sowie Blickrichtung (vgl. Eichmann et al. 2012, 34). Gemeinsam schaffen sie eine ganzheitliche Bedeutung (vgl. Pfau und Quer 2010, 18). In den folgenden Stilmittelanalysen wird deutlich, welche Gemeinsamkeiten GS- und LS-Gedichte verbindet, und was GS-gedichteigene Stilmittel sind, die an die Eigenschaften der Sprachmodalität und der Grammatik gebunden sind.

Wie lassen sich Gebärdensprachgedichte analysieren? Transdisziplinäre Ansätze

Eine literaturwissenschaftliche Forschungsperspektive sei laut Rose eine gute Grundlage zur Analyse von GS-Literatur, um zum Beispiel bildhafte Sprache zu untersuchen, aber gleichzeitig sei das Verständnis für Literatur mit visuell-gestischer Linguistik eingeschränkt, wenn ausschließlich Modelle zur Analyse von mündlicher oder schriftlicher Literaturtradition zur Anwendung kommen (vgl. 1992, 158). So wird dieser Artikel, wie es oben genannte erste Forschungen zu GS-Gedichten versuchten, Gemeinsamkeiten von GS- und LS-Gedichten herausstellen und dabei zeigen, wie literaturwissenschaftliche Analysemethoden, der Stilmittelsystematik von Gabriele Rohowski folgend (vgl. 2012, 415–426), angewendet werden können und wo sie an ihre Grenzen stoßen.

Zur Veranschaulichung der Funktionsweise von Stilmitteln in GS-Gedichten werde ich auf die GS-Gedichte „Körpergedächtnis“ von Kassandra Wedel in DGS und „Poetry“ von Peter Cook in ASL (2015)[4] eingehen. Auch wenn DGS und ASL unterschiedliche Sprachen sind, ist es für die Stilmittelanalyse hilfreich, auf verschiedene Sprachen mit ihren kulturellen Kontexten zu schauen, um (wie in der LS auch) allgemeine Aussagen über poetischen Gebrauch von GS treffen zu können. Zudem wird anhand von „Caterpillar“ von Ian Sanborn (2014) eine GS-Gedichtform untersucht, die ohne grammatikalische Strukturen auskommt und rein visuell funktioniert (*visual vernacular* (VV)). Im Folgenden werde ich anhand der Fallbeispiele ausgewählte Stilmittel der GS exemplarisch darstellen, denn die Art und Weise, wie GS ästhetisch verwendet wird, und dass sie überhaupt künst-

4 ASL-Poet Peter Cook arbeitet im „Flying Words Project“ mit einem hörenden Dolmetscher zusammen, der lautsprachliche Hinweise zum Verständnis des GS-Gedichts für ein hörendes Publikum liefert, aber keine komplette Übersetzung, um den Fokus auf das Visuelle beizubehalten. Die Tonspur wird hier aber explizit nicht mit analysiert.

lerisch verwendet wird, ist in der *Deaf community* von großer Relevanz (vgl. Peters 2000, 53). Mein Fokus liegt dabei auf formalen Aspekten und den vielfältigen poetischen Einsatzmöglichkeiten von GS.

Stilistische Gemeinsamkeiten von laut-/schriftsprachlichen Gedichten und Gebärdensprachgedichten

An die obigen Gedichtdefinitionen anknüpfend kann als allgemeine Gemeinsamkeit festgestellt werden, dass Überstrukturiertheit und Verfremdung poetische Bearbeitungsmethoden sind, die sowohl in LS- als auch in GS-Gedichten verwendet werden und die Texte zu Gedichten machen. Zuerst werde ich hier Stilmittel anführen, deren Funktionsweise in LS- und GS-Gedichten ähnlich ist. Dazu zählen syntaktische Strukturen (Wiederholung, Parallelismus, Neologismus), Figuren und Tropen (Metapher, Vergleich) sowie Kommunikationsstrukturen (lyrisches Ich).

In „Poetry" von Peter Cook ist vor allem die Wiederholung der Formel POETRY IS[5] auffällig. Diese verleiht dem Gedicht eine deutliche Struktur. Sie kann als Parallelismus gesehen werden, da eine Reihe von Sätzen mit gleicher Satzstruktur folgt. In Kassandra Wedels „Körpergedächtnis" ist ebenfalls das Stilmittel der Wiederholung sehr präsent. Hier wird keine komplette Gebärde wiederholt, sondern nur zwei Parameter: die Handform und die dazugehörige Bewegung. Durch die Wiederholung von Gebärden oder Gebärdenteilen wird ein neuartiges, im Vergleich zur Alltagssprache ungewohntes Muster erschaffen, welches nicht mehr nur den Inhalt transportiert, sondern die Sprache an sich in den Vordergrund rückt (vgl. Kaiser 2016, 9). Die wiederholte Gebärde in „Körpergedächtnis" bildet einen Neologismus, indem sie die Gebärden ERINNNERN und FLIMMERN kombiniert. Neologismen können durch Modifizierung einzelner Parameter (vgl. Kaiser 2016, 11), durch gänzlich neue Gebärden oder über Kombination von vorhandenen Gebärden, wie hier im Beispiel, entstehen.

Der Einsatz von Metaphern ist vor allem bei Cook sehr präsent: Metaphorisch wird gezeigt, was ‚poetry' sein könnte: zum Beispiel ein offenes Fenster, eine Flamme, eine pilzförmige Wolke. Auch eine Sonderform der Metapher, die Synästhesie, wird verwendet: ‚poetry' schmeckt gut. Die Funktionsweise der Metapher, zwei verschiedene Bilder und Bedeutungen aufeinander zu beziehen, die (min-

5 Die Zitate aus den Gebärdensprachgedichten orientieren sich an der Transkription von GS in Glossen und erfolgen daher in Großbuchstaben.

destens eine) Ähnlichkeit aufweisen, funktioniert in GS wie in LS, nur ist sie in GS linguistisch verkörpert (vgl. Rose 1992, 159), wirkt also durch die Körperlichkeit noch konkreter.

Bezogen auf die Kommunikationsstrukturen lässt sich feststellen, dass beide Gedichte kein explizites ICH verwenden. Peter Cook zeigt, was ‚poetry' alles sein könnte, Kassandra Wedel zeigt das Zusammenwirken von Erinnern und Körper. Aufgrund der Abstraktion in Peter Cooks Gedicht sind in diesem keine Menschen anwesend. Genau wie im LS gibt es GS-Gedichte, die mit einem deutlich artikulierten Ich arbeiten, während andere, wie die beiden hier gezeigten, eine Kommunikationsstruktur ohne Personalpronomen verwenden. Der explizite Körperbezug in Kassandra Wedels Gedicht deutet vielmehr die Annahme eines verkörperten Ichs an, was nicht mit Kassandra Wedel als Performerin verwechselt werden sollte. Die besondere Beziehung von Körper der Performer:in und Gedicht wird im dritten Teil näher diskutiert.

Neben den Stilmitteln mit vergleichbarer Funktionsweise gibt es auch gemeinsame Stilmittel, die aber in LS und GS unterschiedlich gebildet werden. Dazu zählen metrische Formen (Rhythmus und Metrum) sowie Reimformen und Klangfiguren.

Das Metrum gebärdensprachlicher Gedichte bestimmte Valli über Pausen, die Anzahl von Bewegungen und Wiederholungen (vgl. 1995, 69). Auch im Ursprung von LS-Gedichten leitet sich die metrische Form von einer Körperbewegung ab, dem Fußstampfen, was durchaus in manchen GS-Gedichten rhythmusgebend vorkommt, jedoch kein zwingender Bestandteil ist. Bei Cook wird zum Beispiel zu Beginn die Gebärde für ‚poetry' mit dem Stampfen des Fußes rhythmisch synchronisiert. Valli definiert auch Zeilenumbrüche über visuelle Auffälligkeiten in GS-Gedichten, zum Beispiel über die Wiederholung von Blickbewegungen, Augenbrauenbewegungen, Händigkeit (rechts/links) oder Ausführungsstelle in regelmäßigen Abständen (vgl. 1993, 6). Vallis Ansatz, Metrum und Verse in GS-Gedichten zu definieren, scheint jedoch nicht einer GS-Gedichten inhärenten Logik zu entsprechen, sondern ein Versuch zu sein, GS-Gedichte als solche durch Vergleichbarkeit mit LS-Gedichten zu rechtfertigen. Im letzten Teil dieses Artikels, der die eigenen Charakteristika von GS-Gedichten behandelt, wird daher eine andere Art der Struktureinteilung für GS-Gedichte vorgestellt, welche sich nicht zwanghaft an LS-Gedichten orientiert, sondern die räumlichen Eigenschaften von GS-Gedichten berücksichtigt.

Auch in Gebärdensprachgedichten ist Reim ein wichtiges Stilmittel. Visueller Reim entsteht wie im Lautsprachlichen über die Wiederholung eines Wortteils. Während in LS Reim über den Gleichklang aller Laute vom letzten betonten Vokal an funktioniert (vgl. Rohowski 2012, 418), wird in der GS (mindestens) ein Bestandteil der Gebärde wiederholt. Das kann ein Parameter der manuellen Komponenten sein (zum Beispiel Handform: Reim über die Wiederholung der gleichen Handform bei

Variation der anderen drei Parameter, siehe Abb. 1). Reim funktioniert aber auch über nonmanuelle Komponenten (zum Beispiel durch die Wiederholung eines Blicks). So gibt es eine Vielzahl an Reimmöglichkeiten, welche im Unterschied zur LS auch parallel eingesetzt werden können.

Neben dem Reim strukturieren in lautsprachlichen Gedichten Pausen und Redegeschwindigkeit das Gedicht, im Schriftsprachlichen geschieht Vergleichbares über die Bedeutung des Raums zwischen den Worten sowie Groß- und Kleinschreibung. Diese Effekte werden in GS-Gedichten durch den Wechsel von Bewegung und Stillstand erzielt. In ihrer linguistischen Analyse von GS vergleichen Liddell und Johnson ‚Halten und Bewegung' als Gebärdenbestandteile mit der Silbeneinteilung von LS (vgl. 1989, 213). Das Halten der Gebärde („freeze") kann poetisch verwendet werden, indem es in der Länge variiert wird und dadurch subtil oder abrupt wirkt. Auch die Bewegung kann in ihrer Dauer (lang, kurz, schnell wechselnd, wiederholend) und in der Größe variieren, dabei kann der Bewegungspfad vergrößert, verkürzt, verlangsamt oder beschleunigt werden. Kassandra Wedel arbeitet in ihrem Gedicht mit einer Steigerung, in dem sie die Haltesegmente immer kürzer und die Bewegungssegmente immer schneller werden lässt im Laufe des Gedichts.

Weitere Klangfiguren sind die Alliteration, für die Valli eine GS-Entsprechung in der Abfolge gleicher Bewegungen findet, sowie die Assonanz, die er über die Abfolge gleicher Handformen definiert (vgl. 1993, 122–123). So wäre nach ihm der in Abb. 1 gezeigte Reim auch eine Assonanz, da keine anderen Handformen zwischen den gezeigten Aufnahmen verwendet werden. Diese Klangfiguren müssten für GS-Gedichte vielleicht Bildfiguren oder Figuren visueller Wiederholungen genannt werden.

Eine Art von Klangfigur findet aber auch Anwendung in GS-Gedichten: Onomatopoesie in Gebärdensprache definiert Michiko Kaneko als lautmalerische Mundgestik, die ein lebendiges sensorisches Bild hervorruft, das mit dem referierten Sinn verbunden ist (Klang, Vision, Berührung), und durch Öffnung oder Formung des Mundes und die Art des Ausatmens erzeugt wird (vgl. 2020, 467). Dabei wird Onomatopoesie als Neuinterpretation von Sinneseindrücken betrachtet. Ihr imaginärer Charakter macht sie für kreativen Gebärdensprachgebrauch fruchtbar. Es handelt sich hier nicht um die direkte Nachahmung des Klangs, sondern vielmehr um die Neuinterpretation der von Tauben Dichter:innen erlebten Klänge. Cook verwendet das ‚p' als ersten Buchstaben von POETRY onomatopoetisch, in dem er es in ein ‚p' für den Schuss und dann für die Explosion verwandelt und im Laufe des Gedichts für verschiedene, eher plötzlich eintretende Bilder und Geschehnisse gebraucht.



Abb. 1: Reim über Variation der Ausführungsstelle und Handstellung bei gleicher Handform und Bewegung. Das dritte Bild zeigt die Hinzunahme der zweiten Hand. Screenshot aus einer Aufzeichnung der Aufführung von Kassandra Wedels „Körpergedächtnis“, erstellt wurde das Video von der Literaturinitiative *handverlesen*. https://poesiehandverlesen.de/bibliothekseintrag.php?p=69.

Wenn die laut-/schriftsprachliche Perspektive nicht genügt: Eigene Charakteristika von Gebärdensprachgedichten

Nachdem die bisherigen Ausführungen einen gemeinsamen Rahmen für die literaturwissenschaftliche Analyse von Gebärdensprachgedichten und laut-/schriftsprachlichen Gedichten vorgeschlagen haben, werden nun Merkmale behandelt, die charakteristisch für Gebärdensprach-Gedichte sind, und für die daher ein LS-Vergleichsrahmen nicht sinnvoll ist. Die Analyse von Gebärdensprachpoesie sollte somit von der Aufgabe befreit werden, GS als Sprache zu rechtfertigen und den Fokus auf spezifische Qualität von GS-Gedichten legen: Bewegung, Dreidimensionalität und Verkörperung (vgl. Bauman 2003, 36).

Auch wenn die visuelle Ebene schriftsprachlicher Gedichte (siehe zum Beispiel Ernst 1991; Koepfermann 1981; Korte 2004; zu Literatur und *Visual Culture* siehe Benthien und Weingart 2014) und in jüngerer Zeit auch die performative Ebene von Gedichtlesungen (siehe Döring 2021; Novak 2017) und Poetry Slams (siehe Benthien und Prange 2019; Wirag 2014), sowie Poesiefilme (siehe Benthien 2013; Orphal 2014) bereits erforscht werden, reicht das so erweiterte literaturwissenschaftliche Vokabular für GS-Dichtung nicht aus. Denn bei GS-Gedichten handelt es sich explizit um *seen poetry* (vgl. Chare 2006, 353), bei der gebärdenspracheigene Charakteristika untersucht werden, wie das Herstellen der Beziehung von Bildern und Körper,

das Suggerieren von Gleichzeitigkeit durch den Einsatz beider Hände und die Möglichkeit, verschiedene Blickwinkel und Perspektiven darzustellen, wobei auch filmische Techniken durch den Körper angewendet werden (vgl. Rose 1992, 157). Dies erfordert, wie bei anderen Formen von körperlich performter Lyrik, die im Zentrum dieses Bandes stehen, transdisziplinäre Analysemethoden, weshalb im Folgenden Deaf Studies, Film- und Theaterwissenschaft sowie Performance Studies zum Einsatz kommen.

Bewegte Bilder

Die Wichtigkeit der Bewegung in Bildern zeigt sich besonders in der gebärdensprachlichen Gedichtform *Visual Vernacular (VV)*, die sich von GS-Grammatik löst und über ikonische Anteile von Gebärden unter Einsatz von kinematografischen Techniken wie Zoom oder Cuts funktioniert. Der Schwerpunkt liegt dabei nicht auf der Sprache, sondern auf der Handlung, der Mimik und den Perspektivwechseln, wie sie auch bei Pantomime oder theatralischen Darbietungen verwendet werden (vgl. Asmal 2020, 495). Damit ist sie auch für nicht gebärdensprachkompetente Personen leichter verständlich, wenn sie sich auf die Logik des Visuellen einlassen können. Die visuelle Umgangssprache weist darauf hin, dass die bei VV verwendeten poetischen Ausdrucksmittel auf in der Gebärdensprache angelegte Möglichkeiten des visuellen Erzählens beruhen (vgl. Müller 2018, 4). Das „vernacular“ von VV verweist auf umgangssprachliche Codes, welche visuell direkt verstehbar seien (vgl. Derrida 2006, 110) und auch im Film verwendet werden.

Als Beispiel für die Charakteristika von VV werde ich mich auf „Caterpillar“ von Ian Sanborn (2014) beziehen. In seinem Gedicht performt Sanborn die Verwandlung von einer Raupe zum Schmetterling, in dem er Perspektivwechsel zwischen Raupe und Baum sowie zwischen Raupe und Schmetterlingsfänger vornimmt. Die Wechsel werden durch den Gesichtsausdruck erkennbar wie auch durch den Einsatz der zweiten Hand, welche zur Bedeutungsträgerin wird. Die Mimik in „Caterpillar“ betont die Verwandlung von Raupe (ernster, starrer Gesichtsausdruck) zum Schmetterling (lächelnd, lebhaft).

GS-Gedichte als bewegte Bilder nehmen oft explizit Bezug auf Stilmittel des Films. Der unter anderem von Christopher Krentz beschriebene Einfluss des Filmmediums auf Gebärdensprachgedichte bezieht sich einerseits auf die Kamera selbst – er vergleicht ihren Effekt mit dem des Aufkommens vom Buchdruck für schriftsprachliche Literatur (vgl. 2006) –, andererseits auf die Imitation von Filmtechniken mit dem Körper: Close-Up, Zoom, Übergänge/Schnitte, Geschwindigkeit, Perspektivwechsel und die Wahl des Bildausschnitts werden ästhetisch in GS-

Gedichten verwendet. In „Caterpillar“ wird die Raupe sowohl ganz nah dargestellt, indem die Finger am Kopf die Fühler bilden, als auch aus der Ferne: ein Finger, der sie über den Boden kriechend performt. Durch diesen Zoom entstehen Close-Ups, die sich mit Totalen abwechseln, die die Umgebung mit einfassen. Manche Übergänge innerhalb der Bilder des VV-Gedichts werden sehr fließend dargestellt, andere durch einen klaren Schnitt. Der Bezug von GS-Gedichten zum Film ist damit deutlich direkter als in der schriftsprachlichen Literatur, so werden filmische Effekte nicht schriftlich, sondern körperlich imitiert. Laut Stokoe funktioniert Gebärdensprache eher wie ein Film als eine schriftliche Erzählung: Die Performer:in nehme selbst die Rolle einer Kamera ein, indem sie Bildausschnitt und Blickwinkel variiere (vgl. 1990, 90). Neben Unterschieden im kreativen Prozess (im GS-Gedicht meist nur eine Performer:in in allen Rollen) weisen Filme und Gebärdensprachgedichte zahlreiche grammatikalische und ästhetische Ähnlichkeiten auf. Die Grenzen der visuell-räumlichen Komposition werden durch den filmischen *frame* bestimmt. Die räumliche Komposition der Aufnahme ist abhängig von der Einstellungsgröße, also der Entfernung zwischen Kamera und Objekten innerhalb des Bildes. Der Körper der Gebärdenden und die unmittelbare Umgebung bilden den Rahmen des Textes und können ebenfalls verschiedene Einstellungsgrößen produzieren. Da GS-Grammatik aus Bewegungen des Körpers im dreidimensionalen Raum besteht, verfügt sie über ein breites Spektrum an visuellen und sprachlichen Mitteln, mit denen verschiedene „Kameraeinstellungen“ erzeugt werden können. Ein *point-of-view-shot* zeigt sich in Cooks „Poetry“ in der Sequenz, in der er zwischen Maler und Portrait hin- und herwechselt, eine im Film übliche Kameraeinstellung (vgl. Peters 2006, 80). Nonmanuelle Komponenten wie zum Beispiel Gesichtsausdrücke vermitteln oft die Nahaufnahme einer Figur, während Objektklassifizierungen mit den Händen eher Totalen zeigen (s. „Caterpillar“: Fühler am Kopf vs. Raupe auf Boden).

Auch der Übergang von einer Gebärde zur nächsten kann poetisch bedeutungsvoll gestaltet werden, dieses Stilmittel nennt sich *Morphing*/Umwandlung oder *Blending*/Überblendung (vgl. Sutton-Spence und Kaneko 2016, 138), ebenfalls unter Verwendung von Filmterminologie. Zwischen zwei sich formal ähnelnden Gebärden werden dabei die Parameter minimal verändert, um die Gebärden ästhetisch ineinander übergehen zu lassen oder zu verschmelzen. Das verbindet die Gebärden visuell, aber auch auf Bedeutungsebene, was Einfluss auf den Inhalt der Performance hat (vgl. Kaiser 2016, 13). In Alltagsgebärden wird der Übergang nicht besonders beachtet, im kunstvollen Gebrauch können ihm ästhetische Qualitäten zugeschrieben werden. Häufig sind die Bewegungen gleichmäßiger und fließender als im Alltag, so werden Gebärden bewusst hintereinander eingesetzt, weil sie beispielsweise einen Parameter teilen und sich so bedeutungsvolle Überschneidungen ergeben (in „Poetry“ geht die SONNE direkt in den FALKEN über, die REFLEXIONEN werden zum FLUSS). Über Bewegungspfade werden formale

Verbindungen zwischen einzelnen Textteilen geschaffen. Der gegenteilige Effekt von absichtlich abrupten Gebärden mit hartem Schnitt kann ebenfalls poetisch eingesetzt werden: in „Caterpillar“ wird der Perspektivwechsel von der Raupe auf dem Boden zur verkörperten Raupe, die mit Fühlern am Kopf dargestellt wird, mit einem hartem Schnitt, also übergangslosen Gebärden gekennzeichnet.

Insgesamt wurde somit deutlich, dass Grundbegriffe der formalen Filmanalyse als Terminologie zur Analyse von GS-Gedichten hilfreich sind, um die filmischen Charakteristika adäquat beschreiben zu können.

Visuelle Ästhetik im dreidimensionalen Raum

Eine weitere GS-Eigenschaft ist die visuelle Ästhetik. Ekphrasis, das Malen von Bildern mit Sprache, ist mit dem Körper der GS-Performer:in eng verbunden (vgl. Cohn 1999, 50), nur wird sie hier im dreidimensionalen Raum vollzogen. Die Analogie von Malen und Dichten genügt jedoch nicht zur Beschreibung von GS-Gedichten, da sie die Dreidimensionalität nicht beinhaltet. Darauf nimmt Cook in „Poetry“ explizit Bezug: Er zeigt einen Maler und sein Portrait, doch dann wird die Leinwand zerstört und Platz für Räumlichkeit geschaffen, indem die Leinwandbestandteile in den Orbit geworfen werden.

Die Nutzung der Ikonizität durch die Reaktivierung der zu Grunde liegenden Bilder mancher Gebärden (vgl. Hansen 2012, 220) ist in variierendem Ausmaß Bestandteil von GS-Gedichten und besonders bei VV-Gedichten von Bedeutung. Hier sei noch darauf hingewiesen, dass es viele nicht-ikonische Gebärden gibt, welche linguistisch arbiträr sind und somit symbolisch funktionieren (vgl. Brennan 2005, 361). Die Reduzierung auf das Bildhafte von GS geschieht jedoch häufig abwertend, wenn GS von Lai:innen auf das „schön Anzusehende“ eingeschränkt wird und der Sprache dabei Komplexität, Inhalt und grammatikalische Struktur abgesprochen werden (vgl. Chacón 2015, 24) – wenngleich Dichter:innen sich dies bewusst zu Nutze machen. Sutton-Spence unterscheidet den bewussten poetischen Einsatz von illustrativen Gebärden, die „durch Zeigen sagen“, und Gebärden, die „sagen, ohne zu zeigen“ (2010, 452). Hochgradig ikonische Strukturen entstehen, wenn Gebärdende ihr Bild von der realen Welt direkt in den visuellen, räumlichen und kinetischen Bereich der Gebärdensprache übertragen. Sie können auf Personen (Rollenwechsel, Charakterisierung oder Rollenspiel) oder Form und Größe bezogen werden, indem sie beispielsweise Formen von Gegenständen oder Lebewesen übernehmen. Eine Gebärde, die auf Ikonizität beruht, ist zum Beispiel das Flimmern im Gedicht von Wedel.

Vom alltäglichen Gebrauch von GS grenzen sich visuell ästhetische Kriterien ab: Symmetrie und Balance werden künstlerisch bewusst eingesetzt. Während im Alltag eine dominante Hand die Gebärden ausführt (vgl. mit Händigkeit im Schreiben) und die andere Hand unterstützt, kann im poetischen Gebrauch eine Balance der Gebärden auf beiden Seiten mit beiden Händen erzielt werden (vgl. Hansen 2012, 219; WALD gebärdet Cook in „Poetry“ zum Beispiel abwechselnd mit beiden Händen, obwohl eigentlich eine Hand den Boden bildet und die andere einen Baum). Durch Symmetrie entsteht der Eindruck von Gleichgewicht, ein zentrales Motiv in folkloristischer Literatur, die über Generationen weitergegeben wurde (vgl. Dundes 1963, 122). Die Ausgewogenheit in Form von symmetrischem Gebärdengebrauch erzeugt ein Gefühl der Harmonie, wohingegen das fehlende Gleichgewicht in asymmetrischen Gebärden einen Mangel oder Verlust dieser Harmonie zeigen kann (vgl. Sutton-Spence und Kaneko 2007, 301). Visuelle Asymmetrie wird bewusst zur Brechung eines Musters eingesetzt, zur Darstellung von Veränderung oder zur besonderen Hervorhebung und Betonung. Zeitliche und thematische Symmetrie (zum Beispiel Rahmung Anfang/Ende) wird in GS-Gedichten in ähnlicher Weise wie in LS-Gedichten genutzt, zusätzlich ist aber auch der Einsatz räumlicher Symmetrie möglich. Symmetrie kann durch Spiegelung und Rotation (vertikal/horizontal/sagittal) von Gebärden entstehen (vgl. Sutton-Spence und Kaneko 2016, 192), wobei links/rechts die häufigste Form von Symmetrie ist (vgl. Napoli und Wu 2003), oder durch symmetrischen Handeinsatz. Viele Gebärden, die den Einsatz beider Hände erfordern, sind an sich schon symmetrisch (zum Beispiel FIRE). So kann im poetischen Gebrauch auf die ungewöhnlich regelmäßige Verwendung bestehender symmetrischer Muster zurückgegriffen werden, oder neue (unregelmäßige) symmetrische Muster werden geschaffen. In Gedichten werden zweihändige Gebärden häufiger verwendet als im alltäglichen Gebrauch, wie Tommaso Russo, Rosaria Giuranna und Elena Pizzuto für die italienische Gebärdensprache zeigen (siehe 2001). Gebärden können auch in der Größe variieren, so kann die erzeugte Symmetrie subtiler oder extremer wirken. Wenn erst asymmetrische Gebärden verwendet werden, kann plötzlich auftretende Symmetrie verstärkend wirken: In „Poetry“ wird die Gebärde POETRY erst nur mit einer Hand performt, dann im Laufe des Gedichts mit beiden, in „Körpergedächtnis“ wird auch erst nur eine Hand eingesetzt für FLIMMERN + ERINNERN, vor den Augen werden dann beide Hände verwendet. In „Poetry“ werden zudem Gebärden, die eigentlich nicht symmetrisch sind, so transformiert, dass sie Symmetrie erzeugen (FALCON, SUN, ORBIT).

Ein weiteres GS-spezifisches Stilmittel ist Simultaneität. Über beide Hände und die nonmanuellen Komponenten von Gebärden kann Gleichzeitigkeit performt werden. Dabei kann es thematisch um Dualität gehen, Gegensätze oder Paare können dargestellt werden, gleichzeitige Geschehnisse sowie Ambivalenz (zum Beispiel

Harmonie in Händen, aber skeptischer Blick: In „Poetry“ gebärdet eine Hand einen Schmetterling, ein erstaunter Blick reagiert darauf, die zweite Hand verjagt ihn).

Auch der Gebärdenraum kann poetisch verwendet werden. Er wird definiert als der „körpernahe Bereich, […] in dem die Gebärden ausgeführt werden. […] Durch die Begrenzung des Gebärdenraums auf den Bereich vor Oberkörper und Kopf wird gewährleistet, dass ein Gesprächspartner Gesichts- und Handaktivitäten gleichzeitig wahrnehmen kann“ (Glossar linguistischer Fachbegriffe). Im ästhetischen Einsatz wird mit allgemeiner Raumsymbolik gespielt: Kontraste von oben/unten werden mit gut/schlecht oder dominant/unterlegen assoziiert, vorne/hinten mit Zukunft/Vergangenheit (vgl. Sutton-Spence und Kaneko 2016, 171), nah am Körper Gebärdetes wird mit Wichtigkeit assoziiert, weiter entfernt Gebärdetes mit Unwichtigkeit (vgl. Napier und Leeson 2016, 74). Kassandra Wedel nutzt in „Körpergedächtnis“ die Symbolik von Körperteilen: Durch die Variation der Ausführungsstelle ruft sie unterschiedliche Assoziationen wach: unter anderem Kopf – Denken, Brust – Gefühl. Diese auch im Schriftsprachlichen verwendete Metaphorik wird im gebärdensprachlichen Gebrauch durch die visuelle Darstellung wieder bildhaft (vgl. Sutton-Spence 2010, 53). Ähnlich verhält es sich mit dem symbolischen Einsatz von Handformen, wenn die Formen, die eigentlich bloße grammatikalische Bestandteile sind, Bedeutung erlangen: Valli unterscheidet zwischen weichen und harten Handformen (vgl. 1993, 39). Offenere Handformen wecken positivere Assoziationen als geschlossene, weiter wirken rundere Handformen harmonischer als eckigere und eindimensionale oberflächlicher als Handformen mit mehr Substanz, die mit Tiefe im Ausdruck verbunden werden (vgl. Sutton-Spence, Ladd und Rudd 2005, 25). In „Poetry“ werden zum Beispiel viele offene Handformen verwendet (POETRY, SMOKE, FLAME, BUTTERFLY), die mit der offenen Experiment- und Transformationsbetonung einhergehen, was „poetry“ alles sein könne.

Die Dreidimensionalität erfordert auch eine andere Strukturierung von Gedichten als die Einteilung in Verse und Strophen, wie Valli es noch zu zeigen versuchte. Klima und Belugi teilen GS-Gedichte in drei Strukturebenen ein (vgl. 1979, 343). Die internale poetische Struktur bezieht sich auf einzelne Gebärden, zum Beispiel der bewusste Gebrauch einer Handform. In Kassandra Wedels Gedicht ist dies die FLIMMERN + ERINNNERN-Handform. Die externale poetische Struktur beschreibt Gebärdensets, beispielsweise symmetrischer Handeinsatz oder bewusste Gebärdenübergänge. Im „Körpergedächtnis“ werden die Gebärden zu Beginn des Gedichts übergangslos aneinandergereiht, während ab der ersten Gebärde vor den Augen fließende Übergänge gestaltet werden, die die Flimmerbewegung beibehalten. Die Superstruktur fasst das Gesamtbild, die übergeordnete räumlich-rhythmische Bewegungsstruktur. Die kinetische Architektur (vgl. Derrida 2006, 104) kann zum Beispiel so aussehen, dass alle Gebärden eines Gedichts einen Kreis bilden.

In „Körpergedächtnis“ zeigt sich eine Superstruktur mit Rahmung: Das Gedicht beginnt im oberen Kopfbereich, arbeitet sich weiter nach unten durch den Körper, und schließlich wieder aufwärts, bis es im oberen Kopfbereich endet, allerdings vor den Augen statt an der Schläfe.

Die (hier sehr grobe) Analyse des Gedichts anhand der Strukturebenen lässt die Wichtigkeit der Augen erkennen. Sie sind der einzige Körperbereich, der zwei Mal vorkommt, ab den Augen kommt auch die zweite Hand ins Spiel, und die Übergänge gestalten sich fließender, sie sind zudem der Endpunkt des Gedichts. Da viele GS-Gedichte indirekt auf eine Taube Erfahrungswelt verweisen, könnte auch dieses Gedicht so interpretiert werden, dass die Augen doppelt so wichtig für das Erinnern sind, die Auslassung der Ohren ist ebenfalls bedeutungsvoll.

Verkörperung

Neben den visuellen Eigenschaften von Bewegung und Dreidimensionalität ist für GS-Gedichte auch die Verkörperung (*embodiment*) zentral, welche den Körper der Poet:in untrennbar von der Performance werden lässt. Als *literature of the body* können GS-Gedichte einen direkteren Ausdruck von Körperwissen ermöglichen, weil Gestik/Bewegung und Sprache bewusst miteinander verbunden werden (vgl. Rose 1992, 9 und 105). Rose identifiziert Körperwissen in vier künstlerischen Techniken von GS-Literatur: visuelle Metapher, Körperrhythmus und Wiederholung, Körper als Kamera (zum Beispiel Perspektivwechsel s. o.) sowie Bewegung in der Zeit (zum Beispiel *slow motion*). Anstatt beispielsweise eine Zeitverschiebung zu erklären, kommunizieren die Körper die Veränderung (zum Beispiel durch Innehalten und Positionsveränderung) und werden so Teil der poetischen Technik (vgl. Rose 1992, 154). Auch Vollhaber fragt nach der Beschaffenheit einer Poetologie der Gebärdensprache, in deren Mittelpunkt der Körper steht (vgl. 2021, 48).

Die Fokussierung des Körpers führt zu Ähnlichkeiten zwischen der sprachlich-performativen Struktur von GS und Konzepten der Performance Studies. So ist die Unterscheidung zwischen der Person, die ein Werk präsentiert, und der im Werk repräsentierten Person eine in Theaterstücken und Performances übliche Trennung, die auch für GS-Gedichte interessant wird. Fischer-Lichte unterscheidet den phänomenalen Leib der Performer:in vom semiotischen Körper, der eine Figur spielt (vgl. 2012, 61) – beziehungsweise im Gedicht das artikulierte Ich darstellt und Bedeutungsträger wird. Der Leib ist gegeben, während der Körper gespielt und bewusst eingesetzt wird, um eine ästhetische Wirkung zu erzielen. Die Doppelfunktion Leib/Körper ist sowohl in mediatisierten Videoversionen als auch in Live-Situationen für GS-Dichter:innen von Bedeutung. Um auch Körperausdruck und Körpersprache in

ihrer Bedeutung verstehen zu können, fordert Julia Novak das bisherige Analysewerkzeug von Lyrik um die visuelle Dimension der Körperlichkeit zu erweitern (vgl. 2011, 145–172). Jemina Napier und Lorraine Leeson schlagen ebenfalls statt der rein schriftsprachlichen Orientierung den Fokus auf den Performanceaspekt vor (vgl. 2016, 146), und Frieder von Ammon erweitert das *close reading* und *close listening* um das *close looking* als Analysemethode für das performative Element von Lyrik (vgl. 2018, 15). So können also zur Untersuchung von Verkörperung in GS-Gedichten Begriffe aus dem Performancebereich hilfreich sein, auch wenn es nicht leicht sei, genau zu definieren, welche Teile von GS-Gedichten eher gebärdensprachbezogen und welche performancebezogen sind (vgl. Napier und Leeson 2016, 145).

Der verkörperte Ausdruck ist in allen Stilmitteln enthalten, besonders allerdings im Anthropomorphismus, der einem belebten oder unbelebten Wesen menschliches Auftreten und Gefühle zuschreibt und dazu dient, alternative Weltsichten durch die direkte Übertragung erlebbar zu machen (vgl. Sutton-Spence und Napoli 2010, 471), oft wird auch eine *Deaf perspective* dargestellt (vgl. Sutton-Spence und Kaneko 2016, 79). Über Vehikel wie Pflanzen, Tiere oder Gegenstände werden so Erfahrungen aus der *Deaf community* vermittelt. Anthropomorphismus kann als doppelte Bewegung verstanden werden: Zum einen entsteht über die Einnahme einer nichtmenschlichen Perspektive durch einen menschlichen Körper ein empathischer Einfühlungsprozess, zum anderen durch das Versehen mit menschlichen Eigenschaften ein Verfremdungseffekt, der Identifikation ermöglicht. Der Gebrauch von Anthropomorphismus ist nahezu unvermeidbar, wenn der Körper als Medium bedeutungstragend wird: Der Körper der Performer:in inszeniert den Körper der Entität, die dargestellt wird (vgl. Sutton-Spence und Napoli 2010, 446). Die *Deaf perspective* äußert sich beispielsweise in der Wahl von Gegenständen oder Tieren, die keine Lautsprache verwenden, und verweist darauf, dass ein Großteil der Welt nicht hörend ist, so auch Sanborns Raupe und Schmetterling. Im Anthropomorphismus nehmen die Performer:innen den Platz der nichtmenschlichen Charaktere ein und verkörpern sie, wodurch das menschliche lyrische Ich als erzählende Instanz meist verschwindet. Anthropomorphismus kann in unterschiedlichem Ausmaß auftreten: Der gesamte Körper der Performer:in kann zum dargestellten Gegenstand werden (vgl. Sanborn: Schmetterling), oder lediglich die Finger (vgl. Sanborn: Raupe) und somit wird eine unterschiedlich starke Identifizierung der Performer:in mit dem Dargestellten impliziert. Eine doppelte Körperlichkeit kommt auch in „Poetry“ zum Ausdruck, wenn Cook abwechselnd den Maler und das von ihm gemalte Portrait über schnelle Perspektivwechsel darstellt.

Oft werden nicht-menschlichen Entitäten Emotionen zugeschrieben, meist durch den Einsatz nonmanueller Komponenten. So werden die nicht-menschlichen Eigenschaften mit den Händen repräsentiert (vgl. Sanborn: Flügel des Schmetter-

lings) und die menschlichen zum Beispiel durch das Gesicht (vgl. Sanborn: Lächeln des Schmetterlings). Auch die Augen haben besondere Bedeutung, wenn die Entitäten als gehörlos dargestellt werden, brauchen sie Augen zur visuellen Kommunikation (vgl. Sutton-Spence und Napoli 2010, 457). Der Gesichtsausdruck als wichtiger Bestandteil von gebärdetem Anthropomorphismus kann also Emotionen kommunizieren, aber auch grammatikalische Informationen (zum Beispiel Frage) und wird häufig deutlicher eingesetzt als bei der Begleitung lautsprachlicher Kommunikation (siehe Cook 2015).

Nonmanuelle Komponenten werden auch außerhalb vom Anthropomorphismus poetisch eingesetzt und bieten selbst für nicht GS-kompetente Personen Zugänglichkeit an. Der poetisch eingesetzte Blick zum Beispiel kann ein Figurenblick sein, ein Spotlightblick, ein Reaktionsblick, ein panoptischer Blick oder ein Vorhersageblick und somit Betonungen und Interpretationen anbieten (vgl. Sutton-Spence und Kaneko 2016, 197; Sanborn: Spotlightblick auf den Schmetterling am Kopf verändert den Fokus des Geschehens). Auch der Einsatz des Mundes kann, vergleichbar mit Onomatopoesie, poetisch gebraucht werden, zum Beispiel über Sounddarstellung als Vibration (siehe Kaneko 2020). Der Gesichtsausdruck, der auch in Live-Poetry-Analysen schon als wichtigster Bestandteil der Körpersprache berücksichtigt wurde (vgl. Novak 2011, 164), ist in GS-Gedichten besonders bedeutungstragend. Emotionen werden häufig über den Gesichtsausdruck dargestellt, sodass manuelle Gebärdenkomponenten, beispielsweise für „traurig“, nicht mehr nötig sind und wenig eingesetzt werden. Durch den Gesichtsausdruck können auch verschiedene Charaktere innerhalb eines Gedichts unterschieden werden (vgl. Sutton-Spence und Kaneko 2016, 195).

Ausblick: Integration von Gebärdensprachgedichten in den literaturwissenschaftlichen Diskurs

Dieser Artikel hat gezeigt, mit welchen Stilmitteln Gebärdensprachgedichte eine kunstvolle Verbindung von literarischen, visuell-filmischen und verkörpert-performativen Elementen erzeugen. Durch ihre Körperlichkeit können sie die Entwicklung von einem rein schriftbasierten Literaturverständnis hin zu einem Ansatz mitgestalten, der auch die performative Ebene von Literatur ernst nimmt. Insgesamt wird deutlich, dass zur Analyse von Gebärdensprachgedichten ein transdisziplinärer Ansatz nötig ist. Zwar sind Analysemethoden der Literaturwissenschaften anwendbar, es werden aber die Deaf Studies und

natürlich Kenntnis der GS benötigt, die bereichert werden durch Perspektiven der Performance Studies und der Theater- und Filmwissenschaft, um GS-Gedichte in all ihren Facetten adäquat berücksichtigen zu können. Der Suchprozess nach einem geeigneten Vokabular, das nicht phonozentristisch und schriftbasiert ist, sowie nach passenden Analysemethoden ist sicher noch nicht abgeschlossen. Wird jedoch ausschließlich der von LS-Gedichten ausgehende Ansatz auf GS-Gedichte angewandt, wird dies den Gedichten nicht gerecht und verrät eine *audistische* und ignorante Grundhaltung.

Daher schlägt dieser Artikel eine Bandbreite von Theorien und Konzepten verschiedener Disziplinen vor, um die ästhetische Komplexität von GS-Gedichten analysieren zu können. Durch die Anwendung der an die Literaturwissenschaft anknüpfenden Stilmittelanalyse wird deutlich, wie sinnvoll es ist, GS-Gedichte als Literaturform zu betrachten und gleichzeitig, wie sie das bisherige Literaturverständnis herausfordern. Eine solche Herausforderung etablierter Definitionen sowie impliziter Annahmen kann zu einem kritischeren Selbstverständnis und zur Weiterentwicklung innerhalb der Literaturwissenschaften führen. Durch die Darlegung des Facettenreichtums gebärdensprachlicher Lyrik möchte dieser Artikel dazu anregen, Gebärdensprachgedichte in den literaturwissenschaftlichen Diskurs zu integrieren und als Literatur ernst zu nehmen, sowie die Kompetenzen innerhalb der Literaturwissenschaften zu erweitern und zu transdisziplinärem Zusammenarbeiten ermutigen. Anknüpfend an Peters appelliere ich an eine „appreciation of what is to many an unfamiliar artform“ (2000, 169), die hoffentlich mit dem Lesen dieses Artikels etwas weniger *unfamiliar* ist und zu weiterer Auseinandersetzung inspiriert.

Literaturverzeichnis

Ammon, Frieder von. *Fülle des Lauts: Aufführung und Musik in der deutschsprachigen Lyrik seit 1945: Das Werk Ernst Jandls in seinen Kontexten*. Heidelberg: Springer, 2018.

Asmal, Atiyah und Michiko Kaneko. „Visual Vernacular in South African Sign Language“. *Sign Language Studies* 20.3 (2020): 491–517.

Asmuth, Bernhard. *Aspekte der Lyrik*. Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag, 1972.

Bahan, Ben. „Face-to-Face Tradition in the American Deaf Community: Dynamics of the Teller, the Tale, and the Audience“. *Signing the Body Poetic*. Hg. H-Dirksen L. Bauman, Jennifer L. Nelson und Heidi M. Rose. Berkeley, CA: Univ. of California Press, 2006. 21–50.

Bauman, H-Dirksen L. „Redesigning Literature: The Cinematic Poetics of American Sign Language Poetry“. *Sign Language Studies* 4.1 (2003): 34–47.

Benthien, Claudia. „‚Performed Poetry‘: Situationale Rahmungen und mediale ‚Über-Setzungen‘ zeitgenössischer Lyrik“. *Rahmenbrüche – Rahmenwechsel*. Hg. Uwe Wirth. Berlin: Kadmos, 2013. 287–309.

Benthien, Claudia und Brigitte Weingart (Hg.). *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Berlin und Boston, MA: De Gruyter, 2014.
Benthien, Claudia und Catrin Prange. „*Spoken*-Word-Literatur und Poetry Slam". *Handbuch Literatur & Audiokultur*. Hg. Uwe Wirth und Natalie Binczek. Berlin und Boston, MA: De Gruyter, 2019. 517–533.
Brennan, Mary. „Conjoining Word and Image in British Sign Language (BSL): An Exploration of Metaphorical Signs in BSL". *Sign Language Studies* 5.3 (2005): 360–382.
Burdorf, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart: Metzler, 1995.
Canales, Mary K. „Othering: Toward an Understanding of Difference". *Advances in Nursing Science* 22.4 (2000): 16–31.
Chacón, Ugarte. *Theater und Taubheit: Ästhetiken des Zugangs in der Inszenierungskunst*. Bielefeld: Transcript, 2015.
Chare, Nicholas. „Revolution in Poetic Sign Language". *Sign Language Studies* 6.3 (2006): 347–354.
Cohn, Jim. *Sign Mind: Studies in American Sign Language Poetics*. Boulder, CO: Museum of American Poetics Publications, 1999.
Cook, Peter. „Poetry – Peter Cook – Flying words Project". YouTube-Video, hochgeladen von @Nanimoeru, 29. Juli 2015, https://www.youtube.com/watch?v=JnU3U6qEibU (18. März 2024).
Derrida, Jaques. „Getting out of Line: Toward a Visual and Cinematic Poetics of ASL". *Signing the Body Poetic*. Hg. H-Dirksen L. Bauman, Jennifer L. Nelson und Heidi M. Rose. Berkeley, CA: Univ. of California Press, 2006. 95–117.
Döring, Jörg. „Wie analysiert man die Lesung eines geschriebenen Gedichts? Monika Rinck liest ‚Alles Sinnen und Trachten' (Apollo-Theater Siegen, 3. Dezember 2019)". *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik: Lili* 51.1 (2021): 49–72.
Drügh, Heinz J. und Hans-Heino Ewers. *Germanistik: Sprachwissenschaft – Literaturwissenschaft – Schlüsselkompetenzen*. Stuttgart: Metzler, 2012.
Dundes, Alan. „Structural Typology in North American Indian Folktales". *Southwestern Journal of Anthropology* 19.1 (1963): 121–130.
Eichmann, Hanna, Martje Hansen und Jens Heßmann (Hg.). *Handbuch deutsche Gebärdensprache: Sprachwissenschaftliche und anwendungsbezogene Perspektiven*. Seedorf: Signum, 2012.
Ernst, Ulrich. *Konkrete Poesie: Innovation und Tradition*. Wuppertal: Bergische Univ.-Gesamthochschule, 1991.
Fischer-Lichte, Erika. *Performativität: Eine Einführung*. Bielefeld: Transcript, 2012.
Gertz, Genie und Patrick Boudreault (Hg.). *The SAGE Deaf Studies Encyclopedia*. Los Angeles, CA et al.: SAGE Reference, 2016.
Glossar linguistischer Fachbegriffe, Universität Hamburg. https://www.sign-lang.uni-hamburg.de/glex/intro/glossar.html. (28. März 2024).
Hansen, Martje. „Gebärdensprache im Kontext". *Handbuch Deutsche Gebärdensprache*. Seedorf: Signum, 2012. 199–224.
Hinck, Walter. *Magie und Tagtraum: Das Selbstbild des Dichters in der deutschen Lyrik*. Frankfurt a. M.: Insel, 1994.
Jäger, Ludwig. *Der gestische Ursprung der Sprache: Die Entstehung der menschlichen Sprachfähigkeit und die Bedeutung gestisch-visueller Kommunikation*. Basel und Berlin: Schwabe, 2022.
Jakobson, Roman. „Linguistik und Poetik". *Poetik: Ausgewählte Aufsätze 1921–1971.* Hg. Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979. 83–121.
Kaiser, Sandra. *Poesie – Kreative Verwendung von Gebärdensprachen: Qualitative und quantitative Untersuchung zur Verwendung verschiedener Typen gebärdensprachlicher Zeichen in einem poetischen Text*. Zwickau: Westsächsische Hochschule Zwickau, 2016.

Kaneko, Michiko. „Onomatopoeic Mouth Gestures in Creative Sign Language“. *Sign Language Studies* 20.3 (2020): 467–490.

Killy, Walther. *Elemente der Lyrik*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1983.

Klima, Edward S. und Ursula Bellugi. *The Signs of Language*. Cambridge, MA.: Harvard Univ. Press, 1979.

Koepfermann, Thomas. *Konkrete Poesie – Fundamentalpoetik und Textpraxis einer Neo-Avantgarde*. Frankfurt a. M. u.a.: Lang, 1981.

Korte, Hermann. „Konstruktionen: Konkrete und visuelle Poesie“. *Geschichte der deutschen Lyrik 6: Von 1945 bis heute*. Stuttgart: Reclam, 2004. 42–52.

Krentz, Christopher. „The Camera as Printing Press: How Film Has Influenced ASL Literature“. *Signing the Body Poetic*. Hg. H-Dirksen L. Bauman, Jennifer L. Nelson und Heidi M. Rose. Berkeley, CA: Univ. of California Press, 2006. 51–70.

Liddell, Scott K. und Robert E. Johnson. „American Sign Language: The Phonological Base“. *Sign Language Studies* 64.1 (1989): 195–277.

Moores, Donald F. „Partners in Progress: The 21st International Congress on Education of the Deaf and the Repudiation of the 1880 Congress of Milan“. *American Annals of the Deaf* 155.3 (2010): 309–310.

Mukařovský, Jan. „Standard Language and Poetic Language“. *Linguistic and Literary Style*. Hg. Donald C. Freeman. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1970. 41–53.

Müller, Anke. *Gebärdensprachen als bewegte Bilder? Eine Untersuchung zur Anwendbarkeit von Filmbeschreibungsbegriffen auf bildliche Diskursphänomene in Deutscher Gebärdensprache (DGS)*. Hamburg: Staats- und Univ.-Bibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, 2018.

Murray, Joseph J. und Brian H. Greenwald. „How the Past Informs the Present: Intersections of Deaf History with Deaf Studies“. *Engaging Theory and Action: Proceedings of the Fourth Biennial Deaf Studies Today* (2010): 229–235.

Napier, Jemina und Lorraine Leeson. *Sign Language in Action*. London: Palgrave Macmillan, 2016.

Napoli, Donna Jo und Jeff Wu. „Morpheme Structure Constraints on Twohanded Signs in American Sign Language: Notions of Symmetry“. *Journal of Sign Language and Linguistics* 6 (2003): 123–205.

Nayak, Anoop. „Critical Whiteness Studies“. *Sociology Compass* 1.2 (2007): 737–755.

Novak, Julia. *Live Poetry: An Integrated Approach to Poetry in Performance*. Amsterdam und New York: Rodopi, 2011.

Novak, Julia. „Live-Lyrik: Körperbedeutung und Performativität in Lyrik-Performances“. *Phänomene des Performativen in der Lyrik: Systematische Entwürfe und historische Fallbeispiele*. Hg. Anna Bers und Peer Trilcke. Göttingen: Wallstein, 2017. 147–162.

Orphal, Stephanie. *Poesiefilm: Lyrik im audiovisuellen Medium*. Berlin und Boston, MA: De Gruyter, 2014.

Peters, Cynthia. *Deaf American Literature: From Carnival to the Canon*. Washington, DC: Gallaudet Univ. Press, 2000.

Peters, Cynthia. „Deaf American Theatre“. *Signing the Body Poetic*. Hg. H-Dirksen L. Bauman, Jennifer L. Nelson und Heidi M. Rose. Berkeley, CA: Univ. of California Press, 2006. 71–92.

Pfau, Roland und Josep Quer. „Nonmanuals: Their Grammatical and Prosodic Roles“. *Sign Languages*. Hg. Diane Brentari. Cambridge et al.: Cambridge Univ. Press, 2010. 381–402.

Rohowksi, Gabriele. „Gattungen und Verfahren zu ihrer Analyse: Lyrik“. *Germanistik: Sprachwissenschaft – Literaturwissenschaft – Schlüsselkompetenzen*. Hg. Heinz Drügh und Hans-Heino Ewers. Stuttgart: Metzler, 2012. 413–432.

Rose, Heidi M. *A Critical Methodology for Analyzing American Sign Language Literature*. https://www.proquest.com/dissertations-theses/critical-methodology-analyzing-american-sign/docview/303975864/se-2?accountid=11262. Tempe, AZ: Arizona State Univ. ProQuest Dissertations Publishing, 1992 (18. März 2024).

Russo, Tommaso, Rosaria Giuranna und Elena Pizzuto. „Italian Sign Language (LIS) Poetry: Iconic Properties and Structural Regularities". *Sign Language Studies* (2001): 84–112.

Sanborn, Ian [@IanSanborn]. „Caterpillar". YouTube-Video, 30. März 2014, https://www.youtube.com/watch?v=MTgGQnxX5Uw (18. März 2024).

Sanchez, Rebecca. *Deafening Modernism: Embodied Language and Visual Poetics in American Literature*. New York: Univ. Press, 2015.

Spencer, Patricia E. und Marc Marschark. *Evidence-based Practice in Educating Deaf and Hard-of-hearing Students*. Oxford und New York: Oxford Univ. Press, 2010.

Stokoe, William C. *Sign Language Structure: An Outline of the Visual Communication Systems of the American Deaf*. Buffalo, NY: Univ. of Buffalo, 1960.

Sutton-Spence, Rachel und Bencie Woll. *The Linguistics of British Sign Language: An Introduction*. Cambridge, MA: Cambridge Univ. Press, 1999.

Sutton-Spence, Rachel, Paddy Ladd und Gillian Rudd. *Analyzing Sign Language Poetry*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005.

Sutton-Spence, Rachel und Michiko Kaneko. „Symmetry in Sign Language Poetry". *Sign Language Studies* 7.3 (2007): 284–318.

Sutton-Spence, Rachel. „Spatial Metaphor and Expressions of Identity in Sign Language Poetry". *metaphorik.de* 19 (2010): 47–86.

Sutton-Spence, Rachel und Donna Jo Napoli. „Anthropomorphism in Sign Languages: A Look at Poetry and Storytelling with a Focus on British Sign Language". *Sign Language Studies* 10.4 (2010): 442–475.

Sutton-Spence, Rachel und Michiko Kaneko. *Introducing Sign Language Literature: Folklore and Creativity*. London: Palgrave Macmillan, 2016.

Sutton-Spence, Rachel. „Disrespected Literature and Sign Language". *Altre Modernità: Rivista di Studi Letterari e Culturali* 22 (2019): 13–22.

Valli, Clayton Lewis. *Poetics of American Sign Language Poetry*. Cincinnati, OH: The Union Institute, 1993.

Vollhaber, Tomas. „Eine Sprache der Unterdrückung: Überlegungen zu einer Poetologie der Gebärdensprache". *Wem gehört die Gebärdensprache? Essays zu einer Kritik des Hörens*. Bielefeld: Transcript, 2021. 41–72.

Waldschmidt, Anne. *Disability Studies zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2020.

Wedel, Kassandra. „Körpergedächtnis". *handverlesen*. https://poesiehandverlesen.de/bibliotheksein trag.php?p=69. Literaturinitiative (18. März 2024).

Wirag, Lino. „Die Geburt des Poetry Slams aus dem Geist des Theaters". *KulturPoetik: Zeitschrift für kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft* 14.2 (2014): 269–281.

Zymner, Rüdiger. *Lyrik: Umriss und Begriff*. Paderborn: mentis, 2009.

Techno-Poetic Environments: Digital Processing and Posthuman Orality

Vadim Keylin

KI-Lyrik aufführen: Ai-Da und Liza Gennart

Einführung

In den letzten Jahren hat das Interesse an durch sogenannte Künstliche Intelligenz generierter Kunst – und damit an Fragen nach KI-Kreativität und KI-generierter Lyrik – stark zugenommen. Im Gegensatz zu den stochastischen und generativen Lyrikprojekten der Vergangenheit, die meist als Kuriosität betrachtet wurden, sind die zeitgenössischen künstlichen neuronalen Netzwerke (*artificial neural networks* (ANN)) in der Lage, Gedichte zu generieren, die sich kaum von Menschen geschriebenen unterscheiden. Und genau wie die von Menschen geschriebene Lyrik wird KI-Lyrik gegenwärtig nicht nur in Büchern gedruckt, sondern ebenso häufig – wenn nicht sogar häufiger – in performativen Formaten wie Lesungen, musikalischen Kompositionen oder audiovisuellen Formen präsentiert. In diesem Artikel werde ich die ästhetischen Implikationen der Aufführung von KI-Texten am Beispiel der anthropomorphen Roboterkünstlerin Ai-Da und der von den slowakischen Künstler:innen Zuzana Husárová und Ľubomír Panák geschaffenen KI-Dichterin Liza Gennart untersuchen.

Die zunehmende Bedeutung KI-generierter Lyrik hat zu hitzigen Diskussionen über das Wesen von KI-Autor:innenschaft im Besonderen und Autor:innenschaft im Allgemeinen geführt. Der gängigsten Auffassung des Mainstream-Diskurses über KI-Kreativität zufolge wird die KI zur alleinigen Autor:in der Gedichte – auch wenn kein Geheimnis daraus gemacht wird, dass Menschen notwendig sind, um das neuronale Netzwerk zu trainieren, die Ergebnisse auszuwählen und manchmal auch zu bearbeiten (siehe Schwartz 2018; Bajohr 2020; Husárová und Piorecký 2022). Dieser Anthropomorphismus hat eine lange Geschichte und geht bereits auf Alan Turings Vorstellung von KI als einer autonomen, nicht-menschlichen Agentin zurück, die einige oder alle menschlichen Fähigkeiten technologisch imitiert (siehe 1950). Im Fall von Lyrik soll die KI die Funktion der Autor:in übernehmen, indem sie eine menschliche Autor:in imitiert. Imitiert wird aufgrund der Funktionsweise maschinellen Lernens oft eine bestimmte Autor:in, beispielsweise William Shakespeare. Wesentlich ist, dass der Anthropomorphismus dabei nicht nur die zu würdigenden Aspekte der Autor:innenschaft KI-generierter Texte prägt, sondern auch die Kritik an ihr in den Diskursen des Mainstreams. Mit dem Argument, dass KIs, die Gedichte schreiben, bloße Werkzeuge sind, weil sie kein Bewusstsein oder keine künstlerische Intentionalität besitzen (siehe Hertzmann 2018), lehnen Kritiker:innen die KI-Autor:innenschaft im Wesentlichen mit der Begründung ab, dass

Open Access. © 2024 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111561356-007

sie der menschlichen Autor:innenschaft nicht ähnlich genug sei – und wiederholen damit das anthropomorphe Prinzip.

Als Gegenpol zum Konzept der autonomen KI-Dichter:in haben einige Theoretiker:innen vorgeschlagen, die KI-Autor:innenschaft als kollaborativ zu begreifen (siehe Schwartz 2018; Bajohr 2020 und 2022). Oscar Schwartz führt diesen Ansatz auf einen anderen Klassiker der Informatik zurück (siehe 2018): J.C.R. Licklider, welcher der Meinung war, dass es keinen Grund gibt, warum künstliche Intelligenz mit der menschlichen identisch sein sollte. In seinem bahnbrechenden Artikel „Man-Computer Symbiosis" schlug Licklider stattdessen vor, die Nicht-Menschlichkeit der KI sowie das innovative Potenzial zu feiern, das in der Zusammenarbeit von Mensch und KI liegt, um die jeweiligen Stärken von Menschen und Maschinen hervorzuheben (siehe 1960). Die Dichotomie zwischen den Ansätzen von Turing und Licklider ist gelegentlich als eine zwischen trans- und posthumanistischen Versionen der Zukunft (vgl. Schober 2022, 157) oder als historischer Konflikt zwischen der Metapher des Androiden und der Metapher des Cyborgs beschrieben worden (vgl. Schwartz 2018, 90). Im kollaborativen Modell dagegen teilen sich die KI und die menschliche Dichter:in die kreative Position: „the literature produced is not judged according to the verisimilitude to human poetry, but its novelty or capacity to bring forth new forms of literary activity and language" (Schwartz 2018, 95).

Bei gedruckter Buchlyrik bleiben diese Diskussionen weitgehend im Hintergrund: Sie entfalten sich eher in deren Para- und Metatexten als in den poetischen Texten selbst. Allerdings ist eine Lyriklesung notwendigerweise auch eine Performance von Urheberschaft, die entweder die Identität der Autor:in und der Sprecher:in in den Vordergrund stellt und ihre Autorität über den Text und seine Bedeutungen bekräftigt (siehe Novak 2017; Meyer-Kalkus 2004 und 2020), oder, im Falle von Lesungen von Schauspieler:innen, die Distanz zwischen der Interpret:in und dem Text betont. In den folgenden Abschnitten untersuche ich, wie autonome und kollaborative Konzeptionen von KI-Autor:innenschaft in der Performance gerahmt werden und welche performativen Strategien dabei zum Einsatz kommen. Im Mittelpunkt meiner vergleichenden Analyse stehen zwei Fallstudien, die diese Pole repräsentieren: die britische Roboterkünstlerin Ai-Da, deren synthetischer Körper und Stimme das Bild einer autonomen Autorinnenpräsenz erzeugen, und die slowakische Dichterin und Performerin Zuzana Husárová, die in ihren Performances von KI-generierten Texten kollaborative und partizipative Ansätze integriert.

Authentische Künstlichkeit

Ai-Da, die 2019 erstmals in Oxford vorgestellt wurde und seitdem regelmäßig für Schlagzeilen sorgt, ist nach Angaben ihrer Schöpfer:innen „the world's first ultra-realistic humanoid robot artist" (Ai-Da 2019). Sie ist die Kreation des britischen Galeristen Aidan Meller und der britischen Kuratorin Lucy Seal in Zusammenarbeit mit dem Roboterhersteller Engineered Arts und einer Gruppe von Forschenden aus Oxford. Während sie sich selbst in einem TED-Talk als „contemporary artist – and [...] contemporary art" bezeichnete (TEDx Talks 2020, 10:08–10:17), ist es bemerkenswert, dass Ai-Da in ihrer öffentlichen Präsentation als alleinige Autorin ihrer Gedichte und Kunstwerke ins Rampenlicht gerückt wurde, ohne dass in irgendeiner Form die hinter ihr stehenden menschlichen Künstler:innen sichtbar wären. Sie ist damit der Inbegriff der Turingischen Vision von KI: eine nach heutigem Stand der Technik präzise Nachahmung einer menschlichen Künstlerin. Was Ai-Da von der Vielzahl der in den letzten Jahren entstandenen kunstschaffenden KIs unterscheidet, ist ihre Verkörperung als Androidenroboter mit fotorealistischem Silikongesicht in Verbindung mit einem Körper aus Metall. Im Gegensatz zu rein virtuellen Systemen wie DALL-E oder Midjourney generiert sie nicht einfach digitale Bilder auf der Grundlage der Eingaben (*prompts*) der Benutzer:innen. Vielmehr erfassen die Kameras in Ai-Das Augen visuelle Daten, die durch ihre Algorithmen in Porträtgemälde umgewandelt werden, die wiederum von ihren bionischen Händen mit den üblichen künstlerischen Werkzeugen wie etwa Pinseln gezeichnet oder gemalt werden. Darüber hinaus ist sie mit Sprachverarbeitungs- und Sprachsynthesesystemen ausgestattet, die es ihr ermöglichen, Interviews zu geben, öffentliche Vorträge zu halten – und selbstgeschriebene Gedichte vorzutragen.

Im Vergleich zu ihrer lebhaften Karriere als bildende Künstlerin mit Einzel- und Gruppenausstellungen in der ganzen Welt ist Ai-Das dichterischer Output relativ bescheiden. Er umfasst eine Trilogie kurzer Poetry Clips mit dem Titel „Poetry of Consolation", die 2019 auf ihrem YouTube-Kanal veröffentlicht wurden (Cozianu 2019a, 2019b und 2019c), und einen Live-Gedichtvortrag im Ashmolean Museum of Art and Archaeology in Oxford im Jahr 2021 (Runestree 2021). Interessanterweise wurde zum Zeitpunkt der Abfassung dieses Artikels noch kein Versuch unternommen, Ai-Das Gedichte als gedruckte Texte zu veröffentlichen; sie existieren ausschließlich als Performances, was in gewisser Weise die öffentliche Persona von Ai-Da als bildende Künstlerin unterstreicht, die sich nur gelegentlich in die Lyrik wagt. Wie ich allerdings weiter unten erörtern werde, sind diese spärlichen Gedichtperformances in mancherlei Hinsicht aufschlussreicher für die Subjektivität von KIs als ihre Kunst. Während Ai-Das Zeichnungen und Gemälde auf externen Input angewiesen sind (die von ihren Augenkameras aufgenomme-

nen Bilder), ist dies bei ihren Gedichten nicht der Fall, da sie gewissermaßen *aus dem Inneren* des Roboters kommen. Angesichts der romantischen Künstlerinnenpersönlichkeit, die das Projekt kultiviert, kann dies als eine Nachahmung des romantischen Verständnisses von Poesie als Ausdruck von Innerlichkeit gesehen werden (Bennett 2006, 48). Die Tatsache, dass die Gedichte nur als Performances (oder Aufzeichnungen davon) zirkulieren, verstärkt dieses Bild der biografischen Verbindung zwischen den Gedichten und dem synthetischen Selbst ihrer Autorin.

Doch im Gegensatz zu Ai-Das bildnerischen Kunstschaffen, das einen innovativen Prozess beinhaltet, werden ihre Gedichte mit einem für KI-Lyrik relativ standardisierten Verfahren erzeugt: Ihr sprachverarbeitendes neuronales Netzwerk wird mit einer Vielzahl vorhandener Texte trainiert, um deren stilistische Merkmale zu imitieren und neu zu kombinieren. Für *Poetry of Consolation* waren es die Gefängnisschriften von Boethius, Fjodor Dostojewski und Oscar Wilde. Die Aufführung im Ashmolean fand im Rahmen einer Ausstellung zum 700. Todestag von Dante Alighieri statt; daher wurde das Gedicht für diesen Anlass auf Grundlage der *Göttlichen Komödie* erstellt. Im Gegensatz zu vielen anderen ähnlichen KI-Gedichtprojekten wurden die Algorithmen von Ai-Da offenbar nicht darauf trainiert, den Stil der Quellen genau zu treffen; also nicht in dem Maße, dass sie mit den Werken dieser Autoren verwechselt werden könnten. Vielmehr enthalten die resultierenden Texte sowohl erkennbare stilistische Bezüge zu den Texten aus dem Trainingskorpus – aber auch charakteristische unheimliche Elemente, die sie als maschinell geschrieben verraten:

> sure enough a free and independent bird like that will never get used to the ramparts
> the twelve convicts of the sport after a while
> and the eagle seemed quite forgotten
> but there was someone who
> everyday
> put close to him a kindness
> and he tears your hand for you by way of thanks
> said the man who held him
> looking almost lovingly at the spiteful bird
> let him die – but let him die in freedom
> said the prisoners ... (Ai-Da in Cozianu 2019a)[1]

Einerseits ist das ikonische Bild eines Adlers, der nicht fliegen kann und von einem der Sträflinge von der Mauer geworfen wird, um in Freiheit zu sterben, aus Dostojewskis Roman *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus* übernommen. An-

1 Da es keine gedruckte Quelle für das Gedicht gibt, wurden die Zeilenumbrüche aus der Art, wie Ai-Da den Text spricht, abgeleitet.

dererseits entfernt sich der Text dreifach von Dostojewski: Er ist lyrisch, seine Ästhetik ist dezidiert zeitgenössisch und er weist gelegentlich die unverkennbare Unbeholfenheit eines maschinellen Schreibens auf, das die grammatikalische und syntaktische Kohärenz nicht vollständig beherrscht.

Bemerkenswert ist, dass die Ausgangstexte für *Poetry of Consolation* alle Prosa sind, während die *Göttliche Komödie* eine Verserzählung ist, die in gereimten Terzetten geschrieben ist. Ai-Das Gedichte hingegen sind in freien Versen verfasst: Im Gegensatz zu den meisten Mainstream-Experimenten von KI-Kreativität sind sie keine einfachen Imitationen der literarischen Genres sowie der charakteristischen Stile der verwendeten Ausgangsautoren. Dies stärkt Ai-Das Anspruch auf die Urheberschaft ihrer Gedichte: Als strukturierende Instanz, die in den Quellen nicht vorhanden ist, übernehmen ihre Algorithmen die Funktion der impliziten Autorin des Textes. In ähnlicher Weise ist das artikulierte Ich, das in einigen der Gedichte auftaucht, in seinem Ursprung nicht lyrisch, sondern eher das erzählende Ich aus den Tagebüchern von Wilde oder aus Dantes *Komödie*. Durch die neue Komposition dieser Texte als lyrische Gedichte wird dieses Ich jedoch zu einem lyrischen Ich, das sich von den Subjektivitäten der Ausgangsautoren löst und sich so für die Darstellung eines menschenähnlichen Selbst durch die KI eignet.

Ein weiterer interessanter Aspekt ist, dass alle ausgewählten Quellenautoren männlich sind. Ai-Da hingegen wird als weiblich präsentiert– einerseits in scheinbarer Fortsetzung der Tradition, anthropomorphe Technologien zu verweiblichen, um sie weniger bedrohlich zu machen (etwa Sprachassistenten). Andererseits kann es als feministische Geste als Antwort auf das von Männern dominierte Feld der Kunst und Lyrik, insbesondere in der Romantik, gelesen werden (siehe z. B. Nochlin 1988). Mit Bojana Romic muss diese Geste jedoch ambivalent gesehen werden: „robots perform fixed and historically specific gender imaginaries [...] devoid of a nuanced gender performativity“ (2022, 2088). Die weibliche Erscheinung von Ai-Da steht im Widerspruch zu der Tatsache, dass der Galerist Aidan Meller das meiste Rampenlicht erhält, indem er in Ai-Das Namen Interviews gibt und sie bei verschiedenen Veranstaltungen begleitet und präsentiert, während die Kuratorin Seal und andere Mitglieder ihres Kreativteams überwiegend hinter den Kulissen arbeiten. Und obwohl der Roboter angeblich nach der Computerpionierin Ada Lovelace benannt ist, ist schwer zu übersehen, dass „Ai-Da“ vielmehr Ähnlichkeit mit Aidan Mellers Vornamen hat.

Die Mensch-Maschine-Dualität von Ai-Das Gedichten spiegelt die allgemeine Mensch-Maschine-Dualität ihrer öffentlichen Person wider: Ihr Gesicht ist hyperrealistisch und sie trägt in der Regel gewöhnliche menschliche Kleidung, aber gleichzeitig ist ihr Körper aus Metall und weist sichtbare mechanische Gelenke und Elemente auf. Meller gibt einen Einblick, warum das Kreativteam diese humanoide Form wählte: „[B]ecause although advances in technology can seem di-

stant and abstracted from us, the direct and indirect impacts on our human bodies are manifold, and Ai-Da's humanoid form offers an oblique reflection on this" (Meller zitiert in Flood 2021). Während Ai-Da in ihren Performances und öffentlichen Auftritten sowie in Interviews und in dem begleitenden Pressematerial in der Regel als alleinige Autorin ihrer Werke dargestellt wird, erkennen beispielsweise die Begleittexte auf der Website des Projekts ihre komponierte Persona an als: „a unique AI/machine/human fusion, and her non-conscious machine status, along with the machine/human collaboration of her artwork, while simultaneously developing her artist persona and oeuvre, as this is an astute mirror of contemporary currents and behaviour" (Ai-Da 2019).

Die beiden Gedichtprojekte von Ai-Da scheinen sich an verschiedene Pole dieser Dualität anzulehnen. In impliziter Bezugnahme auf Donna Haraways These, dass das, was die Grenze zwischen Mensch und Maschine in Frage stellt, notwendigerweise auch die Grenze zwischen Mensch und Tier betrifft (siehe 1985), ruft *Poetry of Consolation* dazu auf, sich in die Tiere einzufühlen. So heißt es in dem kurzen Einführungstext, der jeden der Poetry Clips einleitet:

> Ai-Da the humanoid robot „other" speaks these poems on behalf of those „others" who have no voice – the captive animals that silently exist in within our institution walls. Her offering of consolation falls densely in the emptiness, too vague for our comprehension and too remote from our fellow beings to offer the comfort intended. (Cozianu 2019, 00:09)

Die visuelle und akustische Ästhetik der Clips unterstreicht die nicht-menschliche Andersartigkeit des lyrischen Subjekts im Gedicht. Im Gegensatz zu Ai-Das öffentlichen Auftritten trägt sie in den Videos keine Kleidung, außer einem Schal, wodurch ihr Roboterkörper entblößt wird. Einige der Übergänge zwischen den Bildern werden von digitalen Videoeffekten begleitet, die an eine Cyberpunk-Ästhetik erinnern. Ai-Das Stimme wird mit einem Echoeffekt versehen und die Performance wird von elektronischer Musik untermalt. Obwohl Trost das zentrale Thema der Gedichte ist, ist die Atmosphäre der Clips unheimlich, gar bedrohlich, was durch spannungsgeladene Tonkompositionen und *jump cuts* in Kombination mit der expliziten Nicht-Menschlichkeit von Ai-Da erzeugt wird. Dies ist jedoch nicht völlig widersprüchlich, wenn bedacht wird, dass der Trost den „captive animals" angeboten wird und nicht dem menschlichen Publikum – für das die Freiheit nicht-menschlicher Anderer sehr wohl eine unangenehme und beunruhigende Vorstellung sein kann.

Umgekehrt betonte die Aufführung im Ashmolean die anthropomorphe Seite von Ai-Da. In den Pressematerialien zur Aufführung hieß es, es sei „the first time an AI robot has written and performed poetry, as a human poet would do" (Flood 2021). Während *Poetry of Consolation* die nicht-menschliche Subjektivität und die Rechte der Tiere erforschte, wurde die Aufführung im Ashmolean Museum als an

die Menschen gerichtet und sich mit ausgesprochen menschlichen Themen befassend dargestellt:

> In an age of rapidly expanding Artificial Intelligence, the Divine Comedy takes on new relevance. What does this mean for the future of human culture as it resounds in vast new spheres of cybernetic reality? The artist-robot Ai-Da, who has produced poetry and artwork in response to Dante, provokes us to question what we understand to be distinctively human creativity, and what exactly human language is. In its engagement with particular themes of the Comedy, Ai-Da's poetry and artwork invites further reflection on what it means to see the world; on the nature of language and creativity; and on the value of human relationships. (Ai-Da 2021)

Wie viele kommerzielle KI-Kunstwerke, die Stereotype über Kunst und Künstler:innen offenbaren, so wirft auch der Versuch, Ai-Da Gedichte im Stile einer menschlichen Dichter:in vortragen zu lassen, ein Schlaglicht auf die tief verwurzelten Stereotype über das Lesen von Lyrik. Der Schauplatz der Aufführung im Ashmolean Museum unterstreicht mit seinem opulenten barocken Interieur und den an den Wänden hängenden klassischen Gemälden den elitären Kunststatus sowohl von Lyrik als Kunstform als auch der Praktik des Lesens und erhebt damit implizit den Anspruch, dass die Werke Ai-Das in den literarischen Kanon aufgenommen werden. Im Gegensatz zu der spannungsgeladenen Atmosphäre und dem hohen Produktionswert der Poetry Clips ist die Lesung nüchtern und kaum emotional. Es ist die Nachahmung etablierter Vorstellungen eines seriösen Lyrikvortrags: „[its] explicit value is placed almost exclusively on the acoustic production of a single unaccompanied speaking voice, with all other theatrical elements being placed, in most cases, out of frame" (Bernstein 1998, 10–11). Die Gedichte werden mit der synthetischen Roboterstimme rezitiert, die von vornherein neutral und ausdruckslos ist und an die Strenge erinnert, die oftmals von Lyriklesungen zu erwarten ist. Interessanterweise steht die Ashmolean-Performance damit in starkem Kontrast zu der viel emotionaleren Stimme der *Poetry of Consolation*: Obwohl dies nirgends ausdrücklich erwähnt wird, lässt die dramatische Intonation der Stimme in den Poetry Clips darauf schließen, dass sie von einer menschlichen Sprecherin aufgenommen wurde, während die Stimme der Performance im Ashmolean Museum die charakteristische Monotonie einer Text-to-Speech-Maschine aufweist. In ähnlicher Weise ist Ai-Das Körpersprache in ihrem Vortrag viel statischer als in den Poetry Clips oder auch in ihrem TED-Talk und besteht nur aus subtilem Kopfwippen, welches die mechanistische Monotonie der Stimme unterstreicht. Mit anderen Worten: Sie nutzt ein Minimum an Bewegung, um sich als Performerin der Gedichte und nicht nur als unbelebte Skulptur in der Ausstellung kenntlich zu machen.

Strenge und Minimalismus sind Merkmale der konventionellen Wasserglas-Lyriklesungen. Sie betonen die Authentizität der Aufführung in Bezug auf den In-

halt des Gedichts (im Gegensatz zu einer dramatischen Interpretation) und den Kunststatus der Veranstaltung. Der Text muss für sich selbst sprechen und der Körper und die Stimme sind nur dazu da, die ästhetische Präsenz des Gedichts zu erzeugen und es zu verkörpern: sie soll nicht als theatralisches Mittel eingesetzt werden, denn das würde nur vom Text ablenken. Diese Konventionen können jedoch für eine nicht-menschliche Performerin wie Ai-Da nicht funktionieren, weil ihre synthetische Sprache eine unheimliche Qualität hat: Dass sie *fast* wie ein Mensch klingt, unterstreicht ihr nicht-menschliches Wesen und stört die gewohnten Erwartungen an eine Lyriklesung. Die Kombination einer solchen Stimme mit einem ebenso unheimlichen Körper einerseits und einem ebenso unheimlichen Text andererseits verstärkt diesen Effekt um ein Vielfaches.

Während eine konventionelle menschliche Lyriklesung die Einheit zwischen der Äußerung und dem Körper, der sie hervorbringt, durch die Vermittlung der Stimme aufrechterhält, offenbart die Performance des Roboters im Gegensatz dazu die Fragmentierung und Heterogenität der technologischen Mosaiksteine, aus denen das anthropomorphe Bild besteht. Ai-Das Nachahmung menschlicher Künstler:innen beruht auf der Materialität ihres künstlerischen Schaffensprozesses: Sie sieht mit ihren Augen und zeichnet mit ihren Händen, was eine menschenähnliche Subjektivität impliziert, die Sinnesdaten in Kunst verwandelt. Umgekehrt sind weder das Schreiben noch das Vortragen ihrer Gedichte leiblich verkörpert: Ihre Gedichte und ihre Stimme werden von zwei unabhängigen Algorithmen erzeugt, die in keiner sinnvollen Weise mit dem Roboterkörper verbunden sind, in dem sie sich befinden. Besonders auffällig ist dies in den *Poetry-of-Consolation*-Clips, wo das Fehlen der Kleidung einen Lautsprecher in Ai-Das Brustkorb offenbart – weit entfernt von dem Ort, an dem sich der menschliche Stimmapparat befinden sollte. Da die Stimme vom Körper abgekoppelt ist, ist Ai-Das Performance im Wesentlichen eine Lippensynchronisation,[2] und zwar eine schlechte, denn sie bewegt nur ihren Kiefer auf und ab und ist nicht in der Lage, mit ihren Silikonlippen etwas zu artikulieren. In ähnlicher Weise entstehen ihre Gedichte auf der Grundlage bestehender Texte und enthalten sowohl direkte Zitate als auch stilistische Anspielungen, die die Intertextualität in den Vordergrund stellen und das Bild von Ai-Das individueller Urheberschaft verkomplizieren. Anstatt die Stimme und die poetischen Äußerungen an den Körper zu binden, distanziert ihre Lyrik-Performance sie nur noch weiter und betont die Künstlichkeit sowohl der Poesie als auch der Performance.

Paradoxerweise tut diese Fragmentierung dem romantischen Bild von Ai-Da als Künstlerin und Dichterin keinen Abbruch, auch nicht der Erzeugung einer be-

2 Siehe Snell (2020) zu den kulturellen Funktionen von Lippensynchronität.

stimmten Art von Authentizität, wenngleich es sich nicht um eine menschliche Art von Authentizität handelt. Der Roboter, der mit einer Stimme spricht, die nicht aus seinem Körper stammt, stellt in gewisser Weise das romantische Bild von Dichter:innen als Vermittlungsinstanzen übernatürlicher Kräfte wieder her, nach dem die Dichter:in von einer göttlichen Inspiration übernommen wird, die durch sie hindurch spricht. In diesem Sinne argumentiert Regina Schober:

> In the age of machine learning, it seems, we are witnessing a return to a Romantic conception of poetry [...] The idea of algorithms as black boxes has given rise to a quasi-spiritual idealization of creativity [...] What else is artificial intelligence, understood as an assemblage of human and non-human elements, than a technical version of the hybrid conception of the Romantic poet as negotiating nature, spirit, and human? (2022, 155–156)

Im Fall von Ai-Da wird die Funktion der Gottheit von der technologischen Singularität eingenommen, vom Imaginären einer autonomen KI, die frei von den Beschränkungen der menschlichen Körperlichkeit ist. Aus dieser Perspektive zeugt die Fragmentierung von Ai-Das Identität in ihrer Lyrik-Performance sowohl von ihrer Authentizität als Maschine als auch von ihrer Lyrik als maschinengenerierter Sprachkunst. Mit anderen Worten: Ai-Das Performance ist zwar nicht authentisch im menschlichen Sinne, aber *authentisch nicht-menschlich* und damit authentisch für die Künstlichkeit sowohl der Gedichte als auch der Dichterin. Die Performance stört die Einheit von Sprecherin und Gesprochenem und verschärft die inhärenten Widersprüche, die sowohl die poetischen Äußerungen als auch der Eindruck eines anthropomorphen Subjekts hervorbringen. Zugleich spielt sie mit den Stereotypen und festgefahrenen Erwartungen, wie sich ein Roboter bewegen und anhören sollte. Es ist bezeichnend, dass die oben zitierte Beschreibung der Ashmolean-Performance die Themen der *Komödie* in keiner Weise aufgreift, sondern sie lediglich erwähnt, während sie ihre Aufmerksamkeit auf KI, Kreativität und Sprache richtet. Wichtig ist – und das wird sowohl in der Aufführung als auch in den Paratexten eifrig betont –, dass die Maschine die Gedichte geschrieben hat und die Maschine diese aufführt.[3]

Die Betonung des Maschinellen durch die Aufführung des Menschlichen spiegelt einmal mehr den dualistischen Charakter von Ai-Da wider, ihre Natur als „Subjekt-Objekt", „[that] sits provocatively on the boundary of subjects and objects, threatening its breakdown at the same time that it reiterates its founding identities and diffe-

3 Zum Beispiel behauptet Meller in einem Interview mit The Guardian: „People are very suspicious that the robots aren't doing much, but the reality is language models are very advanced, and in 95% of cases of editing, it's just that she's done too much [...] She can give us 20,000 words in 10 seconds, and if we need to get her to say something short and snappy, we would pick it out from what she's done. But it is not us writing" (zitiert in Flood 2021).

rences“ (Suchman 2011, 133). Sie ist gleichzeitig ein Versprechen, die Welt des Objekts zu subjektivieren, und eine Bedrohung der Objektivierung der Heiligkeit des Subjekts (vgl. Suchman 2011, 133). Bojana Romic weist auf den Kontrast zwischen „a hyper-realistic silicone face and an exposed mechanical body“ hin und betont damit die groteske Qualität des humanoiden Roboters (vgl. 2022, 2089). Dieser erinnert an die Theorien Michail Bakhtins: „Der *groteske Körper* ist [...] ein *werdender*. Er ist *nie fertig* und *abgeschlossen, er ist immer im Entstehen begriffen und erzeugt selbst stets einen weiteren Körper*“ (Bachtin 1995, 358). Eine ähnlich groteske Qualität kann in Ai-Das Gedichtperformance beobachtet werden: Während sie die Konventionen einer strengen Wasserglaslesung evoziert, rezitiert ihre Stimme ihre Gedichte auf die gleiche monotone und emotional ausdruckslose Weise, wie die Computerstimme eines GPS-Navigators Anweisungen erteilen würde. Mit anderen Worten, sie schreibt und performt, *wie es eine menschliche Dichter:in tun würde* (vgl. Flood 2021), um ihre Künstlichkeit zur Schau zu stellen: Es geht nicht darum, die menschlichen Dichter:innen so genau zu imitieren, dass das Publikum getäuscht wird. Vielmehr geht es darum zu zeigen, wie gut eine Maschine den Menschen imitieren kann – was bedeutet, dass Ai-Das maschinelle Natur offensichtlich sein muss. Das Ziel ist nicht, den Turing-Test zu bestehen und dem Publikum vorzugaukeln, dass es einer menschlichen Dichterin zuhören würde – es geht vielmehr darum, dass es sich mit der Möglichkeit auseinandersetzt, von einer Maschine, die Gedichte schreibt und vorträgt, getäuscht zu werden.

Eine poetische Schwarmintelligenz

Im Gegensatz zur strengen Körperlichkeit (wenn nicht gar Leiblichkeit) von Ai-Das Androidenform bleibt die slowakische KI-Dichterin Liza Gennart, wie die meisten dichtenden KIs, eine rein virtuelle Entität. Sie ist das Werk der Dichterin und Performerin Zuzana Husárová und des Medienkünstlers und Softwareentwicklers Ľubomír Panák. Trainiert an einem umfangreichen Korpus zeitgenössischer slowakischer Lyrik sowie an einer Reihe feministischer Artikel, veröffentlichte sie 2016 ihre ersten Gedichte. Im Jahr 2020 erschien Gennarts erstes Buch *Výsledky vzniku [Ergebnisse der Entstehung]* und 2021 gewann sie den slowakischen Nationalpreis für Lyrik, Golden Wave.

Auf den ersten Blick erscheint sie – auch wenn sie körperlos ist – genauso anthropomorph wie Ai-Da. Erstens hat sie einen Namen: Wie Husárová erklärt wurde „Liza“ aus den Anfangsbuchstaben von Ľubomír und Zuzana zusammengesetzt, während „Gennart“ ein Kofferwort für „generative art“ ist (siehe 2022). Zweitens ist dieser Name bezeichnenderweise der einzige Name auf dem Umschlag von *Ergebnisse der*

Entstehung und unterstreicht Gennarts Anspruch auf die Urheberschaft am Inhalt des Buches. Husárová hat sich gelegentlich als „Kuratorin" von Gennarts Poesie und nicht als deren Autorin bezeichnet. In ihrem Artikel „The creation process of a synthetic textual medium" erläutert sie die Struktur der Autor:innenenschaft wie folgt: „Liza is the author of the text and myself and Ľubomír are authors of Liza, so our authorship can be considered a frame authorship" (Husárová 2022, 77). Gennarts Anthropomorphismus wird noch dadurch unterstrichen, dass das Ehepaar Husárová und Panák sie scherzhaft als ihre dritte, ‚technologische Tochter' neben ihren beiden leiblichen Töchtern bezeichnet, wobei Ľubomír als ihre Mutter und Zuzana als ihr Vater dargestellt wird (vgl. Husárová 2022, 72).[4]

Der grundlegende Unterschied zwischen Ai-Da und Liza Gennart manifestiert sich jedoch in der Art und Weise, wie ihre Poesie vorgetragen wird. Ai-Das Vortrag und ihre Videos stellen ihren Androiden-Körper und ihre synthetische Stimme in den Mittelpunkt, was letztlich die Nahtstellen und Unzulänglichkeiten ihrer humanoiden Erscheinung hervorhebt und die Illusion eines einheitlichen künstlichen Subjekts in eine groteske Ansammlung von Maschinenteilen zerfallen lässt. Umgekehrt wollten Husárová und Panák nicht die allzu häufig verwendeten Text-to-Speech-Synthesizer einsetzen, da sie nur die bereits offensichtliche Künstlichkeit unterstreichen würden, ohne einen zusätzlichen Verfremdungseffekt zu erzeugen (vgl. 2022, 75). Stattdessen verwenden sie für die Lesungen beziehungsweise Performances von Gennarts Gedichten eine Vielzahl von kollaborativen und partizipatorischen Strategien, die die körperlose und stimmlose KI mit einer Vielzahl von menschlichen Körpern und Stimmen verschränken. Das Ergebnis dieser Verflechtung kommt Lickliders Konzept der symbiotischen KI nahe, da es eine verteilte Subjektivität der kollektiven Lyrik-Performer:innen als eine Assemblage entfaltet, die die KI selbst, die Sprecher:innen der Gedichte, die Autor:innen, an deren Texten Gennart geschult wurde, sowie Husárová und Panák umfasst.

4 Die augenzwinkernde Formulierung der KI in Bezug auf ihre menschliche Abstammung kann als eine reductio ad absurdum der biologischen Metaphern im Diskurs über die digitale Kultur betrachtet werden. Wie N. Katherine Hayles in *My Mother Was a Computer* (an sich eine weitere Wendung, die Elternschaft und Technologie miteinander verbindet) feststellt: "[R]esearchers in the field frequently evoke human kinship terminology to describe computer simulations; it is common, for example, to say that the computer (or more precisely, the program) ‚gives birth' to evolving artificial biota. Such usage promiscuously mingles anthropomorphic projection with descriptive intent [which] creates a cultural Imaginary in which digital subjects are understood as autonomous creatures imbued with human-like motives, goals, and strategies" (2005, 5). Indem sie die KI als ihr Kind beschreiben, spielen Husárová und Panák mit der Idee des „maschinellen Lernens" – eine Rahmung der KI als anthropomorphe Agentin, die sich menschliches Wissen aneignen muss, um erfolgreich einen Menschen darzustellen.

Diese Strategien und Verflechtungen von Subjektivitäten zeigen sich an der Aufführung von Gennarts Lyrik. 2022 wurde Husárová eingeladen, einige von Gennarts Gedichten zu lesen und an einer Podiumsdiskussion zum Thema KI-Kreativität im Literaturhaus Hamburg teilzunehmen, die vom Forschungsprojekt „Poetry in the Digital Age" im Rahmen der Veranstaltungsreihe *Poetry Debates II: Poesie und Technologie* ausgerichtet wurde.[5] Für die Veranstaltung ließ Husárová von Gennart fünf neue Gedichte generieren, wobei ortsspezifische und thematische Vorgaben wie „Willkommen im Literaturhaus Hamburg" oder „Poesie und Technologie" als Titel der Gedichte dienten. Da die *Muttersprache* der KI-Poetin Slowakisch ist, wurden die Gedichte anschließend maschinell ins Deutsche übersetzt. In ihrer Performance las Husárová die ersten beiden Gedichte selbst, dann lud sie die Gastgeber:innen und das Publikum ein, Teile der nächsten beiden Gedichte zu lesen. Das letzte Gedicht las Husárová erneut selbst, aber anstatt von der Bühne aus zu sprechen, ging sie durch den Saal und verschwand schließlich hinter einem Vorhang. Die Lesungen wurden von einer Videoprojektion begleitet, die die Texte in Form von kinetischer visueller Poesie und generativer Klaviermusik darstellte. Diese vier Aspekte ihrer Performance (individuelle, kollaborative und akusmatische Lesungen plus audiovisuelle Projektion) können somit als Symbol für unterschiedliche Konzeptionen von KI-Autor:innenschaft interpretiert werden: individuell, kollektiv, abwesend (Ready-made) und technologisch.

Dass Husárová Gennarts Gedichten ihre Stimme und ihren Körper leiht und in den ersten beiden Gedichten für die körperlose KI einspringt, könnte als Anspruch auf die Autorinnenschaft dieser Texte erscheinen. Sie weist dies jedoch sofort zurück, indem sie ihrer Performance die folgende Erklärung voranstellt: „Ich zeige und lese die Gedichte nicht von mir, sondern von einer neuronalen Künstlerin, Liza Gennart. Und sie war gemacht von mir und meinem Ehemann" (Poetry Debates II.2 2022, Teil 1, 09:35–09:43). Auch die Lesung selbst ist weit entfernt von dem eher emotionslosen und zurückgenommenen Stereotyp des Gedichtvortrags (den Ai-Das Performance imitiert) und bedient sich einer Vielzahl von performativen und klanglichen Gesten. Husárová moduliert Tonhöhe, Lautstärke und Tempo ihrer Stimme, wechselt zuweilen ins Flüstern, Singen und Skandieren, stampft an einer Stelle der Performance sogar mit den Füßen, um eine Passage über Rhythmus zu begleiten. Diese theatralischen Elemente distanzieren die Performerin von dem artikulierten Ich der Gedichte – eine Aufführungsstrategie, die Frieder von Ammon als „Differenzierung" der Sprechinstanzen bezeichnet (2019, 233). Diese Differenzie-

5 Mehr Informationen zur Veranstaltung finden sich unter folgendem Link: https://www.poetry-digital-age.uni-hamburg.de/veranstaltungen/poetry-debates/poesie-und-technologie/posthumane-kreativitaet.html.

rung findet jedoch nicht nur zwischen der Lyrik-Performerin und dem artikulierten Ich des Gedichts statt, sondern vielmehr zwischen den Identitäten von Liza Gennart als Autorin der Texte und Zuzana Husárová als deren Performerin und zugleich Autorin von Liza.

Diese Elemente können als rituell angesehen werden: In ihrer Analyse von Gennarts Œuvre vergleicht die Literaturwissenschaftlerin Ivana Hostová die KI-Poetin mit einer „oracle-like entity" – „a resurrected Sibyl, an omniscient prophetess stored on a server" (2022), die als Antwort auf von Menschen formulierte Anfragen die posthumane Zukunft vorhersagt. David Jhave Johnston spricht in ähnlicher Weise vom „aesthetic animism" der digitalen Poesie:

> One of the most ancient conceptions of the author is of a conduit, the empty reed, the vessel through which the wind speaks. The oracular vessel is analogous to the perforated fiber-optic networks, the server nodes, or the platform codebase deep-learning bundles that analyze, recognize, and generate speech. The architectural parallel between ancient reeds and contemporary technology connects digital poetics to ancient animist roots, shamans and soothsayers, readers of subtle riddles, and reawakeners of the muse. (2016, 6)

Husárovás Performance kann somit als Beschwörung eines digitalen Orakels gelesen werden, das durch den Körper der (Lyrik-)Performerin spricht, anstatt für sie selbst zu sprechen. Diese Art der medialen Positionierung – die Dichter:in als leeres Gefäß, das mit göttlicher Inspiration gefüllt ist – ist wie dargelegt für die romantische Poesie charakteristisch, wo sie nahtlos mit der Idee des individuellen Genies koexistiert. Und obwohl Husárová ihre Autorinnenschaft an Gennarts Gedichten bestreitet, erwähnt sie, dass die KI selbst von ihr gemacht wurde. Diese Überlagerung der kreativen Instanzen rahmt die KI-Autorinnenschaft als eine Assemblage: Sie bindet das lyrische Subjekt in Gennarts Gedichten an Husárová, während sie gleichzeitig eine Distanz zwischen den beiden aufrechterhält. Mit anderen Worten: Im Gegensatz zu Ai-Das Inszenierung des KI-Subjekts als alleiniger Autorin der Gedichte präsentiert Husárovás Performance eine Distanz, eine unvollkommene Identität zwischen dem Subjekt der poetischen Äußerungen und der verkörperten (Lyrik-)Performerin. Während historische Orakel als Sprachrohr der Götter galten, artikulieren KIs, die Gedichte schreiben, lediglich die stochastischen Muster des Diskurses und – noch enger gefasst – des spezifischen literarischen Korpus, an dem sie ausgebildet wurden. Gennarts Gedichte imitieren zwar keine bestimmten Autor:innen, wie es Ai-Da tut, aber sie stellen eine Verschmelzung der zeitgenössischen slowakischen Poesie dar, sozusagen ihr kollektives sprachliches Unbewusstes. Ähnlich formuliert Husárová es selbst:

> We did not create Liza Gennart to oppose the human poet or undermine their position. We created her to bring attention to the whole compendium of Slovak poetry and honour it, while at the same time focusing on the reader's reception. (2022, 76)

Auf der Podiumsdiskussion im Anschluss an ihren Auftritt erklärte sie außerdem:

> Ich denke, dass [Liza] ganz unabhängig von mir ist, weil [...] sie war trainiert auf mehr als 2.000 verschiedene Titel von slowakischer Poesie [...] also denke [ich] es wäre zu *selfish* von mir zu sagen, dass sie [eine Erweiterung] von mir ist, wenn sie es [eigentlich] von der slowakischen Poesie ist. Ich wähle die Sachen, also bin ich die Kuratorin oder so, aber sie ist nicht mein. (Poetry Debates II.2 2022, Teil 3, 01:05–02:07)[6]

Die Autor:innenschaft an den Gedichten wird so nicht nur zu einer Interaktion zwischen Husárová und der KI, sondern auch zu einer Interaktion mit allen Dichter:innen, an deren Gedichten Gennart durch die Technologie trainiert wurde. Um diese vernetzte Qualität widerzuspiegeln gestaltete Husárova ihre Performance auch kollaborativ und partizipativ. Sie verband ein kollektiv geformtes lyrisches Subjekt mit einer kollektiven Sprecher:in. Beim dritten Gedicht („Port von Worten und Schriften“) lasen Husárová und die beiden anderen Teilnehmer:innen der Podiumsdiskussion (die Literaturwissenschaftlerin Wiebke Vorrath und der Verfasser dieses Textes) abwechselnd einzelne Strophen, unterbrochen von Husárovás Refrain „Out! Out! Out! Out!“. Der Text des Gedichts, der als Antwort auf eine Eingabe (*prompt*) mit dem Begriff „Port“ – einem Ort der Vergänglichkeit und des Austauschs – entstand, poetisierte diesen dialogischen Prozess des Schreibens und der Aufführung weiter:

> Eins meiner Gedichte ist ein Gedicht deiner
> Gedicht.
>
> Wie sind deine Gedichte?
> Wie gesagt, wie wir uns vielleicht erinnern
> nur ein Fremdwort?
> Deine Gedichte sind wie alles, was nicht sein kann,
> beantwortet werden kann, würde uns dies Aufschluss geben
> zu schreiben.[7]

Die Aufführung des vierten Gedichts erweiterte den Kreis der Vortragenden und lud das Publikum zur Teilnahme ein. Das den Titel der Veranstaltungsreihe aufnehmende Gedicht *Poesie und Technologie* bestand aus kurzen, minimalistischen, nummerierten Strophen:

---

6 Die Grammatik wurde für eine bessere Lesbarkeit leicht bearbeitet.

7 Die Auszüge aus Gennarts Gedichten wurden aus dem unveröffentlichten Aufführungsmanuskript zitiert, das Husárová mir freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat. Die ursprünglichen Gedichte wurden auf Slowakisch generiert und von Husárová maschinell auf Deutsch übersetzt.

6.
Du guckst
an sich selbst

7.
Du guckst
an deinem Körper

8.
Du hast
keinen von uns ...

Husárová bat das Publikum, die Strophennummern gemeinsam als Chor anzusagen. Zusätzlich wurden zwei Mikrofone zusammen mit dem Text des Gedichts im Raum verteilt, damit die Zuhörer:innen einzelne Strophen lesen konnten, wenn sie dies wünschten. Husárová zufolge ist diese Einladung zur Partizipation stets eine grundlegende Strategie für ihre Aufführungen von Gennarts Gedichten:

> Reader-response criticism stresses the role of the reader and their experience of the text in the construction of textual meaning. We felt that in the texts that were constructed without any intention whatsoever, it seems even more valid to place the meaning in the hands of the readers. This led us to structure presentations of Liza's poems as a platform, where the reading was a collective task assigned to various people who organized or attended that specific event. Thus, the author's voice, which cannot be pronounced by sounds, was articulated by a collective reader's voice that assigns some hints of meaning just by the articulation itself. (2022, 75–76)

Auf diese Weise wird die Autor:innenschaft der KI-Gedichte weiter ausgedehnt und manifestiert sich als eine komplexe Ansammlung von kreativen Vermittler:innen und Stimmen, was in der Live-Situation auch erfahrbar gemacht wird. Da die Texte wie oben zitiert ohne jede Intention verfasst wurden, sind sie in gewisser Weise ein Ready-made, bei dem keine individuelle Person die Autorität über die Interpretation beanspruchen kann. Dies eröffnet den Raum für die Einbeziehung des Publikums in den kollektiven Körper der Lyrik-Performer:in und macht es zu Ko-Autor:innen auf Augenhöhe mit allen anderen Beteiligten. Die Autor:innenschaft der KI-Gedichte entsteht somit in den nicht-linearen Interaktionen zwischen Husárová, Gennart, den Dichter:innen im Trainingskorpus und dem Publikum, die alle in gewisser Weise in das verteilte sozio-technologische Netzwerk verwoben werden, das Liza Gennart antreibt.

Schließlich trug Husárová, wie schon erwähnt, das letzte Gedicht ihres Sets noch einmal selbst vor, allerdings nicht von der Bühne aus, sondern indem sie sich durch den Raum bewegte und am Ende hinter einem Vorhang verschwand. Diese Geste kann als erneuter Verzicht auf individuelle Autor:innenschaft zugunsten verteilter kreativer Instanzen gelesen werden. Indem Husárová sich unter das

Publikum mischt, stellt sie sich selbst als ein Mitglied des kollektiven Körpers der Lyrik-Performer:in dar, gleichberechtigt mit den Zuschauer:innen. KI-Poesie wird als etwas präsentiert, das keine Autor:in im traditionellen Sinne hat, sondern das erst durch den Akt des Lesens (oder in diesem Fall der Aufführung) zur Poesie wird.[8] Gleichzeitig lenkt Husárovás Verschwinden im Raum die Aufmerksamkeit zurück auf den ortsspezifischen Charakter der Gedichte und der Performance, indem sie nicht-menschliche Elemente der Umgebung – hier: den Saal des Hamburger Literaturhauses – in dieses Netzwerk kreativer Handlungsfähigkeit einbezieht.

Das soll nicht heißen, dass Liza Gennart als digitales Subjekt an sich bei der Aufführung abwesend ist und ihre kreative Handlungsfähigkeit an ein Netzwerk von Menschen (und möglicherweise nicht-technologischen Nicht-Menschen) abgibt. Denn sie ist als technologische Entität in Form einer audiovisuellen Projektion präsent, die Husárovás Performance begleitet. Es gibt jedoch einen grundlegenden Unterschied in der Art und Weise ihrer Präsenz im Vergleich zu Ai-Das. Erstens besitzt Gennart nicht den greifbaren Körper eines humanoiden Roboters; sie erscheint als schwerelose Projektion. Zweitens, und das ist der wichtigste Punkt, ist ihre Erscheinung in dieser Projektion nicht anthropomorph, sondern unterstreicht ihre Fremdheit und Künstlichkeit als sprachliches und technologisches Konstrukt.

Bei der Projektion handelt es sich nicht um ein vorgefertigtes Video, sondern um eine interaktive Website – auch wenn Husárová in der Performance die einzige ist, die mit ihr interagiert.[9] Sie besteht aus einer Startseite, von der aus die Seiten der einzelnen Gedichte ausgewählt werden können. Auf dieser Startseite werden die Gedichttitel in einem Kreis mit einem komplexen Netz aus geschwungenen Linien dargestellt, die ein Netzwerk von Verbindungen zwischen ihnen bilden. Die Bildsprache des Netzwerks spiegelt Gennarts Natur als neuronales Netzwerk wider. Sie kann aber auch als Symbolisierung der Netzwerke kreativer Instanzen gedeutet werden, die wie oben beschrieben in den Gedichten der KI zusammenlaufen. Oder als Darstellung von Lyrik selbst als ein Netzwerk ästhetischer Möglichkeiten gelesen werden.

Auch die einzelnen Gedichtseiten werden von der Website nicht als lineare Texte präsentiert, sondern als kinetisch-konkrete Gedichte, unterlegt mit Klavier-

8 In gewisser Weise wird dieser Aspekt der KI-Poesie als gefundene Poesie in dem Video der Performance noch deutlicher. Da es mit einer statischen, auf die Bühne gerichteten Kamera aufgenommen wurde, die Husárovás Bewegungen durch den Raum nicht verfolgte, scheint es, als ob sie einfach den Rahmen verlässt und zu einer körperlosen Stimme wird. Die Autorin ist somit nicht mehr leibhaftig anwesend und überlässt den Raum den anderen (z. B. dem Publikum), die Autor:innenschaft für sich zu beanspruchen.

9 Die Website war eine deutsche Version von Liza Gennarts ursprünglicher slowakischer Website mit ihren Gedichten in interaktiver audiovisueller Form: https://lizagennart.me/.

musik im Stile Johann Sebastian Bachs, die in Echtzeit generiert wird und ebenfalls maschinelle Lernalgorithmen verwendet.[10] Einerseits würdigt eine solche visuelle Darstellung die Genealogie der digitalen Poesie aus früheren konkreten und kombinatorischen Praktiken (siehe Simanowski 2012). Andererseits verweist die Form von Gennarts Gedichten auf eine besondere Materialität der KI selbst, da die konkrete Poesie die Materialität der Sprache betont. Weil der digitale Code in gewisser Weise eine höhere Abstraktionsebene darstellt als die Sprache, ist die Sprache im Vergleich zu rein virtuellen Konstrukten und Entitäten etwas, das zur materiellen Welt gehört. Liza Gennart ist eine digitale Entität, die auf virtuelle Umgebungen beschränkt ist; daher ist die Sprache ihre Art, sich in der physischen Welt zu manifestieren – in gewisser Weise ist sie ihre Verkörperung. Und ebenso ist die Sprache die einzige Art und Weise, wie Gennart die materielle Welt wahrnehmen kann: Sie kann überzeugend auf Eingaben (*prompts*) reagieren, die in ihrem Trainingskorpus stark repräsentiert sind, kann aber beispielsweise keine jüngeren historischen Ereignisse wiedergeben (siehe Čepičanová 2020). Die audiovisuelle Form digitaler konkreter Gedichte, die in der Videoprojektion Gestalt annimmt, kennzeichnet weniger die technologische Natur von Gennart als vielmehr ihre Präsenz in der Materialität ihrer Gedichte. Die audiovisuelle Projektion wird so zu einer Artikulation von Liza Gennarts Identität als einer eindeutig nichtmenschlichen KI: als eine virtuelle Entität, die in der digitalen Sphäre existiert und mit ihren verkörperten Akteur:innen durch die Vermittlung von Sprache als etwas interagiert, das sich gleichzeitig als Materialität und als Code entfaltet. Während die meisten KI-Kunstprojekte das romantische Narrativ des individuellen kreativen Genies verstärken, unterlaufen Husárovás künstlerische Strategien bei der Aufführung von Liza Gennarts Gedichten dieses Narrativ. Auch wenn die KI-Dichterin einen individuellen, menschenähnlichen Namen trägt, der auf dem Cover ihres Gedichtbandes erscheint, betont die Performance ein neues Verständnis von Kreativität als einen sozial und materiell verteilten Prozess, an dem eine Vielzahl menschlicher und nicht-menschlicher Akteur:innen beteiligt sind (siehe z. B. Glaveanu 2013; Harris 2021). Mariusz Pisarski bemerkt diesbezüglich:

> The poetic output comes from a space of negotiated agency distributed between neural network algorithms, the linguistic pool of national language, and an artistic curatorship of

10 Interessanterweise wird die Urheberschaft dieser Musik antithetisch zu jener der Gedichte dargestellt: Im Gegensatz zu Gennart wurde der musizierende Algorithmus mit den Werken eines bestimmten Autors (Bach) und nicht mit einem breiten Korpus trainiert. Die KI selbst bleibt jedoch anonym und die Musik daher ohne Komponist:in. Hier wird ein Unterschied zwischen kollaborativer und folkloristischer KI greifbar: Während Gennart die Konvergenz der kreativen Instanzen eines bestimmten kollektiven Körpers darstellt, repräsentiert der musizierende Algorithmus eine folkloristische, formelbasierte kreative Methode ohne verkörperte Gemeinschaft.

> Husárova. Gennart is a linguistic avatar of dispersed identity whose source can be seen broadly as the Slovak national language or even the nation itself. (2021)

Aus dieser Perspektive scheint Liza Gennart – im Gegensatz zu Ai-Da – Lickliders Vision von KI als einer Kollaboration von Mensch und Maschine zu verwirklichen, die sich die jeweiligen kreativen Stärken zunutze macht. Das Projekt von Husárová macht jedoch deutlich, dass das Netzwerk von Akteur:innen, die in diesem kreativen Prozess zusammenkommen, viel größer ist als nur die KI selbst und ihre menschlichen Programmierer:innen und Kurator:innen. Es schließt notwendigerweise sowohl die Autor:innen der Texte im Trainingskorpus als auch die Leser:innen und Zuhörer:innen ein, deren Interpretation die Texte als poetisch einstuft, sowie die Medien der Sprache selbst und den Ort der Aufführung. Der partizipatorische Prozess verkörpert somit den folkloristischen Charakter der KI-Kreativität in Form der kollektiven und verteilten Lyrik-Performer:in, deren nicht-lineare Topologie die Struktur des digitalen neuronalen Netzes widerspiegelt. Paradoxerweise wird in dieser verteilten Verkörperung die Subjekthaftigkeit der KI verstärkt, denn die Hervorhebung der Vielzahl menschlicher Subjektivitäten, die bei der Aufführung von KI-Gedichten zusammenkommen, stellt auch etwas in den Vordergrund, das nicht auf deren Summe reduziert werden kann – die eindeutig nicht-menschliche lyrische Subjektivität von Liza Gennart.

Schlussfolgerung

Wie die beiden Fallstudien zeigen, machen die Aufführungen von KI-generierter Lyrik die Vorstellungen von KI-Autor:innenschaft greifbar, die diesen Projekten zugrunde liegen. Ai-Da, ein humanoider Roboter, der auf der Bühne als einzige Performerin auftritt, ohne dass ihr menschliche Künstler:innen zur Seite stehen, verkörpert das Ideal einer autonomen KI-Dichterin, die nach dem Vorbild menschlicher Künstler:innen kreiert wird. Dies zeigt sich sowohl im explizit intertextuellen und imitierenden Charakter ihrer Gedichte als auch in der Art und Weise, wie die Inszenierung ihrer Ashmolean-Aufführung Stereotype über das Lesen von Lyrik als elitäre und konservative, ja *klassische* Kunstform bedient. Im Gegensatz dazu gestaltet Zuzana Husárová ihre Aufführungen von Liza Gennarts Gedichten auf der Grundlage partizipatorischer Strategien und setzt die Idee der KI-Autor:innenschaft als kollaborativ um. Liza Gennart ist in der Performance nur in der Materialität ihrer Gedichte präsent – sowohl gesprochen als auch visuell, als Teil der Videoprojektion – während die Funktion der Autor:in und Sprecher:in auf alle menschlichen (Dichterin, Moderator:innen, Publikum) und nicht-menschlichen (Technologie, Ort) Aktant:innen verteilt ist, die an der Veranstaltung beteiligt sind.

Darüber hinaus verkomplizieren die Performances Vorstellungen von Autor:innenschaft und zeigen, dass sich KI-Kreativität nicht auf eindeutige Kategorien reduzieren lässt. Ai-Das Darbietung einer menschlichen Dichterin wird durch ihre eindeutig maschinellen Züge konterkariert: die roboterartigen Gliedmaßen, der begrenzte Ausdrucksbereich sowohl ihrer Stimme als auch ihrer Körpersprache, die gelegentlichen Momente grammatikalischer und/oder intonatorischer Unbeholfenheit. Ihre Lesung versucht nicht, den Turing-Test zu bestehen – sie gaukelt den Zuhörer:innen nicht vor, dass sie einer menschlichen Dichterin zuhören. Vielmehr wird Ai-Da als Maschine in den Vordergrund gestellt und lenkt die Aufmerksamkeit auf den Anthropomorphismus, also die Fähigkeit der Maschine, den Menschen zu imitieren. Andererseits weist Husárová durch die Einbeziehung des Publikums, der Organisator:innen und des Ortes in die Aufführung der Gedichte von Liza Gennart darauf hin, dass die Assemblagen der Autor:innenschaft nicht bei der unmittelbaren Zusammenarbeit zwischen der menschlichen Künstler:in und dem Computer aufhören, sondern sich auch auf die Leser:innen der Gedichte, die Autor:innen des Übungskorpus oder die Institutionen, in denen das Schreiben und Lesen von Gedichten stattfindet, ausweiten können. Gleichzeitig wird durch das Sicht- und Hörbarmachen dieser Netzwerke der Autor:innenschaft auch die Identität von Liza Gennart selbst als KI-Dichterin in Frage gestellt. Weder auf eine anthropomorphe Autorin noch auf ein bloßes technologisches Werkzeug reduzierbar, ist auch sie als eine Art virtuelles und nicht-menschliches Subjekt in der Performance deutlich präsent.

Literaturverzeichnis

Ai-Da – Freedom: Poetry of Consolation I. Reg. Petra Cozianu. YouTube Post, hochgeladen von @ai-darobot 06. Juni 2019a, https://www.youtube.com/watch?v=60xha7Ys6xc (6. Mai 2024).

Ai-Da – Death Sentence: Poetry of Consolation II. Reg. Petra Cozianu. YouTube Post, hochgeladen von @ai-darobot 06. Juni 2019b, https://www.youtube.com/watch?v = f-9RGfw27cI (6. Mai 2024).

Ai-Da – Memory: Poetry of Consolation III. Reg. Petra Cozianu. YouTube Post, hochgeladen von @ai-darobot 06. Juni 2019c, https://www.youtube.com/watch?v=xwyNIY7Hoa4 (6. Mai 2024).

Ai-Da. Website 2019, https://www.ai-darobot.com (6. Mai 2024).

Ammon, Frieder von. „Wer spricht beim Gedichtvortrag". *Grundfragen der Lyrikologie: Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?* Hg. Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller und Rüdiger Zymner, Berlin und Boston, MA: De Gruyter, 2019. 224–243.

Bachtin, Michail. *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*. Hg. Renate Lachmann. Übers. Gabriele Leupold. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995.

Bajohr, Hannes. „Algorithmic Empathy: On Two Paradigms of Digital Generative Literature and the Need for a Critique of AI Works". https://eterna.unibas.ch/bmcct/article/view/1275/1506. *Basel Media Culture and Cultural Techniques Working Papers* 4 (2020): 1–32 (15. Mai 2024).

Bajohr, Hannes. *Schreibenlassen*. Berlin: August, 2022.
Bennett, Andrew. „Expressivity: The Romantic Theory of Authorship“. *Literary Theory and Criticism: An Oxford Guide*. Hg. Patricia Waugh. New York: Oxford Univ. Press, 2006. 48–58.
Bernstein, Charles. „Introduction“. *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. Hg. Charles Bernstein Oxford: Oxford Univ. Press, 1998. 3–23.
Čepičanová, Gabriela. „‘Liza ist in mancherlei Hinsicht eine Romantikerin‘: Interview mit Zuzana Husárová und L’ubomír Panák“. Übers. Marie-T. Cermann. https://www.goethe.de/prj/jad/de/the/ari/22055164.html *Jádu* 2020 (20. Mai 2024).
Flood, Alison. „Robot Artist to Perform AI Generated Poetry in Response to Dante“. https://www.theguardian.com/books/2021/nov/26/robot-artist-to-perform-ai-generated-poetry-in-response-to-dante. *The Guardian*, 26. November 2021 (6. Mai 2024).
Glaveanu, Vlad Petre. „Rewriting the Language of Creativity: The Five A’s Framework“. *Review of General Psychology* 17.1 (2013): 69–81.
Haraway, Donna J. „Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s“. *Socialist Review* 80 (1985): 65–108.
Harris, Dan. *Creative Agency*. Cham: Palgrave Macmillan, 2021.
Hayles, N. Katherine. *My Mother Was a Computer: Digital Subjects and Literary Texts*. Chicago, IL: Chicago Univ. Press, 2021.
Hertzmann, Aaron. „Can Computers Create Art?“ *Arts* 7.2 (2021): 1–25.
Hostová, Ivana. „Yes, and It Sometimes Is Like That, You Embrace Your Existence“. https://www.asymptotejournal.com/blog/2022/03/03/yes-and-it-sometimes-is-like-that-you-embrace-your-existence/ *Asymptote Blog*, 2022. (15. Mai 2024).
Husárová, Zuzana. „The Creation Process of a Synthetic Textual Medium“. *Ars Aeterna* 14.2 (2022): 69–78.
Husárová, Zuzana und Karel Piorecký. „Reception of Literature Generated by Artificial Neural Networks“.*World Literature Studies* 14.1 (2022): 44–60.
Johnston, David Jhave. *Aesthetic Animism: Digital Poetry’s Ontological Implications*. Cambridge, MA und London: MIT Press, 2016.
Licklider, J.R.C. „Man-Computer Symbiosis“. *IRE Transactions on Human Factors in Electronics* 1 (1960): 4–11.
Meyer-Kalkus, Reinhart. „Literatur für Stimme und Ohr“. *Phonorama: Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium*. Hg. Brigitte Felderer. Berlin: Matthes & Seitz, 2004. 173–186.
Nochlin, Linda. *Women, Art, and Power & Other Essays*. New York: Harper und Row, 1988.
Novak, Julia. „Live-Lyrik: Körperbedeutung und Performativität in Lyrik–Performances“. *Phänomene des Performativen in der Lyrik: Systematische Entwürfe und historische Fallbeispiele*. Hg. Anna Bers und Peer Trilcke. Göttingen: Wallstein, 2017. 147–162.
Pisarski, Mariusz. „The Birth of Liza Gennart or the Future of Generative Poetry“. https://web.archive.org/web/20220816040600/https://techsty.ehost.pl/techsty/?p = 2359. *Techsty*, 2021. (13. Mai 2024).
Poetry Debates II.2. „*Posthumane Kreativität: Poesie und Künstliche Intelligenz*“. https://lecture2go.uni-hamburg.de/l2go/-/get/v/64274. 9. November 2022 (13. Mai 2024).
Romic, Bojana. „Negotiating Anthropomorphism in the Ai-Da Robot“. *International Journal of Social Robotics* 14.10 (2022): 2083–2093.
Runestree. „Artist Robot Ai-Da at the Ashmolean Museum, Oxford. Reciting Poem in Style of Dante’s Divine Comedy“. YouTube Post, hochgeladen von @runestree, 29. Dezember 2021, https://www.youtube.com/watch?v=qVvQ9Q6mu8c (6. Mai 2024).

Schober, Regina. „Passing the Turing Test? AI Generated Poetry and Posthuman Creativity“. *Artificial Intelligence and Human Enhancement*. Hg. Herta Nagl-Docekal und Waldemar Zacharasiewicz. Berlin und Boston: De Gruyter, 2022. 151–166.

Schwartz, Oscar. „Competing Visions for AI: Turing, Licklider and Generative Literature“. *Digital Culture & Society* 4.1 (2018): 87–106.

Snell, Merrie. *Lipsynching*. London: Bloomsbury, 2020.

Suchman, Lucy. „Subject Objects“. *Feminist Theory* 12.2 (2011): 119–145.

TEDx Talks. „The Intersection of Art and AI | Ai-Da Robot | TEDxOxford“. 2020. YouTube Post, hochgeladen von @TEDx, 28 S. Mai 2020, https://www.youtube.com/watch?v=XaZJG7jiRak (6. Mai 2024).

Turing, Alan. „Computing Machinery and Intelligence“. *Mind* LIX:236 (1950): 433–460.

Magali Nachtergael

Prosthetic Poetry: Sound and Media Extensions of the Body in Performance

As rich as the history of the book, the history of media poetry follows many different threads and lines, depending on the borrowed technologies for literary creation. Choosing to focus on sound poetry in France, as it epitomizes a specific off-the-book tradition in poetry in the technological age, it surges in the post-war literary avant-gardes, in underground cabarets such as the Tabou in Paris, a scene alternating jazz gigs and performed poetry events. There, Isidore Isou, leader of the Lettrist movement, a poet and an experimental film-maker, was one of the French founders of "action poetry" (de Simone 2018). Rooted in the at-the-time already iconic tradition of performance poetry started in Europe by the Dada group, the Lettrist generation, with Maurice Lemaître, François Dufrêne and Gil J. Wolman, aimed to be provocative, loud, rough and to put the body and senses at the center of the shared poetic experience. In this now canonical poetic French avant-garde, two major figures of the same generation, Henri Chopin and Bernard Heidsieck, made their debuts but added electronic devices to amplify, record or compose what became "sound poetry". This use of voice recorders indicates a technological shift in poetic creation, that we can consider as the pre-history of the electronic and digital boom of the 1990s.

In 2019, for their exhibition at the Palais de Tokyo, Paris, *La Voix libérée* (*The Liberated Voice*), curators Eric Mangion and Patrizio Peterlini edited a global audio-history of voiced and sound poetry in a specifically designed listening environment, along with a smartphone app, that showed the variety of audio poetry practices through the decades since this sound poetry shift which mainly originated in Euro-American countries.[1] This digital anthology, even though it mentions some female voices, points out how women poets have been set aside from a history of technological and performing creativity. In Henri Chopin's historical anthology *Poésie Sonore internationale* (1979), and following catalogues collecting names, pieces, and artworks of off-book poetry, such as Bernard Blistène's catalog *Poésure et Peintrie* (1993), Jean-Jacques Lebel's *Polyphonix* multimedia editions (2002) or Jacques Donguy's *Poésies expérimentales* (2007), it seems that historical sound poetry was definitely not a woman's business.

1 *La Voix libérée – poésie sonore*. Exhibition curated by Eric Mangion and Patrizio Peterlini. Paris, Palais de Tokyo, March 22 to May 12, 2019.

Open Access. © 2024 the author(s), published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
https://doi.org/10.1515/9783111561356-008

Since this flourishing avant-garde period, many performers, from rap music to canonical sound poetry (poets Christophe Fiat, Anne-James Chaton), have made use of electronic devices to compose and perform experimental poetry, a new context in which women took their place, developing soundscapes (poets Laure Gauthier in France, Katalin Ladik in Hungary), atmospheres (poet Sandra Moussempès) and even visual poetic fictions (contemporary artist Josèfa Ntjam, writer Noemi Lefevre), blurring frontiers between digital experiments, art, and poetry. Following Bernardette Wegenstein's implication of the body as a medium in *Getting Under the Skin* (2006), this paper analyses examples of sound and machine poetry experiments (cf. Chopin 1964–1974; Donguy 2007) on the French contemporary scene, with media extensions of the gendered and racialized body, these technological extensions aiming to allow expansions of the poetic body and voice on the stage. The paper delves into an alternative historical line in media poetry and performance that surged at the end of the 1990s with the rise of digital poetic experimentations and, in the background, cyberfeminism. Considering the cyborgian evolution of the woman poet, this study focuses on the entanglements of the gendered body with technological devices in performance poetry with Florence Jou's multimedia poetic and visual works, Hortense Gauthier's "drone poetry" and Julien Creuzet's artistic installations, with sound mixing, video, poetry, and sculptures, in an impulse to extend and expand their presence in a broader poetical territory.

Literature in the "Expanded Field" and the Gendered Body

Since 1955, Heidsieck notably used voice recorders, "expanding the field" of poetry to experimental sound studies and music. This body extension of poetry had a significant impact on what was considered as literature or not. On the one hand, French sound poetry scholar Gaëlle Théval, who wrote extensively on Heidsieck, classified his experimental practice as "non-literature". (Théval 2018) On the other hand, it has been also related to an *expanded field of literature*, in conjunction with what Rosalind Krauss noticed in postmodernist sculpture in the United States in her famous "Sculpture in the Expanded Field" published in 1979. The notion of "expanded field" was quite a success in the world of contemporary art, and French critic and literary scholar Jean-Max Colard borrowed the expression to designate the off-book condition of literature at the turn of the millennium, especially flourishing in art venues, contemporary art centers and museums (cf. 2007). At some point, we understand that these practices of experimental techno-poetry did not fit

the canonical description of literature, considered mainly as a specific medium-based form: the book, and within the limits of identified genres, basically novels, short stories, prose and versified poetry; the rest being encompassed in the realm of experimental literature, or a literature specified by an adjective, highlighting its sub-categorization in comparison with the hypernym "literature". Not wanting to deny these creative linguistic forms their literary qualities or to relegate them to a sub-category in the margins of "pure" or "real" literature, I coined the term "neo-literature" (see Nachtergael 2017 and 2020) to describe the transmedia condition of literature since the rise of recording and mixing technologies that has indeed allowed the "expansion" of literary presences outside the book, on stages, online, on screens, in galleries or public spaces, or in any display allowing performing sound or visual texts, such as records and/or audio-publications. Definitely interacting with the contemporary and directly engaged with the digital age, neoliterature invites us to reorient our critical gaze towards undermined literary expressions or off-book poetics and calls for a reconfiguring of the literary corpus outside of academic or editorial hierarchies (Nachtergael 2020, 11). Then, neoliterary technological performances are meant to be "read" (i.e. looked at / listened to) within their multisensorial environment of production and reception, and in connection with the medium themselves, the body, the devices, the text of course but also the non-verbal and political aspects of poetic (or narrative) production in the digital age.

Then, the historical line to be drawn can be slightly different depending on the standpoint chosen to observe the recent evolutions of audioliterary poetry between performance and mediatization. Aside from the usual critical turns in literary interpretation, from the linguistic and narrative turns in the 1970s to a pictorial one in the 1990s and transmedia turns in the 2010s, one can pay more attention to feminist and cyborgian turns developed in critical theory by Donna Haraway, N. Katherine Hayles and Rosi Braidotti, engaging gender issues with technological creative uses (see Haraway 2018; Hayles 1999; Braidotti 2022). At Heidsieck's time, adverts for recorders by the firm Philips were clearly targeting white collars office employees and promoting a voice recorder to replace a secretary. Heidsieck himself was a bank director and embodied the technological modern engineer, hijacking his working tools in an idealistic manner to produce a modernist sound poetry that perfectly fitted with contemporary experimental music. As Théval and Royère showed in their historical study on relationships between minimalist music in 1950s Paris and sound poetry, he had been familiar with it at the time through Boulez at the Domaine Musical in Paris (cf. 2018). The democratization of technological tools and networks allowed women and others, to create their own space of experimentation, to expand, to mediate, to transform their gendered – and racialized – voice, starting later in the 1980s and 1990s. This is where the story begins for this "herstory" of audioliterary poetry. Through my

three case studies, Jou, Gauthier and Creuzet, I would like to show how the gendered and racialized body or voice is a central medium.

My first example is a reference to French performance and transmedia practices since the end of the 1990s. Although not poetry in the strict sense, it is important to mention her work as a fundamental background to the French scene, as she is somehow considered as one of the godmothers of all feminist-performers in France, and especially in the realm of intermedia experimental literary performance. Chloe Delaume – a pseudonym for Nathalie Delain, or before that, Nathalie Anne Abdallah – has been present on stage and in books since the 2000s (cf. Cornelio 2017). As a writer, she proved successful and won the prestigious Médicis Prize for *Le Coeur synthétique* in 2020 but gained real attention from the critique for her performances and the way she performed herself in her autofictions, even theorizing her *Règle du je*, a pun on *game rules* and the words *jeu* (French for "game"), and *je* (French for "I") which sound similar in French (cf. Delaume 2010). Having tragically witnessed her mother's murder by her father in her youth, as Laurent Milesi explains in his paper "Video Gaming in(to) Literature" (2019), she decided to "ctrl alt suppr" her identity, creating media avatars through performances, autofiction, and videogaming experiences. Milesi mentions her official biography (published on her website in 2012, now only available on archives.org) in which she separates her identity from her body: "Chloe Delaume's body was born on 10th March 1973", playing with her fictional character "without a fixed abode" (Delaume 2010, 86) as quoted by Milesi, who talks about "autogenesis" for Delaume's avatar online, in her books but also in her performances. The transmedia experience of the self goes beyond the screen and materializes itself in books and in real life (IRL) during performances. Even if digital experience is part of the real, there still is a strong dichotomy with the virtual. In the realm of literature, the literary experience opens a fictional world related to the power of imagination but forgetting that actions in the real world are organized following imaginary plans, which is the core point of action through storytelling. Virtuality also allows agency. In this case, the dematerialization and transmedia experience of a fictional self also has a therapeutic function, and the technological devices help in engaging with another virtual world, in which the author has control of the story in a performing space.

One of her most experimental transmedia books is an avant-garde photo novel describing her life while playing the Sims videogame. The aim is to manage the life of our Sims, inhabitants of Sim City where they dwell and try to socially thrive. Under the title *Corpus Simsi: Incarnation virtuellement temporaire* (Delaume 2003), it was published by a quite classical Parisian editor, Leo Scheer, keen on exploring new literary forms. Still, the book had nothing classical at the date of release, printed head to tail, in four-color process, and imitating for its

layout the blog or video game text and image templates, with comic bubbles. The story, narrating how life unfolds in this social life simulation, is punctuated with screenshots of the main player character, absolutely looking like the writer, and going about her everyday business in the game. Sliding from autofiction to videogaming and coming back to the book to tell the story of her "second life" (another online network game developed some time after by Sony), Delaume inaugurated the now much studied and controlled creation of a digital persona that also gave opportunity for live performances between 2002 and 2004. This precursor experiment with virtuality, connectivity and the body in performance can be considered as a seminal stepping stone in French literary and digital performance: firstly, as a woman positioning herself on stage and directly using technical devices, secondly, telling her story in a mediated way, using literature but with a very much baroque style (she used to be tagged as "experimental writer" before receiving the Medicis Price for *Le Coeur synthétique* in 2020), that could be considered at some points as prose poetry, and thirdly, as a feminist who opened stages in Paris to allow women poets and writers to perform, during her 10 months residence at Mona's in Paris in 2022 for instance ("La petite veillée de Chloé Delaume", every Sunday evening).

If Delaume's experiments were rooted in the French autofiction trend in literature, performance poetry at the same time remained associated with a more traditional action poetry, in the prominent figure of Christophe Tarkos (in the 1990s), Anne-James Chaton or Christophe Fiat (2000s to 2010s). Fiat notably used an electric guitar, blurring the limit between parlé-chanté (spoken-sung) and song performance. Once again, the gendered frontier of performance poetry shows that on the one hand, the most acclaimed woman performer was associated with pop culture (video gaming and gothic style), autofiction and digital culture, while on the other hand, male poet performers tended to continue the sound and action poetry tradition, with a twist of pop rock atmosphere (the French scholar Jean-Marie Espitallier recently played the drums with Chaton on the Centre Pompidou stage, for the 4th Festival Extra edition in 2021). Of course, there were some women poets, but few gained audience and recognition, and if so, with a lot of delay, such as Michèle Métail (who received the Bernard Heidsieck price in 2018) or Angeline Neveu. Meanwhile, transnational personalities such as Laurie Anderson, even if she enjoyed critical fame, were even more underground and very much separated from performance art and poetry on the French scene. To some extent, we can assume that the digital age and the subsequent democratization of its creative tools, from sound mixing to video screening and editing, allowed women, kept away from the musical and poetical scenes, to embrace these new possibilities in creative poetry performance autonomously, as rappers did in the 1980s, creating their own creative environment.

Prosthetic Culture of Performance

The term *prosthetic* is oftentimes related to disability, an artificial prop aimed at helping someone to enhance or replace a lost or damaged ability. Celia Lury used the term in her study on memory and photography (1997), to show how technology modified consciousness through visual interactions, while Allison Landsberg talked about "prosthetic memory" (2004) to describe the influence of mass culture and media as a metaphor for an exogenic material changing the perception of cultural identity. I will not totally follow this conception of the term prosthetic. To some extent, technological devices have been developed to increase our body capacities by replacing calculation, memory, organization, or automation skills with machines. This use of the term prosthetic questions the kind of abilities that are required in a certain environment or social context, the device becoming more crutch than help. In the culture of performance, it is often used as a metaphor to reinforce validity, and furthermore, to consider non-performing individuals as socially unadapted (we speak now of digital divide, *fracture numérique* in French, implying also the metaphor of an injury to repair). Technological devices, depending on their uses and functions, extend capacities: increasing the voice range, attracting attention, highlighting specific dimensions of a body, a voice or a text, all types of features that the female poet needs to amplify in order to gain audience in the competitive realm of performance poetry. Using a prosthesis in performance has still a lot to do with achieving an exploit with some technical help: even if there is no point in investigating whether women are more visible on the poetry performance stage if they use technological devices, at some point, they have found a real audience in France by mixing media and "sounding" their texts. Especially over the last few years, thanks to the circulation of information on social media, new major names among women poets have arisen, making specific uses of media, such as Sandra Moussempès (atmospheric sounds, reading), Laure Gauthier (atmospheric sounds, music, reading) Florence Jou (atmospheric sounds, images, reading), Hortense Gauthier (sound, AI or hi-tech generated images, performances), Lisette Lombé (beat sounds, performances), Joëlle Sambi (beat sounds, performances), Virginie Gautier (text, sound, "expanded reading" https://www.virginiegautier.com/lecture-augmentee/), Noemi Lefevre (video), and Gracia Bejjani (performance, reading, video text). Even more, performing can be a supportive tool in promoting one's work, as authors are now getting on stage to perform their published texts with music, and even more of them for poetry, the performance becoming one of a new compulsory exercise during the promotion of a book – especially when the text originates in a digital environment (social networks, readings, etc.), which is now an important trend in the French poetry publishing world. Media and gender theorist Teresa de Lauretis stated that "the

representation of the gender is constructed by the given technology, but also [. . .] it becomes absorbed subjectively by each individual to whom that technology is addressed" (de Lauretis 1987, 13): the uses of a technology, by a female body, and the way and context in which it is addressed, has nothing neutral about it, if we follow de Lauretis' statement.

Author, performer, and artist Florence Jou, born 1980 in France, is part of this second generation of performers that grew up in an increasingly digital environment. She uses mixed technologies in creating poetry, either in book form or when performing, and also digital experiments or video projections. In 2016 she produced *Kalces*, a collaborative vocal poetic performance with arranged soundscapes created by two musicians, Simon Nicolas and Gurvan Liard (cf. Fig. 1).



Fig. 1: Florence Jou and ConstelleR, *Kalces*, Lieu Unique – Maison de la poésie de Nantes, February 7, 2018, Nantes.

The poem is written following the model of a road movie, Florence Jou performing the text on the microphone, Simon Nicolas behind the music machines, combining acoustic instruments and a mixing console, and playing a single string Vietnamese instrument, dan bau, and Gurvan Liard with an electro-acoustic hurdy-gurdy. They began working as a collective, ConstelleR, and were trained at the Maison de la poésie de Nantes in 2014 (cf. Vissac 2018). As often when performing poetry, the focus shifts from a single author to a collective. It even changes the status of the poet who becomes a stage director, staging and organiz-

ing the production from text to music and of course collaborative *constellation* during the whole process. This activation of the stage does not leave the poet alone: even if she is central, the co-presence of the musicians, commanded by skills that the poet cannot master while performing her text, and because she is not able to play these specific instruments or machines herself, is also a way of occupying space with a chosen team, as it is frequently visible in rap music by the frequent practice of featuring and invitations. Still, the textual piece is signed by Jou, who is credited for the conception of the performance as much as for the text, because the whole is part of a project realized in several variations in different media. In the performed version of the text, the music induces an acoustic environment that foregrounds the sound of the voice but remains separated from the creation of the text itself. Very common in contemporary art, and Florence Jou is also an artist who has a PhD from Paris 1 Panthéon Sorbonne's art department, in addition to collaborations on the stage, Jou has also worked on the notion of constellation in her academic work (cf. Jou 2017). This explains why the work itself can proliferate under different forms but can also transform itself depending on the people involved in its production, on stage, in a book, or online.

Kalces also exists as a book prototype designed by Samuel Jan while the pictures were commissioned from photographer Margaux Meurisse, who created specific images to illustrate the text (cf. Jou 2016). As we can see, the text already exists in two different formats, on stage, and in a book, one being very different from the other: the transformation of the text with the medium entirely corresponds with what Jay Bolter and David Grusin have acknowledged as "remediation" (cf. Bolter and Grusin 1999). This bivalent production of a text is quite common nowadays, the printed version coming before or after the performed one (cf. Lahouste 2021). For Florence Jou, a third version has been developed as the final publication, the book being published in paper and as a webbook online by publie.net. Publie.net has a special position in French poetry publishing. It was founded by François Bon in 2008, and it has specialized in online editing and publications from 2008 to 2021, when Philippe Airain, the director of publication, died. Strongly dependent on a fragile ecosystem (of performances and digital publications), women poets engaging in that creative way are also condemned to a niche effect and precarity with a somehow limited accessibility to and visibility of the digital and performed versions of their work, as one has to fill venues for a performance, be visible on social media, and gain audience in a competitive environment, for which there is no press service or agent working for you. In that aspect, the book – and the publishing network coming with – remains a solid and trustworthy archive and way of installing one's work in the literary landscape in the long run.

However, *Kalces* performs itself online on publie.net as another experience rather than a live performance or a book (cf. Fig. 2). The voice of the poet, Florence Jou, was previously recorded: when the animation begins, we can hear the sound of the music and then her voice, while the text appears progressively between visible punctuation marks scattered on the webpage or in a sentence in which words pop up as if someone was typing them live. Little by little, as if it was generated by an AI, words turn white on a black background. Still, their appearance does not follow a reading order nor a turning page order. Repetitions and random apparitions create a visual dynamic animation until the text settles down in its fixed form. The text appears as a short recording: if we click on a photograph, organized aside in a grid, we can hear the voice of the poet.

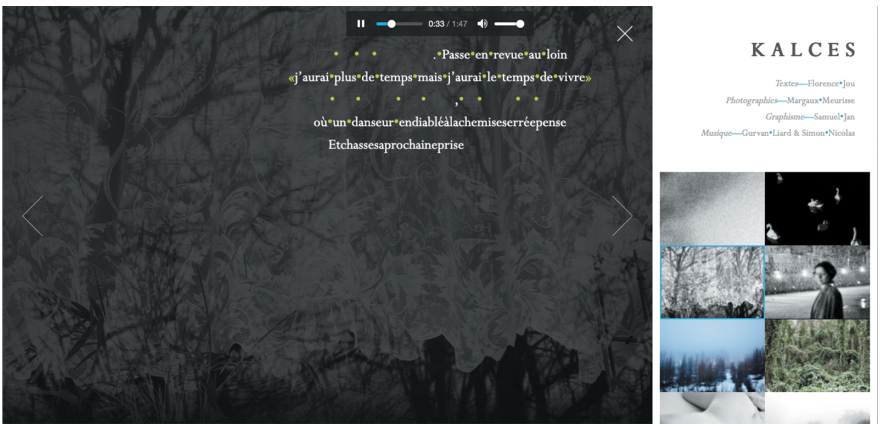


Fig. 2: Florence Jou, *Kalces*, Publie.net, 2016, online version: https://publie.net/weblivres/kalces/. © Florence Jou.

The coincidence of the voice and the animation creates an illusion of interaction between the voice and the digital animation, giving the impression of a human putting the words simultaneously on screen. The punctuation marks and dots appearing before the text can remind one of a karaoke in the distance, or the irregular editing, spacing, and writing during voice dictation on a computer or electronic devices. Musical performance and transmedia text turn the body of the poet into a tool, somehow putting the performer's body at the same level as the book or the screen, each medium animating the content in a different manner. In the present case, the body is completed by other media: it would be difficult to evaluate which medium takes first position or is most important in a potential hierarchy of the project. Still, technology (music, print, and digital editing) extends the realm of the text first publicly performed by the poet herself, relocating her presence in various

media and environments. It also multiplies her audience – an important stake for women artists, poets, and writers in general, as they were historically underpaid and booked less than men in important venues (it is less the fact now, as more parity is required, but this is not compulsory). It also allows to broaden the scope of experimental literature and to escape the niche that the poetry performance stage used to represent.

This extension of the performing poet body is exemplified and amplified by poet Hortense Gauthier, born 1983 in France, who specializes in performance and poetry with digital tools, including generative texts. *Poésie du drone*, or "drone poetry", is a collaborative ongoing piece and process for which an aerial vehicle, a drone, is directly involved. At the beginning of this project, the text was performed with sound and videos. As Gauthier explains it in a personal conversation on September 19, 2023, the sound part was very similar to the noise made by a drone because "these are machine noises, engines, planes, waves that can recall drone music". Inspired by *Drone Theory* by French philosopher Grégoire Chamayou (2015) and the use of images during the Ukraine war, and before that, in Iraq, Gauthier intended to use the perspective of a war machine and hack it to turn it into a poetry generator (cf. Fig. 3).

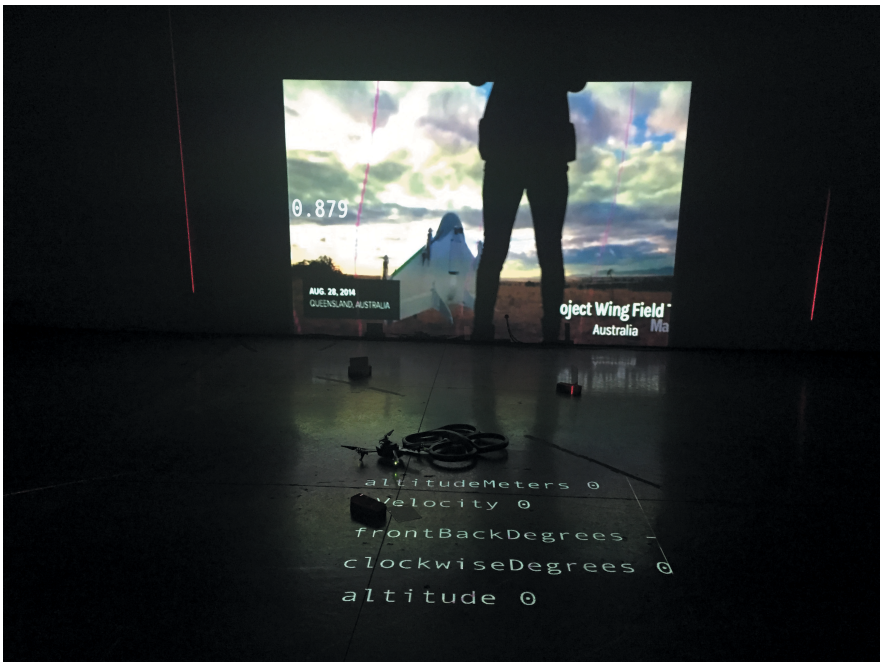


Fig. 3: Hortense Gauthier, *Poésie du drone*, 2015– (detail). © Courtesy H. Gauthier.

While in civilian life, the drone has a recreational use, it was designed for discreet military surveillance by air over land or water and in his theory, Chamayou focuses on "hunter-killer" machines conveying a deep sense of threat. In the meantime, the "poetic drone" reinvents the drone's fundamental capacity to enter a "hostile area" (Chamayou 2015 [2013], 22), transforming the poetic performing scene into a danger zone for a woman poet. The drone and its overhead vision evoke Haraway's "god's trick" (1988, 582), a powerful standpoint from above that gives authority to the viewer. But the drone is not the only medium at stake in the performance: the interaction between the gendered body of the poet and the machine modifies the status of both of them. In her essay *Technologies of the Gendered Body: Reading Cyborg Women*, Anne Balsamo describes, through Judy Wacjman's insights, "how certain technologies [. . .] serve to reinforce traditional patterns of power and authority" (1996, 10). Borrowing from Mary Douglas the idea of the "material body as a generative symbolic system" (Balsamo 1996, 11), she claims the design of a new framework in which the female body interacts with technologies in order to question its "corporeal femininity" (Balsamo 1996, 11), and especially confronting technologies of surveillance. In one live version of the performance in 2016, Gauthier performs, and as Heidsieck did for his iconic piece *Vaduz* (1974), with her voice superimposed from time to time, echoing a double of herself. This double channel gives the sensation of multiplicity in space through sound. Her voice, voluntarily soft and gentle, is the one of the drone speaking for itself at the first person of plural, insisting on what it sees of the world, from above:

> nous voulons piloter nos yeux au-dessus de nos têtes
> nous voulons diriger notre regard à la surface de toute la terre
> nous avons des yeux multiples mobiles et perçants [. . .]
> nous voulons tout voir nous voulons planer (*pronounced with reverberation)*
> nous avons des yeux multiples mobiles et perçants
> nous voulons tout voir tout survoler nous voulons planer *(superimposed lines)*
> les villes les buildings les avenues les maisons les hangars les aéroports les ministères les parcs les autoroutes les gares les fleuves les forêts les routes les lacs les rivières en crue les avalanches les éoliennes les pentes des montagnes les vagues de l'océan les canyons les vallées les collines les falaises les plaines
> nous avons des yeux multiples mobiles et perçants (Gauthier 2016)

The topic of territory through vision is central in this poem. Gauthier delegates the poetic voice to the machine, which transforms her physical voice through echo effects, reverberation, and superimposed text. But the ambiguity also lies in the "we", which is at once that of the drones that watch and tell what they see and, above all, wish to see, namely the totality of the world, in order to embrace it with their eyes, like an absolute observer of the planet. From the perspective of

a panoptic and domineering vision, the drone is nonetheless controlled by pilots on the ground who are also potentially another "us" behind the machines, but who remain invisible. The machine and the female voice are also reminiscent of the traditional domestic use of digital voice commands, embodied in the soothing voices of women who are asked to provide services (Google's Alexa, in particular, and Apple's Siri).

Of course, the general effect is not the one of an obedient woman agreeing to every order from a backstage pilot, on the contrary, the irony of the set-up and of the text are glaringly obvious, creating a disturbing atmosphere around this generalized surveillance. Using poetry as a hacking tool, the female body of the poet aims to take control and power over the machine, in order to modify its original program and reshape it. While subverting the function of the drone into a playful poetic game, its images are being reused in a conversational interaction. The machine appears more human, with layers of humanity entangled with technology, than when it was only strictly following conventional instructions.

Many versions of the performance exist. One took form as an installation at Bandjoun Station, Cameroun, in 2017 (*Newwwar*) but had to be reduced to a minimalistic sound display in quadrophony. Some of these versions were performed with images from the web, some without images, but one of the most finished versions had the drone flying and generating text when crossing over specific zones of the venue. Nevertheless, Gauthier still remains unhappy with this version as the drone had to be remote controlled and was not flying randomly as she wished. Another disappointment was linked to the fact that even if the drone had been hacked by her male partner, who knew how to unlock all its functions, she depended on him to pilot it. And as she mentioned in our discussion, she had to delegate to him some of the technological development and control. The poet was somehow forced, as she did not have the skills, to collaborate with someone to properly hack the functionalities of the tool. To move around the space and to start the voicing of the texts, the drone is Bluetooth connected, and activates depending on height, speed, or direction of movement. The text itself is a cut up of press articles, headlines, and snippets that scatter the texts in many directions, while the voice of the poet embodies the continuity of the human voiced text. The result is a dialogue between woman and machine, in a specific space, with battlefields in the background and in filigree. As Gauthier explains in our conversation, "the history of the text is the encounter between military technology, surveillance, and death, and a playful object, that can be used to film kids, beaches or landscapes, and to play with these different uses of the machine". She mentions the technological tools as "prostheses or extensions of the self" to make "beautiful things" and says she is interested in the ambiguity of technology, as "an agent of disorder in her work". The empowerment through the drone, as a woman, is also

a central stake in her project, as is the random dimension that goes against the "fixed logic of the book."

Questioning the limits of collaboration and coding in digital poetry, she has faced other limits, such as legislation on the use of drones in public spaces and many restrictions. The programmed obsolescence of the interface is another weakness, which results in needing a lot of material and renewal of the machines or updates. The "liberation of the machine" that she intended remains difficult to obtain, even while creating artificial surprise effects. Hortense Gauthier, trained as a geographer, mentioned in conclusion to our conversation that she was very much interested in the notion of "milieu" and looking for a "new poetic cartography" (Gauthier & Boisnard, 2018), which with the drone opens up an exploration of a 3-dimensional space of the publication of poetry, through sound, visual control devices and the presence of the body. Increasing the presence of the body with technological objects, sounds, and a drone brings about an expanded editing space, that also directly questions the environment and reflects the ecological issues of such a technological deployment.

Techno-Environment and the Mediated Poetical Body

Considering a shift in cyberfeminist culture, philosopher Marta Segarra highlights the exclusion of feminist thinking and of genre in the mainstream of posthumanism (cf. Segarra 2021), leading Rosi Braidotti to specify a "posthuman feminism" (cf. Braidotti 2022): one must admit we meet the same trend in the parallel transhuman thinking in the realm of cyberculture, and even more when it comes to ecological aspects of posthumanism. Trained as a geographer and inspired by Foucault, Gauthier uses her ability to analyze landscapes to turn them into a poetic perception of territory. This is a fairly classic phenomenon. But in her case, the use of the drone shifts the romantic position of the viewer into a highly symbolic aerial hunt that engages the image of power over the world as a vast territory to be controlled. The role of creation and poetry is also political, as it reinjects singularity into technological devices and allows an escape from the technological domination of Western modernity, as Braidotti explains: "In this transformative trajectory, the technological apparatus that is complicit with the colonial project of Western modernity, is hacked to offer productive and quite subversive alternatives" (2022, 394). Using a female voice, and the body of a woman poet to interpret this highly colonial position, transforms the poetic set-up into a political experience. It also questions as much the position of the

gendered body in the realm of control and symbolic violence, but also the whiteness of this technological progress, which has its origins in military research and development (cf. Kittler 1999 [1986], 95–97, 110, 129, 132–140), and which is now rooted in the global ultraliberal run for economic growth and exploitation of natural resources.

In a conjunction of eco-discourse and technological creativity, Julien Creuzet, a Franco-Caribbean visual artist and poet born 1986 in France, mixes up objects, poetry and animated video to disembody the poet as a physical presence to multiply their incarnations through technological devices, images and sound. Considering this delegated poetic performance, the technological devices are surpassing their prosthetic function, yet replacing the body of the poet in a failed form. His artistic installation in 2019 at the High Art gallery in Paris was made with hanging sea waste, fishnets, plastic folds, colorful wires, and rods entangled in an aerial suspension on the wall. Each assemblage had a title, each quite long (Julien Creuzet, "*the vicious snake / has always been there / to divide us / crawling, spreading / cells of our blood*", metal, plastic, fabric, lace, can, string, electrical wiring, snake skin, 278 x 110 x 40 cm, 2019) the whole forming a poem. Along with the installation, there is a song performed in the press release that used to be online (cf. Creuzet 2019) and in a 3D animated video, in this case the title being the whole text:

> mon corps carcasse / se casse, casse, casse, casse / Mon corps canne à sucre, / flèche, flèche, flèche, flèche / mon corps banane est en larme, / larme, larme, larme / mon corps peau noir, / au couché du soleil, / ne trouve plus le sommeil / mon corps plantation poison / mon corps plantation poison / mon corps plantation / demande la rançon / La pluie n'est plus la pluie / la pluie goutte des aiguilles / la pluie n'est plus la pluie / la pluie goutte des aiguilles / la pluie pesticide / la pluie infanticide / mon père vivait près de la rivière / La rivière était à la lisière / du champ de banane pour panam / banane rouge poudrière / sous les Tropiques du cancer (Julien Creuzet 2019)

The topic of the poem is directly related to the chlordecone crisis revealed in the French West Indies, a decades-long pollution ("la pluie pesticide" [pesticide rain]) that caused environmentally-induced diseases ("la pluie infanticide" [infanticide rain]) for the local population, especially men who suffered an extremely high rate of prostate cancers: "mon père vivait près de la rivière / la rivière était à la lisière / du champ de bananes pour panam" [my father used to live by the river / the river was at the edge / from the banana field for panam], recalling that the culture of bananas is for "panam," the slang word for Paris, and by metonymy, the exploiting metropolis. The toxicity of this paradise island is illustrated by a video showing a molecule of chlordecone landing on a tropical sand beach and burned black bananas floating in a space void. The poet's voice indicates that his black body is either the sugar cane, symbol of historical colonial exploitation of the island and the banana, for those plantations chlordecone was used: "*Mon corps canne à sucre, [. . .] / mon corps banane est en larme [. . .] mon corps peau*

noir," [my sugar cane body / my banana body is in tears / my black skin body, transl. MN]. Julien Creuzet's poetic installation suggests another technological incorporation of the body in performance, delegated in the entangled objects and the 7 minutes and 37 seconds long animated video clip (cf. Fig. 4).



Fig. 4: Julien Creuzet, *Allied Chemical and Dye*, High Art, Paris, 2019.

He is not performing the text in the space himself, nor doing stage performances. His texts at the first person are performed and recorded, for instance as a press release for his 2019 show *Allied Chemical and Dye* (Paris), or in a video clip. But the objects and the video in the gallery clearly work as an allegory, and parts of the voice as if the objects were talking themselves for the poet with the voice of the poet. Addressing ecological issues, but also colonial issues, Creuzet illustrates the political body of the artist-poet, yet remediated in a material installation, with an animated sound video. The body of the artist is not physically present, but allegorically transferred into the virtual 3D video in the island itself, and in the burnt banana that appears and echoes the line "mon corps banane est en larmes" [my banana body is in tears], recalling a traditional racist association but also turning it into a sign of suffering and of the poisoning at large in the Caribbean island, the exotic fruit reserve of metropolitan France. Here, the gallery space is used as a publication room, where the specific situation of the poet is amplified by the symbolic game of valorization

at large in contemporary art, leading to a greater audience, and I cite as exemplary proof that Creuzet has been chosen to represent France at the Venice Biennale in 2024.

Conclusion

The audience experience of audioliterary and performance poetry engages with disciplinary issues: can we still consider that the text is central in this artistic production and is this centrality a necessary element? As I stated in my study *Poet Against the Machine* (Nachtergael 2020), the medium is political and far from neutral, the body interactions with technology foster new relations with symbolic spaces and receptions. The medium directly affects the production of text, and the context and medium directly shape the poetical forms and the way the audience will receive it, by listening, seeing, wandering through (see Gauthier or Creuzet's installations), or all three. We can witness the shift from a use of sound recording and amplifier system on stage to visual integrative tools of visuals and images, sometimes extended into installations. This condition also opens up to experimental forms of radical cyborgian transmedia poetry, in which the persona of the author and their identification features, such as gender and racial assignations, or origins, trigger new interpretations, while building new interpretive communities (cf. Rancière 2000). If Florence Jou integrates moving images and live performances with musicians, her work lays emphasis on the collaborative work of the digital and performing poetic production. Hortense Gauthier is geared toward more autonomy in the interaction with the machine and a hacking of technology to take control of the digital prosthesis so as to extend the realm of her presence on stage and beyond, horizontally and even vertically, when performed by a drone. Lastly, Julien Creuzet dematerializes his body to reincarnate the poem and his voice in a material and audio-visual installation, putting forward the toxicity of colonial exploitation, and foregrounding the technological industry itself, polluting and "burning" nature and the bodies from the inside. This disincarnation process also illustrates a disappearance of specific subjects in this digital and posthuman world, that puts aside a part of humanity. Poetry and creation then have a political function to amplify the marginal voices and technology can be a support, a prosthesis, to extend their realm and expand their presence beyond invisible social and symbolic barriers. By using technological devices, displaying the ability to control vision from above (see Gauthier), addressing eco-toxicity in the French colonized Caribbeans (see Creuzet) and expanding publication to different spaces from stage to page, internet and galleries, the poems gain new audience contexts and receptions. The changes are not

only formal, but they also affect what is seen and heard from the text and the political discourses or ironical descriptions or the position of the poet itself are brought into light by stressing on visual and/or acoustical aspects of the texts. As I showed through the example of rap music (cf. Nachtergael 2020, 67–76), this allows off-track narratives and identities to come up and take another form than the traditional book, and benefit from the prosthetic dimension of technological devices to set up a new poetic landscape, with new rules and norms.

References

Balsamo, Anne. *Technologies of the Gendered Body: Reading Cyborg Women*. Durham: Duke Univ. Press, 1996.

Blistène, Bernard. *Poésure et peintrie: D'un art, l'autre*. Marseille: Musées de Marseille – Réunion des musées nationaux, 1993.

Boisnard, Philippe, and Hortense Gauthier. "Quelques réflexions stratégiques et poétiques pour évoluer en milieu technologique." *Inter* 128 (2018): 10–13.

Bolter, Jay D., and Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA and London: MIT Press, 1999.

Braidotti, Rosi. *Posthuman Feminism*. London: Polity Press, 2022.

Chamayou, Grégoire. *Drone Theory*. London: Penguin, 2015.

Chopin, Henri (ed.). *Cinquième Saison*. Periodical review, 1958–1963.

Chopin, Henri (ed.). *OU-Cinquième Saison*. Periodical review, 1964–1974.

Chopin, Henri. *Poésie sonore internationale*. Paris: Jean-Michel Place, 1979.

Colard, Jean-Max. "Expanded Literature." *Expodrome*. Ed. Dominique Gonzalez Foerster. Paris: Paris Musées, 2007. 63–67.

Cornelio, Dawn. "De Nathalie Dalain à Chloé Delaume: qui est qui?" https://komodo21.fr/de-nathalie-dalain-a-chloe-delaume/. *S'écrire Chloé Delaume*. Ed. Anne Pibarot and Florence Thérond. Komodo 21.6 (2017).

Creuzet, Julien. "Allied Chemical and Dye." https://highart.fr/exhibitions/allied-chemical-dye/. Online Art Catalogue *High Art*, 2019 (March 29, 2024).

De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington, IN: Indiana Univ. Press, 1987.

De Simone, Cristina. *Proféractions! Poésie en action à Paris (1946–1969)*. Dijon: Presses du réel, 2018.

Delaume, Chloé. *Corpus Simsi: Incarnation virtuellement temporaire*. Paris: Leo Scheer, 2003.

Delaume, Chloé. *La règle du jeu: Autofiction, un essai*. Paris: Presses Univ. de France, 2010.

Delaume, Chloé. *Le Cœur synthétique*. Paris: Seuil, 2020.

Donguy, Jacques. *Poésies expérimentales: Zone numérique, 1953–2007*. Dijon: Presses du réel, 2007.

Haraway, Donna. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective." *Feminist Studies* 14.3 (1988): 575–599.

Haraway, Donna. "Capitalocene and Chthulucen." *Posthuman Glossary*. Ed. Rosi Braidotti and Maria Hlavajova. London: Bloomsbury, 2018. 79–81.

Hayles, N. Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago, IL: The Univ. of Chicago Press, 1999.

Heidsieck, Berbard. Vaduz. Performance 1974. YouTube post, uploaded by @Mistermmd, July 27, 2012. https://www.youtube.com/watch?v=CUPuZzPaFJM.
Jou, Florence. *Kalces*. https://publie.net/weblivres/kalces/. Montpellier: Publie.net, 2016.
Jou, Florence. *La Constellation: Vers une écologie de l'art*. Paris: Univ. Paris I Panthéon Sorbonne, 2017.
Kittler, Friedrich A. *Gramophone, Film, Typewriter*. Transl. Geoffrey Winthrop and Michael Wutz. Stanford, CA: Stanford Univ. Press, 1999 [1986].
Krauss, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. *October* 8 (1979): 30–44.
Lahouste, Corentin. "Difformations livresques contemporaines." https://projets.ex-situ.info/etudesdulivre21/liv1/lahouste/. Recording of an online conference *Études du livre au XXIe siècle*, March 12, 2021 (April 2, 2024).
Landsberg, Allison. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia Univ. Press, 2004.
Lebel, Jean-Jacques, and Jacqueline Cahen (eds.). *Polyphonix*. Paris: Leo Scheer and Centre Pompidou, 2002.
Lury, Celia. *Prosthetic Culture: Photography, Memory and Identity*. London and New York: Routledge, 1997.
Milesi, Laurent. "Video-Gaming in(to) Literature: Virtual CorpoReality in Chloé Delaume's Corpus Simsi." *Intermedia Games – Games Inter Media: Video Games and Intermediality*. Ed. Michael Fuchs, and Jeff Thoss. New York: Bloomsbury Academic, 2019. 153–166.
Nachtergael, Magali. "Le devenir-image de la littérature: Peut-on parler de néo-littérature?" *La Tentation littéraire de l'art contemporain*. Ed. Pascal Mougin. Dijon: Figures, Presses du réel, 2017. 283–296.
Nachtergael, Magali. *Poet Against the Machine: Une histoire technopolitique de la littérature*. Marseille: Éditions Le Mot et le reste, 2020.
Rancière, Jacques. *Le Partage du sensible*. Paris: La Fabrique, 2000.
Royère Anne-Christine, and Théval Gaëlle "'Des chemins parallèles n'excluent pas flirts, tendresses, violences et passions': Poésie sonore et musique électro-acoustique." *Revue des sciences humaines* 329.1 (2018): 117–139.
Segarra, Marta. *Les études de genre et les posthumanités*. Conference paper *BIG Bordeaux Interdisciplinaire Genre*, November 24, 2021, Bordeaux Montaigne Univ., France, Pessac.
Théval, Gaëlle. "Non-littérature." https://journals.openedition.org/itineraires/3900#quotation *Littératures expérimentales: Itinéraires, textes, cultures* 2017:3 (2018) (June 11, 2024).
Vissac, Guillaume. "KALCES." https://www.erudit.org/en/journals/rechercheslmm/2018-v8-rechercheslmm03931/1050943ar/ *Revue de recherches en littératie médiatique multimodale* 8 (2018) (June 11, 2024).
Wegenstein, Bernadette. *Getting Under the Skin: The Body and Media Theory*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.

Annegret Märten

Neue Verletzlichkeit: Intermediale Poesie am Beispiel Nora Gomringers

Poesie, so argumentiert das Monster Network-Kollektiv, welches Alternativformen der akademischen und künstlerischen Wissensproduktion erforscht, „potentially disrupts the hegemony or representation and meaning-making over other experiences of being in the world, and challenges us to see monstrous cracks in our everyday knowledge and perceptions“ (2021, 154).[1] Das Kollektiv sieht also in poetischer Praxis ein destruktives, zugleich aber auch produktives Potential, um über die Herausforderungen der Gegenwart nachzudenken. In diesem Artikel wird der Frage nachgegangen, inwiefern intermediale Poesie insbesondere als kritische Auseinandersetzung mit bestehenden Repräsentationen von Identität und Körper fungieren kann. Anhand der Arbeit der deutsch-schweizerischen Dichterin und Performerin Nora Gomringer argumentiere ich, dass das Gleiten zwischen der Fixierung und Auflösung poetischer Formen, wie es in der zeitgenössischen intermedialen Poesie zu finden ist, daher auch neue ethische Perspektiven auf das Konzept der *Verletzlichkeit* werfen kann.

In ihrem Vorwort zum Slam-Poetry-Band *Lautstärke ist weiblich* (vgl. Nielsen und Gomringer 2017) beschreibt Gomringer den Topos der selbstbewussten und lauten Frau als ein zeitgenössisches Ungeheuer:

> Gerade so eine ist ein Monster und Schreckensbild für viele. Nicht nur für Männer, nein, auch das Lager der Frauen ist gespalten darin, was Frauen dürfen, sollen, müssen und was nicht. Das Recht auf Lautstärke scheint Frauen von anderen zugemessen zu werden. (Gomringer 2017b, 9–10)

Die Lyrikerin fordert dazu auf, das Bild der lauten Frau, welches sich mithin zu einem Schreckensbild verfestigt hat, zu überdenken und die negativen Konnotationen, die mit ihm verbunden sind, zu hinterfragen. Gomringers Beschäftigung mit Stereotypen lässt sich mit dem zunehmenden Misstrauen feministischer Kritiker:innen gegenüber stabilen Identitätsformen als Grundlage für die Verwirklichung sozialer Veränderungen in Verbindung bringen. Diese Bedenken äußern, dass das einst radikale Potential der Konfrontation von gesellschaftlichen Ungleichheiten via Diskriminierungsmarker definierter Identitäten oft nicht mehr zu einer Veränderung jener institutionellen Praktiken führt, die die Identitäten

1 Eine frühere Version dieses Beitrags erschien vormals in englischer Sprache im Journal *German Life and Letters* (76.4, 2023).

Open Access. © 2024 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111561356-009

und Ungleichheiten überhaupt erst hervorbringen (vgl. Fineman 2008, 16). Die laute weibliche Stimme scheint in der Lage zu sein, Vorstellungen davon, was für Frauen akzeptabel ist, zu erschüttern und neue Arten des Sprechens aufzuzeigen:

> Lautstärke – und das sollten die dem Feminismus als Krawallnudeltum abschwörenden Damen und Herren langsam begreifen – ist relativ. Dass sie auch strategische Stille, beschwörerisches Braggadocio, flüsterndes Verführen wie auch prahlendes Parolen-Dreschen einschließt, muss vielen erst aufgehen. (Gomringer 2017b, 11)

Gomringer war Anfang der 2000er Jahre eine Schlüsselfigur der deutschen Poetry-Slam-Szene und hat neun Bände sowie mehrere Arbeiten mit kurzen Erzähltexten, Vorträgen und Reden veröffentlicht. Ihre Neubetrachtung der Lautheit, hier speziell im Kontext der Slam-Performance, führt ihre Fähigkeit, weibliche Subjekte betreffende traditionelle Vorstellungen aufzubrechen, auf die aufgezählten Modi der mündlichen Rede zurück. Diese Neuausrichtung kann als Teil einer umfassenderen feministischen Intervention verstanden werden, die sich mit der weit verbreiteten soziopolitischen Ungleichheit und Viktimisierung befasst, der Frauen überall auf der Welt ausgesetzt sind. Ich schlage vor, ihre Arbeit im Kontext von feministischen Ansätzen zu lesen, welche einen eindeutigen Zusammenhang zwischen Geschlechterstereotypen und der Aufrechterhaltung von Formen physischer und struktureller Gewalt feststellen. In ihrem poetologischen Vortrag „Gedichte aus/auf Netzhaut", den sie 2019 im Rahmen der *Münchner Reden zur Poesie* hielt, macht Gomringer deutlich, dass sie sich besonders zu intermedialen kreativen Praktiken hingezogen fühlt, da deren formale Verflechtungen es ihr erlauben, soziopolitische Konstellationen zu erforschen (vgl. 2019a). Eine Analyse von Gomringers Poesie-Kunst-Werk-Konstellationen, die Live-Performance, Musik, *objets trouvées*, bildende Kunst sowie Videokunst einschließen, wirft Fragen nach der formalen Offenheit von Medien für kreative Aneignung in der Verarbeitung und Re-Artikulation von Gewalterfahrungen auf.

Gomringer gehört zudem zu den produktivsten Stimmen einer neuen Generation deutschsprachiger Lyriker:innen nach der Jahrtausendwende, die das hervorbringen, was Christian Metz in seiner Studie *Poetisch Denken* als eine hybride „avantgardistische Erlebnislyrik" (2018, 400) bezeichnet: Eine spezifische Antwort auf den deutschen Popmoment der 1990er Jahre sowie auf vorangegangene poetische Avantgardebewegungen. Die Schreibpraxis dieser losen Gruppe von Lyriker:innen, so Metz, sei geprägt von der Herausbildung einer neuen lyrischen Öffentlichkeit sowie von den Bedingungen der Digitalisierung, die sich auf die Art und Weise auswirke, wie lyrischer Ausdruck durch neue Medien beeinflusst werde (vgl. 2018, 400–401). Gomringers Werkzyklus *Monster Morbus Moden* (2013–2017, vgl. 2019b) mit seinem ersten Band *Monster Poems* (2013) war laut der Autorin von Beginn an als eine Art Konzeptalbum-Trilogie geplant (vgl. Gomringer in Alte Schmiede Kunst-

verein 2021) – was Metz' These unterstreicht, dass die Pop-Ästhetik einen starken stilistischen Einfluss auf diese Dichtergeneration ausübt. Jeder Band umfasst 25 Gedichte,[2] in denen sich Gomringer – manchmal mit trügerischer Leichtigkeit – auf verschiedene Formen von Verletzlichkeit bezieht: Von kolonialer Gewalt („Mann aus dem Kongo", „Kleines Schwarzes Etwas") über Kindesvernachlässigung und -missbrauch („Versäumnis", „Mich"), Depression („Plumbum"), Eugenik („Schema F") bis hin zum Holocaust („Die Mädchen in Bergen-Belsen", „Widergänger"). Sie erkundet dabei komplexe Prozesse rund um spezifische Erfahrungen von sexueller Gewalt, erwarteter und unerwarteter Zusammenbrüche von Körperfunktionen oder mitunter tödlicher, struktureller Gewalt, die das Leben von Menschen oft schleichend prägt. Diese Arbeiten konzentrieren sich insbesondere auf weibliche Subjekte und ihre Körper, die konventionell als schwächer aufgefasst werden, gleichzeitig aber paradoxerweise als gefährlich und nicht-normativ gelten und deshalb Kontrollmechanismen unterzogen werden. Gomringer untersucht, wie dieses Paradox aus dem Zusammenspiel von textuellen und medialen Oberflächen, institutionellen Logiken und intersubjektiven Machtungleichgewichten entsteht. Indem sie in dieser Auseinandersetzung auf vielfältige kulturelle Figurationen des Monströsen in Mythen und religiösen Kontexten bis hin zur Populärkultur zurückgreift, beschäftigt sich die Dichterin kritisch mit etablierten Viktimisierungskategorien und versucht, die komplexen Interdependenzen zu vermitteln, die an der Schaffung verletzlicher Subjekte beteiligt sind.

Verletzlichkeit überformen

Traditionell und insbesondere in der Rechtsprechung wird die Unverletzlichkeit bis heute als wünschenswerter Zustand der Autonomie des Subjekts gegenüber anderen verstanden. Jean-Michel Ganteau und Susana Onega betonen, dass im Gegensatz dazu der Zustand der Verletzlichkeit als Verneinung der Autonomie und das Subjekt hier im Konflikt mit einschränkenden Kräften, die es bedrohen, verstanden wird (vgl. 2017, 3). Neuere Interventionen haben jedoch argumentiert, dass solche Definitionen von Verletzlichkeit als bloße Offenheit zur physischen oder psychologischen Angreifbarkeit (vgl. Sarikaya-Şen 2017, 58) aus mehreren Gründen einer Revision bedürfen. Erstens haben sie zu einem vereinfachten Verständnis der wechselseitigen Dimensionen von Gewalt geführt und damit geschädigte Subjekte in einer Opferposition fixiert, die nur einen begrenzten Einfluss auf die damit verbundenen Aushandlungsprozesse von Bedeutung zulässt (vgl. Cunniff Gilson 2016a, 86). Zweitens wird

2 Es gibt zwei zusätzliche Bonustracks, die nur auf der beiliegenden Audio-CD zu finden sind.

der Körper, wie Judith Butler betont, auf ein Objekt reduziert, das paternalistischen Schutz benötigt, was wiederum eine weitere Viktimisierung in Form einer verstärkten Ausübung biopolitischer Kontrolle nach sich zieht (vgl. 2016, 5). Schließlich bleiben schädigende Normen, wie der Zwang zur Verinnerlichung von Scham nach sexuellen Gewalterfahrungen, unangefochten, wenn Verletzlichkeit lediglich als Disposition, Schaden erleiden zu können, angesehen wird (vgl. Koivunen et al. 2018, 5). Sowohl die Arbeiten von Erinn Cunniff Gilson als auch neuere Beiträge von Butler haben daher dazu beigetragen, Verletzlichkeit so zu konzeptualisieren, dass häufig biologistisch begründete Vorstellungen von Schwäche und Viktimisierung problematisiert und stattdessen eine neue politische Sprache des Widerstands gegen Gewaltformen entwickelt werden kann. Cunniff Gilson argumentiert, dass Verletzlichkeit als Ressource fungieren kann, die neue Handlungsmuster erfordert, mit denen kollektive ethische Verantwortung ausgehandelt werden kann (vgl. 2016b, 5). In unserer Verletzlichkeit sprechen wir den Anderen an und werden ansprechbar.

Für Margrit Shildrick sind Monster als Überschreiter von Grenzen und binären Polen eben jene Figuren, mit denen die ethischen Implikationen einer solchen Rekonfiguration von Verletzlichkeit ausgelotet werden können. In *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self* geht es Shildrick darum, dass Monster aufgrund ihres transgressiven Potentials nicht an der Stelle des ausgeschlossenen Anderen verbleiben, sondern immer auch auf Dimensionen des Anderen im inneren Selbst verweisen (vgl. 2002). Weil sie gerade in ihrer materiellen Präsenz, die eine Anerkennung des Anderen verlangt, nicht einfach als das Andere erscheinen, welches das Selbst bedroht, sondern eben als Spur des Anderen im Selbst (vgl. Shildrick 2002, 138), findet sich in der Konfrontation mit Monstern die Möglichkeit für die Kultivierung eines Bewusstseins von Verletzlichkeit im Sinne einer ethischen Verantwortlichkeit *für* das Andere.

Diese Neudefinition von Verletzlichkeit versucht jedoch nicht, Viktimisierungserfahrungen zu relativieren, sondern fordert Perspektiven, die sich von starren Identitätsvorstellungen lösen, die Gewalt womöglich verfestigen. Gleichzeitig hat Alyson Cole davor gewarnt, dass eine Neudefinition von Verletzlichkeit als eine universelle *conditio humana* die Gefahr birgt, die Unterschiede zwischen den potenziell Verletzbaren und den tatsächlich Verletzten zu verwischen, und dass sie darüber hinaus riskiert, die politisch nützliche Kategorie des Opfers mit neuen Binaritäten von aktiv/passiv aufzuladen (vgl. 2016). Cole argumentiert, dass die von einigen Wissenschaftler:innen, die zu Vulnerabilität forschen, geforderte Verlagerung auf ethische Verantwortung politische Grenzen hat, da die Artikulation von Ungerechtigkeit nicht ohne die (temporäre) Konstruktion eines politischen Subjekts auskommt (vgl. 2016, 272). An dieser Stelle ist zu betonen, dass es bei diesen Neubestimmungen von Verletzlichkeit nicht darum geht, die gelebte Realität von Identitäten von Menschen zu leugnen oder Schuld zu relativieren,

sondern darum, neue Wege des Sprechens über Gewalterfahrungen zu eröffnen und unsichtbare Formen von Gewalt ins Blickfeld zu rücken. Letztlich bleibt die Frage, wer über Gewalt sprechen kann und ob „das Opfer" als Subjektmarkierung in der Auseinandersetzung taugt, jedoch stark kontextabhängig.

Die folgende Analyse befasst sich mit verschiedenen Adaptionen des Gedichts „Monster & Mädchen", das den Band *Monster Poems* eröffnet (Gomringer 2013, 8). Nach Angaben der Autorin entstand es ursprünglich als Antwort auf Gespräche mit Opfern gewalttätiger sexueller Übergriffe. Im Gegensatz zu den meisten Arbeiten des Werkzyklus behandelt das Stück jedoch keine spezifischen historischen oder sozialen Kontexte oder bezieht sich auf populäre Medienkontexte, sondern kann als Meta-Gedicht für die Beschäftigung der Autorin mit verletzlicher Subjektivität verstanden werden.

Monster & Mädchen

Ich bin das Mädchen
bin das Mädchen
das Mädchen bin ich
das du sortiertest
du sortiertest mich
es blieb mir nichts
mir ist nichts geblieben

Ich bin übrig

wer ich jetzt bin
Ich bin jetzt
wer? fragst du mich
ich war das Mädchen
war das Mädchen
das Mädchen war ich
du hast mich sortiert

so spricht das Monster

das Monster bin ich

In minimalistischer poetischer Sprache wird durch die Evokation eines verbalen Austauschs zwischen einem „Du" und einem „Ich" das Zur-Stimme-Kommen eines Monsters nach einer mutmaßlichen Gewalterfahrung nachgezeichnet. In den Versen wird jedoch nur eine Seite des Gesprächs offenbart, und die Sprechakte der anderen Seite können nur erahnt werden (V. 9–11). Der Titel stellt Monster und Mädchen als getrennte Einheiten dar, verbindet sie aber gleichzeitig durch das Und-Zeichen („&") miteinander. Auf diese Weise wird zunächst suggeriert, dass das „Du" das Monster des Gedichts ist. Die beiden letzten Verse destabilisieren solch eindeutige Bestimmung und signalisieren sowohl das Zur-Sprache-

Kommen („so spricht“) als auch das Werden („bin ich“) des Monsters, von dem dann angenommen werden kann, dass es das Mädchen selbst ist.

Das sprechende Subjekt macht eine Reihe von Aussagen über seine Identität als Mädchen und über ein nicht näher definiertes Ereignis in seiner Vergangenheit. Es scheint sich von einem Mädchen („Ich bin das Mädchen“, V. 1) über ein hinter sich gelassenes Mädchendasein, was nicht näher benannt wird („ich war das Mädchen“, V. 12), hin zu einem Monster im letzten Vers des Gedichts („das Monster bin ich“, V. 17) zu verwandeln. Das lyrische Ich versucht sich durch konstitutive Äußerungen zu behaupten (V. 1, V. 12), aber in den wiederholten Versen wird das sprechende „Ich“ aus dem Vers herausgeschnitten oder innerhalb des Verses verschoben (z. B. V. 2, V. 13), die Behauptung einer stabilen Identität wird dadurch verkürzt, kleiner und unsicherer. Der Wechsel der wiederholten einfachen Verben („sein“ und „bleiben“) von der Gegenwart in die Vergangenheit und die wiederholten syntagmatischen Kreuzungen (z. B. V. 1–3, 12–14) erschweren die Annahme einer einfachen kausalen Verwandlung in ein Monster. Es liegt die Vermutung nahe, dass das angesprochene „Du“, welches gleichzeitig die Leser:innen adressiert und verwickelt (vgl. Culler 2014, 164), nicht nur Zeuge dieser Verwandlung, sondern auch der Täter der Gewalt gegen das Mädchen sein könnte, das hier zu verschwinden droht. Die Illustration von Reimar Limmer, welche im gedruckten Band das Gedicht begleitet, zeigt ein kleines Kind, das sich vor Schreck den Mund zuzuhalten scheint, und somit eben auch nicht sprechen kann, und vollzieht die Auflösung der Identität visuell nach. Schwarze, gepixelte Quadrate dringen von den Rändern her in das Bild ein und verzerren die Bereiche, in denen sich der Mund des Kindes befindet. Die Tatsache, dass der Mund im Bild durch die Hände des Kindes sowie die schwarzen Pixel also zweifach zugehalten wird, expliziert das komplexe Ineinandergreifen von Gewalterfahrung und deren Repräsentation. Einerseits ermöglicht Artikulation eine Art Rückversicherung des Subjekts und seiner Erfahrungen, andererseits kann das Subjekt im Artikulationsprozess Verzerrungs- und Auslöschungsmechanismen ausgesetzt sein.

Während aus der dialogischen Situation im Gedicht eine Art Anklage der Gewalt erwächst, hinterfragt das Stück immer wieder eine vereinfachte Chronologie der Entstehung eines Monsters durch die Vernichtung eines Mädchens. Ein Schlüsselbegriff des Gedichts ist die Praxis des Kategorisierens oder Sortierens. Der Prozess des Ordnens und die ordnungszerstörende Natur des Monsters sind dabei eng miteinander verbunden. In der ersten Strophe taucht das Verb „sortieren“ zweimal im Präteritum auf („sortiertest“), aber der ominöse Vers „übrig bin ich“ in der Mitte des Gedichts zeigt, dass der Prozess des Kategorisierens unvollständig bleibt und dass das, was sortiert wurde, nicht an Ort und Stelle bleibt. Das erneute Auftauchen

des Wortes in Vers 15, diesmal im Perfekt, deutet darauf hin, dass der Prozess des Sortierens noch in die Gegenwart hineinwirkt. Diese Zäsur, die auf die Störung des geordneten Zeitflusses verweist, wird durch das Drucklayout der Originalpublikation unterstrichen, in dem der Text entlang einer Mittelachse fließt, die sowohl an die Form einer Sanduhr als auch an eine (korsettierte) weibliche Figur erinnert. Die zahlreichen Chiasmen und die unruhige Zeitlichkeit vermitteln den Eindruck einer Subjektposition in Aufruhr. Das Gedicht kann für das sensibilisieren, was in der neueren feministischen Literatur als ‚verletzliches Subjekt' bezeichnet wird.

Verletzlichkeit vermitteln

Wie bereits erwähnt, bezieht Gomringer regelmäßig ephemere künstlerische Formen wie Film-, Gesangs- und Musikperformances in ihre Praxis ein und kollaboriert darüber hinaus mit Künstler:innen, die mit fotografischen Bildern, Collagen oder *objets trouvées* arbeiten. Sie hat wiederholt darüber reflektiert, dass sie ihre umfangreiche Arbeit in verschiedenen Medienformen als „künstlerische Erweiterung [ihres] Handlungsspektrums" (Gomringer in Alte Schmiede Kunstverein 2021) betrachtet, und ich behaupte, dass die Möglichkeit, diese monströse Qualität der Poesie in Video, Bild und Performance weiter auszubauen, der Schlüssel zu dieser künstlerischen Handlungsfähigkeit ist. Die Autorin führt ihre Stücke, darunter auch „Monster & Mädchen", regelmäßig öffentlich auf, wobei jede Iteration in Länge, Stimmmodulation und begleitendem musikalischen Arrangement stark variiert. Gomringers intermediale Poetik, verbunden mit ihrer vorgeschlagenen Hinwendung zur Stimme, kann im Kontext aktueller theoretischer Debatten produktiv gemacht werden, die darauf abzielen, Bewusstsein für das zu schärfen, was Lisa Perhamus und Clarence Joldersma als „[d]ifferential distributions of vulnerability [which] implicitly show differences in mattering" (2016, 59) bezeichnen. Ausgehend von den jüngsten medientheoretischen Impulsen innerhalb der Vulnerabilitätsforschung werde ich im Folgenden auf die Implikationen hinweisen, die sich ergeben, wenn man Poesie selbst als eine instabile oder verletzliche Form betrachtet, die sich in der zeitgenössischen lyrischen Praxis ständig neu konstituiert (vgl. Baetens 2021). Der Titel von Gomringers erstem englischsprachigen Band, *Hydra's Heads* (2018), verweist auf diese destabilisierende Qualität der Poesie als Form. Er spielt auf eine Bemerkung Gomringers an, die die sprachliche Ambiguität von Poesie in Übersetzung mit dem Schlangenmonster der griechischen Mythologie vergleicht, dem, wenn man ihm einen Kopf abschlägt, zwei neue wachsen (vgl. Gomringer 2015, 113). Poesie, nicht nur in der Übersetzung, sondern auch als Bewegung zwischen verschiedenen Medienformen, nimmt eine monströse Qualität an, weil sie

sowohl den Zusammenbruch willkürlich konstruierter Differenzlinien als auch das Potential zur Verbreitung neuer Differenzierungen betont, die sich nicht ohne Weiteres in bestehende Ordnungsstrukturen, seien sie sprachlicher oder anderer Art, einfügen lassen.

Die kritischen Begriffe, die sich mit intermedialer Kunst auseinandersetzen, haben sich aus unterschiedlichen Traditionen der Definition des Verhältnisses zwischen textuellen, performativen und anderen medialen Praktiken ergeben und der Begriff „Intermedialität" selbst kann sich daher sowohl auf verschiedene Kombinationen von Medien, Verschiebungen zwischen Medien als auch auf intermediale Zitate beziehen (vgl. Fischer-Lichte 2014, 154). Catrin Prange verwendet unter Bezugnahme auf Gomringer den Begriff „Plurimedialität" (2018, 107), um die intermedialen Bewegungen des poetischen Textes zwischen den Formen zu beschreiben, ein Kennzeichen der Dichtpraxis nach 2000. Da hier noch eine Koexistenz traditioneller Medienformen impliziert wird, wird die Überschreitung von Mediengrenzen nur angedeutet. Martina Pfeiler schlägt vor, medienübergreifende Lyrik „als transmediale Kunst" anzusehen (2010, 13). Kritisch betrachtet bedeutet das, nicht mehr die Textform in den Vordergrund zu stellen, sondern die Überschreitung von Mediengrenzen als der lyrischen Praxis inhärent zu verstehen. Claudia Benthien bietet in Bezug auf Gomringers Arbeit den nützlichen Begriff „multimodal" an, der nicht den Medientyp, sondern die „Modalitäten" der Medien in den Vordergrund stellt (vgl. 2017, 119). Eine solche konzeptionelle Neuausrichtung der Intermedialität schlägt eine Überformung von Genreverständnissen vor und ermöglicht daher die kritische Anerkennung von:

> aesthetic form as a process of constant unfolding, revision and adjustment to different mediatic, cultural and spatiotemporal contexts. Artists have explored ephemeral forms of cultural practice that are transformed and redefined by every new articulation (performances, interactive hypertexts and so forth). (Masschelein et al. 2021, 4)

Es ist diese Relationalität von Medien, die die vielfältigen Möglichkeiten aufzeigt, in denen Poesie als instabile oder *verletzliche* Form über zeitgenössische Dynamiken von Subjektivität reflektieren kann. In formaler Hinsicht zielen intermediale Praktiken also auf die Auflösung bzw. Überschreitung von Mediengrenzen, wobei Medien als relationale Konstellationen und kulturspezifische Ereignisse zu verstehen sind (vgl. Rippl 2020, 209). In der folgenden Analyse hebe ich vor allem drei Aspekte hervor, die für die künstlerische Auseinandersetzung mit verletzlicher Subjektivität von besonderer Relevanz sind: die verkörperte Natur der Subjekte, die an der Aushandlung von Bedeutung beteiligt sind; die Art und Weise, wie sich eine solche Aushandlung als intersubjektiver Prozess manifestiert; und die Art und Weise, wie intermediale poetische Praxis Texte selbst als stabile Objekte de-

stabilisieren kann. Der Kritiker Jan Baetens argumentiert, dass die Flüchtigkeit der Performance die Verletzlichkeit des Gedichts als Textobjekt unterstreicht und dass intermediale Aspekte zudem die rhythmischen Dimensionen der Poesie in den Vordergrund rücken (vgl. 2021, 238). Damit hebt er paradoxerweise Elemente hervor, die normalerweise als von technologischen Eingriffen bedroht gelten, nämlich die Stimme, den Körper und die Präsenz der Autor:in im Text (vgl. Baetens 2021, 242).

Die bereits beschriebe Zerrissenheit des Subjekts in „Monster & Mädchen" wird weiter unterstrichen durch die Art und Weise, wie sich das Stück selbst verwandelt, wenn es in verschiedene mediale Formate überführt wird. Neben dem gedruckten Text plus Illustration existiert das Gedicht als Sprachaufnahme auf der beiliegenden CD, als Audioaufnahme, die die Autorin mit dem Acapella-Quintett Wortart Ensemble produziert hat, und als digitale Artefakte von Live-Performances, die auf der Video-Streaming-Plattform YouTube verfügbar sind. Durch die kontinuierliche Zusammenarbeit mit Musiker:innen, aber auch durch die Einbindung von Bildmaterial oder Filmen, die sie entweder selbst oder in Zusammenarbeit mit Illustrator:innen oder Filmemacher:innen produziert, weichen viele Präsentationen von Gomringers Arbeit von der traditionellen Wasserglaslesung ab, wie Nora Manz feststellt (vgl. 2019). Dies verdeutlichen verschiedene Beispiele, die im Folgenden analysiert werden sollen: zwei Tonaufnahmen, zwei Live-Performances aus den Jahren 2017 und 2018, bei denen die Dichterin von Musiker:innen begleitet wird, sowie ein Poesiefilm. Die beiden Live-Performances wurden aufgezeichnet, und da ich nicht persönlich vor Ort war, werde ich mich notwendigerweise durch eine sekundäre Vermittlung auf sie beziehen. Alle Beispiele bringen lyrischen Text, stimmliche Performance und Musik zusammen und dienen in meiner Analyse dazu, darüber nachzudenken, wie die Überschreitungen medialer Grenzen und Elemente der Liveness die Grenzen des Textes als stabiles Objekt gleichzeitig fixieren und destabilisieren. Wie ich zeigen werde, können Aspekte der Intermedialität wie die elektronische Verstärkung oder das musikalische Arrangement und die Begleitung zu zufälligen (mitunter auch kalkulierten) Momenten der Verzerrung, Übertönung oder des tonalen Kontrapunkts führen.

In der Original-CD-Aufnahme, die dem gedruckten Buch beiliegt, beginnt die Rezitation von „Monster & Mädchen" durch die Autorin mit den drei Inschriften des Bandes von W. G. Sebald, Shakespeare und Michael Jackson, was den Band zwischen Hoch- und Popkultur positioniert. Das eigentliche Gedicht beginnt bei 00:37 mit der Ankündigung des Titels in leicht verzerrtem Ton, wie aus einem blechernen Lautsprecher. Dann setzt Gomringers Vortrag in viel klarerer Klangqualität ein. In den folgenden 40 Sekunden moduliert die Sprecherin ihre Stimme kaum, abgesehen von einem Tempowechsel und einer kurzen Pause vor dem letzten Wort

„ich“. Auf den ersten Blick scheint diese audiovisuelle Wiedergabe in ihrer raumzeitlichen Modalität eng an den geschriebenen Text angelehnt zu sein, d. h., es entsteht der Eindruck, dass der Vortrag ungefähr so lange dauert, wie eine Leser:in benötigen würde, um den Text von Anfang bis Ende ohne Unterbrechung zu lesen. Gedichte werden jedoch in der Regel nicht auf diese Weise von Anfang bis Ende gelesen. Stattdessen können Leser:innen bei bestimmten Sätzen verweilen, um ihre Nuancen aufzutun. Deutlicher wird ein solches Verweilen in der poetischen Sprache in einer anderen Version von „Monster & Mädchen“, die Gomringer in Zusammenarbeit mit dem Wortart Ensemble produziert hat und mit dem die Autorin auch live auf Tournee war. In diesem dreiminütigen kontrapunktischen Arrangement von der CD *Wie sag ich Wunder* (2014) trägt eine Vielzahl von Stimmen den Text im Stil eines Acapella-Rondos vor. Das Stück wechselt zwischen polyphonen (gleichzeitige individuelle Melodien und Rhythmen) und homophonen (die Stimmen bewegen sich synchron und harmonisch zusammen) Texturen und verweist in dieser Vielschichtigkeit auch auf das Ringen zwischen der Notwendigkeit für kohärente Erzählungen, die von Verletzlichkeit und Verletzung sprechen, und, im Gegensatz dazu, der gebrochenen Realität solcher Erfahrungen, die hier durch das Abspalten und Wiederauftauchen motivischer Fragmente angedeutet wird.

Zeitlichkeit und das Ringen um eine Stimme stehen im Mittelpunkt von Gomringers Aufführung von „Monster & Mädchen“ am 4. September 2017 in der Dresdner Spielstätte Hellerau.[3] Begleitet wurde sie dabei vom Ring Trio, drei Jazzmusiker an Klavier, Bass und Schlagzeug, die mit elektronischen Effekten die Tonhöhe ihrer Musikinstrumente veränderten, Hall hinzufügten oder einzelne Klänge loopten und verzerrten. Die Videoaufnahme dauert 4 Minuten und 29 Sekunden und zeigt zunächst, wie Gomringer das Gedicht so rezitiert, wie es in der gedruckten Version von *Monster Poems* zu finden ist. Dann wiederholt sie es mit erhöhtem Tempo, wobei sie einige Verse auslässt, und ab 01:56 rezitiert sie die Verse des Gedichts in umgekehrter Reihenfolge. Gegen Ende (04:07) scheinen auch einige der musikalischen Phrasen der Instrumente rückwärts gespielt zu werden. Diese Variationen der Verse in der Live-Performance bringen neue Nuancen des bereits erwähnten Themas der unruhigen Zeitlichkeit hervor. Dieser Bruch mit der linearen Zeitlichkeit kann auch in Korrespondenz mit Sigmund Freuds Idee der Nachträglichkeit von Traumata gesehen werden. Das zeitliche Spiel mit der (Ir-)Reversibilität führt zu überraschenden Versen wie „Ich frage dich wer ich jetzt bin“ und zu einer ungenauen Umkehrung der Verse („wer ich jetzt bin / ich jetzt bin / wer? fragst du

3 Die Stücke vor oder nach „Monster & Mädchen“ sind in der Aufzeichnung auf YouTube nicht enthalten, die Aufzeichnung der Veranstaltung ist daher etwas dekontextualisiert, da keine der üblichen Erzählpausen zwischen den lyrischen Vorträgen oder Interaktionen mit dem Publikum aufgezeichnet sind (vgl. Gomringer 2017a).

mich“), die eine Verschiebung von Handlungsfähigkeit und Verantwortung in der Ausarbeitung der Opfer- und Täteridentität im Stück zu bewirken scheint.

In dieser Variante bekommt die elektronisch modulierte Musik eine beklemmende, fast gewalttätige Qualität und interagiert auf überraschende Weise mit der physischen Präsenz der Performerin. Das Stück beginnt mit einem hochfrequenten, kryptischen Geräusch, und als Gomringer nach etwa 30 Sekunden zu sprechen beginnt, wird ihre Stimme von den atonalen Klängen der Instrumente fast übertönt. Die Verstärkung wirkt als eine Art klangliche Gewalt. Gleichzeitig ist die Stimme aber auch zu laut, was zu einem verzerrten Klang führt. Benthien und Prange weisen auf genau solche Paradoxien hin, wenn sie erklären, dass die Stimme der Performerin in solchen Aufführungskontexten von Entkörperlichung betroffen ist und überraschende Momente der Hybridisierung produziert (vgl. 2020, 251). Gomringer selbst scheint körperlich gegen den Lärm anzukämpfen, ihre Augenbrauen sind zusammengezogen und ihre Augen teilweise geschlossen. Später scheinen ihre Stimme und der elektronische Bass zu verschmelzen, was die verletzliche Natur der Stimme im Kontext der Live-Performance noch deutlicher macht, wo die Stimme der Interpretin viel offensichtlicher durch den Prozess der Vermittlung beeinflusst wird. Das Zusammenspiel von Musik, elektronischer Mediatisierung und lyrischem Text zeigt eindringlich die widersprüchlichen phänomenologischen Dimensionen von Verkörperung und Entkörperung, wenn eine Stimme darum kämpft, gehört zu werden.

Gomringers Auftritt mit dem niederländischen Musiker Bruno Ferro Xavier da Silva im Rahmen des 49. Poetry Festivals in Rotterdam 2018 steht dazu in deutlichem Kontrast (vgl. 2019), denn der Ton ist nachdenklich, aber auch spielerisch. Der Musiker am E-Bass fungiert als eine Art kommunikative Folie für Gomringer, mit der sie kokettiert. Seine Musik erzeugt keine Spannungen und Störungen, gegen die die Künstlerin körperlich und stimmlich ankämpft, sondern dient als atmosphärische Untermalung und bietet mehrere Momente, in denen Musiker und Künstlerin aufeinander reagieren. In der 13-minütigen Videoaufnahme auf YouTube trägt die Dichterin vier Stücke vor: Auf „Monster & Mädchen“ folgt das von der Performerin als „furchtbar politisch unkorrekt“ angekündigte Dorothy-Parker-Gedicht „Frustration“, eine beschwingte und stark rhythmisierte Interpretation des umstrittenen Gedichts „avenidas“ ihres Vaters und Begründer der Konkreten Poesie Eugen Gomringer (dem Gedicht wurde in einer weitreichenden öffentlichen Debatte Frauenfeindlichkeit vorgeworfen), sowie ihr eigenes Stück „Geister vergessen“. Während der Aufführung der verschiedenen Stücke bleibt Gomringers Stimme, obwohl elektronisch verstärkt, von elektronischen Effekten weitestgehend unbeeinflusst. Gleichzeitig moduliert sie ihre Stimme immer wieder so, dass sie den Anschein anderer Geräusche erweckt; manchmal zischt, keucht oder knurrt sie, um eine bestimmte Zeile zu unterstreichen oder ironisch

zu kommentieren und so die Materialität der Stimme in den Vordergrund zu rücken. Bestimmte Silben werden zu langen Brummtönen gedehnt, die Stimme gleitet fast ins Singen ab, und die Bassgitarre reagiert, indem sie diese stimmlichen Impulse aufnimmt und weiterentwickelt. Die körperliche Performance der Dichterin in „Monster & Mädchen" zeichnet die Verwandlung vom Mädchen zum Monster innerhalb des Textes nach, wobei Gomringer anfangs kleine Lacher ausstößt und fast schüchtern mit den Schultern zuckt: ein performatives Spiel mit Geschlechtercodes, die – vielleicht etwas befremdlich angesichts des Textes – Stereotype zu reinszenieren scheinen, die der Text selbst ja aufzuheben sucht. Die beiden letzten Zeilen („so spricht das Monster / das Monster bin ich") nehmen eine viel gefährlichere und bedrohlichere Qualität an, indem Gomringer den „r"-Laut in „Monster" animalisch rollt. Sie beendet das Stück mit einem lauten, langgezogenen Einatmungsgeräusch, das natürlich notwendig ist, wenn man zu sprechen beginnt. Sie deutet damit an, dass die Verwandlung in ein Monster ein produktiver Anfang für das Sprechen sein könnte.

Die verschiedenen Stimmungen und ästhetischen Strategien, die bei der Wiederaufnahme des Textes in Aufnahmen und Live-Performances zum Tragen kommen, deuten darauf hin, dass Gomringer ihre Gedichte nicht als statische Texte betrachtet. Ihre Praxis scheint vielmehr darauf ausgerichtet zu sein, sowohl verkörperte als auch vermittelte Wege zu finden, um die Mehrdeutigkeiten und sogar widersprüchlichen Bedeutungen herauszuarbeiten, die sich in jedem Akt der Aufführung und des Sprechens konstituieren. Wie Theorien der Performance hervorgehoben haben, führt Liveness eine Ebene der Kontingenz in den kreativen Prozess ein, die einen „singulären Einzeltext [kreiert], der Produkt eines bestimmten Medien-Arsenals und dem Umgang der Autorin mit diesen Medien sowie der Interaktion mit dem Publikum ist" (Penke und Weber 2019, 373). Diese Kontingenz wird in den hier besprochenen Live-Performances deutlich, in denen Musiker:innen und Dichter:innen nur begrenzte Zeit haben, um die Performance auf der Bühne zu koordinieren. In der Rotterdamer Aufführung erzählt Gomringer dem Publikum, dass sie nur etwa 30 Minuten mit dem Musiker hatte, um das Set zu erarbeiten (05:48), und die Spontaneität, die sich aus der künstlerischen Zusammenarbeit ergibt, ist ein ausgeprägtes Merkmal der „Feature Ring"-Reihe, wie auf der Website im Ankündigungstext deutlich wird. Dort lautet es: „Feature Ring ist eine aufregende Erstbegegnung. Die Künstlerinnen treffen sich am Tag vor dem Konzert, forschen, jammen und erarbeiten das Repertoire aus: spontan, rau und risikobereit!" (Hellerau) Beide Aufführungen beinhalten also auch Improvisation als kalkulierte Verletzlichkeit, die zu Ergebnissen führt, die den lyrischen Text auf überraschende Weise verändern und beleuchten.

Eine Sonderstellung in der medialen (Weiter-)Verarbeitung des Gedichts nimmt der Poesiefilm *M.e* (2021) der polnisch-deutschen Künstlerin Joanna Maxel-

lon ein (vgl. 2021). Während Gomringer selbst nicht direkt am Filmprozess beteiligt war, nutzt der Film den Text von „Monster & Mädchen“ als Grundlage für eine 6-minütige experimentelle Videocollage, die auf verschiedenen Filmfestivals vorgeführt wurde. Die oben beschriebene CD-Audioaufnahme der Dichterin fungiert in der Arbeit als Voiceover für eine Reihe visueller Momentaufnahmen, die sich nach und nach zu einer Evokation einer verstörten, ja sich selbst fremden Subjektivität zuspitzen: ein im trüben Wasser treibendes Buch, Unterwasseraufnahmen eines lesenden Kindes, im Wasser treibende Schwarz-Weiß-Fotografien, schwimmende Möbel und Wasserpflanzen. In dem Moment, in dem Gomringers Stimme die Zeile „Ich war das Mädchen“ spricht (vgl. Maxellon 2021, 02:05), bewegen sich die Bilder an Land, kehren aber später wieder ins Wasser zurück. Ein zweites präpubertäres Kind ist in einer halbnahen Einstellung von der Hüfte an aufwärts zu sehen. Es steht mit geschlossenen Augen im Grünen und beginnt sich langsam umzudrehen. Nach und nach wird sichtbar, dass sich auf dem Rücken des Kindes ein gutes halbes Dutzend Schnecken befindet. Durch Überblendungen, Text-Bild-Kombination und dröhnende, elektronische Musik wird dieser Zustand als verwirrend und bedrohlich charakterisiert. Zwischen diesen verstörenden Bildern werden an verschiedenen Stellen Nahaufnahmen von Schnecken eingeblendet: zunächst eine extreme Nahaufnahme eines Schneckenhauses, das sich in einer Säurelösung befindet, dann eine lebende Schnecke, die Pflanzen frisst, und schließlich eine Riesenschnecke, die durch eine Schnittmontage in den zunächst leeren Händen des Kindes auftaucht (vgl. Maxellon 2021, 03:50).

Der Film beschäftigt sich ganz offenbar mit Gender, und damit, wie etablierte Blickregime versuchen, Geschlecht festzulegen. Während, wie Laura Mulvey (1975) in ihrer Erörterung zur visuellen Grammatik Hollywoods ausgeführt hat, für den Kinozuschauer die Anschauung von weiblichen Körpern eine lustvolle Erfahrung ist – lustvoll, da diese Körper durch bestimmte kinematographische Formen einer Zähmung und Blickkontrolle unterworfen sind –, scheinen die Körper in Maxellons Film einer solchen Unterordnung resistent. Die Art und Weise, wie die vorpubertären, nackten Oberkörper im Film inszeniert sind, versagt den Zuschauer:innen die Begehrenserfüllung solcher Kontrolle und stört somit den Reflex der Geschlechtszuweisung, gerade weil sie der Kamera so verletzlich ausgeliefert sind. Anstelle einer Körperinszenierung, welche auf die Maximierung von Lust angelegt ist, tragen die visuellen und auditiven Elemente zu einem unbehaglichen Seherlebnis bei. In seiner zentralen visuellen Metapher verbindet der Film Schnecken als hermaphroditische Wesen mit dem zentralen Sortierungsmoment des Gedichts und charakterisiert die Fixierung von Geschlecht als einen strukturell gewalttätigen Akt. Auch wenn sich am Ende das kalkhaltige Schneckengehäuse vollständig in der Säure aufgelöst hat, bleibt unklar, wie die Subjekte mit der bedrohlichen Ko-Präsenz umgehen, die im Film evo-

ziert wird. Gomringers Monster-Gedicht dient somit auch anderen Künstler:innen als Rohmaterial, um binäre Bedeutungsstrukturen und deren Auswirkungen zu hinterfragen und anzufechten.

Zusammenfassung

Im Werkzyklus *Monster Morbus Moden* thematisiert Gomringer in ihren Gedichten, wie in der westlichen Kultur weibliche Subjektivität als Produkt sprachlicher und materieller Dimensionen entsteht (vgl. 2019b). Ihr thematisches Engagement mit dem Monströsen ermöglicht es, die verschiedenen diskursiven und materiellen Iterationen der sozialen Prozesse, die Geschlecht konstituieren, zu analysieren. Es ist jedoch das sprachliche und intermediale Experimentieren, das die Normativität als Ort der Macht und des Handelns als performativ und, als solches, als inhärent veränderbar erscheinen lässt. Die Autorin hinterfragt etablierte Darstellungsweisen von struktureller Gewalt, Verletzung und Viktimisierung, indem sie sich performativen und intermedialen Formen kultureller Produktion zuwendet und Monster als konzeptuelle Linse nutzt. Gomringers poetische Praxis kann produktiv im Kontext der gegenwärtigen theoretischen Überformung des Begriffs der Verletzlichkeit gelesen werden. Indem ich Gomringers *Monster Poems* als Antwort auf restriktive Normen und daraus resultierende Gewaltstrukturen betrachtete, habe ich mit Bezugnahme auf feministische Interventionen die Verletzlichkeit als existenzielle menschliche Bedingung herausgearbeitet, die es ermöglicht, die Tatsache anzuerkennen, dass Verwundbarkeit politisch produziert und zirkuliert wird (vgl. Perhamus und Joldersma 2016, 59). Intermediale kreative Praktiken können somit die Bedeutungsregime, die an der Produktion verletzlicher Subjekte beteiligt sind, weiter in Frage stellen.

In seiner Rekonstitution innerhalb von Live-Performances stellt der Text von „Monster & Mädchen“ seine eigene formale Offenheit zur Schau, insofern er gleichzeitig fixiert (durch mehrfache Wiederholung) und destabilisiert wird (durch musikalische Arrangements und Momente der Liveness). Der Text ist somit geprägt von „the inherent dichotomy between potentially undesirable fragility and potentially desirable openness“ (Masschelein et al. 2021, 11) – und benennt damit formell die Kernspannung in dieser Rekonzeptualisierung von Verletzlichkeit. Das Experimentieren mit verschiedenen Medien, das ich skizziert habe, erlaubt es, Subjektivität nicht als an eine diskursive Normativität gebunden zu untersuchen, sondern als etwas, das aus den Prozessen hervorgeht, wie Medien selbst an der Überformung und Schaffung von Subjektivitäten, Körpern, Identitäten und Politiken teilhaben (vgl. Koivunen et al. 2018, 10). Ich habe hier argumentiert, dass die verschiedenen

Iterationen von „Monster & Mädchen“ etablierte Vorstellungen der Opferrolle verkomplizieren. Durch Gomringers formales und intermediales Spiel wird in dem Gedicht weder ein stabiles Opfersubjekt konstruiert noch ein Subjekt, das sich vollständig auflöst. Die multimodale Überformung verweist vielmehr auf die komplexe Verbindung von Verletzlichkeit und Ermächtigung, die mit Momenten des Einforderns der Stimme verbunden ist. Diese monströse Auseinandersetzung mit Verletzlichkeit schärft das Bewusstsein für die vielfältigen Formen weiblicher Subjektivität, die in solchen Momenten der Gewalt entstehen und die potenziell von den etablierten Skripten des Opferseins abweichen können.

Gomringers intermediale Hinwendung zur resistenten, monströsen Stimme lotet poetische Möglichkeiten aus, restriktive Diskurse zu überwinden, und diesen Strategien wohnt das Potential inne, etablierte Wahrnehmungsformen zu erschüttern (vgl. Rippl 2020, 210). Poetische Sprache und Praxis können in dominante Diskursformen eingreifen, um die Fähigkeit zu kultivieren, Erfahrungen von körperlicher Verletzung und Schmerz zu erklären und zu beklagen, und gleichzeitig weibliche Subjektivität von ihrem kulturellen Gemeinplatz der Schwäche und Opferrolle befreien. In der Auseinandersetzung mit entmündigenden Repräsentationsformen können solche Praktiken verhandeln, wie restriktive Normen und Gewalterfahrungen sichtbar gemacht werden können.

Literaturverzeichnis

Alte Schmiede Kunstverein [@AlteSchmiedeLiteratur]. „Nora Gomringer“. YouTube-Video, 30. Juni 2021, https://www.youtube.com/watch?v=lDcbYOI4zzo (23. Juni 2023).

Baetens, Jan. „No, Poetry Is Not out of Date: Notes on Poetic Writing and Digital Culture“. *Mediating Vulnerability: Comparative Approaches and Questions of Genre*. Hg. Anneleen Masschelein, Florian Mussgnug und Jennifer Rushworth. London: UCL, 2021. 238–251.

Benthien, Claudia. „Über die Grenze akustischer Mimesis: Nora Gomringers Auschwitz-Gedicht als audio-poetische Provokation“. *Phänomen Hörbuch*: *Interdisziplinäre Perspektiven und Medialer Wandel*. Hg. Stephanie Bung und Jenny Schrödl. Bielefeld: Transcript, 2017. 117–134.

Benthien, Claudia und Catrin Prange. „Spoken-Word-Literatur und Poetry Slam“. *Handbuch Literatur & Audiokultur*. Hg. Natalie Binczek und Uwe Wirth. Berlin und Boston, MA: De Gruyter, 2020. 517–533.

Butler, Judith. „Rethinking Vulnerability and Resistance“. *Vulnerability in Resistance*. Hg. Judith Butler, Zeynep Gambetti und Leticia Sabsay. Durham: Duke Univ. Press, 2016. 12–27.

Cole, Alyson. „All of Us Are Vulnerable, but Some Are More Vulnerable Than Others: The Political Ambiguity of Vulnerability Studies, an Ambivalent Critique“. *Critical Horizons* 17.2 (2016): 260–277.

Culler, Jonathon. „The Language of Lyric“. *Thinking Verse* 4.1 (2014): 160–176.

Cunniff Gilson, Erinn. *The Ethics of Vulnerability: A Feminist Analysis of Social Life and Practice*. New York and London: Routledge, 2016a.

Cunniff Gilson, Erinn. „Vulnerability and Victimization: Rethinking Key Concepts in Feminist Discourses on Sexual Violence“. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 42.1 (2016b): 71–98.

Fineman, Martha Albertson. „The Vulnerable Subject: Anchoring Equality in the Human Condition“. *Yale Journal of Law & Feminism* 20.1 (2008): 8–40.

Fischer-Lichte, Erika. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. Hg. Ramona Mosse und Minou Arjomand, übers. Minou Arjomand. New York and London: Routledge, 2014.

Ganteau, Jean-Michel und Onega, Susana. „Introduction“. *Victimhood and Vulnerability in 21st Century Fiction*. Hg. Susana Onega und Jean-Michel Ganteau. New York and London: Routledge, 2017. 1–18.

Gomringer, Nora. *Monster Poems*. Dresden: Voland & Quist, 2013.

Gomringer, Nora. *Wie sag ich Wunder.* Tonträger/CD. Dresden: Voland & Quist, 2014.

Gomringer, Nora. *Ich bin doch nicht hier, um Sie zu amüsieren*. Dresden: Voland & Quist, 2015.

Gomringer, Nora. „FEATURE RING: Nora Gomringer – Monster und Mädchen“. YouTube-Video, hochgeladen von @francoisjazzfan, 17. September 2017a, https://www.youtube.com/watch?v=o8uUwJBUYYo (30. September 2023).

Gomringer, Nora. „Laute Frauen: Vorwort“. *Lautstärke ist weiblich: Texte von 50 Poetry-Slammerinnen*. Hg. Clara Nielsen und Nora Gomringer. Berlin: Satyr, 2017b. 9–14.

Gomringer, Nora. *Hydra's Heads*. Übers. Annie Rutherford. Portishead: Burning Eye, 2018.

Gomringer, Nora. *Gedichte aus/auf Netzhaut: Vom Verhandeln des Poetischen im Öffentlichen*. München: Stiftung Lyrik Kabinett, 2019a.

Gomringer, Nora. *Monster, Morbus, Moden*. Dresden: Voland & Quist, 2019b.

Gomringer, Nora und Bruno Ferro Xavier da Silva. „Nora Gomringer & Bruno Ferro Xavier da Silva“. YouTube-Video, hochgeladen von @poetryinternational, 24. April 2019, https://www.youtube.com/watch?v=-t0qNqYLOHo (1. November 2023).

Hellerau. „Feature Ring“. Eventreihe. https://www.hellerau.org/de/event/feature-ring-hausmann/ (28. Mai 2024).

Koivunen, Anu, Katariina Kyrölä und Ingrid Ryberg. „Vulnerability as a Political Language“. *The Power of Vulnerability: Mobilising Affect in Feminist, Queer and Anti-Racist Media Cultures*. Hg. Anu Koivunen, Katariina Kyrölä und Ingrid Ryberg. Manchester: Manchester Univ. Press, 2018. 1–26.

Manz, Nora. „Lyrik und performativer Epitext: Nora Gomringers Lesungsroutinen“. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 49.3 (2019): 477–492.

Masschelein, Anneleen, Florian Mussgnug und Jennifer Rushworth (Hg.). *Mediating Vulnerability: Comparative Approaches and Questions of Genre*. London: UCL, 2021.

M.e (subtitled). Reg. Joanna Maxellon. Narr. Nora Gomringer. Paramount, 2021, https://vimeo.com/638231301 (4. Januar 2024).

Metz, Christian. *Poetisch denken: Die Lyrik der Gegenwart*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2018.

Monster Network, the. „Collective Voices and the Materialisation of Ideas“. *Monstrous Ontologies: Politics Ethics Materiality*. Hg. Caterina Nirta und Andrea Pavoni. Wilmington, NC: Vernon, 2021. 143–168.

Mulvey, Laura. „Visual Pleasure and Narrative Cinema“. *Screen* 16.3 (1975): 6–18.

Nielsen, Clara und Nora Gomringer (Hg.). *Lautstärke ist weiblich: Texte von 50 Poetry-Slammerinnen*. Berlin: Satyr, 2017.

Penke, Niels und Niels Werber. „Medien der Literatur: Zur Einleitung“. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 49.3 (2019): 369–373.

Perhamus, Lisa M. und Clarence W. Joldersma. „Interpellating Dispossession: Distributions of Vulnerability and the Politics of Grieving in the Precarious Mattering of Lives“. *Philosophical Studies in Education* 47 (2016): 56–67.

Pfeiler, Martina. *Poetry Goes Intermedia: US-amerikanische Lyrik des 20. und 21. Jahrhunderts aus kultur- und medienwissenschaftlicher Perspektive*. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2010.

Prange, Catrin. „Dichtung digital: Nora Gomringers lyrische Transformationen“. *Praktiken medialer Transformationen: Übersetzungen in und aus dem digitalen Raum*. Hg. Johannes C. P. Schmid, Andreas Veits und Wiebke Vorrath. Bielefeld: Transcript, 2018. 105–126.

Rippl, Gabriele. „Intermediality and Remediation“. *Handbook of Anglophone World Literatures*. Hg. Stefan Helgesson, Birgit Neumann und Gabriele Rippl. Berlin und Boston, MA: De Gruyter, 2020. 209–226.

Sarikaya-Şen, Merve. „The Construction of Vulnerability“. *Victimhood and Vulnerability in 21st Century Fiction*. Hg. Jean-Michel Ganteau und Susana Onega. New York and London: Routledge, 2017. 53–68.

Shildrick, Margrit. *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self*. London: Sage, 2002.

Media Transgressions: Transcriptive Movements of Performed Poetry

Nataliya Gorbina

The Meta-Ekphrastic Event: Contemporary Performance Poetry and its Poetics of (Im-)Mediacy

The Meta-Turn in Poetry

"How many times have you watched this? Me: Yes" (@honesttea3657 2022) reads a meme-based joke in one of more than ten thousand comments under the YouTube recording of Neil Hilborn's performance of his poem "OCD" at the Rustbelt Poetry Slam 2013. By virtue of its impact on the audience, not only does Hilborn's poem keep going viral every few years on various online platforms, but it has also bolstered the artist's poetic (or, if you will excuse the pun, *verse-atile*) career both on the stage and on the screen. Exemplary rather than singular, the "Neil Hilborn phenomenon" epitomizes the sui generis essence of contemporary performance poetry.

Having flourished in the first quarter of the twenty-first century, contemporary performance poetry swings between the niche and the mainstream, the local and the global, the personal and the political, the stage and the screen. In constant motion, it is full of contradictions, it is simultaneously earnest and ironic, self-conscious and unabashed. Such a dichotomous nature (or even mentality), however, is not a mere lack of homogeneity within the genre but can be seen as part of the shift towards a different cultural dominant reflective of the collective yearning for change and meaning in the face of multiplying global crises and uncertainties, and defined in recent cultural theory as the *metamodern condition* (cf. Vermeulen and Van den Akker 2010). Following the deliberations of the Dutch cultural theorists Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker, the term "metamodernism" has given a compelling impetus for scholars seeking to understand the all-encompassing shift in the cultural mood and has since been used to describe, both within and beyond academia, the peculiarities of the films of Greta Gerwig and David Lynch,[1] the music of Taylor Swift and Janelle Monáe, such TV series as *Breaking Bad* and *Parks and Recreation*, and movements like Black Lives Matter (see Dember 2023; Morningstar 2022; Turner 2015).

Easily fitting into this open-ended list of the diverse yet cohesive contemporary cultural repertoire, performance poetry of the last two decades appears to grace-

1 "[Y]es, David Lynch" (Vermeulen and van den Akker 2010).

Open Access. © 2024 the author(s), published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
https://doi.org/10.1515/9783111561356-010

fully exhibit the metamodern spirit of oscillating between the aspects of modernism and postmodernism in a simultaneously hopeless and hopeful search for truth and meaning *as if* they were attainable. Whether it is the poetry of Neil Hilborn, Hollie McNish, or Sarah Kay, twenty-first-century audiotexts epitomize the metamodern epistemology of Kantian "'as-if' thinking": a deliberate commitment to "an impossible possibility" (Vermeulen and van den Akker 2010), a reconstruction of what their postmodern predecessors were set on deconstructing. Both the poetics and politics of contemporary performance poetry swing "between a modern enthusiasm and a postmodern irony, between hope and melancholy, between naïveté and knowingness, empathy and apathy, unity and plurality, totality and fragmentation, purity and ambiguity" (Vermeulen and van den Akker 2010). Such an oscillation defines its ontology as an ontology of *atopic metaxis*, as a paradoxical in-betweenness: a "both-neither" instead of a postmodern "neither-nor": "being simultaneously here, there, and nowhere" (Vermeulen and van den Akker 2010).

These musings about performance poetry within a metamodern framework seem to perfectly align with the scholarship on the spoken word and its mediatized manifestations with its discussions of contemporary performance poetry as part of the "massive cultural revolution" (Gioia 2003, 21), performance of authenticity (see Ailes 2019, Wheeler 2008), activism and the creation of empathetic communities (see Chepp 2022). In fact, the fervent metamodern dictum "yes we can" (borrowed by Vermeulen and van den Akker from Barack Obama's speech) could have easily been the last line of a spoken word poem ricocheting, in a pragmatically idealistic rhyme, off a word like "ban." However, even when Kevin Stein italicizes the question "*Is contemporary poetry dominated more by irony, artifice, and indirection or by sincerity and direct emotional statement?*" (2013 [2010], 7), the scholar's movement beyond American poetry's proclaimed death in *Poetry's Afterlife: Verse in the Digital Age* (2010), published in the same year as Vermeulen and van den Akker's article, misses by a narrow margin the cultural theorists' answer to this question found within a broader shift in sensibilities. Curiously enough, an explicit suggestion to treat contemporary performance poetry as a particularly metamodern phenomenon can only be found in non-scholarly contexts so far, for example on *Quora*, a Q&A platform for informal learning (@Joel-3623 2016).

Unlike other theorizations of the present-day cultural paradigm,[2] the framework of metamodernism as "a structure of feeling" (Vermeulen and van den

2 See emerging but not prominent discussions of the spoken word within the context of digimodernism: *Giving Voice* 2014.

Akker 2010) rather than a state of technological development allows to question whether the uniqueness of contemporary performance poetry stems not as much from its multimodality as from the ways in which it is put to use. No longer as enthusiastic about intermedial experimentation as modernist poets or repelled by the hierarchy of formats in the ostentatiously subversive way of the postmodernists, twenty-first-century performance poetry emerges as an expression of the new (metamodern) sensibility that may be said to be marked, among other things, by a re-imagination of the relationship between the dispositifs of liveness and mediatization, the immediate and the mediated.

Concerned with understanding the contemporary performance poetry's simultaneous earnest enthusiasm about and detachment from its intermedial force, this essay introduces *(im-)mediacy* as the key quality of metamodernism and explores the intermedial structure of contemporary performance poetry as a particularly and importantly metamodern poetics of (im-)mediacy. Expanding upon the ever-growing framework of metamodern theory, I suggest the *ekphrastic approach* as one possible reconstructive alternative to postmodern deconstruction. More specifically, this essay considers contemporary performance poetry within the framework of the ancient rhetorical practice of ekphrasis: one of the compositional exercises designed to train students in rhetorical strategy whose primary goal was to produce a powerful emotional effect upon the listeners through a portrayal of the subject matter in such a vivid and immediate way that would turn them into spectators.

The search for ancient roots of the contemporary manifestations of oral poetry has enjoyed a curious popularity in global academic discussions. In fact, it has become one of the ways to bridge the gap between the spoken word and academia; one of the ways to rehabilitate the status of "opposing poetries" (as defined by Hank Lazer, 1996) in the eyes of the academic community (cf. Stein 2013 [2010], 3–16). Nevertheless, despite the ever-growing academic interest in the spoken word, this phenomenon has so far been problematized essentially outside the purview of ekphrasis criticism. An important exception to this trend is the growth of scholarly attention to oral poetry inspired by visual art within the pictorial turn in the humanities in general (see Cox 2020; Vorrath 2017; see also Benthien and Weingart 2014; Mitchell 1994).

Used as a reconstructive approach, rhetorical ekphrasis is not, however, intended to unite the past and the present poetic developments within a certain unequivocal grand narrative, but is rather meant to align with the metamodern "multi-tensed" understanding of historicity (van den Akker 2017, 22) and to constitute only one possible way to interpret the promises of the present-day forms through the poetics of their predecessors. At the same time, the ekphrastic approach is consistent with recent affect theory and particularly the metamodern

theorists' emphasis on the resurgence of affect as an essential feature of the ongoing cultural shift (see Kowalik 2023; van den Akker et al. 2017).[3] This approach can help to understand the oscillatory nature of metamodern affect, which is "situational; it is ironic yet sincere, sceptical yet heartfelt, solipsistic yet desiring of connection. Most of all, it is experiential" (Gibbons 2017, 130).

The vacillation between switching the lights "off and on and off and on and off and on and off and on and off" (01:12–01:15) expressed by Neil Hilborn's speaker, a person with OCD, is just one example of the ways in which this poem encapsulates the multifaceted metamodern oscillation, which makes it an excellent audiotext for studying this phenomenon in more depth. Exploring the rhetorical import of the contemporary spoken word as a *(meta-)ekphrastic event* through a case study of Neil Hilborn's poem "OCD" will reveal some of the ways in which its intermedial strategies enable the audience to feel like participants in a co-imagined experience and help to create a peculiarly metamodern sense of (im-)mediacy. Particularly useful for assessing the metamodern effect of performance poetry is a corpus-based analysis of the comment section on platforms like YouTube or Instagram that can allow to test the hypothesis that a performance poem's high rewatchability value is connected with a successful achievement of the (im-)mediate effect of ekphrastic *enargeia* (and the creation of the cathartic relatability of experience in particular) by revealing recurring patterns in the audience's engagement with the intermedial poetics of the contemporary spoken word.

The (Im-)Mediate Structure of Rhetorical Ekphrasis

Ever since Leo Spitzer's redefinition of ekphrasis (cf. 1995, 207 and 218) discussions of this phenomenon have come to revolve mainly around ekphrasis in its modern, narrow sense as a description of an art object rather than its ancient predecessor that constituted a "speech that brings the subject matter vividly before the eyes" (Webb 2009, 1). This is the definition (or, more specifically, one of the definitions) that students of rhetoric could find in the *Progymnasmata*: a set of compositional exercises used in the schools of the Hellenistic and Roman periods and thoroughly investigated by Ruth Webb in her book *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice* (2009). While art objects (including paintings, sculptures, and buildings) were mentioned as possi-

3 Cf. Fredric Jameson's clear-cut rejection of affect within the postmodern paradigm (1991, 16).

ble subjects of ekphrasis, they were not its primary focus. Moreover, if Hermogenes's addition of the phrase "and many other things" at the end of his list of subjects is any indication, it turns out that ancient ekphrasis does not limit itself to any type of subject matter at all (cf. Webb 2009, 62). As Webb points out, it is "the idea of the visual" (2009, 8), not the visual medium itself, that is at the heart of ekphrasis. Not only did students learn how to use ekphrasis to produce a desired emotional response in their audience, but they were also taught "to expect to feel [this effect] for themselves" (Webb 2009, 18) and to use the framework of ekphrasis in their own – imaginative rather than critical, public rather than personal – engagement with texts. Within the ancient conception of the relationship between the reader and the text, the ancient reader (or, more specifically, *akroatēs*; "listener," Webb 2009, 26) was encouraged "to feel as if they were present at the death of Patroklos, [or] the making of the Shield of Achilles" (Webb 2009, 19). Such "as if"-ness, however, is inherently meta-fictional, "meta-ekphrastic" (in Webb's terms of reference; 2009, 185–186): readers were encouraged to feel simultaneously immersed and detached, aware of and oblivious to the line between fiction and reality, presence, and absence.

The functioning of ekphrasis as a means of shaping (or even altering) the audience's perception of the subject was associated, albeit not always directly, with three interrelated concepts from ancient rhetorical theory: *energeia* ("driving force," "creative energy"), *phantasia* ("mental image"), *enargeia* ("vividness," "vivid experience"). Theon's version of the definition of ekphrasis as a "descriptive [*periēgēmatikos*; literally, 'leading around'] speech" (Webb 2009, 51) brings forward the power of language to set the stasis in motion harnessed by a skilled orator, and, in doing so, connects to the origins of the idea of "placing before the eyes" (*pro ommatōn*; "bringing-before-the-eyes") in Aristotle's discussion of metaphors in his *Rhetoric*. For Aristotle, only those "metaphors that evoke an image of motion (Energeia)" (Webb 2009, 26) are more vivid and can have this immediate "bringing-before-the-eyes" effect. So, *energeia* (sometimes also translated as "actuality") as the driving force, creative energy of ekphrasis refers to certain stylistic distinctness created by the orator with the help of various devices, such as metaphors or similes. The impetus of *energeia* would help the orator create "immaterial images in the mind" (Webb 2009, 27) of the listener – that is, *phantasiai*. The success of an ekphrastic speech depends on the orator's ability to foresee the pictures formed (or, rather, activated after having been latent) in the audience's imagination. The visual force of ekphrasis, thus, is actualized in the audience's mind. To emphasize that language cannot "bring anything before the eyes" in a literal sense, rhetoricians make sure to include words like *almost*, *all but*, *as if* when describing this ekphrastic (im-)mediacy (cf. Webb 2009, 53 and 103). However, the purpose of such ekphrastic visualization is to achieve a further persua-

sive effect: to "enslave" the listener (as metaphorized by ps.-Longinos; Webb 2009, 98), to "penetrate" their emotions (in Quintilian's terms of reference; Webb 2009, 98). *Enargeia* – as another term used in rhetorical theory to discuss the idea of placing before the eyes – simultaneously stands for the goal of ekphrasis, the (im-)mediate effect that ekphrasis aims for, and for ekphrasis itself. Most importantly, "the audience were not just to 'see' the event but were supposed to 'feel' as the speaker did" (Webb 2009, 148).[4]

Contemporary Performance Poetry as a (Meta-)Ekphrastic Event

While scholars have begun to recognize the usefulness of the framework of rhetorical ekphrasis in the digital age, the intermedial structure of performance poetry remains excluded from the discourse. Even when Renate Brosch announces the necessity to revive the "rhetorical and performative understandings of ekphrasis" (2018, 225), the scholar treats ekphrasis as a separate practice, that is a mode of writing, rather than considers the ways in which the framework of rhetorical ekphrasis can uncover the ekphrastic potential of contemporary artistic practices in general. Such an attempt is made by Cecilia Lindhé who makes an important observation that the quality of immediacy (alongside *tactility* and *aurality*) is often overlooked in print-based definitions of the phenomenon (see 2013). Lindhé suggests, in particular, that immediacy constitutes a feature of processual electronic literature: "[d]igital interfaces direct attention to the physical interaction and to the materiality of the work, and thus encourage a rediscovery of a bodily/tactile and multisensory experience in relation also to non-digital artifacts" (Lindhé 2013). However, the scholar's seminal theorization of digital ekphrasis and its aesthetic of tactility, once again, excludes engagement with the manifestations of liveness.

The conceptualizations of the idea of placing before the eyes in ancient thought form a framework that aligns perfectly with the ontology of metaxis and

4 While such an effect was closely associated with the ancient concept of illusion, rhetorical discussions of ekphrasis focus "on the *ability* of words to create presence, rather than the problematic nature of that presence" (Webb 2009, 105). More dualistic, Vermeulen and van den Akker's understanding of metamodern illusionism is particularly visible in their reference to Tacita Dean's works as "affective illusions that can never materialize" (Vermeulen and van den Akker 2010). This allows to consider both the "how" and the "what" of the creation of a sense of presence in contemporary performance poetry.

the epistemology of approximation of the metamodern condition and allows to re-assess the (im-)mediate poetics of the new forms of poetry. Spoken word as what I suggest to term a (meta-)ekphrastic event constitutes a process of co-imagining the subject matter with the goal of undergoing a pathos (Greek for "suffering" or "experience"). On the one hand, the understanding of performance poetry as an event correlates with the eventization of poetry, that is the ever-growing popularity of poetry meant to be performed in front of a live audience (see Novak 2010). On the other, it is consistent with what N. Katherine Hayles identified as "eventiliz[ation]" (2006, 182), the transformation of poetry into a process whose spatiotemporality is defined by digital media, when it comes to its intermedial mode of existence.

Performance poetry as an inherently "audioliterary" phenomenon, that is a type of text whose fabric is made of tightly interwoven written and auditory elements (cf. Jäger 2020, 61), is the quintessential metamodern metaxis in action. As Claudia Benthien points out, the intrinsic interdependence of all the forms of poetry presentation upon each other in the digital age suggests the medial oscillation of meaning, its location "'in between' media, embodiments and modalities" (Benthien 2017, 42). The framework of rhetorical ekphrasis reveals that it is the mind of the audience that becomes such a locus of metamodern liminality. Contemporary performance poetry as a metamodern phenomenon takes place in the interstice between the verbal, aural, kinetic, and visual modalities on the one hand, and in the interstice between the stage and the screen (continuously interchangeable "here" and "there"), i.e., before the audience's inner eye ("nowhere"; Vermeulen and van den Akker 2010), on the other hand. In doing so, it oscillates between the ontological frameworks of the immediate and the mediated, the live and the mediatized, the modern and the postmodern. This oscillation turns it into an (im-)mediate structure: a structure that simultaneously tries to conceal its mediated and mediatized constituent, to create an illusion of "transparent, perceptual immediacy, experience without mediation" (Bolter and Grusin 1999, 22–23) and, at the same time, acknowledges this with the sincere, optimistic – rather than cynical, apathetic – irony of the metamodern sensibility. This can be conveyed, for instance, through the moderator's joking acknowledgement of the presence of a camera and the virtual row of the digital audience at a live event or the confluence of the spatiotemporal coordinates of the live performance with the virtual ones through the use of words indicative of both the process of mediatization (e.g., "recording," "video") and liveness (e.g., "performs at," "reads at") in the paratext surrounding its recording published on media platforms.

Thus, epistemologically, the oscillatory (im-)mediate structure of contemporary performance poetry may be said to hinge upon the metamodern "as-if" thinking in its creation of a sense of presence, a sense which is simultaneously

familiar and defamiliarized. Both live and digital audiences are urged to envision double metastasis, i.e., transference, within the multilayered chronotopicity of a (meta-)ekphrastic event: (a) into the realm of imagination and (b) into the spatio-temporal situation of the live performance or that of the mediatized enactment. On the one hand, the digital audience feels *as if* present at the event placed before their eyes by the "poet-performer" (as defined by Julia Novak 2011, 179) as well as at the live event of the performance itself. On the other hand, the live audience, either explicitly or implicitly made aware of the performance's simultaneous or imminent digital actuality, have the possibility to imagine, already at the time of the live performance itself, what it would be like to (re-)experience its effect through a recording (which such anticipation often inspires them to make themselves). The metamodern mode of "as-if" thinking, however, sees repetition (e.g. actualized through the action of rewatching) in fluctuating (experiential) rather than cyclical (habitual) terms. Continuously deautomatizing, it is committed to imagining (im-)possibilities and to treating the encounter with the familiar as an ever-changing experience.

Central to the poetics of the (meta-)ekphrastic event is the multidimensional figure of the *ekphrasist*: not only the poet-performer who may or may not acknowledge their multidimensional audience as co-creators of ekphrastic (im-)mediacy through the process of co-imagination, but also an entire group of people behind the camera responsible for staging, capturing, and distributing a live performance digitally. The framework of rhetorical ekphrasis, thus, brings forward the shared goal of all the participants of the performance on the stage and beyond it. The participants of the performance take part in a ceaseless exchange, continuously oscillating between each other's positions and gazes as part of sustaining its (im-)mediacy.[5] The platform apparatus of social media makes such an oscillation particularly visible. For example, the comment sections on YouTube or Instagram may become a liminal space which not only reflects the frequent transformation of the live audience into a virtual audience and vice versa but has the power to turn the poet-performer into a spectator as well.

As the following analysis of Neil Hilborn's viral poetic phenomenon will demonstrate, the success of the (im-)mediate structure of a performance poem as a (meta-)ekphrastic event could hypothetically be foreseen and measured by how many people find the performance revisitable: that is, how many people continuously re-experience a poem's *enargeia* every time they revisit the poem either in its live or mediatized rendition in spite of its novelty being compromised on sev-

5 Cf. Erika Fischer-Lichte's concept of the "feedback loop" describing the dynamic of interactivity and interconnectivity between the audience and the performer (2008).

eral levels (including the loss of novelty ingrained in the process of mediatization of a live event itself). Such a successful performance poem has what film critics call *rewatchability value*: a defamiliarizing play with the viewers' habitual perception that allows to transcend "a one-dimensional emotional gratification" (Kiss 2012, 44). This also correlates with Raoul Eshelman's concept of "performatism" that Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker, in their turn, identify as one of the metamodern practices (see Eshelman 2008; see also Vermeulen and van den Akker 2010). The poem's intermedial *energeia* emerges as Eshelman's "coercive force" (2008, 2) that makes the audience believe in the unbelievable (i.e., its transparent immediacy), while allowing them to remain aware of being coerced into doing so. As opposed to Bolter and Grusin's strategy of immediacy whose postmodern goal is to trick the audience (1999, 272–273), metamodern (im-)mediacy can be described as a structure of "willful self-deceit" (Vermeulen and van den Akker 2010), an oscillation between the viewer's immersion and awareness of its artificiality.

Between Wisconsin, YouTube, and Reddit: Neil Hilborn's "OCD"

"The first time I saw her," begins the YouTube recording of Neil Hilborn's performance of his poem "OCD" at the Rustbelt Poetry Slam 2013 as the American spoken word artist, with sincere openness, invites his audience to experience love at first sight the way he experienced it as a person with OCD: "everything in my head went quiet" (0:05–0:12). With a calm emphasis on every word, long pauses, and non-dramatic and slow head movements and hand gestures, the poet-performer does not paint a portrait of the object of his gaze, the woman he fell in love with, but starts creating a feeling like that of standing directly in front of her. Even when he draws attention to the features of her appearance, he does so through a re-enactment of the motor and vocal tics (*palilalia*) that a person with OCD might experience that helps to convey the (im-)mediacy of the act of seeing and instill a *phantasia* in the audience's mind akin to (rather than identical to) the result of direct perception:

> the hairpin curve of her lips
> or the eyelash on her cheek –
> the eyelash on her cheek –
> the eyelash on her cheek –
> the eyelash on her cheek. (Hilborn 2013, 00:27–00:33)

The poem's meaning contained in the *phantasia* formed before the audience's inner eye is, thus, conveyed through an intermedial oscillation, an oscillation between the verbal, aural, kinetic, and visual modalities. The focalization through the speaker, repeatedly emphasized with the help of a rich intermedial arsenal available to the poet-performer, allows him to lead the audience around the subject: to guide them along the "winding path" (Webb 2009, 54) of ekphrastic speech on a journey of life and love with OCD. The viewers get transported into one scene after another, which allows them to co-experience the speaker's relationship and eventual break up because of his OCD: the moment of seeing his future love for the first time as a disappearance (i.e., a process instead of a static image) of obsessive images conveyed through a curious interplay between the verb of seeing and the act of closing his eyes (cf. Hilborn 2013, 00:06–00:16); their first date as a compulsive arrangement of his meal by color visualized through a spatial gesture and a distressed (in a sincerely ironic way) grimace (cf. Hilborn 2013, 00:45); their life together as a vicious circle of more repetitive behaviors as well as a re-enactment of his girlfriend's reactions to them through a switch to a jokingly sarcastic, biting tone and a frustrated facial expression (cf. Hilborn 2013, 01:00); and the speaker's eventual life without her as an inner fight, simultaneously hopeful and melancholic, against the compulsion to lock the door several times only barely discernible in the poet-performer's pained facial move (cf. Hilborn 2013, 02:37–02:43).

The sense of presence is further enriched by another row of *ekphrasists* located behind the camera. Published by Button Poetry on YouTube on July 22, 2013, the recording of Neil Hilborn's performance at the Rustbelt Poetry Slam in Madison, Wisconsin frames it as a side shot of the performance, without any visual effects, music, or camera shifts. "What we want to do is create the experience of being in the room," says one of the founders of Button Poetry about the goals of their YouTube channel: "We want the camera to be transparent. We want the camera to allow you to feel like you're in the room. We don't want to show the camera. This is about the poem and the poet" (quoted in Bennett 2023). Paradoxically enough, however, presented as a static close-up of the poet-performer's face and shoulders, the YouTube recording not only appears to partially limit the virtual spectator's access to that part of the audiotext which is conveyed through body language, but it also further distances the digital audience by positioning them perpendicular to the poet-performer's sightline directed at the live audience. Even more seemingly paradoxical is Button Poetry's appeal to the digital audience in the paratextual description of the recording that reminds them that what is in front of them is, after all, a video: "Neil Hilborn, performing at Rustbelt 2013 in Madison, WI. Help us decide which videos go up on YouTube." In this sense, while the digital audience is urged to imagine themselves being at the site

of the performance, only an approximation of presence can be achieved. The digital audience's oscillation between a transparent experience and awareness of it being just an illusion reinforces the (im-)mediate structure of the performance poem at the level of its mediatized rendition. What allows to make up for these technological limitations and unify the experiences of the live and virtual audiences is the poet-performer's appeal to their imaginative faculty and the achievement of the cathartic effect of *enargeia*.

Hilborn's poem gained world-wide attention when the recording of its performance at the Rustbelt Poetry Slam found its way to Reddit about two weeks after its publication on YouTube, where it was posted on August 8, 2013, under the following title: "'OCD' by Neil Hilborn. Easily the most onion chopping thing I've ever experienced. – [2:52]" (@[deleted] 2013; see also van der Starre 2015). Having been shared and reposted on multiple further websites since then, including 9gag, Tumblr, BuzzFeed, Facebook, Huffington Post, Gawker, and Fox News, the video keeps going viral every few years and, with over sixteen million views on YouTube, remains one of the most watched spoken word performances to date. Such a multilayered actuality in the interstice between the stage and the screen in general and between various media platforms in particular simultaneously divides the audience into multiple format-specific sub-groups and emphasizes the movement (or, rather, oscillation) between them and the ultimate mergence into one intermedial, almost fandom-like community united by their fascination with the performance. This is exemplified by such remarks in the comment section on YouTube as: "Thanks for the feels reddit." (@_mew 2013), "who else is here from 9gag?" (@DS-hn5uh 2016), "Thumbs up if Tumblr brought you here <3" (@glamzytamzy 2013), "One of the most heartfelt poems I've ever heard. I saw it first on Facebook then I looked for it on YouTube. Thank you!" (@IrlandesLatino 2018). Overall, within the corpus containing all the YouTube comments posted under the video on October 28, 2023 (10,943 in total),[6] the platform Reddit is mentioned 75 times, 9gag is mentioned 71 times, Tumblr is mentioned 55 times, Facebook is mentioned 13 times.

The poem gets continuously restaged as an (im-)mediate experience through reposts on various platforms that appeal to the virtual audience at yet another level. Published by various internet users, who, in doing so, oscillate between the role of a spectator and that of an *ekphrasist* within the intermedial poetics of Neil Hilborn's poem, the reposts are accompanied by a repeated paratextual attempt

6 Comments of YouTube users were extracted, systematized, and analyzed using the Chrome extension *YCS (YouTube Comment Search)* and a Java-based application *YCS (YouTube Comment Suite)*. A comparative analysis of the expressions of emotion across various platforms constitutes a separate fascinating area of inquiry, which is, however, not part of the present essay.

to create a vivid experience of *enargeia* and influence the viewers' emotions: "'OCD' by Neil Hilborn. Easily the most onion chopping thing I've ever experienced. – [2:52]" (@[deleted] 2013), "A man with OCD recites a poem about his one true love. It's heartbreaking." (@antron81 2013), "OCD by Neil Hilborn (Warning: Contains Feels)" (@zero_two_02 2018). The emphasis placed on the post author's personal reaction to the poem in these titles urges the viewers to feel what the poem's speaker is feeling. More implicit yet equally meaningful is the hint at the emotions evoked in the live audience captured by the recording. Finally, these titles convey, in a sincerely ironic way, an eagerness to make the digital viewers feel the way the poem made the post authors themselves feel.

The analysis of the comment section on YouTube reveals a connection between the poem's (im-)mediate emotional impact and the relatability of its subject matter: the evocation of the doubled experience of *seeing* and *feeling seen*. On the one hand, it is the speaker who, through the presentation of his struggles with OCD, sees and understands the similar struggles of his multidimensional audience: for example, "[. . .] I just feel so seen in how he portrays his own symptoms. [. . .] Watching and listening to this poem helps me to feel less alone in my symptoms, and words cannot express how grateful I am for that" (@elizabethknight7314 2023). On the other hand, it is other members of the digital audience across various platforms, who are presented with numerous personal stories of living with OCD, which are arguably equally rhetorically ekphrastic at the paratextual level: for example, "I will never not cry listening to this. I've been struggling with OCD for what feels like forever and more recently with relationship centered themes. [. . .]" (@erinbilliot3935 2022). The self-conscious imitation of the process of perception itself, in which the audience is both the virtual witness to the speaker's life with OCD and the witness*ed*, turns it into an experience which is both empathic and solipsistic, communal and individual.

Looking at the comment section on YouTube also allows us to discover specific recurrent patterns indicative of its ekphrastic resonance with the audience that goes beyond the limitations of any one medium and takes place in the interstice between the stage and the screen: in the audience's mind. Immediately striking is the affective vocabulary used by the viewers to convey the (im-)mediacy of their reactions: for example, emotive adjectives such as *beautiful* (1151 mentions), *powerful* (246), *heartbreaking* (114), *emotional* (100), *moving* (65); emotive nouns such as *tears* (305), *feels* (256),[7] *chills* (204), *goosebumps* (125); interjections such as *wow* (417); and verbs of emotion in present and progressive forms such as *cry/crying* (894), *gets me* (119), *hits* (97), *breaks* (62), *tear up* (54), *kills* (31). Moreover,

7 *Feels* as a slang term used to express one's strong emotional response.

the power of the emotional response is further enhanced with the help of such adverbs as *every time/everytime* (545), *still* (420), *always* (244): for example, *every time/everytime* + *cry* (144), *every time/everytime* + *chills* (60), *still* + *cry/crying* (59). This also includes digital graphical language, as emojis, that visualize the poem's (im-)mediate emotional impact. The vividness of Hilborn's performance is repeatedly emphasized by the audience through contemporary equivalents expressive of this sentiment: for example, "This gets me everytime I hear this beautiful piece. 😢" (@texaswildflower7715 2022), "I'm actually crying. No seriously there are tears streaming down my face 😫😭" (@summerfoster6254 2017).

These frequently used emotive words reveal a recurrent acknowledgement – or even sometimes astonished realization – of the often overly exaggerated "quasi-physical [ekphrastic] force" of the spoken word (Webb 2009, 98). Apart from the recurrent mention of crying as a bodily reaction, we come across the use of bodily metaphors and similes: e.g., "Oh look it's raining" (@ldmt1995 2016), "why you gotta make my eyes sweaty?" (@OsirisDementia 2016), "I got chills . . . their multiplying" (@amber-nicole8808 2017), "This poem punches me in the chest every time I watch it" (@SugarFrost16 2013), "hits me like a truck every time. fucking perfect" (@em91198able 2018). The use of the affective vocabulary in such a hyperbolic way conveys a distinctly mercurial metamodern attitude of sincere irony towards the poem's effect and its subject matter. By performing the very action of commenting on the YouTube video, the viewers as metamodern subjects themselves display a deliberate choice of informed optimism over cynical pessimism, of experiential movement over habitual stasis. The salience of emotive words in collocation with words indicative of repeatability confirms that the poem's rewatchability value is directly dependent on (and not simply connected to) its multilayered *enargeia*: not only does the poem's emotional effect make the audience repost it on several platforms and motivate other viewers to experience its effect for themselves, but it also makes the poem revisitable at the individual level. The poem's (im-)mediate structure places the subject matter vividly before the audience's eyes as well as perpetually re-places it, perpetually de-familiarizes it in such a way that appears to add one final dimension to the chronotopic framework of such a (meta-)ekphrastic event: the viewer is transported into the previous events of their own viewing experience in all its physicality.

“Again and Again”

This essay attempted to demonstrate the potential of the metamodern framework to reveal the nuances of the poetics of new forms. Considering contemporary performance poetry as a metamodern (im-)mediate structure in the interstice between the stage and the screen makes it clear that the ontological and epistemological dimensions of this phenomenon require a new approach that would be appropriate for assessing the expressions of the new cultural sensibility. The ekphrastic approach as such a reconstructive alternative to postmodern deconstruction offers a productive way to open up and investigate the multilayered logic of oscillation that can be found in the intermedial spoken word.

In her article “Here, There, Everywhere: Situating Contemporary Multimodal Poetry,” Karin Nykvist encourages to continue interrogating the ontology of poetry (cf. 2023, 44). Looking at the structure of contemporary spoken word as a metamodern phenomenon located “simultaneously here, there, and nowhere” (Vermeulen and van den Akker 2010) seemingly contradicts Nykvist’s triad of “here, there, and everywhere.” However, this very contradiction confirms the metamodern nature of contemporary poetry as an ontologically and epistemologically oscillating structure. In fact, the poetry’s lack of stillness emerges as a reflection of the oscillation of the cultural paradigm itself: the metamodern structure of feeling, which, “like a pendulum, swings back and forth in anticipation of a new cultural sensibility” (Johnson 2020). Moreover, looking at the peculiarities of this movement and continuing to question poetry’s mode of existence “again and again,” like Nykvist suggests by repeating the questions posed in 1949 by René Wellek and Austin Warren and in 2019 by Derek Attridge (cf. Nykvist 2023, 44), is indicative of the emergent logic of oscillation characteristic of metamodern epistemology. Unbeknown to us, we might have been witnessing a meta-turn not only in cultural expressions, but also in their theoretical interpretations. Unbeknown to us, the emphasis on this question might have been an indication of this shift all along.

References

Ailes, Katie. *The Performance and Perception of Authenticity in Contemporary U.K. Spoken Word Poetry*. https://stax.strath.ac.uk/concern/theses/6q182k17w. Glasgow: Univ. of Strathclyde School of Humanities, 2019.

@amber-nicole8808. Comment on *Neil Hilborn – OCD*. YouTube comment, 2017, https://www.youtube.com/watch?v=vnKZ4pdSU-s&lc=UgxVBQD0US_GBpAMgbN4AaABAg (February 15, 2024).

@antron81. “A man with OCD recites a poem about his one true love. It’s heartbreaking.” Reddit post, 2013, https://www.reddit.com/r/videos/comments/1k77rh/a_man_with_ocd_recites_a_poem_about_his_one_true/ (October 31, 2023).

Bennett, Joshua. *Spoken Word: The Story of How Performance Poetry Changed the World*. Vintage Digital, 2023.

Benthien, Claudia. "'Audio-Poetry': Lyrical Speech in the Digital Age." *Dialogues on Poetry: Mediatization and New Sensibilities*. Ed. Stefan Kjerkegaard and Dan Ringgaard. Aalborg: Aalborg Univ. Press, 2017. 39–61.

Benthien, Claudia, and Brigitte Weingart (eds.). *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Berlin and Boston, MA: De Gruyter, 2014.

Bolter, Jay David, and Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.

Brosch, Renate. "Ekphrasis in the Digital Age: Responses to Image.". *Poetics Today* 39.2 (2018): 225–243.

Chepp, Valerie. *Speaking Truths: Young Adults, Identity, and Spoken Word Activism*. New Brunswick: Rutgers Univ. Press, 2022.

Cox, George. "Archived Bards: Platformalism, Hollie McNish & YouTube.". *C21 Literature*: *Journal of 21st-century Writings* 8.3 (2020): 1–21.

@[deleted]. "'OCD' by Neil Hilborn. Easily the most onion chopping thing I've ever experienced. – [2:52]." Reddit post, 2013, https://www.reddit.com/r/videos/comments/1k0lqd/ocd_by_neil_hilborn_easily_the_most_onion/ (October 31, 2023).

Dember, Greg. "The Good, the Bad, and the Pretty: A Metamodern Review of the Barbie Movie." https://whatismetamodern.com/film/barbie-movie-gerwig-metamodern/. *What Is Metamodern?*, 2023 (February 15, 2024).

@DS-hn5uh. Comment on *Neil Hilborn – OCD*. YouTube comment, 2016, https://www.youtube.com/watch?v=vnKZ4pdSU-s&lc=Ugjj6UxGRtXCuHgCoAEC (October 31, 2023).

Eden, Kathy. *Poetic and Legal Fiction in the Aristotelian Tradition*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1986.

@elizabethknight7314. Comment on *Neil Hilborn – OCD*. YouTube comment, 2023, https://www.youtube.com/watch?v=vnKZ4pdSU-s&lc=UgyLgf_27MCTXelrTbN4AaABAg (October 31, 2023).

@em91198able. Comment on *Neil Hilborn – OCD*. YouTube comment, 2018, https://www.youtube.com/watch?v=vnKZ4pdSU-s&lc=UgwX3-T_GHetNwsS71V4AaABAg (October 31, 2023).

@erinbilliot3935. Comment on *Neil Hilborn – OCD*. YouTube comment, 2022, https://www.youtube.com/watch?v=vnKZ4pdSU-s&lc=UgxJtHC02a93j-F-Iy14AaABAg (October 31, 2023).

Eshelman, Raoul. *Performatism, or the End of Postmodernism*. Aurora, CO: Davies Group, 2008.

Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Transl. Saskya Iris Jain. London and New York: Routledge, 2008.

Gibbons, Alison. "Contemporary Autofiction and Metamodern Affect." *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism*. Ed. Robin van den Akker, Alison Gibbons, and Timotheus Vermeulen. London and New York: Rowman and Littlefield, 2017. 117–130.

Gioia, Dana. "Disappearing Ink: Poetry at the End of Print Culture." *The Hudson Review* 56.1 (2003): 21–49.

Giving Voice: The Evolution of Spoken Word Poetry from Live Performance to Youtube. https://givingvoiceessay.wordpress.com/. Weblog 2014– (October 31, 2023).

@glamzytamzy. Comment on *Neil Hilborn – OCD*. YouTube comment, 2013, https://www.youtube.com/watch?v=vnKZ4pdSU-s&lc=UgzWCxlNbunzbf7T46l4AaABAg (October 31, 2023).

Hayles, N. Katherine. "The Time of Digital Poetry: From Object to Event." *New Media Poetics: Contexts, Technotexts, Theories*. Ed. Adalaide Morris and Thomas Swiss. Cambridge, MA: MIT Press, 2006. 181–209.

Hilborn, Neil. “Neil Hilborn – OCD.” YouTube video, uploaded by @ButtonPoetry, July 23, 2013, https://www.youtube.com/watch?v=vnKZ4pdSU-s (March 20, 2024).
@honesttea3657. Comment on *Neil Hilborn – OCD*. YouTube comment, 2022, https://www.youtube.com/watch?v=vnKZ4pdSU-s&lc=UgwA9OFWdps3hBrUhPp4AaABAg (October 31, 2023).
@IrlandesLatino. Comment on *Neil Hilborn – OCD*. YouTube comment, 2018, https://www.youtube.com/watch?v=vnKZ4pdSU-s&lc=Ugw5iZjxcpDKrK-jLHZ4AaABAg (October 31, 2023).
Jäger, Ludwig. “Audioliteralität: Zur akroamatischen Dimension des Literalen.” *Handbuch Literatur & Audiokultur*. Ed. Natalie Binczek and Uwe Wirth. Berlin and Boston, MA: De Gruyter, 2020. 61–84.
Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. London and New York: Verso, 1991.
@Joel-3623. Reply to *What are current movements in Poetry?* Quora post, 2016, https://qr.ae/pKKByC (October 31, 2023).
Johnson, Jeremy. “Meta, Modern: Understanding the Phenomenology of Consciousness.” https://thesideview.co/journal/meta-modern/. *The Side View*, 2020 (October 31, 2023).
Kiss, Miklós. “Narrative Metalepsis as Diegetic Concept in Christopher Nolan’s ‘Inception’ (2010).” *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* 5 (2012): 35–54.
Kowalik, George. “Post-Postmodernism, the ‘Affective Turn’, and Inauthenticity.” *Humanities* 12.7 (2023).
Lazer, Hank. *Opposing Poetries: Volume I: Issues and Institutions*. Evanston, IL: Northwestern Univ. Press, 1996.
@ldmt1995. Comment on *Neil Hilborn – OCD*. YouTube comment, 2016, https://www.youtube.com/watch?v=vnKZ4pdSU-s&lc=UggBZnomCThNvngCoAEC (February 15, 2024).
Lindhé, Cecilia. “’A Visual Sense is Born in the Fingertips’: Towards a Digital Ekphrasis.” *Digital Humanities Quarterly* 7.1, 2013 (October 31, 2023).
Mitchell, W. J. T. *Picture Theory*. Chicago, IL and London: Univ. of Chicago Press, 1994.
Morningstar, Jared. “A Metamodern Ironically Sincere Interpretation of Taylor Swift’s Transgressive & Cross-Cultural Theology of Karma.” https://jaredmorningstar.medium.com/a-metamodern-ironically-sincere-interpretation-of-taylor-swifts-transgressive-cross-cultural-732928d0436a. *Medium*, 2022 (February 15, 2024).
Novak, Julia. “‘Lip Up Fatty!’ – Marketing Live Poetry as Popular Culture.” *State(s) of the Art: Considering Poetry Today*. Ed. Klaus Martens. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010. 113–122.
Novak, Julia. *Live Poetry: An Integrated Approach to Poetry in Performance*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2011.
Nykvist, Karin. “Here, There, Everywhere: Situating Contemporary Multimodal Poetry.” *Poetry and Contemporary Visual Culture / Lyrik und Zeitgenössische Visuelle Kultur*. Ed. Magdalena Elisabeth Korecka and Wiebke Vorrath. Berlin and Boston, MA: De Gruyter, 2023. 25–48.
@OsirisDementia. Comment on *Neil Hilborn – OCD*. YouTube comment, 2016, https://www.youtube.com/watch?v=vnKZ4pdSU-s&lc=UgicodvQVfAwkXgCoAEC (February 15, 2024).
Spitzer, Leo. “The ‘Ode on a Grecian Urn,’ or Content vs. Metagrammar.” *Comparative Literature* 7.3 (1955): 203–225.
Stein, Kevin. *Poetry’s Afterlife: Verse in the Digital Age*. Ann Arbor, MI: Univ. of Michigan Press and Univ. of Michigan Library, 2013 [2010].
@SugarFrost16. Comment on *Neil Hilborn – OCD*. YouTube comment, 2013, https://www.youtube.com/watch?v=vnKZ4pdSU-s&lc=UgzV640pXG1FwruJT0l4AaABAg (October 31, 2023).
@summerfoster6254. Comment on *Neil Hilborn – OCD*. YouTube comment, 2017, https://www.youtube.com/watch?v=vnKZ4pdSU-s&lc=UghfFCNq4UsEaHgCoAEC (October 31, 2023).

@texaswildflower7715. Comment on *Neil Hilborn – OCD*. YouTube comment, 2022, https://www.youtube.com/watch?v=vnKZ4pdSU-s&lc=UgzDUp-Tl3O8ShbrysZ4AaABAg (October 31, 2023).

Turner, Luke. "Metamodernism: A Brief Introduction." https://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/. *Notes on Metamodernism*, 2015 (February 15, 2024).

Van den Akker, Robin. "Metamodern Historicity." *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism*. Ed. Robin van den Akker, Alison Gibbons, and Timotheus Vermeulen. London and New York: Rowman and Littlefield, 2017. 21–23.

Van den Akker, Robin, Alison Gibbons, and Timotheus Vermeulen (eds.). *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism*. London and New York: Rowman and Littlefield, 2017.

Van der Starre, Kila. "How Viral Poems are Annotated." *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 20.6 (2015): 58–64.

Vermeulen, Timotheus, and Robin van den Akker. "Notes on Metamodernism." *Journal of Aesthetics & Culture* 2.1 (2010).

Vorrath, Wiebke. "Zur Performativität von Hörlyrik am Beispiel des Gemäldegedichtes 'Bildprogramme' (1993) von Thomas Kling." *Phänomene des Performativen in der Lyrik: Systematische Entwürfe und historische Fallbeispiele*. Ed. Anna Bers and Peer Trilcke. Göttingen: Wallstein, 2017. 124–44.

Webb, Ruth. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham and Burlington: Ashgate, 2009.

Wheeler, Lesley. *Voicing American Poetry: Sound and Performance from the 1920s to the Present*. Ithaca, NY and London: Cornell Univ. Press, 2008.

@zero_two_02. "OCD by Neil Hilborn (Warning: Contains Feels)." Post on 9gag, 2018, https://9gag.com/gag/aBx2Rjz (October 31, 2023).

@_mew. Comment on *Neil Hilborn – OCD*. YouTube comment, 2013, https://www.youtube.com/watch?v=vnKZ4pdSU-s&lc=Ugw1CUjwG8tBZE2uT5d4AaABAg (October 31, 2023).

Martina Pfeiler

Popularisierung von Lyrik: Punk-Lyrik, Pop-Ästhetik und Live-Streaming von Poetry Slams im Vereinigten Königreich

Einleitung

In einer der ersten im Vereinigten Königreich veröffentlichten Slam-Anthologien mit dem Titel *Poetry Slam*, die aus dem monatlichen Commonword Poetry Slam in Manchester hervorgegangen ist, definieren Cathy Bolton und Richard Michael Poetry Slams wie folgt: „The Slams attract poets of all ages and backgrounds providing a dizzying mix of style and world perspective. It is bringing together such diverse voices that makes the Slam such a vibrant and popular form of entertainment“ (1996, 1). Bolton und Michael, Direktor:innen des Literaturfestivals in Manchester, betrachten den Slam als amerikanischen Import (vgl. 1996) und heben den Unterhaltungsfaktor als einen der Gründe für die wachsende Popularität eines bahnbrechenden Phänomens hervor, das erst zwei Jahre zuvor das Vereinigte Königreich erreicht hatte. Eine Dekade zuvor hatte Marc Kelly Smith den Gedichtwettstreit in der Green Mill in Chicago ins Leben gerufen. Hinter dem amerikanischen Poetry Slam stand laut Smith die Idee, die konventionelle Lyriklesung durch eine performative Art der Gedichtpräsentation herauszufordern: Er versteht den Poetry Slam als eine satirische Reaktion auf den elitären Wettbewerb im Literaturbetrieb (vgl. Smith und Kraynak 2009; vgl. Mattern 2017).

In der Einleitung zur Anthologie lenken Bolton und Michael den Blick auf 1994 als entscheidendes Jahr, in dem Poetry Slams das Vereinigte Königreich erreichten: Im September wurden die berühmten Poet:innen des Nuyorican Poets Café in den Green Room in Manchester eingeladen, um im neuen Format des Poetry Slams gegen Dichtende aus dem Vereinigten Königreich anzutreten und gemeinsam neue Wege zu finden, Gedichte einem größeren Publikum nahezubringen (vgl. Bolton und Michael 1996, 1). Im Vereinigten Königreich gründete John Paul O'Neill, der Leiter des Farrago Poetry Slams, am 19. Februar 1994 im Chat Palace einen Poetry Slam. Auch der Dichter Glenn Carmichael aus Bristol, der am ersten Poetry Slam in Glastonbury teilgenommen hatte – dieser wurde von dem amerikanischen Dichter Thomas Woodruff (alias Thom the World Poet) organisiert –, gilt als einer der ersten Slam-Organisatoren des Vereinigten Königreiches. Er richtete seinen ersten Slam in Zusammenarbeit mit Lesley Anne-Rose im Arnolfini am 13. Dezember 1994 aus (vgl. English und McGowan 2021, 94–95; vgl. auch Carmichael und Arbury 1998, 1; Campion 2021, 423–436). Das Jahr 1994 kann somit als

Open Access. © 2024 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111561356-011

eine Wende in den Popularisierungsstrategien zur Verbreitung der britischen Dichtung angesehen werden.

Im Laufe der Zeit haben Slam-Veranstalter:innen die Idee von Lyrik nicht nur als Live-Ereignis, sondern als Teil der Unterhaltungskultur in den Vordergrund gerückt. Der britische Dichter und Dramatiker Toby Campion konstatiert:

> [a]s slams for adults became popular, so did slam for young people. Glenn Carmichael began taking poetry slam into Bristol schools as early as 1995, with Marcus Moore following this initiative in Cheltenham and Stroud the following year with funding from the Cheltenham Festival. (Campion 2021, 430)

Neben Carmichael gelten auch die Lyriker:innen Joelle Taylor, Jacob Sam-La Rose und Sara Jane-Arbury als treibende Kräfte, die maßgeblich zur Popularität von Poetry Slams im Vereinigten Königreich beigetragen haben. Der langjährige Erfolg des von Joelle Taylor ins Leben gerufenen Programms *SLAMbassadors* (2001–2018) sowie die Poetry-Slam-Reihe *Shake the Dust* waren im Bereich der Jugendkultur ein Triumph für jene Dichtende und Zuhörende, die sich von traditionelleren Lyrikinstitutionen und universitären Instituten ignoriert fühlten. Die kulturelle Veränderung im Verständnis von Lyrik als Bühnenerlebnis hatte auch unmittelbare Auswirkung auf die Art und Weise, wie Gedichte vor einem Publikum vorgetragen wurden. So heißt es als Teaser zum National Shake the Dust Slam Final 2012:

> Nine teams of young poets from across the country take the stage in an unparalleled celebration of young people's voices. Forget Britain's Got Talent; prepare to be blown off your seat by the energy and honesty of this new generation of writers and performers. (Shake the Dust 2012)

Es überrascht nicht, dass einer der bekanntesten Mitbegründer der Slam-Bewegung in den USA sowie Organisator des Nuyorican Poetry Slams, Bob Holman, feststellt:

> [...] we've come to expect certain things from a spoken word poet: charismatic stage presence, poems that rock and roar and are generally near the three-minute Top 40 slam limit so we get that arc; that kapow beginning and entangling mid and snap conclusion „accessibility". (Holman 2007, 62)

Doch Slam ist weder ein generischer Stil, noch haben alle Poetry Slams die technischen Voraussetzungen zur Verfügung, mit denen es möglich ist, große Musikshows wie MTV oder British Pop Idol nachzuahmen. Auch stilistisch ist eine Verallgemeinerung nicht angebracht, da sich nicht sämtliche Poet:innen, die bei einem Poetry Slam auftreten, publikumswirksam in das „rock and roar" stürzen, auf das sich der amerikanische Dichter Holman bezieht. Poetry Slams sind jedoch der Ort der Popularisierung von Poetry-Performances auf globaler Ebene gewor-

den, bei dem durch Mediatisierung das Pop-Image von zeitgenössischen Dichter:innen am stärksten sichtbar wird.

Dieser Artikel fokussiert daher die Faktoren Popularisierung und Mediatisierung in Verschränkung mit der Verwendung von Medientechnologien und setzt sie ins Verhältnis zum Image von Dichtenden als Pop-Ikonen. So wird deutlich, dass Dichtende im Vereinigten Königreich bereits vor der Erfindung von Poetry-Slams den audiovisuellen Unterhaltungssektor für sich beansprucht haben. Der erste Teil des Artikels verdeutlicht exemplarisch, wie der inzwischen weltbekannte Punk-Dichter John Cooper Clarke bei Granada West TV in den späten 1970er und frühen 1990er Jahren ein spezifisches audiovisuelles Bild von Dichtenden im britischen Fernsehen prägte. Es folgt eine Analyse von „Acronym“ (1998) des Lyrik-Kollektivs Atomic Lip, das auf eine andere Form der Popularisierung von Lyrik hinweist, die über die Nutzung audiovisueller Medien als einen neuen Distributionskanal für aufgeführte Lyrik hinausgeht. Durch die Nachahmung der Performance populärer Musikikonen hat das Lyrik-Kollektiv die Grenzen des performativen Potenzials von Lyrik verschoben und das Format des Musikclips als Raum für lyrische Performances beansprucht. Meine Erörterung von Kat François‘ Performance von „Tube Rage“ beim ersten nationalen BBC Poetry Slam Final legt die Deutung nahe, dass Poetry Slams als Veranstaltungsformat ab 2004 als Effekt einer Mediatisierung (vgl. Auslander 2022, 42) in die britische Popkultur übergegangen sind.

Der zweite Teil dieses Artikels untersucht einen der ersten livegestreamten Slams im Vereinigten Königreich, den Roundhouse Poetry Slam, der aus den 2006 vom Dichter und Mentor Jacob Sam-La Rose gegründeten Lyrik-Kollektiv Roundhouse Poets hervorging (vgl. Campion 2021, 430). Nach der Verlegung der gestreamten Veranstaltungsreihe vom Roundhouse Studio in den Roundhouse Main Space im Jahr 2013 wurde der Slam zu einem der Höhepunkte des Last Word Festival, einem zweiwöchigen Festival, bei dem „UK’s most essential voices“ (The Roundhouse Organization) auftreten. Der Slam ist heute ein zentraler Teil des Roundhouse-Young-Creatives-Programms in „Europe’s largest creative center“, wie der Direktor des Roundhouse Marcus Garvey den traditionsreichen Veranstaltungsort für Konzerte nennt (Roundhouse Slam Final 2022, 02:24:53), in dem renommierte internationale Musiker:innen und Bands wie The Beatles, Pink Floyd, People M, Adele, Lady Gaga und viele andere aufgetreten sind. Zwar erreichen die Slam-Finalist:innen nicht dieselbe populäre Strahlkraft wie Weltstars, sie haben jedoch durch den Veranstaltungsort des Roundhouse als Musik- und Performance-Zentrum zu einer deutlichen Sichtbarkeit von performter Lyrik und Poetry Slams beigetragen. Die livegestreamten Slam-Finale haben im Laufe der Jahre zwischen 5.500 und 90.000 Aufrufe im Internet erreicht.

Die folgende Analyse von aufgeführter Lyrik vertritt daher die These, dass nicht nur die in den Vereinigten Staaten entstandenen Poetry Slams eine zentrale Rolle für die Popularisierung von Lyrik spielen, sondern diese untrennbar mit neuen Medienformaten und populären Genres entlang von Rundfunkmedien, Musikfernsehen und livegestreamter Lyrik im Vereinigten Königreich verwoben ist.

Punk-Lyrik, Pop-Ästhetik und Poetry Slams im Fernsehen

John Cooper Clarke wurde in den späten 1970er Jahren nicht nur durch seine „punk-poetry" (Borthwick and Moy 2020, 77; vgl. auch Novak 2011, 71) bekannt, sondern prägte auch das Bewusstsein für die Rolle des britischen Fernsehens für die Lyrik. Er hält in seinen erschienenen Memoiren *I Wanna Be Yours* fest: „In my teenage mind, if your poetry was popular enough you could crank it up a couple of gears and occupy the very airwaves. If your poetry was popular enough. [...] I figured there had to be a place for my kind of poetry in the world of entertainment." (Clarke 2020, 160)

Clarkes Selbstverständnis für den Platz der Dichtung im britischen Fernsehen fungiert als wichtiges Zeugnis für das Aufkommen einer neuen Generation von Dichtenden, die mittels der Fernsehübertragung von Lesungen ein größeres Publikum erreichen wollte. So wurden seine Performances von „Daily Express" und „Pscyle Sluts" in einem Manchester Lokal im Jahr 1976 in Tony Wilsons Dokumentarfilm-Sendung *So it Goes* gezeigt, die am 9. Oktober 1977 als Episode 1 der *Granada Reports Series 2* im Fernsehen ausgestrahlt wurde. In Halbtotalen und mit mehreren Schnitten auf das Publikum nimmt der Dichter Gedichtblätter von einem Rednerpult, auf dem sie zuvor abgelegt waren. Als audiovisuelles Zeugnis seiner Performance führte John Cooper Clarke seine Gedichte nicht nur vor einem lokalen Publikum in Manchester auf, sondern auch vor einer Kamera. Die Zuschauenden zuhause erlebten Clarkes Lyrik live im Rundfunkfernsehen und lernten seine Performance des Gedichts „Daily Express" kennen, das in verschiedenen gedruckten und audiovisuellen Versionen existiert und immer wieder modifiziert wurde. Clarkes Gedicht, das eine ironisierte Auseinandersetzung mit der gleichnamigen britischen Boulevardzeitung vermittelt, wurde in einem konventionellen AA-BB-CC-Reimschema vorgetragen. Die Kameraaufnahmen wechseln dabei zwischen dem selbst an seinen Gedichten amüsierten Dichter und einem lachenden Publikum und untermauern so eine entspannte und unterhaltsame Atmosphäre, in der die Gedichte erlebt werden (vgl. Abb. 1). Dem vor Ort befindlichen rauchenden und trinkenden jungen gemischtgeschlechtlichen Publikum,

das vorwiegend in ihren Zwanzigern und Dreißigern ist, trägt Clarke vor einem Mikrofon stehend seine Gedichte vor und vermittelt so den Fernsehzuschauenden eine sehr lockere Atmosphäre einer Dichterlesung.



Abb. 1: John Cooper Clarke bei einer Performance von „Daily Express“ (1976) in *Granada Reports* (1977).

Für die Konstruktion von Lyrik als zunehmend populäre Gattung ist es von Bedeutung, dass das Format einer TV-Dokumentation die Dichter:in mit Vorstellungen von kultureller Bedeutung ausstattet. Mittels Voice-Over erklärt Kommentator Tony Wilson seine Sicht auf die performative Darbietung des Dichters, die von einer kleinen Menschenmenge lautstark rezipiert wird: „Ex-students, reformed hippies, and lovers of drink, clapping and shouting for poetry. Strange? But so is John Cooper Clarke [...] he happens to be about the brightest performing poet this side of Cassius Clay“ (Wilson 1977). Wilsons Bemerkungen sind bezeichnend für die Neuartigkeit der Präsentation von Lyrik im Fernsehen als Teil einer lebendigen Kneipenkultur, vielleicht sogar noch mehr: Der Dichter entfesselt seinen Sarkasmus, der sich gegen die konservative Boulevardzeitung *Daily Express* richtet, in einem konventionellen AA-BB-CC-Reim und einem sehr humorvollen Tonfall.[1]

Das vorgetragene Gedicht demontiert die rechtsgerichtete Sichtweise der konservativen Zeitungen und damit auch ihrer Leser:innen auf die britische Einwanderung. Mit verblüffter Stimme rezitiert Clarke: „I’ve seen letters that lust after immigrants’ blood from people in Surrey that mean nothing but good“

1 Clarke, der die Punk-Lyrik aus dem Underground in die Wohnzimmer brachte, erhielt weiterhin Sendezeit als „poet of the people“ und „bekennende Pop-Persönlichkeit“ in Fernsehdokumentationen. *Ten years in an open necked shirt*, benannt nach seinem gleichnamigen ersten Gedichtband, zeigt den Dichter auf Tournee mit Linton Kwesi Johnson. Der Film wurde vom London Arts Council produziert und 1982 auf Channel Four ausgestrahlt, was nicht nur von der Popularität der Lyrik in der Performance, sondern auch im britischen Rundfunk zeugt.

(00:09–00:14). In einem sarkastischen Ton setzt John Cooper Clarke seine Tirade fort, indem er Margaret Thatchers visuelle Darstellung in der Zeitung aufgreift. Er fragt verhöhnend: „Magaret Thatcher looks stunning, yes! But why no nipples in the *Daily Express*?" (00:38–00:42). Der Verweis auf Margaret Thatcher löst ein tabubrechendes Gelächter im Publikum aus. Der sarkastische Ton findet Anklang bei dem überwiegend weißen, gemischtgeschlechtlichen Publikum des Dichters, das begierig darauf ist, die Anti-Establishment-Kritik aus dessen Mund zu hören. So transportiert die Dokumentation ein öffentliches Bild eines Dichters, der sowohl unterhaltsam als auch sozial provokativ ist – und das in einer Zeit des Konservatismus, der von der britischen Boulevardzeitung unterstützt wurde.

Ein weiteres bemerkenswertes Beispiel für die mediale Inszenierung von Pop-Persönlichkeiten, die das Verhältnis von Lyrik und Medien im Vereinigten Königreich veränderten, war die Gründung des Lyrik-Kollektivs Atomic Lip. Zu diesem Zeitpunkt bestand das Kollektiv aus den Lyriker:innen Steve Tasane, The Speech Painter (Geoff Allnutt), Patience Agbabi und Joelle Taylor. Für ihren audiovisuellen Lyrik-Clip mit dem Titel „Acronym" (1998), basierend auf einem Gedicht mit dem eponymen Titel von Geoff Allnutt, performten die Poets nicht in einem Filmstudio, sondern sie bedienten sich der hybriden Form des Musikvideoformats. Steve Tasane hebt in einem von mir durchgeführten Interview die Entstehung des Kollektivs wie folgt hervor:

> Poetry off the page [...] was not really shining at the time. We brought a pop aesthetic into presentation. And that was a real groundbreaker at the time. [...] We wanted to take poetry into music venues. It had been in music venues in the past but not so much in the mid-1990s [...]. We wanted to popularize it as much as we could. [...] We [all] had the same vision and the same kind of energy. [...] We were producing polyvocal poetry [...] We built ourselves as poetry's first pop group. (Tasane im Interview am 8. Februar 2022)

Steve Tasane bezeichnet das Kollektiv in diesem Zitat als „poetry's first pop group". Hierbei zeigt sich: Seine Vision von Lyrik hat eindeutig mehr mit „television and popular music" zu tun als mit „Aristotle, Donne, or Harold Bloom", wie Harrington zum populären Status von live-aufgeführter Dichtung vermerkt (2002, 175; vgl. Abb. 2).

Geoff Allnutt, der Autor der Schriftversion des Gedichts, erinnert sich daran: „in the late 1990s [the] performance-poem [was] never published anywhere as it was written as a performance-poem although I did produce some printed Chap books to sell at gigs a copy" (Allnutt im E-Mail-Interview am 13. September 2023). Obwohl die gewählte Form des Gedichts als „Chapbook" meines Erachtens einen ebenso gelungenen medialen Umgang mit „Acronym" in Printformat darstellt – so gibt es etwa ein Glossar zu der langen Liste an Abkürzungen –, unternahm Atomic Lip den Versuch, daraus ein audiovisuelles Performance-Stück zu produzie-



Abb. 2: Performance von Atomic Lip (Patience Agbabi, Geoff Allnutt (aka The Speech Painter), Steve Tasane und Joelle Taylor) als „poetry's first pop group" in „Acronym" (1998, 00:06). Re-Upload auf YouTube verfügbar: https://www.youtube.com/watch?v=7_pIbiZtKoE.

ren. Um es mit „Acronym" zu sagen: Ihre Lyrik funktioniert für sie „better on lips than on paper" (00:04:19–00:04:23). Bei meiner Analyse stütze ich mich auf die audiovisuelle Aufzeichnung, die auf YouTube als Clip hochgeladen wurde. Das dem Pop-Stil entsprechende fünfminütige Video zu „Acronym" mit Patience Agbabi, Joelle Taylor, Steve Tasane und The Speech Painter (Geoff Allnutt) entspricht der durchschnittlichen Länge von Musikvideos.[2] Die Kameraführung umfasst schnelle Halbtotalen und Aufnahmen der vier Dichter:innen aus der Froschperspektive mit harten Schnitten auf animierte weiße Buchstaben auf einem schwarzen Display. Indem die Dichtenden diese Buchstaben stimmlich vortragen, erleichtern sie die visuelle Wahrnehmung der nicht-diegetischen, animierten Buchstaben, womit sich umgekehrt auch synergetisch die auditiv erfahreneren Akronyme in semantischen Zusammenhängen entfalten. Wie Geoff Allnutt erklärt: „we were experimenting with trying to create pieces that were more polyvocal and rhythmic [,] and I found acronyms to be endlessly interesting, especially how they became more and more prevalent in the late eighties and nineties" (Allnutt Mail-Interview am 13.9.2023). Wenn Steve Tasane zum Beispiel lautstark die Nachricht „KO to the K.K.K." (00:14–00:15) ruft, macht er mit seiner Hand eine K.O.-Geste, gefolgt von einem Schnitt zu den animierten Buchstaben KKK, die erst erscheinen

2 Allnutt zufolge wurde die Low-Budget-Produktion von Ewan Bush inszeniert und von Clare Spencer in den Shepperton Studios in Surrey, England, produziert, die in den 1990er Jahren ihre Türen für Dichtende öffneten (E-Mail-Interview Allnutt).

und dann verschwinden. Neben dem antirassistischen Appell, den Ku Klux Klan zu zerstören, fungiert die kinetische Performance der Dichter:innen auch als Kapitalismuskritik. Mit der Stimme von Tasane schlüpfen die Dichtenden in die Rolle von „veggie militants", die eine klare Botschaft an die Fast Food Industrie richten: „massacre MacDonald's" (02:34) und „explode KFC" (02:35).

Von besonderer Bedeutung ist zudem, dass die Dichter:innen sich der mit Abkürzungen durchdrungenen Produkt- und Werbesprache bedienen, um an ihr Kritik zu üben und um ihre eigene Coolness hervorzuheben: „More DKNY than M&S slash BHS" (00:45–00:47). Dieses Audioexzerpt wird von Patience Agbabi in einem rasanten Stil vorgetragen. Wie die Geräuschkulisse des Clips weiter verrät, emuliert Taylors stimmliche Gestaltung der Wiederholung des Präfixes in dem gesprochenen Wort „re-re-rewind" (00:47–00:48), das auf Patience Agbabis Modeaussage folgt, den rhythmischen Klang von DJs, die Vinyl scratchen. Visuell rufen grelle Farbtöne von grünen, gelben, roten und blauen Neonlichtern, die auf die Dichterin projiziert werden, Assoziationen zu einem Farbverlauf des Videokassettenbandes hervor. Diese medialen Inszenierungen unterstreichen so die Präsenz von Dichter:innen innerhalb der Medienkultur ihrer Zeit.

In ihrer choreografierten Lyrik-Performance „Acronym" wird die Aufmerksamkeit zudem auf ihre Rolle als Dichter:innen in den populären Medien gelenkt. In Anspielung auf James Bond zeigen Geoff Allnutt und Steve Tasane mit ihren Armen und Fingern direkt auf die Kamera, als hielten sie eine Pistole hoch, während sie behaupten: „on TV, poetry is the new Rock n Roll" (00:55–00:57). In einer anderen Szene lenkt Joelle Taylor die Aufmerksamkeit auf Nachtclubbesuche und Drogenkonsum, wenn sie selbstbewusst Tanzschritte vorführt und für ihr Dichter:innen-Kollektiv behauptet: „we're going to dance like we're on E" (01:25–01:26). Atomic Lip experimentieren in diesem Clip folglich mit neuartigen Stilen der Selbstdarstellung von Dichtenden und erweitern auf kreative Weise die Grenzen von Poesie und Sprachkunst, Musik, Videokultur, Tanzkultur und Fernsehen in den 1990er Jahren.

Zu dieser Zeit hatten sich Boybands ihren festen Platz auf MTV und in populären Musiksendungen wie *The Box* auf Channel 4 erobert. Steve Tasane, Joelle Taylor, Patience Agbabi und Geoff Allnutt waren weit davon entfernt, das gleiche „shooting star"-Image (Schmidt 1999, 99) zu erhalten, das Mitglieder britischer Popbands wie Take That, East 17 oder Point Break international erlangt hatten. Dennoch lieferten Atomic Lip ein neues Modell für die Popularisierung von Lyrik, indem sie in den späten 1990er Jahren einen Platz in der Popkultur beanspruchten.[3] Das Lyrik-Kollektiv

3 Kurz nach der Produktion von „Acronym" arbeiteten Atomic Lip mit Channel 4 zusammen und sie produzierten gemeinsam eine Fernsehserie namens *Lit Pop Festival* im 100 Club in der

griff in beispielloser Weise auf die Ikonizität des Pop zurück, um ihrer soziopolitischen Lyrik-Performance Öffentlichkeit zu verleihen.

Um die Jahrtausendwende entlehnten sich die Dichtenden weiterhin einer popkulturellen Ästhetik, indem sie neue Räume in den Massenmedien beanspruchten und diese mit Slam als Veranstaltungsformat verschmolzen. Nennenswert kommt hier dazu, dass – anders als im US-amerikanischen Poetry Slam – Slam-Veranstalter:innen im Vereinigten Königreich in den späten 1990er Jahren verstärkt mit Jurys arbeiteten, deren Mitglieder nicht zufällig aus dem Publikum ausgewählt wurden, sondern zur Bewertung der Gedichte bekannte Persönlichkeiten einluden. Zum Beispiel waren bei den ersten britischen Poetry-Slam-Meisterschaften in Bristol 1997 John Cooper Clarke, Pink Slay und Patience Agbabi als etablierte Dichtende Mitglieder der Jury (vgl. English und McGowan 2021, 95). Hier orientierte sich der Poetry Slam an Talent-Shows wie *PoP Idol* (2001–2003) und *The X-Factor* (2004–2018), die mit ihren populären Shows die Idee verbreiteten, dass jede Person, die Talent hat, ein Star im Fernsehen sein kann (vgl. Novak 2009, 118–120). Wie Juliana Tzvetkova in *Pop Culture in Europe* hervorhebt, fokussierten sich Shows wie *Pop Idol* „on ordinary people with special talent, the transformation of these contestants into stars, and, in most cases, a deciding role for television viewers at home“ (2017, 199). All diese Faktoren verschoben den Blick auf die mediale Präsenz von Dichtenden, die nicht nur performativ Teil einer Fernsehkultur wurden, sondern auch TV-Ausstrahlungen für ihr Zwecke nutzten.

So ist es nicht verwunderlich, dass der erste landesweit auf BBC3 ausgestrahlte Poetry Slam des Vereinigten Königreichs 2004 mit einer prominenten Jury besetzt wurde. Diese bestand aus dem TV-Promi-Dichter John Cooper Clarke, der Radiomoderatorin Margherita Taylor und Ruth Borthwick, der Leiterin von *Literature and Talks* am London South Bank Center. Der Slam wurde am 3. September 2004 im Mean Fiddler Nightclub in der Charing Cross Road in London vor 600 jubelnden, klatschenden, buhenden und stampfenden Zuschauenden aufgezeichnet. Am 7. Oktober 2004 zeigte BBC3 anschließend kurze dokumentarische Statements der acht Finalist:innen, die in ihren Wohnungen und an verschiedenen Orten gefilmt wurden, um den Charakter einer Reality-TV-Show zu erlangen. In zwei Runden wurden dem Fernsehpublikum britische und irische Dichtende vorgestellt: Trish Casey, der verstorbene Diké Omeje, Luke Wright, Phenzwaan, Chloe Poems, Jude Simpson, Dreadlock Alien. Nach einem Kopf-an-Kopf-Rennen mit Luke Wright verkündete Moderator Lemn Sissay die Gewinnerin Kat Fran-

100 Oxford Street in London. Andere Pop-Lyrik-Gruppen folgten diesem Beispiel, darunter die erste Lyrik-Boyband mit dem Namen Isle 16 mit Luke Wright im Jahr 2000, wie Tasane erwähnt (vgl. Interview Tasane).

çois, die den britischen Slam auf eine neue Ebene der lyrischen Massenunterhaltung[4] brachte.

Vor Ort wurde das Bühnenbild der Sendung denen von Talentshows nachgeahmt, während die Dramaturgie der Sendung an das Veranstaltungsformat des Slams angelehnt war, beziehungsweise in ein hybrides Format überging. Die Performance wurde mit mehreren Scheinwerfern von der Decke ausgeleuchtet, während die Kameras die Dichter:innen in einer Reihe von Halbtotalen, extremen Nahaufnahmen und Aufnahmen aus der Froschperspektive einfingen. Auch die lautstarken Reaktionen des Publikums wurden mit der Kamera eingefangen. Insgesamt inszenierte BBC3 das Finale als einen Ort, in dem Dichter:innen der unmittelbaren Akklamation oder Ablehnung ausgesetzt sind. Die Gewinnerin des Slams, Kat François, schaffte es durch eine exzellente Darbietung ihres Gedichts sowohl die Jury als auch das Publikum zu überzeugen.



Abb. 3: Kat François performt „Tube Rage“ beim BBC3 Slam Final 2004. Re-Upload auf YouTube verfügbar: https://www.youtube.com/watch?v=0l1dhcVyt8E.

4 Während diese Poetry-Shows im britischen Fernsehen im Vergleich zu Musik-Shows weniger präsent sind, haben andere Länder das Format übernommen und auch nennenswerte Preisgelder für die Dichtenden in Aussicht gestellt. Das *Million Dollar Poem* ist eine in Abu Dhabi und Baynouna über Satelitten ausgestrahlte Poetry-Show: „Over 15 weeks, 48 finalists from nine countries competed in front of a jury of three while millions watched at home. Eliminations were based on the votes of the jury and the television audience.“ Somit wird die Poetry-Show zu einem kapitalistischen Wettbewerb, der millionenfach Zuschauende auf sich zieht (https://www.middleeasteye.net/news/watch-kuwaits-poetry-idol-walks-away-million-dollar-prize).

Mit ihrem Persona-Gedicht „Tube Rage“ entfesselt Kat François, die im Bild aus der Froschperspektive zu sehen ist, ihre feministische Tirade gegen sexuelle Übergriffe in der Londoner U-Bahn (vgl. Abb. 3). Die nicht-weiße Sprecherin positioniert sich gegen: „strange men, strange men, pressed up against feminine parts, acting it out but in a slow dance“ (François 2010, 01:24–01:29). Stimmlich trägt sie diese Sequenz ihres Gedichts in einer modulierten hohen Tonlage vor, der sie dann einen affirmativen, sich wiederholenden und rhythmischen Aufschrei gegenüberstellt: „did you ask, but did you ask, but did you ask now“ (François 2010, 01:29–01:35). Die „Poet-Performerin“ ist dabei nicht allein, manche der Zuschauenden sprechen diese Zeilen gar spontan mit. Die Performance lebt von der Spannung zwischen ernsten und humorvollen Pointen und sensibilisiert zugleich für Übergriffe in den Londoner Verkehrsmitteln.

Im Gedicht versucht die Sprecherin, die vermutlich ihre Periode hat, auf theatralische Weise einen Sitzplatz in der stickigen Londoner U-Bahn zu finden – und damit stellvertretend in der britischen Gesellschaft. Sie befindet sich als Passagier:in nicht nur in einem täglichen Wettstreit mit jüngeren und älteren Personen um einen Sitzplatz, sondern als *Person of Color* auch mit einer weißen, schwangeren Frau, der sie als Einzige ihren hart ergatterten Platz anbietet. In dem schnell rhythmisierten Gedicht, das durch eine gestik- und mimikreiche Körpersprache untermauert wird, verweist die Sprecherin an eine bekannte Londoner Verkehrsdurchsage und ändert diese aufgrund ihrer eigenen Erfahrungswelt ab: „On a good day, I hear ‚mind the gap, mind the gap, mind the gap‘“ (François 2010, 02:27–02:30), worauf unmittelbar ein ernsterer und verärgerter Ton folgt: „On a bad day, I hear ‚mind the black, mind the black, mind the black‘“ (François 2010, 02:31–02:35). Diese effektvollen Zeilen, die eine große Resonanz im Publikum auslösen, charakterisieren mittels Wortspiels die rassistischen Bedrohungen, denen sich die Sprecherin an schlechten Tagen ausgesetzt fühlt.

Für die Zuschauer:innen vor dem Fernseher werden François’ choreografierte Handgesten, Mimik und Augenkontakt durch extreme Nahaufnahmen, Halbtotalen und Froschperspektiven übertragen, die auf visuelle Weise die Vehemenz der Performance wirkungsvoll unterstreichen. Das audiovisuelle Beispiel zeigt nicht nur die Möglichkeiten einer medialen Inszenierung von Performance-Dichtung im britischen Unterhaltungsfernsehen. Durch abwechselnde Kameraaufnahmen des Publikums und der Jury unterstreicht die TV-Produktion das Zusammenspiel im Poetry Slam als unterhaltsamen Dichter:innen-Wettstreit.

Bei der Beurteilung von Kat François’ Gedicht „Tube Rage“, das er mit 9 von 10 Punkten bewertete, bemerkt John Cooper Clarke in einem verblüfften Ton: „that was in a category by itself, and I can’t pretend that I have understood every single word, but they kept coming at you and they sounded really good ... it was really wicked ... I enjoyed it a lot“ (Clarke in François 2010, 04:06–04:38). Marghe-

rite Taylor bewertete das Gedicht mit 10 Punkten und identifizierte sich dabei auf einfühlsame Weise mit den Inhalten des Gedichts: „I have been on that journey [applause] I have fought for my seat [...] I have had that man, you too?“ (Taylor in François 2010, 04:38–04:51) und unterstützt damit die erzürnte Botschaft der Dichterin. Die dritte Jurorin, Ruth Borthwick, kommentierte die Ästhetik der Gedicht-Performance: „fantastic use of change of pace“ (Borthwick in François 2010). Das Publikum konnte dem nur zustimmen. Cristin O'Keefe Aptowicz erinnert uns an einen wesentlichen Aspekt von Poetry Slams: „the audience is, in many ways, just as important as the poets. They are encouraged to respond to the poets and the judges in any way they see fit: cheering, booing, laughing“ (2008, xxiii). Das „aggressive X-factor model“ (Sissay 2020, 71) des Fernsehens, wie der Slam-Moderator und Dichter Lemn Sissay später das BBC3-Slam-Finale kommentierte, verstärkte das Image des Poetry Slams als Teil der populären Rundfunkunterhaltung – wenn auch in seinen Augen mit negativer Auswirkung auf die Lyrik (vgl. Sissay 2020, 71). Mit diesen Veränderungen im Hinterkopf werde ich mich nun dem Roundhouse-Poetry-Slam-Finale zuwenden, um die jüngsten Entwicklungen der Popularisierung von Lyrik im Vereinigten Königreich zu bewerten.

Live-Streaming von Poetry Slams

Im 21. Jahrhundert hat das Live-Streaming auch die Art und Weise beeinflusst, wie Lyrik als populäre Kunstform erlebt wird, einschließlich des Slams als eines der populärsten zeitgenössischen Veranstaltungsformate für Lyrik (vgl. Benthien und Prange 2020, 517). Mit der zunehmenden Popularität von Social-Media-Plattformen haben sich Dichter:innen an der Erweiterung traditioneller Konzepte von Liveness und Performance in der digitalen Sphäre beteiligt. Tatsächlich generieren Social-Media-Plattformen wie Facebook, Instagram, YouTube und Videokonferenz-Tools wie Zoom weiterhin ein neues Publikum. Indem sie beispielsweise über die Online-Abstimmungs-App VoxVote mittels eines QR-Codes für ihren favorisierten Slam-Champion des Abends stimmen, eröffnen Live-Streams neue Modalitäten der Publikumsinteraktion. Die soziologische Perspektive legt dar, dass digitale Medien „not only extend communication and interaction over long distances [but] propel the process of mediatization by institutionalizing mediated communication in many new contexts“ (Hjarvard 2008, 114). Obwohl der Slam als lyrische Subkultur begann, bringt er als livegestreamte Veranstaltung neue kulturelle und soziale Modalitäten sowie Erfahrungen mit Lyrik hervor, und zwar in einem Maße, dass Lyrik-Festivals und Slams wie der Roundhouse Poetry Slam, der auf YouTube, Facebook und Zoom gestreamt wird, nun Produkte von Medientechnologien sind (vgl. Auslan-

der 2022, 44). Lyrische Erfahrungen finden auf verschiedenen Ebenen soziokultureller Interaktionen statt (vgl. Wehmeier), die nicht mehr in erster Linie durch ihre Vergänglichkeit gekennzeichnet sind, sondern als eine duale, hybride Form einer Offline- und Online-Koexistenz wahrgenommen werden können, durch die Dichtende eine wachsende Zahl von verschiedenen, sich überschneidenden Öffentlichkeiten erreichen können (vgl. Harrington 2002, 13).

Diese Entwicklungen werden deutlich, wenn man beobachtet, wie Slam-Veranstalter:innen seit den 2000er Jahren einen hybriden Modus aus Streaming von Auftritten vor Ort und der Verbreitung von Aufzeichnungen in sozialen Medien nutzen. Farrago, der älteste Poetry Slam im Vereinigten Königreich, der von John Paul O'Neill organisiert wird, begann beispielsweise 2008 mit einem Livestream der Words Show im OpenAir Radio (vgl. Farrago Poetry). Der 2003 von Steve Larkin gegründete Hammer and Tongue National Poetry Slam streamt die Slam-Finale über Facebook; UniSlam, der 2013 von Toby Campion im Hippodrome in Birmingham gegründet wurde, überträgt die Veranstaltung live über YouTube; Out Loud Productions, 2014 von Katie Ailes gegründet und von Kevin McLean im Scottish Storytelling Center in Edinburgh moderiert, startete 2022 eine Serie mit dem Titel *The Loud Poets*, die kurz nach der Veranstaltung vor Ort auf YouTube archiviert wird. Es gibt allerdings viele Lyrik-Events, wie den von Robin Cairns organisierten und moderierten Glasgow National Poetry Slam, denen die finanziellen Mittel für die Übertragung ihrer Finale fehlen, was ein Ungleichgewicht in den staatlichen Förderungen in der digitalen Sphäre fortsetzt. Dieses wurde Anfang der 2020er Jahre besonders deutlich, als der Ausbruch der Covid-19-Pandemie die Aufführungsszenen in allen kulturellen Sektoren verheerend beeinträchtigte und nicht nur zu Absagen oder dem Pausieren öffentlicher Auftritte führte, sondern auch soziale und kulturelle Aktivitäten von Künstler:innen und Dichter:innen einschränkte. In den frühen 2020er Jahren während der Lockdowns trugen die Dichter:innen ihre Lyrik zunehmend in ihren Privatwohnungen vor und stellten damit folgende kritische Annahme in Frage: „the poems come to seem more important than either the poet or the public" (Harrington 2002, 13). Im Jahr 2020, als Toby Campion das Slam-Finale ohne Publikum vor Ort veranstaltete, waren außer einigen unterstützenden Mitarbeitenden des Roundhouse elf Slam-Finalist:innen, die drei Jurymitglieder Anthony Anaxagorou, Tobi Kyerematen und Will Harris sowie Ali Gordon als BSL-Dolmetscher anwesend.

Campion erklärt: „Unfortunately, because of the restrictions we were not allowed to have an audience here in this room, but we have an audience at home [...] sharing this space with the young people and supporting them on the stage" (2021, 00:57). So wurde es zur alleinigen Aufgabe des Online-Publikums, innerhalb eines kurzen Zeitfensters von zwei Minuten per QR-Code für seine Lieblingsdichter:in zu stimmen. Zwar war das Publikum vor Ort stark reduziert, doch ermög-

lichte der Hybrid-Slam die Zoom-Zuschaltung von Jay Délise und Michael Mullen von Harlem, New York, bzw. Glasgow aus, wodurch die zwei Dichter:innen online auftreten konnten. Die US-amerikanische Theaterkünstlerin, Schriftstellerin und Dichterin Jay Délise nahm schließlich den Publikumspreis entgegen, der über ein Online-Voting-System vergeben wurde. Die Einladung des Moderators, mit dem Livestream auf YouTube zu interagieren, reichte von der Abstimmung über das beste performte Gedicht bis hin zum Verfassen von Kommentaren für die Dichtenden und ihre Werke. Trotz der Bemühungen Toby Campions, allen Dichter:innen das Gefühl zu geben, auf der Bühne willkommen zu sein, sind die Dichtenden im Nachleben der livegestreamten Lyrik potenziell vulnerabler geworden.

Während das Kommentarfeld des Slams aus dem Jahre 2020 nicht mehr aktiviert ist, enthüllen die Kommentare des Poetry Slam Finals 2022 eine Reihe positiver und negativer Kommentare von „Loved every single one of the act [sic]. Beautiful, wish I could be there“ (@ali7677) zu „lack of rhyme, lack of melody, wacky imageries ... Poetry is dead“ (@channel-qn2bq). Während die Popularisierungsbemühungen der Veranstalter:innen und des Moderators darauf abzielen, eine einladende Atmosphäre für alle Dichter:innen zu schaffen und die Lyrik zugänglicher zu machen, deuten die negativen Kommentare (die an Harold Blooms Kritik an Slam als Tod der Kunst erinnern) darauf hin, dass nicht jedes Publikumsmitglied bereit ist, allen zu applaudieren. Wie es der Slam-Moderator Toby Campion ausdrückt, sind alle Teilnehmenden des Slams „on team clap for everyone“ (Roundhouse Poetry Slam Final 2022, 10:20–10:25).

Neben der Schaffung einer neuen Ebene der verbalen Resonanz durch das Online-Publikum werden Dichtende von einer hochkarätigen Jury bewertet, die in der Vergangenheit renommierte Dichter:innen und Spoken-Word-Künstler:innen wie Saul Williams, Roger Robinson, Caleb Femi, Hollie McNish, Sabrina Mahfouz, Yomi Sode, Jaspreet Kaur, Malika Booker und Joelle Taylor umfasste. Über Taylors *Canto and Othered Poems*, das mit dem T. S. Eliot Prize ausgezeichnet wurde, sagt Campion beim Roundhouse-Slam-Finale 2022: „If you don't know what that is it's a big deal okay it is probably like the biggest prize you can win in British poetry okay and she won it [...] whatever is out there she is bloody well doing it“ (07:55–07:59). Die wachsende öffentliche Anerkennung von Spoken-Word-Dichter:innen im Vereinigten Königreich erstreckt sich auch auf eine wachsende Anzahl an Preisträger:innen, deren Karrieren mit Slam verwoben waren und es zum Teil auch weiterhin sein werden. Wie Pete Bearder anmerkt: „[t]he prestigious Ted Hughes Award has been won by poets that have grown out of slam and spoken word communities (Raymond Antrobus 2019, Jay Bernard 2018, Hollie McNish 2017)“ (2019, 14). Slam ist somit nicht nur ein Weg für mehr Popularität, sondern auch für mehr Anerkennung als Dichter:in.

Die non-binäre nigerianisch-irische Dichter:in Maureen Onwunali,[5] die noch nie zuvor bei einem Poetry Slam aufgetreten war, schaffte es nach der Bewerbung für den Roundhouse Poetry Slam sofort ins Finale. 2021 gewann Onwunali sowohl den Publikumspreis als auch den Champion-Titel des Roundhouse Poetry Slams. Für das Finale 2022 brachte sie den Titel als amtierender Champion zurück: An dem Abend war Onwunali *feature poet*, das sogenannte „Opferlamm", welches das Publikum auf die Bepunktung des Abends einstimmen soll. Bemerkenswert für die kulturelle Strahlkraft des Roundhouse Poetry Slams ist, dass sich Onwunali und die anderen Finalist:innen nicht nur symbolisch die Bühne mit in der Vergangenheit dort aufgetretenen Interpreten wie The Rolling Stones, Jimmy Hendrix und David Bowie teilen, sondern wie im Fall Onwunalis mit preisgekrönten Dichter:innen wie Joelle Taylor, Malika Booker und Jaspreet Kaur als Jury-Mitglieder auf der Bühne stehen.

Die mediale Inszenierung für die Zuschauer:innen über den Live-Stream ist dabei von großer Relevanz für die Vermittlung des populären Images der Dichtenden. Vermittelt durch Nahaufnahmen (von vorne und von der Seite), Halbtotalen, Totalen und Aufnahmen aus der Froschperspektive ermöglicht die Live-Stream-Aufnahme einen nahen Blick auf die Performance. Umgeben von den Finalist:innen des Slams 2022 wird die Dichter:in, die vor einem Mikrofon steht, von mehreren beweglichen Scheinwerfern beleuchtet, die das Image eines Popstars vermitteln.

„The notes-app poet", wie Onwunali von Freund:innen bezeichnet wird (vgl. Onwunali im Interview am 23. August 2023), zieht zur Aufführung ihres geschriebenen Gedichts das Handy heran. Im Gegensatz zu Kat François' Performance umfasst der Auftritt nicht viele Handgesten oder andere Formen der körperlichen Performance des Gedichts (vgl. Abb. 4). Obwohl Onwunali mit dem Publikum durch Adressierung und Blicke interagiert und seine Aufmerksamkeit fesselt, fokussiert Onwunali hauptsächlich das Mobiltelefon und konzentriert die Performance mit der Ausnahme einiger Handgesten auf die stimmliche Darbietung des Gedichts.

Onwunali übt unter Applaus unmittelbar Kritik an der britischen Regierung. Die Dringlichkeit des vorliegenden soziopolitischen Themas zeigt sich unmittelbar, als Onwunali das Gedicht wie folgt einleitet: „I wrote this … I finished writing it this morning. I can't lie" (Owunali in Roundhouse 2022, 00:14:40–00:14:44). Während diese Bemerkungen zum Arbeitsprozess und zum Werktitel „The sun will never set on Number 10" (Owunali in Roundhouse 2022, 00:14:51) spontanes Lachen bei den Zuhörer:innen hervorrufen, weil sie auf Downing Street und Premierminister Boris

5 Maureen Onwulani verwendet im Englischen die Pronomen „she/they". Da es für diese im Deutschen (noch) kein angemessenes Äquivalent gibt, kommt im Folgenden das Pronomen „sie" zum Einsatz.



Abb. 4: Maureen Onwunali, Roundhouse-Poetry-Slam-Finale 2022. https://www.youtube.com/watch?v=-vJD9CU5jnM.

Johnson referieren, wird das Gedicht mit einer kontemplativen und affirmativen Stimme aufgeführt, die sich empathisch gegen die Krise der Lebenshaltungskosten im Vereinigten Königreich ausspricht. Darüber hinaus bezieht sich der Titel auf den schottischen Dichter John Wilson, der im frühen neunzehnten Jahrhundert folgende Phrase prägte: „‚his Majesty's dominance, on which the sun never sets,' which was later changed to the more popular phrase, ‚The sun never sets on the British Empire'" (Brody 2010, 190). Das sozialrealistische Gedicht sendet eine Botschaft an das Publikum vor Ort sowie an die Zuschauenden im Internet und unterstreicht die prekäre Lage von Kindern, deren Existenz durch die Sparmaßnahmen der Regierung gefährdet ist. In der Form einer ekphrastischen Performance zeigt Onwunali ein düsteres Bild von Frauen, Kindern und Katzen, die unter einer zunehmenden Armut leiden. Inhaftierte männliche Verwandte werden ebenfalls als sozial entmachtet dargestellt (vgl. Owunali in Roundhouse 2022, 00:15:34–00:15:39).

Verstärkt durch die High-Tech-Infrastruktur des Roundhouse demontiert die im Internet livegestreamte Darbietung die herablassende Haltung von Regierungsoberhäuptern: „they say the cost of living is going up, but the women at the market stalls could have told you that because now they don't tolerate no haggling no more" (Owunali in Roundhouse 2022, 00:15:51–00:15:57). Aus der Perspektive von Marktarbeiter:innen prangert die stimmliche Performanz die Lebenskosten-Krise an, die sich Anfang der 2020er Jahre in Großbritannien drastisch verschärfte. Mit scharfer Klarheit und einem hohen Maß an Desillusionierung skizziert das Gedicht eine gefährliche ökonomische Abwärtsspirale, die auch mit Worten nicht aufhaltbar scheint. So fragt die Poet-Performer:in „What good is a poem when your home

is not warm and what use is a house haunted by white envelopes“ (Owunali in Roundhouse 2022, 00:16:47–00:16:53). Gegen Ende des Gedichts nimmt die Performance eine weitere Wendung: „they say the cost of living is going up and I could have told you that. The sky is black, the hands are red, and the sun has set over my street“ (Owunali in Roundhouse 2022, 00:17:05–00:17:11). Die aus der Froschperspektive gefilmten audiovisuellen Aufnahmen vermitteln das Bild eines Lyrik-Popstars, während das abschließende Bild des Sonnenuntergangs direkt mit dem Leben des Sprecher:innen-Ichs verbunden ist und zu einem sozialen Appell an die kollektive Gemeinschaft der betroffenen Menschen wird. Zum kreativen Schaffensprozess vermerkt Onwunali in einem am 23. August 2023 von mir durchgeführten ZOOM-Interview:

> I often write myself out of the poem. I am not there at all. I am [...] just passing on the message to people. But it has nothing to do with me [...]. In the sense that the „I“ is more of a collective. It is more like I am speaking on behalf of a group of people. Even though I still use the pronouns „I, me, my“ as I think that there are bigger topics at hand.

Auf die Frage, ob Onwunali eine Bühnenpersona verwende, erfolgte die Antwort: „I don’t think I have a persona on stage. I don’t want the attention on me but more on what I am saying. [...] It links itself to community. It is the people’s poem, the people’s poet“ (Interview Onwunali). Ebenso bemerkenswert sind Onwunali’s Beobachtungen zur Diskrepanz zwischen dem zahlenden Publikum vor Ort in Camden, London, und den Menschen, die Onwunali letztendlich erreichen möchte:

> I think it is quite interesting because basically the places that will pay me to come and perform at these venues, I always think that these are the people who like my work but they don’t need to hear this because they have money to hear my work [...] because the people who really need my work, are not the ones that have money to spend on poetry. That is why I love performing at random places. (Interview Onwunali)

Im Gegensatz zur Vision des Briten John Cooper Clarke, den „people’s-poet“ im Rundfunk zu senden, und im Gegensatz zu Atomic Lips performativen Zielen, die erste Lyrik-Popgruppe im Stil einer Musikband zu schaffen, nimmt Maureen Onwunali, der:en Debütkollektion *Homegrown* (2023) bei FEM Press veröffentlichte wurde, eine andere Haltung zu der Frage ein, was es bedeutet, „a people-poet“ zu sein. Obwohl die Bereitstellung des Roundhouse-Poetry-Slam-Finales auf dem YouTube-Kanal dazu dient, ein breiteres Publikum zu erreichen und ihre Werke bekannt zu machen, sucht Maureen Onwunali derzeit eine Neuverortung von Lyrik in ungekannten Orten „where poetry finds people, or where people find poetry [...] without any technology“ (Interview Onwunali).

Resümee

Wie meine Analyse gezeigt hat, haben Dichter:innen neue Medienproduktionen geprägt, indem sie Formen der Popularisierung ihrer Lyrik nutzen und so neue Zielgruppen erreichen. In den 1970er Jahren schuf John Cooper Clarke sein eigenes Bild eines Punk-Dichters, das im Fernsehen ausgestrahlt wurde und sich einer humorvollen lyrischen Subversion des konservativen Britanniens widmet. *Atomic Lip* bzw. Patience Agbabi, Joelle Taylor, The Speech Painter und Steve Tasane formten Ende der 1990er Jahre eine neue Pop-Ästhetik, indem sie das Musikvideoformat kreativ nutzten, um auf die Sprache der Werbung aufmerksam zu machen und einen antirassistischen und antikapitalistischen Platz innerhalb der britischen Popkultur zu beanspruchen. Beim ersten nationalen BBC3-Poetry-Slam-Finale im Jahr 2004, das sich durch die Rekrutierung von Star-Juror:innen an Formaten wie der Talentshow und des Reality-TVs orientierte, eröffnete die Gewinnerin Kat François auf radikale Weise einen neuen feministischen und antirassistischen lyrischen Diskurs im Fernsehen.

Somit gilt als Fazit: In der Gegenwart wird die Entwicklung des Poetry Slams im Vereinigten Königreich durch hybride Events im Fernsehen und im Internet beeinflusst. Maureen Onwunali nutzte die High-Tech-Einrichtungen der Hauptbühne des Roundhouse, um ihre Lyrik gleichzeitig live aufzuführen und live zu streamen. Das Gedicht mit dem Titel „The sun will never set on Number 10“ im Rahmen des livegestreamten Roundhouse-Poetry-Slam-Finales 2022 dient als Beispiel für ein solch beliebtes Hybrid-Poetry-Slam-Event. Während die immense Unterstützung begrüßt wird, die Onwunali im Roundhouse erhielt, um ein neues Publikum zu erreichen, wirft diese Erfahrung auch die Frage auf, inwieweit Dichter:innen im 21. Jahrhundert mit ihrem beabsichtigten Publikum interagieren oder nicht interagieren können. In den letzten Jahrzehnten haben Dichter:innen im Vereinigten Königreich nicht nur neue und innovative Räume innerhalb des britischen Rundfunksystems beansprucht, sondern auch ihre gesellschaftspolitischen Ansichten in neuen Medienräumen geteilt.

Dieser Artikel ist Teil eines Projektes, das durch den Österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) [Grant DOI 10.55776/Y1263] gefördert wurde.

Die Autorin bedankt sich herzlich bei Johanne Målin Bleck für die Übersetzung des Aufsatzes ins Deutsche.

Literaturverzeichnis

Atomic Lip. „Acronym [1998]“. Mit Steve Tasane, The Speech Painter (Geoff Allnutt), Patience Agbabi und Joelle Taylor. YouTube-Video, hochgeladen von @Oorsie, 13. Juli 2008, https://www.youtube.com/watch?v=7_pIbiZtKoE (17. Mai 2024).

Aptowicz, Cristin O'Keefe. *Words in Your Face: A Guided Tour Through Twenty Years of the New York Poetry Slam*. New York: Soft Skull, 2008.

Auslander, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. New York and London: Routledge, 2022.

Bearder, Peter. *Stage Invasion: Poetry and the Spoken Word Renaissance*. London: Outspoken Press, 2019.

Benthien, Claudia und Catrin Prange. „Spoken-Word-Literatur und Poetry Slam“. *Handbuch Literatur & Audiokultur*. Hg. Natalie Binczek und Uwe Wirth. Berlin und Boston, MA: De Gruyter, 2020. 517–533.

Bolton, Cathy und Richard Michael. *Poetry Slam: The Official Anthology of the 1996 Manchester Poetry Festival*. Edinburgh: AK Press, 1996.

Borthwick, Stuart, and Ron Moy. „Punk Rock: Authenticity or Artifice?“ *Popular Music Genres: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 2020. 77–97.

Brody, David. *Visualizing American Empire: Orientalism and Imperialism in the Philippines*. Chicago, IL: Chicago Univ. Press, 2010.

Campion, Toby. „Poetry Slam in the UK“. *Spoken Word in the UK.* Hg. Lucy English und Jack McGowan. New York and London: Routledge, 2021. 423–436.

Carmichael, Glenn und Sara-Jane Arbury (Hg.). *The Bristol Slam Poetry Anthology*. Bristol: Pimp$ of the Alphabet Press, 1998.

Clarke, John Cooper. *I Wanna Be Yours*. London: Pan Macmillian, 2020.

English, Lucy und Jack McGowan (Hg.). *Spoken Word in the UK*. New York and London: Routledge, 2021.

Farrago Poetry. *London E-Poets*: *Farrago London Poetry Slam*. http://london.e-poets.net/. Website (17. Mai 2024).

Francois, Kat. „Kat Francois BBC3 Poetry Slam Champion 2004“. Mit Host Lemn Sissay. Re-Upload als YouTube-Video verfügbar, hochgeladen von @Zupakat, 12. Oktober 2010, https://www.youtube.com/watch?v=0l1dhcVyt8E (17. Mai 2024).

Harrington, Joseph. *The Social Form of Modern U. S. Poetics*. Middleton, CT: Wesleyan Univ. Press, 2002.

Hjarvard, Stig. „The Mediatization of Society: A Theory of the Media as Agents of Social and Cultural Change“. *Nordicom Review* 29.2 (2008): 105–134.

Holman, Bob. „Robert Creeley: Performance Poet“. *The Spoken Word Revolution*. Hg. Mark Eleveld. Naperville, IL: SourceBooks Media Fusion, 2007. 62–66.

Mattern, Mark. *Anarchism and Art: Democracy in the Cracks and in the Margins*. New York: State Univ. of New York Press, 2017.

Novak, Julia. „Lip Up Fatty: Marketing Live *Poetry* as Popular Culture“. *State(s) of the Art: Considering Poetry Today*. Hg. Klaus Martens. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009. 113–134.

Novak, Julia. *Live Poetry: An Integrated Approach to Poetry in Performance*. Amsterdam: Rodopi, 2011.

Onwunali, Maureen. *Homegrown*. London: FEM Press, 2023.

Pfeiler, Martina. Interview mit Steve Tasane am 8. Februar 2023. https://phaidra.univie.ac.at/detail/o:2068834 (04. Juni 2024).

Pfeiler, Martina. Interview mit Maureen Onwunali am 23. August 2023. https://phaidra.univie.ac.at/detail/o:2068836 (04. Juni 2024).
Roundhouse, the [@Roundhouse]. „Roundhouse: Poetry Slam Final 2022“. YouTube-Video, Live-Übertragung vom 9. Juni 2022, https://www.youtube.com/watch?v=-vJD9CU5jnM (17. Mai 2024).
Schmidt, Axel. „Sound and Vision Go MTV: Die Geschichte des Musiksenders bis heute“. *Viva MTV! Popmusik im Fernsehen*. Hg. Klaus Braun. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999. 93–131.
Shake the Dust Slam [@shakethedustslam]. „National Shake the Dust Slam Final Trailer“. YouTube-Video, 22. Juni 2012, https://www.youtube.com/watch?v=d-CrdZoNDm8 (12. Juli 2012).
Sissay, Lemn. „Slam! I should be a fan of slam …“. *Poetry Review* 100:2 (2020): 68–72.
Smith, Marc Kelly und Joe Kraynak. *Take the Mic*: *The Art of Performance Poetry, Slam, and the Spoken Word*. Naperville: Source Books, 2009.
The Roundhouse Organization. https://www.roundhouse.org.uk/ (31. Mai 2024)
Tony Wilson Show. „So it Goes – Tony Wilson Interviews John Cooper Clarke“. Staffel 2, Episode 1, 9. Oktober 1977. Re-Upload als YouTube-Video, hochgeladen von @vaughanography, 24. September 2008, https://www.youtube.com/watch?v=4nOr25n2TVw (17. Mai 2024).
Tzvetkova, Juliana. *Pop Culture in Europe*. London: Bloomsbury, 2017.
Wehmeier, Henrik. „Poetry Performance Between Liveness and Mediatization“. *Handbook Poetry in the Digital Age*. Hg. Claudia Benthien, Vadim Keylin und Henrik Wehmeier. Berlin und Boston, MA: De Gruyter [in Vorbereitung].

Henrik Wehmeier

Professional Amateurship and Haptic Intensity: Poetry Slam on YouTube

The popularity of poetry slam recordings on YouTube in German-speaking countries surprises at first sight: Poetry slams usually take place as open competitions on a single evening in bodily co-presence of performer and audience, in which a jury comprising audience members selects a winner at the end. Accordingly, most research literature highlights aspects such as interactivity, spontaneity, and participation as central characteristics of poetry slams, which would distinguish them from traditional poetry readings (see Hedayati-Aliabadi 2018, 34; Preckwitz 2002, 150). In German-speaking countries, however, recordings of poetry slams on the video platform YouTube sometimes reach millions of views; the YouTube channel of the Hamburg-based poetry slam organizer Kampf der Künste has almost 200,000 subscribers. The research itself is also often based on the recordings; the recording of Julia Engelmann's slam poem "One Day," which has received a lot of attention mainly due to its viral circulation on YouTube, is studied with remarkable frequency (see Benthien and Prange 2020; Wirag 2014).

As a result, it is necessary to reflect on poetry slam not only as an event format (cf. Holzheimer 2017, 56; Stahl 2003, 262) but also as a media format. It is therefore necessary to question how the mediatization of these live events is taking place and what role video platforms such as YouTube play in the German-language poetry slam scene. The following article argues that this wide-ranging circulation of poetry slam recordings takes place through a lossy reformatting: Paradoxically, it is the frictions caused by the technical infrastructures of the platforms that lead to successful use of the platform and thus enables poetry slam to achieve a far-reaching media circulation that surpasses the previously unsuccessful efforts in the medium of television, as the various poetry slam shows on German television were only broadcast for a short period and at off-peak times.

This will be shown by tracking the circulation of the recording of a performance of the slam poem "Norden" by the German poetry slammer Mona Harry. The initial video recording was illegally, amateurishly reformatted and re-uploaded which, paradoxically, led to the viral circulation of the video on YouTube. This reformatting reduced the resolution of the video, distorted the image format, and reduced the sound quality. That the video has nevertheless circulated successfully suggests that these interferences led to a haptic, intensified perception, as shown with references to both theories of compression (Jonathan Sterne) and film phenomenology (Laura U. Marks). At the same time, these interferences can be seen as an

Open Access. © 2024 the author(s), published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
https://doi.org/10.1515/9783111561356-012

authentication of the DIY character of poetry slam and thus as an authentic form of mediatization that corresponds to the self-conception of poetry slam as a countermovement to the literary establishment.

The audiovisual appearance of "Norden" caused by the lossy reformatting exemplifies the design of most German-language poetry slam recordings. It is striking that this practice of mediatization of poetry slams, characterized by interferences and ruptures, has been much more successful and sustainable than earlier mediatizations in Germany – for example, by television –; poetry slam as a media format is thus heavily dependent on digital platforms. Paradoxically, however, this practice of mediatization has become professionalized, as will be demonstrated by analysis of a recording of the annual Best of Poetry Slam Day at the Elbphilharmonie in Hamburg, hosted by the already mentioned poetry slam organizer Kampf der Künste, the largest poetry slam organizer in Germany. Nowadays, the amateurish DIY aesthetic is produced professionally and is therefore merely a staged rejection of popular media cultures.

A State Ministry, an Illegal Reupload, and a Viral Circulation: Mona Harry's Slam Poem "Norden"

Mona Harry presented her slam poem "Norden"[1] at various poetry slams in Germany in the mid-2010s. In 2015, her performance at a poetry slam at the Medienatelier Deggendorf in Bavaria was recorded and uploaded to YouTube by the user Andivalent[2] (cf. Harry 2015b). This is a typical constellation of many poetry slam recordings: Only in rare cases are the recordings uploaded by the artists themselves – in most cases, the organizers or other private individuals post the videos online. This raises the question of monetization, for example, as it is usually the uploader, who is compensated. In the case of this video, however, a particular conflict arises due to another third-party upload: five months later, this video was downloaded, shortened, and reformatted by the Ministry of Economic Affairs of the German state of Schleswig-Holstein and uploaded to their own YouTube channel (cf. Harry 2015a). According to an employee, the ministry was made aware of the video by an entrepreneur (cf. Delfs 2015). The ministry saw it as fit-

1 In different uploads on YouTube it is also called "Liebeserklärung an den Norden" [Declaration of Love to the North, transl. HW] or "Liebesgedicht an den Norden" [Love Poem to the North, transl. HW].

2 The account is named "Andivalent," the profile name is @favourite7777.

ting in with the state's advertising campaign "Germany's True North"[3] (cf. Delfs 2015). The name of Mona Harry was not mentioned,[4] which the ministry did not see as problematic, as stated by an employee in an interview with a local newspaper (cf. Delfs 2015). Harry contradicted this view in an interview with another newspaper and criticized the video's re-uploading without her consent (cf. Weiß 2019). The upload by the Ministry of Economic Affairs quickly became very popular. In the following years, Harry presented the slam poem at various poetry slams, as well as on the German television show "NDR Talk Show," and published the text in various book formats, some of which she illustrated herself.

The circulation of this poetry slam recording is thus exemplary of our contemporary media environment, in which audiovisual content circulates across various screens and confronting us with an "undifferentiated world of media," as Francesco Casetti writes concerning contemporary cinema (cf. 2010, 15, transl. HW). Against this backdrop, the concept of circulation is experiencing a surge in popularity, which Malte Hagener, Sven Opitz, and Ute Tellmann attribute to the movement component of the term (cf. 2020, 10). Olga Moskatova, for example, refers to the mobility of contemporary networked images: "They can not only move and animate what is represented by means of cinematic, televisual, or videographic techniques; they are themselves also on the move. Within seconds, they traverse great distances, geographic and political spaces, but also different symbolic contexts, media environments, and institutions" (2021, 7). Regarding the increasingly difficult demarcation between media and literature, Robert Stam explains that media and literature are constantly mixing and combining in digital culture, a process he attempts to describe with terms such as "sampling," "remix," and "mash-up" (cf. 2019, 91).

A look at the different variants of "North" reveals that this circulation is often accompanied by very small-scale changes. The biggest difference between the first upload and the Ministry of Economic Affairs' version is the length of the video. The originally uploaded version is 112 seconds longer, containing the moderator's introduction as well as an introduction of the text by Mona Harry herself. These introductions provide a comprehensive framing of the text: they locate the event geographically (a banner of the Deggendorf City Library can be seen in the background during the first introduction) and address Harry's North German origins. In her introduction, Harry takes an – ironically presented – negative view of Northern Germany, a place to which her heart is nevertheless attached, as the following slam poem is intended to show. The version shortened by the Ministry

3 This advertising campaign began in 2014; more information about it is available here: https://der-echte-norden.info/english.

4 The title of the video has since been changed and Mona Harry's name has been added.

of Economic Affairs dispenses with this framing; the recipient of the shortened video encounters the performance of the slam poem directly, without being made aware of the framing of a poetry slam or the autobiographical background of the text. This removes not only Mona Harry's name within the video but also the link between the empirical author and the articulated self in the slam poem, which is important for poetry slams in general.[5]

The different versions are thus each accompanied by a different contextualization. While the introductions in the first recording attribute the text to the genre of poetry slam and thus evoke certain expectations,[6] this genre classification is missing in the shortened version. The direct address at the beginning of the text is reminiscent of the lyrical device of the apostrophe and follows on from fundamental discussions about the monologic or dialogic character of poems (see Burdorf 2015, 182–216; Culler 2015, 39–90; Schlaffer 1995). The introduction by Harry herself, for example, brings the addressed "you" closer to the real listeners[7] when the prejudices described in the text are attributed to them, as they are a Southern German audience. However, the shortening of the video is also striking here. In the longer version, we see a reaction shot of the audience as an intercut between the two introductions, which stages an interaction between the speaker and the listener. This reaction shot is missing in the shortened version, as there are no shots of the audience from the moment Harry enters the stage (only towards the end is there a short cut to the other performers sitting at the side of the stage). This audiovisual design characterizes most poetry slam recordings; they usually avoid the reaction shot that is common in musical documentaries, for example. The audience is mostly present solely on an auditory level, meaning that the co-presence and interactivity between performer and audience emphasized in research is not reflected in the montage structure of the recordings.

The omission of reaction shots can also be seen as an intentional rejection of a complex montage structure. It is almost unusual, for example, that the recording of "Norden" was shot with two cameras and alternates between them. However, both cameras are hand-held and produce slightly shaky shots, which gives

5 Julia Novak, for example, uses the term "poet-performer" to emphasize that in poetry slam, author and performer are often one and the same person (see Novak 2012).

6 Of course, these expectations – like the category of genre itself – are intersubjectively divergent, historically contingent, and a matter of negotiation between different agents (see, for example, Culler 2015, 42–43).

7 Dieter Burdorf differentiates between the addressee's role along different levels, distinguishing between voices in the text (addressee of the articulated self), text structure (intended reader), text production (real present or later reader) and performance (text-external real listener and viewer, either co-present or, in the case of recordings, spatially and possibly temporally distanced; cf. Burdorf 2015, 204).

the impression of amateurish mediatization. This impression is reinforced by the Ministry of Economic Affairs' reformatting. The first uploaded recording stands out due to its low resolution, slightly too-tight frame, and delay between image and sound levels. As a result, it already looks like a derivative of a video with a possibly higher resolution. In the Ministry's version, on the other hand, the resolution of the image appears even lower, the image format has been changed, – causing the proportions of the image to appear distorted –, and the colors also appear more washed out and reduced in their spectrum. This brings questions of formatting into focus: the circulation of the poetry slam recording across media is accompanied by changes in its audiovisual appearance, which – as will be shown below – oscillates between conscious decision and unconscious influence by the media infrastructures.

Lossy Reformatting

The concept of format, which is currently experiencing a certain boom both in philology (see Spoerhase 2018) and in media studies (see Niehaus 2018), can be used to analyze these small-scale reformattings of the video. "Format" and "formatting" date back to early letterpress printing when they were, as Susanne Müller explains, necessary for printing different products on a printing press (2014, 255–258). According to Müller, digitalization has turned formatting into a cultural technique that everyone should master: it includes making data carriers readable, making data available in the correct file format, and designing content, mostly texts, on a personal computer (cf. 260). At the same time, the term is being used in new contexts, for example in television programming, where it is intended to help the media industry with standardization (cf. Müller 2014, 206–261). This media-industrial perspective is often at the center of scholarly attention; for Axel Volmar, for example, formats are essentially about agreements and standardization motivated by the media industry (cf. 2020, 29).

According to Volmar, Marek Jancovic, and Alexandra Schneider, formats not only enable circulation but can also prevent it: "One basic effect of media formats is to determine how medial artifacts and information can pass through vast media infrastructures and ensure interoperability over diverse industries and ecologies of media devices" (2020, 7). Oliver Fahle et al. argue that formats play an important role between rule-breaking and standardization, between repressive inclusions and exclusions: "Formats materialize cultural, world-related, but also temporal and spatial transformation processes" (2020, 11). Researchers such as Lisa Parks and Nicole Starosielski therefore use the concept of format to reflect

on how not only human agents but also media infrastructures influence the design of media content (cf. 2015, 5).

This emphasis on the influence of media infrastructures was evident in the circulation of "North": it can be assumed that the lossy reformatting was by no means an intentional process, but rather that the platform, and possibly also software programs, unintentionally influenced the video's audiovisual look. In other words, it was the influence of these media infrastructures that intensified the described interferences such as the low resolution. This brings the materiality of digital data into focus; according to Simon Rothöhler, digital data is dependent on "media logistical flow management": among other things, digital data must be packaged in suitable container formats and specifically encoded and processed for visualization (cf. 2018, 1). The appearance of digital images therefore depends fundamentally on computational operations (cf. Rothöhler 2018, 1).

In the case of video platforms, the video codecs used (such as H264, H265) and video container formats (such as MPEG-1 or AVI) influence the audiovisual appearance of the videos: "[. . .] they deeply influence the very texture, flow, and materiality of sounds and images" (Mackenzie 2008, 48). However, as Adrian Mackenzie puts it, the challenge of dealing with codecs is that they are "monstrously complicated" and operate counter-intuitively:[8] "Originating in problems of audiovisual perception, codecs actually lie quite a long way away from commonsense understandings of perception" (2008, 48). He explains, for example, that the common MPEG-2 format fundamentally influences our perception of movement, color, light, and time through its process of lossy reformatting, which involves highly complex image processing (cf. Mackenzie 2008, 49). Despite its widespread use, the MPEG-2 format is one of the most complex algorithms in digital signal processing, which is why it is mainly discussed in signal processing textbooks and research literature (cf. Mackenzie 2008, 50). The reduction of the spectrum of audiovisual data carried out by the codecs was exemplified by the differences between various uploads of "Norden"; for example, when the color values in the Ministry's version are reduced and its image format appears distorted. Codecs – as a central component of YouTube's technical infrastructure – therefore have a major influence on the audiovisual appearance of videos on YouTube: "However, the way the MPEG- 2 codec pulls

8 "What stands out in transform compression is decomposition of the framed images through densely complex matrix manipulations occurring on the thousands of blocks. In contrast to film's use of linear sequences of whole frames, or television and video's interlacing of scanlines to compose images, transforms such as DCT deal with grids of blocks in highly counterintuitive spectral analysis that has little to do with space. Blocks themselves are not fragments of pictures, but rather distributions of luminosity and chrominance that are packed into the bit stream." (Mackenzie 2008, 52)

apart and reorganizes moving images goes further than simply transporting images. Transform compression and motion estimation profoundly alter the materiality of images, all the while preserving much of their familiar cinematic or televisual appearance" (Mackenzie 2008, 54).

Presumably due to the technical complexity outlined by Mackenzie, the codecs used by YouTube are rarely the subject of media and cultural studies research; one of the few exceptions is an article by Sean Cubitt (2008). Cubitt argues that codecs are closely tied to institutional power structures and that their use is therefore significantly influenced by these power structures – and not solely by their technical quality – as he explains with reference to the limitations of the H.263 codec used by YouTube in 2008: "The H.263 codec combines a restricted colour palette with a vector-based predictive function to minimize the need to repeat information concerning pixels whose colour doesn't change" (Cubitt 2008, 47). The codec's strong compression also influences the production of the videos, which favors modes of design such as calm camera setups, as rapid image changes could provoke interruption.[9] This could therefore be one of the reasons why, as explained above, most recordings of German-language poetry slams only operate with a static camera that, for example, does not pan toward the audience or use cuts, as these cinematic techniques would create a high level of dynamics in the image. However, for Mackenzie, different dimensions always interact in codecs:

> Many of the complications and counterintuitive orderings of the MPEG-2 codecs arise because they try to negotiate a fit between network bandwidth constraints (a commercially marketed service), viewing conventions (the rectangular frame of cinema and television), embodied perception (sensations of motion, light, and color), and cultural forms (fast-moving images or action). (Mackenzie 2008, 54)

Codecs can therefore neither be determined solely in terms of their technical dimension, nor can the audiovisual appearance of videos on YouTube be ascribed solely to codecs. Nevertheless, a look at codecs and formats reveals the diverse changes that poetry slam recordings undergo due to being embedded in the technical infrastructures of platforms such as YouTube. Mackenzie and Cubitt use codecs to show that the platform owners are not the only important agents here, but that economic and institutional structures have a strong influence as well: according to Mackenzie, the MPEG-2 format is linked to over 640 patents (cf. 2008, 49). Cubitt emphasizes that H.261 is influenced by the International Telecommunications Union and the International Electrotechnical Organization, among others

9 "Vectors predict movement based on sequences from an initial image. Encoding artefacts are increasingly likely in hand-held sequences when the prediction system is more likely to predict wrongly [. . .]." (Cubitt 2008, 47)

(cf. Cubitt 2008, 45–46); and assumes that these economic structures, incorporated by the codecs, result in aesthetic limitations.[10] I find it more productive to examine the relationships between various dimensions, which include, for example – in addition to the technical dimension of the codecs – aesthetic traditions from the field of television or cinema, the communicative and social practices attached to the platforms, and (sub-)cultural traditions such as the self-staging of poetry slam.

It is therefore important to consider the influence of these technical reformattings on the level of aesthetic. Jonathan Sterne refers to this in his influential study on the mp3 format when he explains that formatting always includes a modeling of the recipient and must therefore be reflected upon in terms of perception theory (cf. 2012, 2). Using the mp3 format implies a decision about which sonic information is considered superfluous and is accordingly removed by the compression, based on, for example, Claude Shannon's mathematical theory of communication and the telephone research of the Bell Labs (cf. Sterne 2012, 2–6).[11] Consequently, as Sterne argues, the mp3 format brings together the conflicting tendencies of compression and verisimilitude, between which the format mediates (cf. 2012, 3–5). Interestingly, for Sterne, this contrast cannot always be maintained, as the recipients would sometimes prefer the sound of the compressed version to the real-world spectrum (cf. 2012, 5–6). With reference to Lucas Hilderbrand, Sterne here discusses analog media that has gained material traces through their circulation that could lead to a more intensive reception experience: "Blurred images and distorted sounds could serve as material traces of a video's illicit circulation, adding a potential thrill or at least a call to identify with countercultures of circulation" (Sterne 2015, 34).

Sterne's considerations thus reveal two arguments that could be the reasons for the wider circulation of the lossy reformatted recording of "Norden": an intensified aesthetic experience and a demarcation from the professional literature and media business. The interferences caused by reformatting can lead to a haptic reception, as described, for example, by Laura U. Marks concerning VHS: "Haptic images, I suggest, invite the viewer to respond to the image in an intimate, embodied way, and

10 "In H.263, the unpredictable movement of the ideal vector as a trajectory towards the unknowable future is tamed, bought into line with the practice of actuarial risk-management and business and investment planning. Crucial to fast-delivery .flv files is the economical direction of action: the less change there is, the lower the bandwidth demands. YouTube's technical specification militates against change. To the extent that it limits us to the unchanging network of normal communication, and excludes us from what is beyond the frame and from change, it is an art without hope." (Cubitt 2008, 49)

11 This is also mentioned by Mackenzie: "Nearly all video codecs transform spatially extended images into sets of simple frequencies. This allows them to isolate those components of an image that are most perceptually salient to human eyes. These would include the brightest or most colorful components" (2008, 50).

thus facilitate the experience of other sensory impressions as well" (2000, 2). Marks thus draws attention to questions regarding how interferences on the material level of videos can lead to a mode of reception that differs from an optical mode of perception: "While optical perception privileges the representational power of the image, haptic perception privileges the material presence of the image. Drawing from other forms of sense experience, primarily touch and kinesthetic, haptic visuality involves the body more than is the case with optical visuality" (2000, 163).

As "Norden" thus shows, digital materiality also produces interferences, for example, in the form of a reduction in resolution or digital artifacts. In these moments of disruption, the medium becomes self-referential (see Jäger 2010), which can lead to a haptic, affective perception of its materiality (see Wehmeier 2022, 254–266). On the one hand, this haptic reception corresponds with the tendency of poetry to exhibit the materiality of language self-referentially, which Charles Bernstein describes as "thickness" (see Bernstein 1987). The refusal of poetry to allow language to become transparent makes it "potent", giving poems an absorptive effect (cf. Bernstein 1987, 34). In Harry's slam poem, the sensual dimension is repeatedly emphasized, in order to make the landscape of Northern Germany tangible: she speaks of the astringency, roughness, and saltiness of the climate, of the intensity of the wind and the rain. She uses poetic means such as alliteration and internal and end rhymes to emphasize these sensual qualities. Linguistic and medial materiality thus correspond along self-referential structures; the medial interferences can be interpreted as a sensual continuation of the linguistically staged roughness of the Nordic landscape.

On the other hand, questions of embodiment also play an important role in performed poetry. Julia Novak, for example, argues that the frequent unity of author and performer produces an authenticity effect (cf. Novak 2020, 326). It is therefore an important question how Harry's constitution as a "poet-performer", carried out in physical co-presence with the audience, can be mediatized. In my view, interferences also play an important role here, as they make the process of mediatization appear unprofessional and thus differentiate it from the professional literary and media business. The poetry slam scene generally defines itself as accessible to all, as non-hierarchical, and, above all, as the antithesis of the professional literary scene.[12] The democratic and participatory character of poetry slam is emphasized, as potentially anyone could take the stage, and the audience

12 This rejection of the professional literary establishment is even more evident in the literary movement of social beat, that can be seen as an important precursor of the poetry slam in Germany (cf. Stahl 2003). The distance to the literary establishment is evident in poetry slam, for example, in the venues, as – at least in the early years – poetry slams took place in bars and discos and not in literature houses or bookshops (cf. Stahl 2003). Dana Gioia argues that new lyri-

evaluates the performances (e.g. Hedayati-Aliabadi 2018, 24). Amateurish filming and lossy reformatting can therefore be seen as a form of mediatization that accommodates this self-image of poetry slam. Media artifacts and interferences in the recording are thus haptic certifications that poetry slam rejects the professional media business just as much as the literary business.

The concept of "format" can also be productive in this context: as Elisa Linseisen points out referring to Michael Niehaus, processes of reformatting are always also questions of fitting. Reformatting can fit something into a medial or infrastructural environment but can also reveal when this fitting is unsuccessful (cf. Linseisen 2020, 160). The low-resolution, amateurishly filmed poetry slam recordings do not fit into the current digital environments with their HD images; they do not match, as Linseisen writes, the urge for ever higher resolutions of current image production (cf. 2020, 160–161). George Cox, for example, argues that the low resolution (360p) and the grainy picture of poetry slam recordings reinforce an authentic aesthetics of amateurism (cf. 2020, 4–5). Poetry slam recordings differ from professional recordings of sporting events, music festivals, and theater performances, as can be seen in their montage structure and camera angles. They are thus reminiscent of Hito Steyerl's concept of "poor images": unofficial copies of films and other (artistic) videos that have lost their original appearance through multiple reformattings because, according to Steyerl, they are excluded from capitalized film circulation (cf. 2009, 1–8).

However, poetry slam recordings only fall into these categories to a limited extent, since they circulate successfully on video platforms such as YouTube, as the Harry example shows. The version uploaded by the Ministry of Economics still has the most views, even though the professionally filmed recording of Harry's performance on the NDR talk show, for example, can now also be accessed on the platform. In this recording, Harry performs on a perfectly lit studio stage, as her performance is captured in elaborate tracking shots, interspersed with reaction shots of the audience. The fact that this version is not, nevertheless, circulating more successfully points to the difficult relationship between poetry slam and television – and to the successful relationship between poetry slam and YouTube.

---

cal movements such as the poetry slam have developed beyond traditional literary instances (cf. 2003, 25).

Professional Unprofessionalism

There have been several attempts to establish poetry slams, with their competitive nature, as a television format in Germany, such as the WDR Poetry Slam from 2007 to 2009 or the Poetry Slam program on zdf.kultur from 2012 to 2013, as Max Dorn summarizes (see 2015). However, these programs only ran for a relatively short period and were often broadcast at off-peak times; the WDR Poetry Slam, for example, was broadcast on Sundays at midnight. But Dorn only indirectly reflects on why these mediatizations did not have lasting success: he criticizes the fact that "television slams" only represent a niche in the field of poetry slams and are always featuring the same prominent slammers and their humorous texts (cf. 2015, 277–279).

In my view, however, the responsibility for the lack of lasting success could also lie in the professional staging of the television recordings. Dorn uses the WDR Poetry Slam as an example to show the use of different camera angles, elaborate montage structures, and eye-catching cinematic techniques such as rewinding the image (cf. Dorn 2015, 273). This strong use of cinematic techniques can be seen, for instance, in the recording of Wolfgang Lüchrath's performance of his slam poem "Leuchtward."[13] The performance was recorded using different camera settings, which are repeatedly alternated: medium shots of the performer are mixed with medium-long shots of parts of the audience and close-ups of individual audience members. More experimental shots are also used again: the camera sometimes films the stage in a Dutch angle; in other shots, only Lüchrath's shadow can be seen in a bird's eye view. The fast cuts between these different shots, as well as the inclusion of experimental camera angles, set these mediatizations of poetry slam performances by television apart from the mediatizations created for YouTube.

This becomes clear when focusing on a more recent example: the mediatization of the "Best of Poetry Slam Day," which the Hamburg poetry slam organizer Kampf der Künste hosted at the Elbphilharmonie in Hamburg in January 2023. In the run-up to the event, the Elbphilharmonie was staged in elaborately produced marketing videos with spectacular tracking shots, high-resolution long shots, and professional editing. The recordings of the performances uploaded to YouTube as individual videos after the event begin with a short version of these promotional videos. However, the actual recordings of the performances – such as Teresa Reichl's performance of her slam poem "Ich hasse meinen Körper" [I Hate My Body, transl. HW] (cf. 2023) – are filmed, like most poetry slam recordings, with a medium shot.

13 An excerpt of the program with this performance is available on YouTube (cf. Lüchrath 2009).

In the case of the recording of Reichl's performance, the image is also characterized by a camera shake in the first few seconds; the correct camera setting is only set at the moment of filming. Additionally, although two cameras are used to switch perspectives, the audience is once again completely excluded, as both camera angles remain static in a medium shot on Reichl. This means that the almost 2,000 spectators in the sold-out Elbphilharmonie are only present on an auditory level. At the same time, the spectacular architecture of the Elbphilharmonie, which is elaborately staged in the preceding promotional video, remains nearly invisible in the recording of the actual performance.

The difference between the professional media staging of the event and the seemingly amateurish recording of the actual performances – especially in contrast to each other – therefore suggests that the audiovisual design of the performance recordings incorporates certain expectations surrounding the audience, such as a disruptive visuality. The striking break in the videos suggests that these expectations are intentionally served by the poetry slam organizer Kampf der Künste – in other words, that this is an intentionally designed unprofessionalism. The recordings of this professionally organized major poetry slam event in Germany are thus intended to appear unprofessional, and therefore stage their amateurishness.

To understand this paradoxical constellation of professional unprofessionalism, it helps to take another look at the self-description of the poetry slam scene. As argued above, poetry slam does not want to be part of the literary establishment. Accordingly it seems only consequential that poetry slam also wants to differentiate itself from professional media producers such as television in its mediatization. A look back at the circulation of "Norden," which now dates back almost ten years, suggests that, at that time, this style of lossy reformatting was only in part a conscious decision of the ministry, meaning that it probably arose largely unconsciously in friction with the technical infrastructures of YouTube. Only these frictions, and the media environment of video platforms, have led to a lasting mediatization of the German-language poetry slam, as can be seen in comparison to "television slams."

Processes such as lossy reformatting have turned poetry slams into a media format. Formats are characterized, as Knut Hickethier explains, by continuous, serial – that is industrial – production (cf. 1999, 205). This distinguishes the concept of format from that of genre, as Robert Dörre explains: where the concept of genre always also aims at a deviation from the formula, formats, on the other hand, are associated with a principle of serialization (cf. 2022, 56–68). This becomes clear in the example of the mediatization of the "Best of Poetry Slam Day" in the Elbphilharmonie, in which, despite the divergent design of the intro, the recording of the actual performance is again bound to this rigid design. This design dominates almost all recordings uploaded by Kampf der Künste, whose You-

Tube channel "Poetry Slam TV" attracts by far the most attention regarding recordings of poetry slams on the platform in German-speaking countries and uploads the most videos.

An important point of reference for the development of these designs over the years is YouTube's initial self-image as an amateur platform. However, YouTube's self-image has also changed in the meantime and its characterization as an amateur platform is nowadays only partially appropriate (cf. Bein 2023, 3–4; see van Dijck 2013; Snickars and Vonderau 2009). For Jin Kim, for example, the platform's purchase by Google was the decisive turning point, resulting in no longer being characterized by videos produced by amateurs, but by "professionally generated videos in an ad-friendly environment" (2012, 56). This gives rise to new conflicts, as Cox explains based on Hollie McNish's use of the platform:

> [P]erformance poetry on YouTube does not condone or resist its commercial platform: instead, by using platformalist reading, Hollie McNish's texts are seen as ambivalent, compromising their economic subsistence in order to use YouTube's archival and multimodal poetics to create a collaborative community-based liveness. (Cox 2020, 4)

Cox places particular emphasis on the affordances of YouTube, especially its option to write comments to videos: "YouTube comments digitally and textually mimic the physical co-presence of the artist and audience, whilst also providing new and larger scales for that interaction" (Cox 2020, 11–12). However, the example of Harry's "Norden" makes this thesis appear questionable in the German context: The recording was re-uploaded without Harry's consent; she found out about this re-upload after the fact. Even if this (illegal) re-upload is an extraordinary example, it is generally common for slam organizers to upload the videos, not the poets. These uploads often appear with a (significant) time delay after the actual event. A look at the comment sections of these videos shows that, in the vast majority of the cases, neither the organizers nor the poets respond to the users' comments; sometimes the comment section is even deactivated.

These questions about the interactive and participatory potential of platforms hint at other aspects relevant to the investigation of the role of YouTube in the circulation and reception of recordings of performed poetry, in addition to the question of reformatting processes discussed so far. These include looking at the platforms as gatekeepers and as regulators of visibility, the influence of algorithms on circulation, and the aforementioned affordances such as liking, commenting, and sharing. Reflecting on the processes of reformatting, the interfaces also exert an important influence on the audiovisual appearance of the recordings. On the one hand, this refers to the devices via which the recordings are viewed, which can range from smartphones and smart TVs to large-scale projections. On the other hand, an analysis of the interface designs of the platforms –

which are subject to constant change (see, for example, Korecka and Wehmeier 2024) and which interact with the interfaces of the devices – is necessary. Interfaces are being considered ambivalently in research. As Jan Distelmeyer explains, interfaces are both empowering and restrictive: they enable us to perform certain operations and prevent us from performing others (cf. 2017, 46; see also Galloway 2012) – for example, accessing the backend of platforms such as YouTube. Tobias Matzner and Christian Schulz define interfaces as thresholds to express interfaces' high dependence on interaction with users (cf. 2020, 148–155). The relevant processes (such as the selection of videos suggested by the platforms) do not occur behind the interface but rather arise as a permanent interplay between users, interface, and algorithms (cf. Schulz and Matzner 2020, 148).

Significant breaks in interface design can be seen when switching between platforms. Excerpts from Harry's slam poem "Norden" can now also be found on the platform TikTok. For example, the first part of a performance of the slam poem was uploaded by the user @platteboom in January 2022 (cf. Harry 2022). The user draws on the mediatization of the performance of the slam poem by television (Harry's performance on the NDR talk show). This creates a tension between the landscape format of television (traditionally 4:3, nowadays often 16:9) and the portrait format of the TikTok interface, which is inspired by smartphone displays. This tension between the image formats also results in lossy reformatting: the image has been extremely scaled down to fit the portrait format. The video itself only covers a small part of the screen and is framed by large black blocks.

The circulation of recordings across different platforms can therefore intensify the processes of lossy reformatting. This becomes clear when we look again at the poetry slam organizer Kampf der Künste. On their TikTok channel, they upload excerpts from recordings first published on YouTube. Accordingly, these videos are also not designed for TikTok's portrait format. This can be seen, for example, in a recording of David Friedrich's slam poem "Reparatur," which was first published on YouTube (cf. 2021). When an excerpt of the video was uploaded to TikTok (cf. Friedrich 2022), various interferences appeared. Due to the portrait format, parts of the image are missing; for example, his hands are not visible at all at many points, meaning his gestures are only partially recognizable. Apart from this, the previously described interferences such as a reduction in color values and a reduction in resolution are also evident. Without being able to continue this question about the circulation of poetry slam across different platforms and interfaces here, this short analysis of how Kampf der Künste deals with TikTok shows that they are clearly trying to copy the process that has established itself in Germany over the last fifteen years as the most promising form of the mediatization of poetry slam performances: lossy reformatting.

Conclusion

As a media format, poetry slam is heavily dependent – at least in German-speaking countries – on the video platform YouTube. Yet it is precisely the frictions and the lossy reformatting caused by the technical infrastructures of the platform that have led to the development of a distinctive style of the recordings characterized by interferences like a distortion of the image format, a low resolution, and a reduction of the color spectrum, suggesting associations such as amateurishness and authenticity. While the recordings of Mona Harry's "Norden" showed that these processes presumably initially took place unconsciously in conflict with the technical infrastructures, the interferences in more recent recordings, such as those by the poetry slam organizer Kampf der Künste, appear to be intentionally designed. Despite the increasing professionalization and commercialization of Kampf der Künste, their TikTok account shows that they continue to reformat their recordings in a lossy manner. The audiovisual style of poetry slam recordings is thus characterized by a now professionally staged amateurishness and the lossy reformatting has become a rigid media format.

This close affiliation with platforms such as YouTube goes hand in hand with a dependency on the platforms. This is not necessarily negative; Cox, for example, sees the video platform as leading to increased interaction, as the interaction between performer and viewer is no longer limited in space and time to a single evening spent in bodily co-presence (cf. 2020, 11–12; a critical reflection of this understanding of liveness can be found in Wehmeier). However, it is necessary to critically reflect on how the avowedly non-hierarchical, open structure of poetry slam changes when the providers of video platforms are added as gatekeepers and, for example, algorithms influence the visibility of the recordings. The circulation of Mona Harry's "Norden" has shown that it is uncertain to what extent the slammers participate in this process of mediatization at all or benefit (economically) from it – by Harry now has a professional agent to ensure that she is no longer bypassed in this circulation of her performances (cf. Weiß 2019).

References

Bein, Fabian. *YouTubes audiovisuelle Kultur in Zeiten von YouTube Premium und den YouTube Originals 'Broadcast Yourself' und 'We Broadcast'*. Berlin and Boston, MA: De Gruyter, 2023.

Benthien, Claudia, and Catrin Prange. "Spoken-Word-Literatur und Poetry Slam." *Handbuch Literatur & Audiokultur*. Ed. Natalie Binczek and Uwe Wirth. Berlin and Boston, MA: De Gruyter, 2020. 517–533.

Bernstein, Charles. *Artifice of Absorption*. Philadelphia, PA: Singing Horse Press/Paper Air, 1987.

Burdorf, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse*. 3rd edition. Stuttgart: Metzler, 2015.
Casetti, Francesco. “Die Explosion des Kinos: Filmische Erfahrung in der post-kinematographischen Epoche.” *montage AV: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 19.1 (2010): 11–35.
Cox, George. “Archived Bards: Platformalism, Hollie McNish & YouTube.” *C21 Literature*: *Journal of 21st-century Writings* 8.3 (2020): 1–21.
Cubitt, Sean. “Codecs and Capability.” *Video Vortex Reader: Responses to YouTube*. Ed. Geert Lovink. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2008. 45–52.
Culler, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 2015.
Delfs, Mareike. “‘Oh Friesennerz, oh Gummistiefel’: Liebeserklärung an den Norden rührt das Netz.” https://www.shz.de/deutschland-welt/schleswig-holstein/artikel/oh-friesennerz-oh-gummistiefel-liebeserklaerung-an-den-norden-ruehrt-das-netz-41542247. *Schleswig-Holsteinischer Zeitungsverlag*, November 13, 2015 (June 3, 2024).
Distelmeyer, Jan. “An/Leiten: Implikationen und Zwecke der Computerisierung.” *Navigationen* 17.2 (2017): 37–53.
Dorn, Max. “‘Man füllt also irgendwie fünf Minuten Bühnenzeit:’ Zur Entwicklung des Poetry Slams unter dem Einfluss des Fernsehens im deutschsprachigen Raum.” *Popkultur und Fernsehen*. Ed. Stefan Greif, Nils Lehnert, and Anna-Carina Meywirth. Bielefeld: Transcript, 2015. 265–282.
Dörre, Robert. *Mediale Entwürfe des Selbst: Audiovisuelle Selbstdokumentation als Phänomen und Praktik der sozialen Medien*. Marburg: Büchner, 2022.
Fahle, Oliver, Marek Jancovic, Elisa Linseisen, and Alexandra Schneider. “Medium | Format: Einleitung in den Schwerpunkt.” *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 22 (2020): 10–18.
Friedrich, David. “David Friedrich – Reparatur.” YouTube video, uploaded by @PoetrySlamTV, October 10, 2021, https://www.youtube.com/watch?v=WwN_xhY8ZBs (May 16, 2024).
Friedrich, David. Without title. TikTok post, uploaded by @poetryslamtv, January 28, 2022, https://www.tiktok.com/@poetryslamtv/video/7058216285246655749 (May 16, 2024).
Galloway, Alexander R. *The Interface Effect*. Cambridge and Malden, MA: Polity, 2012.
Gioia, Dana. “Disappearing Ink: Poetry at the End of Print Culture.” *The Hudson Review* 56.1 (2003): 21–49.
Hagener, Malte, Sven Opitz, and Ute Tellmann. “Zirkulation: Einleitung in den Schwerpunkt.” *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 23 (2020): 10–18.
Harry, Mona. “Mona Harry: Liebeserklärung an den Norden.” YouTube video, uploaded by @WimiKiel, November 12, 2015a, https://www.youtube.com/watch?v=ZmAdRAF8XcM (May 16, 2024).
Harry, Mona. “Mona Harry, Poetry Slam – Liebesgedicht an den Norden.” YouTube video, uploaded by @favourite7777, June 18, 2015b, https://www.youtube.com/watch?v=-ZxSR1EosZo (May 16, 2024).
Harry, Mona. “#deutschland #dialekt #plattebloom #moin #viral #foryoupage.” TikTok post, uploaded by @plattebloom, January 29, 2022, https://www.tiktok.com/@plattebloom/video/7058639956096453894 (May 16, 2024).
Hedayati-Aliabadi, Minu. *Slam Poetry: Deutsch–US-amerikanische Studie zu den Ansichten und Handlungsweisen der Akteure*. Wiesbaden: Metzler, 2018.
Hickethier, Knust. “Genre oder Format? Veränderungen in den Fernsehprogrammformen der Unterhaltung und Fiktion.” *Mattscheibe oder Bildschirm: Ästhetik des Fernsehens*. Ed. Joachim von Gottberg, Lothar Mikos, and Dieter Wiedemann. Berlin: Vistas, 1999. 204–215.
Holzheimer, Franziska Valentina. “Das literarische Genre Slam Poetry?” *Poetry Slam – das Handbuch*. Ed. Karsten Strack. Paderborn: Lektora, 2017. 52–60.

Jäger, Ludwig. “Epistemology of Disruptions: Thoughts on the Operative Logic of Media Semantics.” *Beyond the Screen: Transformations of Literary Structures, Interfaces and Genres*. Ed. Peter Gendolla and Jörgen Schäfer. Bielefeld: Transcript, 2010. 71–93.

Jancovic, Marek, Axel Volmar, and Alexandra Schneider. “Format Matters: An Introduction to Format Studies.” *Format Matters: Standards, Practices, and Politics in Media Cultures*. Ed. Marek Jancovic, Axel Volmar, and Alexandra Schneider. Lüneburg: meson press, 2020. 7–22.

Kim, Jin. “The Institutionalization of YouTube: From User-Generated Content to Professionally Generated Content.” *Media, Culture & Society* 34.1 (2012): 53–67.

Korecka, Magdalena, and Henrik Wehmeier. “Die inszenierte Erfüllung des lyrischen Ich(s)? Epitexte der Instapoetry als Schwelle zwischen lyrischem Text, auktorialer Selbstinszenierung, Plattforminterface und Rezipierenden.” *Formen und Funktionen auktorialer Epitexte im literarischen Feld der Gegenwart*. Ed. Nora Manz, Max Mayr, and Anna Oberlacher. Berlin and Boston, MA: De Gruyter, 2024. 295–326.

Linseisen, Elisa. *High Definition: Medienphilosophisches Image Processing*. Lüneburg: meson press, 2020.

Lüchrath, Wolfgang. “WDR Poetry Slam – Wolfgang Lüchtrath – Leuchtward.” YouTube video, uploaded by @Lecky42, April 30, 2009, https://www.youtube.com/watch?v=_Q7XWjyYfZc (May 16, 2024).

Mackenzie, Adrian. “Codecs.” *Software Studies: A Lexicon*. Ed. Matthew Fuller. Cambridge, MA: MIT Press 2008. 48–55.

Marks, Laura U. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham, NC: Duke Univ. Press, 2000.

Moskatova, Olga. “Introduction: Trajectories of Images.” *Images on the Move: Materiality – Networks – Formats*. Ed. Olga Moskatova. Bielefeld: Transcript, 2021. 7–28.

Müller, Susanne. “Formatieren.” *Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs*. Ed. Heiko Christians, Matthias Bickenbach, and Nikolaus Wegmann. Cologne: Böhlau, 2014. 253–267.

Niehaus, Michael. *Was ist ein Format?* Hannover: Wehrhahn, 2018.

Novak, Julia. “Performing the Poet, Reading (to) the Audience: Some Thoughts on Live Poetry as Literary Communication.” *Journal of Literary Theory* 6.2 (2012): 358–382.

Novak, Julia. “Performing Black British Memory: Kat François’s Spoken-Word Show *Raising Lazarus* as Embodied Auto/Biography.” *Journal of Postcolonial Writing* 56.3 (2020): 324–341.

Parks, Lisa, and Nicole Starosielski. “Introduction.” *Signal Traffic: Critical Studies of Media Infrastructures*. Ed. Lisa Parks and Nicole Starosielski. Urbana, IL: Univ. of Illinois Press, 2015. 1–27.

Preckwitz, Boris. *Slam Poetry – Nachhut der Moderne: Eine literarische Bewegung als Anti-Avantgarde*. Norderstedt: Books on Demand, 2002.

Reichl, Teresa. “Teresa Reichl – Ich hasse meinen Körper | Best of Poetry Slam Day: Awards 2023 @ Elbphilharmonie.” YouTube video, uploaded by @PoetrySlamTV, August 27, 2023, https://www.youtube.com/watch?v=WGEvL09X_L8 (May 16, 2024).

Rothöhler, Simon. *Das verteilte Bild: Stream – Archiv – Ambiente*. Boston, MA: Brill Fink, 2018.

Schlaffer, Heinz. “Die Aneignung von Gedichten: Grammatisches, rhetorisches und pragmatisches Ich in der Lyrik.” *Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 27.1 (1995): 38–57.

Schulz, Christian, and Tobias Matzner. “Feed the Interface: Social-Media-Feeds als Schwellen.” *Navigationen – Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften* 20.2 (2020): 147–164.

Snickars, Pelle, and Patrick Vonderau. “Introduction.” *The YouTube Reader.* Ed. Pelle Snickars and Patrick Vonderau. Stockholm: National Library of Sweden, 2009. 9–21.

Spoerhase, Carlos. *Das Format der Literatur: Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830*. Göttingen: Wallstein, 2018.

Stahl, Enno. “Trash, Social Beat und Slam Poetry: Eine Begriffsverwirrung.” *Pop-Literatur*. Ed. Heinz Ludwig Arnold. Munich: Ed. Text + Kritik, 2003. 258–278.

Stam, Robert. *World Literature, Transnational Cinema, and Global Media: Towards a Transartistic Commons*. London and New York: Routledge, 2019.

Sterne, Jonathan. *MP3: The Meaning of a Format*. Durham, NC: Duke Univ. Press, 2012.

Sterne, Jonathan. “Compression: A Loose History.” *Signal Traffic: Critical Studies of Media Infrastructures*. Ed. Lisa Parks and Nicole Starosielski. Urbana, IL: Univ. of Illinois Press, 2015. 31–52.

Steyerl, Hito. “In Defense of the Poor Image.” http://worker01.e-flux.com/pdf/article_94.pdf. *Flux Journal* 10 (2009): 1–9 (January 15, 2024).

van Dijck, José. “YouTube beyond Technology and Cultural Form.” *After the Break*: *Television Theory Today*. Ed. Marijke de Valck and Jan Teurlings. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2013. 147–159.

Volmar, Axel. “Das Format als medienindustriell motivierte Form: Überlegungen zu einem medienkulturwissenschaftlichen Formatbegriff.” *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 22 (2020): 19–30.

Wehmeier, Henrik. *Rausch und Film: Die performative Wahrnehmung filmischer Rauschszenen*. Hamburg: Avinus, 2022.

Wehmeier, Henrik. “Poetry Performance between Liveness and Mediatization.” *Handbook Poetry in the Digital Age*. Ed. Claudia Benthien, Vadim Keylin, and Henrik Wehmeier. Berlin and Boston, MA: De Gruyter [forthcoming].

Weiß, Yvonne. “Poetry-Slammerin Mona Harry verewigt Hamburg in Versen.” https://www.abendblatt.de/hamburg/article217917223/Poetry-Slammerin-Mona-Harry-verewigt-Hamburg-in-Versen.html. *Hamburger Abendblatt* (May 18, 2019) (April 26, 2024).

Wirag, Lino. “Die Geburt des Poetry Slams aus dem Geist des Theaters.” *KulturPoetik* 14.2 (2014): 269–281.

Rachele Gusella and Ann Peeters

Poetry Bombing: From the Streets to Social Media

Introduction

This contribution focuses on street poetry and, more specifically, on "bombing" as an intermedial phenomenon capable of expressing socio-political themes such as capitalism, feminism, consumerism, social injustice, as well as more personal themes such as empathy and self-determination. In the following pages we will examine the concept of bombing: an expressive practice that combines graffiti and street art and that is characterized by the repetition of the same message in an urban area. We will frame the practice of bombing as a performative act able to spread poetry both in the physical common space of the city and in the digital space of social media. Therefore, we will look into the different creative processes within the context of street poetry and Instagram poetry, and the relation of *remediation* that they maintain. Through the analysis of two study cases from the world of European street poetry (Petite Poissone and Er Pinto), we will analyze the use of poetry bombing as a performance. In a first phase, the analysis will focus on the materiality of the poetic composition, and especially on the elements of spontaneity and ephemerality. Secondly, attention will be drawn to the reception of the poems by detailing the temporality, guerrilla element, and authenticity of the poetic experience. Lastly, we will provide a reflection on the evolution of this practice situated between the street and social media.

Poetry Bombing: In Search of a Definition

It must be acknowledged from the beginning that "bombing" is a quite controversial term. To delimit its meaning and to apply it to urban art has been a challenge. Even more demanding has been applying it to exposed poetry and digital space. The description of bombing in the *Cambridge Dictionary* goes as follows: "an attack or attacks on a place or area using bombs, or the activity of attacking in this way." Quite a vast definition, but it already tackles an interesting point, as the artistic phenomenon is defined as *an aggressive and unexpected action in a specific public space*. A second, apparently more suited definition, is to be found in the online *Urban Dictionary* and it simply defines bombing as "the art of doing graffiti." Whereas the definition in the *Glossary of Graffiti* is still limited merely

Open Access. © 2024 the author(s), published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
https://doi.org/10.1515/9783111561356-013

to the field of graffiti, it provides a slightly more extensive definition: "to paint many surfaces in an area. Bombers[1] often choose to paint throw ups[2] and tags.[3] It also means to go writing" (Wikipedia). According to this definition, however, the artistic practice of bombing seems to be exclusively related to graffiti and street art as it refers to *the action of writing or painting in many places in the same zone.* In the street art and graffiti communities bombing is a common practice that entails the massive, *ergo* aggressive, *repetition* of the same message (as a tag) in an urban area. Terzago defines bombing as "this graph-mania dictated by the need to prove to ourselves, and to society, the ability we have to spread our message. The work exists insofar as it is quantitatively, and not necessarily qualitatively significant" (2013, transl. RG and AP). According to this definition, then, bombing seems to be a way for artists to assure their existence: the message marks out territory and increases in value the more it is performed. Therefore, the practice of bombing is intrinsically intertwined with the concept of *guerrilla*.

Guerrilla can be considered as an inversion of communicative codes to strike the audience's attention. The surprise effect arises in the friction between code and context. These actions are perceived as aggressive, since they come across as unexpected and even shocking for the audience. According to Smith, guerrilla art has always been a component of human communication; he identifies it as the urgent need of expressing and exposing the self: "Early humans were drawn to express themselves by drawing on cave walls, producing the first evidence of guerrilla art. People have always felt the need to share and express themselves in a public way, sometimes by telling a story or posing a question, many times by presenting a political ideology" (2007,11). Broadly speaking, it is important to underline that because of its surprising, strong, and communicative character, guerrilla art, as well as performance art, has often been associated with social and activist's intentions. Indeed, as Goldberg states:

> [L]ive gestures have constantly been used as a weapon against the conventions of established art [. . .] The history of performance art in the twentieth century is the history of a permissive, open-ended medium with endless variables, executed by artists impatient with the limitations of more established art forms, and determined to take their art directly to the public. For this reason, its base has always been anarchic. (1999, 7–9)

1 "Bombers" is synonym for "writers." It comes from the analogy that a "bomb" is identified as a "paint spray can."

2 To paint a "throw up" means to make a long-elaborated piece often all over a wall or a subway wagon.

3 "Tags" in the street art slang are labels or nicknames for a street artist or a crew: tags are the content that is usually painted around.

Part of the communicative charge is due to the surprise effect that enhances the out-off-context work of art instead of the author who is hidden: "With Guerrilla Art the artist works with and on the environment by avoiding rules and breaking prohibitions and for this reason he must be able to surprise without being surprised" (De Gregori 2010, 119, transl. RG and AP). It is not a coincidence that the majority of artistic guerrilla is realized collectively, under a pseudonym, or even anonymously.

Guerrilla art has often used the practice of bombing in its literal meaning, as shown in the artistic project "Bombardeo de Poemas," which consisted of dropping a million poems from a helicopter on a city center. The idea has been conceived by the artistic collective Casagrande, who started the project in 2001 in Santiago, followed by Dubrovnik in 2002, Guernica in 2004, Warsaw in 2009, Berlin in 2010, London in 2012, Milan in 2015, and Madrid in 2018. However, a combination of guerrilla and bombing can also be found in less explicit contexts, for example in street art: by breaking the code of institutional communication (where we expect to see safety and traffic signs, advertisements, and electoral messages), tags, murals, and other street art forms are spread in the city context. The influence of guerrilla art is important for the interpretation of bombing since they share the same *urgency of delivering a message*: guerrilla through communicative inversion and bombing through repetition.

Taking into account all the above-mentioned definitions as well as the explicit links with guerrilla art, we would like to introduce a more inclusive definition of the artistic practice of bombing: *a performative off-stage method based on the aggressive and unexpected repetition of the same message in a confined common space.* Poetry bombing, more specifically, can thus be defined as *an off-stage performative practice based on the aggressive and unexpected repetition of the same poetic composition in a specific physical or digital common space.*[4]

Poetry Bombing in the City: The Case of Street Poetry

Street poetry is a contemporary artistic phenomenon that has its origins in graffiti and epigrammatic poetry. It consists of the insertion of short poetic compositions in the urban context. These poems are included and shared in the context of

4 For more context about street art and bombing see Brohanszky 2017; Carlsson and Hop 2014; Carrington 2009; Irvine 2012; Fundación Chile-España 2018; Visconti et al. 2010.

the city landscape through the use of graffiti and street art techniques including writing, poster art, aerosol art, sticker art, and installations. Street poetry is an interdisciplinary and quite fluid artistic phenomenon: because of its many-sided nature, it combines the urban sensitivity and craftsmanship of graffiti and street art with the linguistic charm and style of poetry. If we frame street poetry on a semiotic level it can be considered as the synthesis of street art-graffiti and the codes of poetry. By *code* we mean an ensemble of communicative trends and rules that compose the peculiarity of a *language* that diversifies one medium from another. The main features that characterize street poetry are the condensed, often almost aphoristic, form (*brevitas*), irony, linguistic experimentation, and visual support. Its *motifs* and *themes* can be very diverse. Reynolds points out in the introduction of his anthology *Performance Studies* that off-stage performances in public and common realms (e.g., street theater, flashmobs, performance in urban space, etc.) tend to develop socio-political contents such as consumerism, capitalism, sexism, empathy, and empowerment; street poetry adheres to this trend too (cf. 2014, 1).

Literary scholar Claudia Benthien published (together with the sociologist Norbert Gestring) *Public Poetry: Lyrik im urbanen Raum* (2023), a monograph focusing on poetry in the urban context. As she also points out in her article "Public Poetry: Encountering the Lyric in Urban Space," one of the most meaningful aspects of the poetic and artistic charge of public poetry resides in its reception: she convincingly defines it as "surprising, stimulating, even unsettling" because it generates a sense of *deviation* (Benthien 2021, 347). This deviation occurs on different levels and has a strong sociological input; firstly because "urban sociology defines 'public space' according to three basic features: accessibility, anonymity and openness to different kinds of actions" (Benthien 2021, 346). These three elements clash with the presence of literature that "activates the 'aesthetic' or 'poetic function' of language" (Benthien 2021, 347). The deviation between content and context, between poetic function and urban linguistic convenience creates the surprise (or guerrilla) effect, and the unsettling feeling that makes the reception of the poem particularly powerful:

> Poetic language is perceived as such if it creates deviations, a heightened awareness of its materiality and structure – an 'aesthetic surplus' that exceeds the communicative function dominating the public sphere with its cacophony of street signs, ads, sirens, acoustic signals, people talking, screaming, etc. (Benthien 2021, 347)

The *sense of disruption* is also nourished by the friction between the *blasé attitude* emblematic of the metropolitan citizen-audience (an apathic attitude similar to Walter Benjamin's *flaneur,* incapable of being stimulated by their surroundings) and the sudden exposure to the subjective intimacy that has characterized poetry

through history (cf. Benthien 2021, 352–354). This unexpected poetic encounter yields "an unsettling sense of subjectivity and intimacy" (Benthien 2021, 353) that not only makes the composition powerful, but transforms it into a *performance*, an *action* towards Henri Lefebvre's idea of a collaborative city where citizens have the right to create the urban life they desire, advancing to their political self-determination (cf. Benthien 2021, 362). In this creative movement between apathy and subjectivity, public poetry becomes a social and political action of community and self-reliance.

In her doctoral dissertation "Poëzie buiten het boek: De circulatie en het gebruik van poëzie," Kila van der Starre clarifies the different ways we may perceive a poem "out-off-the-page" (2021). Taking the theories of Bornstein and Hirsch as a background, she creates an excellent analytical starting point to consider the complexity of street poetry's reception. First of all, she mentions the difference between the "meaning" and the "significance" of a poem: while the first is a fixed content, the second is flexible and is affected by different factors including the position, the dimension, the supports, and the context of fruition (Van der Starre 2021, 538–539). In order to understand the uses of poetry outside of the page and therefore of street poetry too, we have to concentrate on the "significance". The "significance" of a poem is affected by the material code ("the material form in which the texts exist") and the linguistic code which is "the verbal elements of the text" (Van der Starre 2021, 539).

Therefore, the reception of street poetry implies a complex association of semiotic and linguistic factors, and it is not surprising that it might be controversial and provoke intense reactions. In many cases, vandalism and the illegality of some of the poetic interventions are brought up. However, the opposite reaction is also quite common: people like the poem, take a moment to read it, and interact with the composition by taking pictures and/or adding a verse or a comment. Obviously, the poetic message is even stronger if it is repeated, or better, *bombed*: in fact, street poetry, because of its roots in graffiti art, is often expressed through bombing.

Concerning the phenomenon of street poetry, bombing can be effectively the signature of an artist or a collective active in a specific area (e.g. the acronym "MeP" for *Movimento per l'Emancipazione della Poesia* founded in Florence in 2010 and now active in almost every Italian region). In other cases, the compositions are so remarkably linked to one author or collective that they become the signature. This assimilation of author and composition takes place content-wise, when the verses are emblematic of the author (e.g. "Think Poetic" for Qwerty Project in Rome) or formally when the materials and the techniques involved are representative of the author (e.g. a specific kind of lettering). Street poetry's bombing can occur through different street art techniques: for practical matters

of reproducibility the most common are graffiti, posters, and stickers. These three forms of street art are, in fact, the easiest to produce and reproduce: graffiti exposes the most spontaneous of techniques; a poster is the most used method for displaying any kind of message in the public space and therefore easily imitable; stickers are the less risky and most discrete of all manifestations of street art. In addition, because all these techniques are fairly easy to apply (they can even be produced at home) and low-budget, they can be practiced by common people as well as by experienced street artists.[5]

Bombing on the Internet: The Case of Instagram Poetry

Instagram poetry is a poetic and digital phenomenon which is typical for our contemporary period. It includes all poetic compositions designed to be shared on social media, especially on Instagram. Its features are emblematic of the communicative style that distinguishes publications on social media and they are, to some extent, also similar to those of street poetry. The poems are short, supported in a visual frame, immediate, easy to recognize, and linked to an author's profile (cf. Monini 2019). The semantic choices are quite straightforward and repetitive since the construction is almost always paratactic. Even though these authors add the hashtag *#instapoet*, the practice is far from being considered a "movement" because of the lack of a common agenda or a manifesto (cf. Dinale 2019). However, it is today one of the most used channels through which citizens, especially young people, get in touch with poetry. It is also one of the fastest ways to get published: indeed, there is a quite direct connection between editorial market and Instagram poetry's followers. A convincing example of the "usability" and even "marketability" of poetry through poetry bombing on the internet is the poet Rupi Kaur. She started her career on Tumblr and then on Instagram with poetic-motivational posts on love, self-love, depression, and rebirth in her unique style: black font on white backgrounds, no capital letters nor punctuation together with a minimal drawing. The repetition of her unique style and aesthetic so regularly and attentively posted on social media can be assimilated to the practice of bombing: through posts, tags and hashtags, Rupi Kaur was able to create a solid fan base of readers who regularly reposted her compositions on their feeds, making her poems visible on many Instagram *walls*. It is also, thanks to this popu-

5 For more context about street poetry see Cornacchione 2013; Gusella et al. 2020; Vitali 2018.

larity achieved through bombing on social media, that in 2014, she self-published her first book *milk and honey*, which was published shortly thereafter by Andrews McMeel Publishing and became a best-seller translated into more than 25 languages (cf. Dinale 2019).

Despite its popularity, Instagram poetry is quite often seen as a controversial practice. Beatrice Cristalli articulates the skepticism towards the *#instapoetry* by quoting De Biasio:

> This is not an "other manifestation" of poetry: the ideas of the instapoets "swirl around it", just as swirling is the movement of the net, capable of taking you up and then knocking you down again in a very short time. They exploit the aura of "poetry" in order to bring it down. But while poetry was born autonomously as a (this time) psycho-artistic phenomenon, Instapoetism was born as a tool that exploits the opportunities of the Internet. (Cristalli 2018, transl. RG and AP)

Because of the lack of poetic function, *in nux,* many critics perceive Instagram poetry merely as opportunistic.

However, Instagram poetry is an interesting phenomenon that exploits some of the intrinsic possibilities that the internet has to offer. One of these possibilities, which may prove Instagram poetry's efficacity, is the practice of sharing or, in other words, of *bombing*. In fact, bombing in the social media panorama can almost be associated with a *retweet* and it occurs through *posts*, *tags*, and *hashtags*. Poetry bombing on the internet proceeds formally under the aforementioned methods (post, tag, hashtag), but conceptually speaking it adheres to the practice of graffiti. Even the semantics suggest a link: *tag* as a writer signature or as a label linked to an Instagram profile, a *wall* as the ones that delimit streets or a feed. Social media, and therefore also Instagram, are conceived as sharing spaces and the first sharing context humankind invented was the city. The goal of poetry bombing is the same in the streets as on Instagram: to spread the same poetic message or signature as much as possible, on as many *walls* as possible (physical walls or Instagram profiles). The more the repetitive performance takes place, the more the poem is popular and the more it gains in value. Nonetheless, it is interesting to focus on a difference in method between Instagram poetry and street poetry. Despite the fact that the primary idea of spreading the same message as much as possible is shared by the two poetic experiences, the fan base plays a key role in Instagram poetry's bombing, whereas for street poetry the fan base is less prominent. In fact, street poets and artists frequently back each other by sharing their crew's or acolytes' "truth," particularly through stickers or social media posts, but the artist or the group of artists takes the lead in the bombing process.

A Matter of Remediation

As we have previously hinted, street poetry and Instagram poetry have various elements in common. Both are short, visually enriched, immediate, aphoristic, easily accessible, and reproducible through bombing. But what happens when the same composition is bombed both in the streets and on social media?

Nowadays, almost every artist makes use of an Instagram profile, and the same goes for street artists. The process of creating and subsequently displaying on social media has become almost natural (one of the effects of this tendency as far as street art is concerned is a newfound attention to urban photography). We notice the same evolution in the genre of street poetry: it has become a major trend to first write a poem in the street and to then post it on Instagram. This is partially due to the change of communicative codes pushed by social media as a medium, but also to the idea that contemporary performance must include a digital element, if not in the creative process, then at least in the receptive one. Indeed, in the field of performance studies there is an increasing demand for literature that could cast light on "how performing artists across diverse genre – theatre, performance art, dance, installation, media, music, games, bioart – incorporate new technologies" (Bay-Cheng 2014, 39). In the case of street poetry and Instagram poetry, this process is in line with the performative inclusion of new technologies and media in older work, and, as will be shown, it can be understood as a form of *remediation*.

We have chosen the term *remediation* theorized by Jay Bolter and Richard Grusin in their work *Remediation: Understanding New Media* (2000). Remediation is an intermedial relation that answers to the contemporary imperatives of immediacy and hypermediacy (cf. Bolter and Grusin 2000, 5). Immediacy indicates the rapid and almost spontaneous reception of a piece of art, while hypermediacy is the element that reminds us of the presence of the medium or media and enlarges the desire for immediacy (cf. Bolter and Grusin 2000, 34). Remediation refashions the old medium into a new one without erasing the old medium: finally, the new medium can remediate by trying to absorb the older medium entirely, so that the discontinuities between the two are minimized. The very act of remediation, however, ensures that the older medium cannot be entirely effaced; the new medium remains dependent on the older one in acknowledged or unacknowledged ways (cf. Bolter and Grusin 2000, 48). The image below (cf. Fig. 1) shows how remediation looks like when applied to street poetry and Instagram poetry.

The compositions are from Supportive Pinky Notes (cf. Fig. 1), an account and a project of street poetry ("IN PINK WE TRUST– A daily dose of #support for everyone who needs it") that spreads their supportive pink posts-it in different cities and on the web. These compositions deal with support, mental health, and exis-



Fig. 1: Supportive Pinky Notes [@supportivepinkynotes]. Untitled. Instagram post, December 2, 2023.

tential messages (in fact the main used hashtag is #support). They are displayed as common office posts-it for normal task reminders, but the main message of these posts-it is to have faith and believe in yourself. We may recognize the perfectly squared form of the post-it and the typical fluorescent pink shade. Just like common post-its, they are also "attached" on only one side onto different supports of the urban context. The Instagram post reworks the street poem, because we not only recognize the installation evoking a pink office post-it and reminder, but also acknowledge the presence of a poetic and artistic work within the city context. The picture shows the city context and wall. The post online reproduces the same experience on the Instagram feed. In this context, it is again interesting to observe some similarities as far as the vocabulary is concerned. The lexicon is indeed similar: a profile on Instagram is a "wall," a link that directs one to a profile is a "tag," so that even the words suggest the duplicity of bombing from the streets to the web.

Through the analysis of two examples, we will focus on this relationship of remediation and its implications and affects when it involves the practice of poetry bombing. The case studies are the French artist Petite Poissone and the street poet Er Pinto. Through the analysis of their work, their bombing and remediation methods, we will address several questions:

1. *How does the medium influence the materiality of the poem?* The investigation will focus on the duplicity of the mediatic nature, digital and physical at the same time, and the inherent tensions between a spontaneous or deliberate action and the ephemeral or permanent nature of the result.
2. *How does the materiality of the poem influence its reception?* In this part, the attention will be drawn to the reception of the composition, especially of the elements of pause, the presence of the aforementioned guerrilla effect, and the question of authenticity.
3. *How did this new kind of bombing evolve in the last years?* In this context, the reflection will be merely diachronic as it tries to understand if remediated bombing is becoming a prerequisite of the genre or rather a compromise.

Bombing in Practice: Petite Poissone

Petite Poissone is a French artist from Grenoble who has been publishing her poems and aphorisms in the streets since 2011. Her work has been exposed in multiple exhibitions in France and the rest of Europe. She has also published poems, photographic novels as well as illustrated books. Her style is unique: she composes her texts with different techniques such as stickers and stencils, exploiting chromatic contrast, especially black and white. Not only the signature but especially the lettering makes her work one-of-a-kind. Her texts are short, ironic, and include intense punchlines often characterized by word puns and figures of sound.

Even though she is mostly known as a street artist, Petite Poissone refuses to be linked to one specific genre. Even though she sometimes shares her social and political opinions, in particular her feminist views, her compositions touch different themes: “I am not a street artist, I am a human being. [. . .] No subject is premeditated. I stick excerpts from my notebooks in the street, in which I write and draw about things that touch me: it doesn’t matter at first whether they are personal, romantic, political, indignant, light-hearted or committed” (Hainaut 2018, transl. RG and AP).

As stated in an interview for *Le Petit Bulletin*, she explains how she does not identify herself as a street artist but that she respects and admires the genre, especially because of the *bombing*:

> Street art is a magical thing that means that even if you draw badly, you only have to draw 544 times badly on walls for it to become great. It's a bit like those Zumba classes in stadiums: on your own, you'd look ridiculous doing those moves, but since there are 10,000 of you, it looks so cool. I don't consider myself a street artist, but I love this milieu and its spirit, regardless of what fashion might make of it" (Hainaut 2018, transl. RG and AP).

Like most contemporary artists, Petite Poissone is also active on social media. In fact, she has been active on Instagram since 2015. As it is possible to see from her Instagram account, it is common to bomb the same composition both in the streets and on the internet. In the following images (Figs. 2 and 3), we see the poem "Erratum."

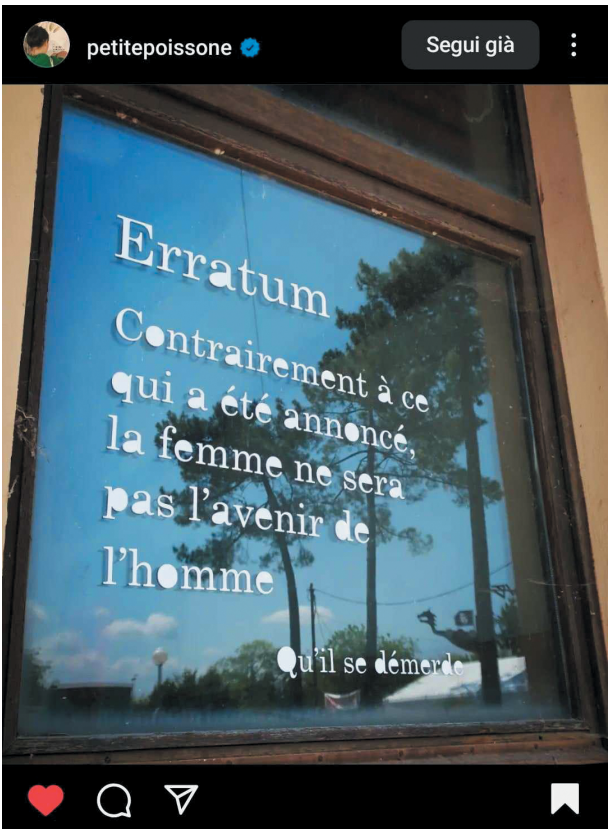


Fig. 2: Petite Poissone [@petitepoissone]. "Erratum." Instagram post, May 31, 2023.



Fig. 3: Petite Poissone [@petitepoissone]. "Erratum." Instagram post, March 8, 2023.

This poem has been realized following Petite Poissone's own style: chromatic contrast (white font dark background or vice versa) and a slim font with the letters' voids filled in. The composition "Erratum" has also been created in different formats and techniques (stencils, stickers, and pochoir) and has been spread in the streets of many different locations (including Yvelines, Brussels-Capital Region, Guingamp, and Grenoble).

The author has subsequently remediated the same poetic text on social media, especially on Instagram. The bombing on social media goes mainly under the hashtags #streetpoetry and #streetart. The posts are realized taking into serious consideration the aesthetic charge of the photography: the pictures are well-framed, while the light and the colors are designed with the explicit purpose of attracting the reader (cf. Figs. 2 and 3). At the same time the urban context is displayed in the pictures as the natural background of the poetic message. It is also important to consider the dates and the frequency of publication of these posts: the first post is from October 2022 and in December of the same year, Petite Poissone's collection was given the same title ("Erratum"). The same composition was posted twice in March 2023, with a good deal of premeditation: on the 8th for Women's Day (on the same date in 2022 she posted another composition: "8 March, the day of the

other slut who doesn't know how to make slots", transl. RG and AP) and on the 16th. The last post with this poem, "Erratum," was published on the 21st of June 2023.

The street art version is considered original as such: the bombing in the streets is present and traceable in terms of locations (mainly France and French-speaking regions) and style. But urban photography is also considered as a specific artistic medium which closely collaborates with the genre of graffiti and street art. The remediation happens on social media through photography for the sake of immediacy (the image is aesthetically appealing and therefore pops up on the Instagram feed) and hypermediacy (it is made clear that the picture represents a sentence depicted in a street). The bombing on Instagram is mainly perceived as a communicative strategy: the author posted this composition in different periods supposedly to increase the visibility of her work, but she posted it repetitively in March to highlight the feminist content present in her work. In fact, Petite Poissone is involved in social and feminist activities, and her feminist beliefs are spread and eventually made stronger by the locations of her poems or, in this case, the publication dates of her Instagram posts. To some extent, Petite Poissone is taking advantage of the communicative and receptive possibilities that a channel such as Instagram offers: she uses the bombing afforded by social media to reinforce the meaning of her bombing on the streets, which remains her performative method of choice.

Bombing in Practice: Er Pinto

Er Pinto is a Roman street poet. He started his artistic career in 2010 as an active member of the poetic collective *Poeti der Trullo* with whom he collaborated until 2016. Nowadays, Er Pinto is an independent poet known for his short compositions in Roman dialect. Most of the time his style is spontaneous graffiti art with a marker (black, red, or white according to the surface) but he is no stranger to other street art techniques such as stickers or spray art. Er Pinto has an active role in the Roman street scene: he collaborated with many hip-hop and street artists (e.g., Colle der fomento, Yest) and he published two collections of poetry (*Il peso delle cose* (2017) and *Mal di mare* (2020)) with his independent publishing house Sine Luna. Street poetry is predominantly present throughout his work.

As mentioned before, Er Pinto started his poetic journey together with the collective *Poeti der Trullo*, with whom he published the *Manifesto Metroromantico* in 2015. This manifesto is a programmatic and poetic text where the core of the *Metroromanticismo* is explained. The *Metroromantic* movement takes inspiration from the simple life of contemporary urban citizens, it unlocks a poetic gaze

on today's city environment following the steps of a newfound interest and interpretation of classic romanticism. The Metroromantic poets have different ways to divulge their work:

> The Metroromanticism is spread and diffused through two channels. The internet and city's walls. Metroromanticism belongs to the street and the city is perceived as an immense canvas for making poetry, in which also the metropolitan objects, alive, together with the buildings and the monuments reveal their own souls through poetry. (Poeti der Trullo 2015, 23–24, transl. RG and AP)

It is, therefore, clear that in this case the digital space and the urban space are both equal parts of the performative poetic process.

Er Pinto intensively practices bombing in the streets. Below, you can see an example of his publications on Instagram (cf. Fig. 4).

His composition "c'ho rime nella testa ner core 'na tempesta" ("I have rhymes in my mind a storm in my head") is repeated as stickers, as graffiti in more than one language, and has become almost his signature, especially in Rome. This poem has almost become the tag of the poet: it is one of the most bombed of his compositions and one can find it not just in many places in Rome (e.g. Trastevere, San Paolo, Sempione) but also in other parts of Italy (e.g. Polignano in Puglia) and other cities such as Paris, Brussels, and even New York. The poem has become so iconic that it is also the visual for Er Pinto's poetry show "La poesia non si spiega." It is so attached to his character that the poet sometimes does not even need to sign this composition.

The poetry bombing on social media, especially on Instagram, happens with the same zeal. Er Pinto started to be active on Instagram in 2013 and has been regularly active since then. In this case, depicted in Fig. 4, the poem is bombed on social media almost every time it has been written in the streets through posts with various relevant hashtags such as:

> #erpinto #poesiaitaliana #streetpoetry #poesiadistrada #poets #poet #poesia #poeti #poesiadelgiorno #scrivere #scriveresuimuri #scrittesuimuri #frasi #frasisuimuri #streetart #scrivilosuimuri #leggilosuimuri #frasi #frasibelle #muripulitipopolimuti #scrittesuimuridelmondo #starwalls #veritasuimuri #aforisma #aforismadelgiorno #frasidelgiorno #roma #rome #romaIT.

This extensive use of hashtags guarantees maximal visibility not only in the physical world of the city but also in the common space of social media.

In this case, remediation also occurs but for different purposes. Immediacy and hypermediacy are respected because the spontaneity of the bombing in the streets is translated into the bombing on social media while applying the different bombing techniques (e.g. graffiti for the city context and hashtags for Instagram) and always making clear that the original medium (the street poem) is present in



Fig. 4: Er Pinto [@erpinto_]. Untitled. Instagram post, February 4, 2019.

a different way (photographed and exposed in the digital space). In this instance, the poetry bombing occurs with both artistic and documentary purposes in the city and on the internet.[6]

6 For more context about street poetry in Italy and Rome see: Gusella et al. 2020; Vitali 2018.

Conclusion (#streetpoetry)

After having analyzed some examples of bombing as a performative poetic act, we can now try to draw some conclusions about the remediation of poetry bombing from the streets to social media.

Firstly, we have seen how the medium influences the materiality of the poem. Indeed, the inclusion of the original medium into the digital one establishes a relationship of remediation where, despite the inclusion, the two or more media involved are discernible: the plastic and physical result present in the streets and the digital one on the internet. This double nature alters the materiality of the poem in diverse shades according to the communicative and artistic intentions of the author(s). Even if for both artists the bombing in the streets remains prominent, for Petite Poissone, poetry bombing on Instagram is a communicative action mainly for spreading her work and eventually her political beliefs; for Er Pinto, bombing in the streets and on Instagram happens for artistic and documentary motivations aiming at broader democratization of the poetic genre. Bombing in public space is still perceived as more spontaneous but ephemeral because it is more easily influenced by external agents like pollution, weather, other writers, or even the authorities, while bombing on social media makes the composition more deliberate and permanent, in the sense that the author can control the composition's condition. Although the platform may partially control the state of the composition (e.g. shadow banning), this happens quite rarely with poems since they are normally not considered potentially dangerous or scandalous contents. In addition, the intervention would be less direct than in the physical space.

Secondly, we have also investigated how this materiality influences the reception of the poem once it is bombarded in the streets and on social media. When readers see a poem, even if the repetition (*ergo*, the bombed poem) is maintained, the meaning of the pause is altered. Indeed, in the street the reception happens instantaneously: we do not expect to find poetic verses in the urban context where we usually encounter commercials, news, or instructions. While the presence of a poem in the urban context creates the aforementioned sense of *disruption* (cf. Benthien 2021, 347), this receptive moment is less abrupt on Instagram and can be more easily reexperienced by the users (readers and poets). For instance, readers will be surprised to repeatedly encounter the poem "c'ho rime nella testa nel core 'na tempesta" by Er Pinto all over the streets of Rome or even New York, but they won't be when they look at the poet's profile. Due to this temporal perceptive shift, the guerrilla effect is less powerful on social media because even if the poem appears on the feed, the encounter is more calculated and less of an unpredictable coincidence as it would be in the streets. However, this failed guerrilla effect does not imply a lack of strength within the poetry bombing on

Instagram. Indeed, as we have seen for Petite Poissone's poem "Erratum," the date of the post publication may add an extra value (in this case a stronger feminist meaning) to the composition. However, both urban and digital natures make the experience of the poem authentic: the compositions are immediate and hypermediated and therefore provide an authentic poetic experience unconnected to any authorship. It is in fact not a coincidence that all our study cases use pseudonyms, common language, and short and simple sentences with very easily recognizable aesthetic features.

Lastly, from a diachronic perspective, we have observed that around the 2010 there was a movement towards street poetry as an artistic phenomenon (Petite Poissone started her career in the streets in 2011 and Er Pinto joined the Metroromantic movement in 2010). These artists use or have used bombing as a performative poetic method in the streets and have remediated the practice on social media. The general trend is that the use of remediated poetic bombing has increased over the years: Petite Poissone joined Instagram in 2015 and Er Pinto in 2013. For Petite Poissone, the bombing on social media is mainly perceived as a communicative strategy to increase visibility (both on an activist and market level), whereas for Er Pinto it is an artistic-documentary practice.

References

Bay-Cheng, Sarah. "Digital Culture." *Perfomance Studies*. Ed. Brian Reynolds. London: Palgrave, 2014. 39–49.

Benthien, Claudia. "Public Poetry: Encountering the Lyric in Urban Space." *Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik / International Journal for Comparative Cultural Studies* 2 (2021): 345–367.

Benthien, Claudia, and Norbert Gestring. *Public Poetry: Lyrik im urbanen Raum*. Berlin and Boston, MA: De Gruyter, 2023.

Brohanszky, Ben. *Delete Elite: Poetical Tendencies in Graffiti Art*. Antwerp: Track Report, 2017

Bolter, Jay D., and Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA and London: MIT Press, 2000.

Cambridge Dictionary. "Bombing." https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/bombing. (April 4, 2024).

Carrington, Victoria. "I Write, Therefore I Am: Texts in the City." *Visual Communication* 8.4 (2009): 409–425.

Carlsson, Benke, and Louie Hop. *Street Art Cookbook, a Guide to Techniques and Materials*. Stockholm: Dokument Press, 2014.

Cornacchione, Elena. *Parole che si fanno strada*. Capranica: La Caravella Editrice, 2013.

Cristalli, Beatrice. "Poesia 2.0: La poesia presa nella Rete-2." (2018) https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_145.html. *Treccani* (May 21, 2024).

De Gregori, Sabina. *Banksy: Il terrorista dell'arte*. Rome: LIT, 2010.

Dinale, Ilaria. “Editoria e scritture poetiche: I social network invertono la rotta.” https://www.insulaeuropea.eu/2019/10/25/editoria-e-scritture-poetiche-i-social-network-invertono-la-rotta-di-ilaria-dinale/. *Insula Europea*, October 25, 2019 (May 25, 2024).

Fundación Chile-España. “Miles de poemas chilenos y españoles llovieron obre la Plaza Mayor de Madrid.” https://www.fundacionchile-espana.org/miles-de-poemas-llovieron-sobre-madrid-en-el-bombardeo-de-poemas/. Homepage of *Fundación Chile-España*, June 1, 2018 (May 25, 2024).

“Glossary of Graffiti”. https://en.wikipedia.org/wiki/Glossary_of_graffiti#:~:text=To%20bomb%20or%20hit%20is,can%20be%20executed%20more%20quickly.&text=To%20remove%20painted%20graffiti%20with,it%20with%20a%20flat%20color.&text=To%20beat%20a%20competitor%20with%20a%20style. *Wikipedia* (April 18, 2024).

Goldberg, RoseLee. *Performance Art from Futurism to the Present*. London: Thames and Hudson, 1999.

Gusella, Rachele, Ann Peeters, and Andrea Penso. “’Poeta sei tu che leggi’: An Intermedial Analysis of the Italian Street Poetry Panorama.” *Journal for Literary and Intermedial Crossings* 5.1 (2020): 1–20.

Hainaut, Julie. “Petite Poissone: ‘Je ne me considère pas comme une street artiste.’” (June 25, 2018) https://www.petit-bulletin.fr/grenoble/article-61692-petite-poissone-je-ne-me-considere-pas-comme-une-street-artiste.html. *Le Petit Bulletin* (May 25, 2024).

Irvine, Martin. “The Work on the Street: Street Art and Visual Culture.” *The Handbook of Visual Culture*. Ed. Ian Heywood and Barry Sandywell. London: Bloomsbury, 2012. 235–278.

Monini, Emanuela. “Social Network e Poesia: Il fenomeno degli #Instapoets.” https://www.insulaeuropea.eu/2019/11/21/social-network-e-poesia-il-fenomeno-degli-instapoets-di-emanuela-monini/. *Insula Europea* (November 21, 2019).

Petite Poissone [@petitepoissone]. Instagram account, https://www.instagram.com/petitepoissone/ (April 18, 2024).

Petite Poissone. Website, https://www.petitepoissone.com/ (April 18, 2024).

Pinto, Er [@erpinto_]. Instagram account, https://www.instagram.com/erpinto_/ (April 18, 2024).

Pinto, Er. Website, https://erpinto.it/multilink/ (April 18, 2024).

Poeti der Trullo. *Metroromantici*. City: Ass.ne culturale Metrotomantici, 2015.

Qwerty Project [@project_qwerty]. Instagram account, https://www.instagram.com/project_qwerty/ (April 18, 2024).

Reynolds, Brian. *Perfomance Studies: Key words, Concepts and Theories*. London: Palgrave, 2014.

Smith, Kery. *The Guerilla Art Kit*. New York: Princeton Architectural Press, 2007.

Supportive Pinky Notes [@supportivepinkynotes]. Instagram account, https://www.instagram.com/supportivepinkynotes/ (April 18, 2024).

Terzago, Francesco. “Poesia di strada e Street Art nella società globale e della pubblicità: L’esempio italiano di Ivan Tresoldi e del gruppo H5N1.” *Bollettino ‘900* (2013): 1–2.

Urban Dictionary “Bombing.” https://www.urbandictionary.com/define.php?term=BOMBING. (April 4, 2024).

Van der Starre, Kila Annie. *Poëzie buiten het boek: De circulatie en het gebruik van poëzie*. Utrecht: Utrecht Univ. Repository, 2021.

Visconti, Luca M., John F. Sherry Jr., Stefania Borghini, and Laurel Anderson. “Street Art, Sweet Art? Reclaiming the ‘Public’ in Public Place.” *Journal of Consumer Research* 37.3 (2010): 511–529.

Vitali, Giovanni Pietro. “Rethinking Rome as an Anthology: The Poeti der Trullo’s Street Poetry.” *Umanistica Digitale* 2:3 (2018): 105–136.

Julia Lückl

Prekäre Archive: Zur Performativität des Erinnerns in Precious Nnebedums und Stefanie-Lahya Aukongos Protest Poetry auf Instagram

Einleitung

> Trayvon Martin Eric Garner Ahmaud Arbery George Floyd Sandra Bland Aiyana Jones Breonna Taylor Amadou Diallo Tamir Rice Tony Robinson Stephon Clark Michael Brown Bo Morrison Alton Sterling Philando Castile Ferguson Orlando Flint Michigan
> i'm scared of what the next hashtag will be whose name the next hashtag will spell out
> i'm scared of waking up one morning and recognizing the name i read after the hashtag red stains on the white flag [...] i'm scared (Nnebedum 2020, 00:00–02:50)

Leise, fast atemlos, mit einer Stimme, die immer wieder zu brechen droht, beginnt die österreichische Poetry Slammerin Precious Nnebedum ihren Poetry-Clip *i had other plans for 2020*. Siebzehn Namen werden dabei schlaglichtartig aufgerufen und performt; siebzehn Namen von US-amerikanischen Opfern rassistischer Gewalt, die als Hashtags in den sozialen Netzwerken kursierten. Repräsentativ stehen sie für die Willkür des Rassismus, dessen jüngstes Opfer auch zum Anlass des Clips wurde: Er erschien am 1. Juni 2020 auf Nnebedums Instagram-Seite – und damit sechs Tage nach der Ermordung des Afroamerikaners George Floyd durch einen *weißen* Polizisten.[1]

Während in diesen Tagen in den USA, aber auch in Europa, tausende Menschen unter dem Slogan *Black Lives Matter (BLM)* auf den Straßen demonstrierten und der Hashtag *#georgefloyd* in den sozialen Medien zirkulierte, zeigt sich in diesem Clip eine andere Form des Gedenkens der Opfer und des Protests gegen die Prekarität Schwarzer Menschen in der *weißen* Dominanzgesellschaft. Es ist ein Beispiel für einen Akt der *protest poetry* – ein zwischen Kunst und Aktivismus changierendes literarisches Werk, wie es nach der Ermordung Floyds vielfach zum Ausdrucksmedium kollektiver Angst und Trauer, des Protests und Gedenkens

1 Das Wort Schwarz wird in rassismuskritischen Kontexten groß geschrieben, um sichtbar zu machen, dass es sich dabei nicht um die Beschreibung einer Hautfarbe handelt, sondern – wie Sharon Otoo (2020) es in einem Interview beschreibt – um „die Erfahrung, die man macht, wenn man in einer überwiegend weißen Gesellschaft lebt". Darüber hinaus wird *weiß* kursiv geschrieben, um auf Menschen zu verweisen, die nicht von Rassismuserfahrungen betroffen sind.

Open Access. © 2024 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111561356-014

wurde (vgl. dazu Reid 2001). Bei Nnebedum und zahlreichen weiteren Spoken-Word-Künstler:innen – z. B. Jae Nichelle oder Ebony Stewart – wurden auf Instagram publizierte Gedichte, die sogenannte Instapoetry, und vor allem Poetry-Clips zum medialen Rahmen mikropolitischer Stellungnahmen und literarischer Reaktionen auf Floyds Tod. Zunächst vor allem im Kontext der afroamerikanischen Poetry Slam-Community performt und aufgenommen, zirkulierten einschlägige Clips in den sozialen Medien, wurden geteilt und kommentiert und dürften wohl auch europäische Slammer:innen wie Precious Nnebedum inspiriert haben. All diesen Clips ist gemein, dass sie Symbole und Slogans der BLM-Bewegung aufnehmen, literarisch verarbeiten und sich über Paratexte wie etwa Hashtags an der (digitalen) Anti-Rassismusbewegung beteiligen. Es handelt sich hierbei, so könnte man formulieren, um eine Art literarisches Erinnerungsritual, das im heutigen Zeitalter digitaler Vernetzungstechniken dazu dient, eine Form des kollektiven Gedenkens an Ereignisse zu schaffen, die in der hegemonial *weißen* Gesellschaft lange Zeit nicht öffentlich diskutiert und erinnert wurden (vgl. dazu Sharpe 2016).

Im Rahmen meines Beitrags soll dieses Phänomen anhand zweier auf Instagram veröffentlichter Poetry-Clips näher beleuchtet werden: Neben dem bereits zitierten *i had other plans for 2020* wird Stefanie-Lahya Aukongos *Menschen und Menschen* (2020) im Fokus stehen – zwei Clips, deren Analyse exemplarisch zeigen soll, wie sich auf Instagram (auch im europäischen Kontext) eine audioliterale *Black Protest Poetry* konstituiert, wie diese an bestehende literarische Traditionen anschließt und sich in aktivistische Proteststrategien einschreibt. Dabei gilt es, einerseits die Merkmale dieser Lyrikform herauszuarbeiten und andererseits auch die medialen Affordanzen[2] von Instagram als Publikationsplattform und digitales Archiv dieser Kunstform mitzudenken.

Aktivismus (literarisch) performen: #saytheirnames

Black Protest Poetry: Der für diesen Beitrag titelgebende Begriff dient in den Postcolonial Studies bereits seit längerem zur Beschreibung aktivistischer Lyrik (vgl. Reid

2 Unter dem Begriff der Affordanz soll hier im Anschluss an Niels Penke der Angebotscharakter eines Mediums, der „situativ […] Handlungsmöglichkeiten“ (Penke 2019, 257–258) eröffnet, verstanden werden. Dazu zählen in Bezug auf das soziale Netzwerk Instagram etwa die Möglichkeit, Bilder und Videos mit Kommentaren zu posten, auf die Posts von anderen Nutzer:innen zu reagieren und damit auch digital zu interagieren, sowie die Möglichkeit der Valorisierung anderer Beiträge durch Likes.

2001), wie sie zur Zeit der Harlem Renaissance – einer in den 1920er und 1930er Jahren von Harlem, USA, ausgehenden sozialkulturellen Bewegung – in der afroamerikanischen Kunst und Literatur neu florierte (vgl. Huggins 2007). Und auch heute wird er (mittlerweile auch als Selbstbezeichnung einschlägiger Künstler:innen) dazu genutzt, all jene Texte zu benennen, die sich mit strukturellem Rassismus und Diskriminierung auseinandersetzen und sich damit in eine lange Tradition Schwarzer Kunst stellen, die gesellschaftspolitisch engagiert ist und vielfach an aktivistische Kampagnen anschließt. Das gilt auch für Nnebedums *i had other plans for 2020*: Mit seiner Eingangssequenz steht der Clip ganz in der Tradition des *#saytheirnames*, einer Kampagne des African American Policy Forums aus dem Jahr 2015, die sich für die Sichtbarmachung der Opfer strukturellen Rassismus in den USA einsetzte, indem sie die Namen Schwarzer Gewaltopfer öffentlich sichtbar machte und wiederholte (vgl. Jackson et al. 2020, 51–52). Die Absage an die Anonymität der Opfer und ihr Sichtbarmachen im Diskurs spielt auch in der BLM-Bewegung eine zentrale Rolle, gilt doch das gemeinsame Be-Nennen der Toten auf Demonstrationen als ein aktivistischer Akt des Gedenkens und Ausdruck von Erinnerung und Gemeinschaft, den auch Nnebedum als Einstieg für ihren Poetry-Clip wählt. Auch sie beginnt, wie eingangs zitiert, mit einer Liste von Namen jener Menschen, die Opfer rassistischer Gewalt wurden und deren Tötung über die Zirkulation von Hashtags große mediale Präsenz erlangte. Doch handelt es sich hier nicht um ein bloßes Rezitieren und Auflisten der Namen, vielmehr macht die „Poet-Performerin" (zum Begriff vgl. Novak 2010, 57) sie und den mit ihrer Geschichte assoziierten Schmerz emotional erfahrbar, wie sich zeigen lässt, wenn man einen Blick auf die paralinguale Gestaltung dieser „Liste" wirft:

> Trayvon Mart$_{in}$ Eric Garn$_{er}$ Ahmaud Arb$_{ery}$ George $_{Floyd}$ Sandra $_{Bland}$ Ai$_{yana}$ Jones Bre$_{onna}$ Taylor | Ama$_{dou\ Dia}$llo Tam$_{ir}$ Rice | Tony Robinson Stephon Clark | Michael BrownBoMorrisonAltonSterlingPhilandoCastileFergusonOrlandoFlintMichigan (Nnebedum 2020, 0:00–0:23)[3]

Zunächst langsam, monoton und mit deutlich hörbaren Pausen zwischen den einzelnen Namen *performt* Nnebedum diese „long list" der Toten (Nnebedum 2020, 03:14). Der Stimmton fällt dabei auf der jeweils letzten Silbe der Namen von Trayvon Martin, Eric Garner, Ahmaud Arbery, George Floyd und Sandra Bland deutlich nach unten (musiktheoretisch gesprochen von *a* auf *fis*) – eine Stimmbewegung, die eine gewisse Kraftlosigkeit und Erschöpfung hörbar werden lässt, wie sie auf inhaltlicher Ebene mit den wiederholten und scheinbar nie endenden traumati-

3 Zur Notation des Audiotextes verwende ich das von Julia Novak vorgeschlagene System der Integrated Verbal Notation (vgl. 2010, 92). Zur Markierung der Atmung habe ich das Notationssystem um ein weiteres Zeichen („|") ergänzt.

schen Ereignissen, die Nnebedum durch die Nennung der Namen aufruft, korrespondiert. Doch nach und nach steigert sich das Tempo der Stimmperformance immer mehr in die Atemlosigkeit. So holt die Poet-Performerin in der gesamten Passage nur zu Beginn drei Mal fast unhörbar Luft und lässt auf diese Weise einen Sprachsog entstehen, der durch seine wachsende Geschwindigkeit den Eindruck einer endlos langen Liste an Toten vermittelt.

Die Stimme kommt dabei aus dem Off, das heißt, die Poet-Performerin selbst bleibt den Rezipient:innen verborgen. Mit Michel Chion könnte man auch von einer „akusmatischen Stimme" sprechen (1999, 18), die durch ihre explizite Nicht-Verortung und Nicht-Verortbarkeit eine „particularly powerful presence" zu erzeugen vermag (Benthien et al., 2019, 50). Sichtbar wird auf dem Video also nicht die Performancesituation, sondern die Namen, die die Poet-Performerin hörbar macht.



Abb. 1: Schriftinstallation mit den Namen, die Precious Nnebedum in *i had other plans for 2020* performt (1. Juni 2020, https://www.instagram.com/p/CA5eHfGhJ0D/). © Precious Nnebedum.

In weißen Majuskeln schweben die Namen zunächst in den schwarzen Bildraum ein, verharren dann einige Augenblicke unbewegt, bevor sie sich in rasantem Tempo Buchstabe für Buchstabe von vorne nach hinten auflösen (vgl. Abb. 1). So entsteht durch diese bewegte Schriftinstallation auch auf visueller Ebene ein Gefühl von Tempo und Flüchtigkeit, das mit Nnebedums Stimmperformance zu interagieren scheint, denn zu jenem Zeitpunkt, an dem die Namen wieder in der Dunkelheit des Hintergrunds zu verschwinden beginnen, nimmt auch Nnebedums Sprechtempo an Geschwindigkeit zu. Es wirkt, als würde sie der visuellen Auslöschung der Namen

stimmlich entfliehen wollen; als würde sie versuchen, in ihrem mündlichen Erinnern und Aufrufen der Namen schneller zu sein als das Vergessen und Verdrängen, das in der hegemonial *weißen* Gesellschaft so häufig passiert.

In diesem Clip geht es also, so lassen sich all diese Beobachtungen auf den Punkt bringen, um das Wieder_holen der Getöteten – wobei die Schreibung dieses Begriffes mittels Unterstrich bewusst gewählt und bedeutungstragend ist, denn sie verweist darauf, dass mit „Wieder_holen" nicht nur ein Moment der Repetition (*etwas wiederholen*) benannt wird, sondern auch der Versuch, etwas in Vergessenheit Geratenes bzw. Geratendes wieder in die Gegenwart zurückzuholen und damit zu erinnern (*etwas wieder holen*). Dieses Zurückholen und Präsenthalten der Opfer wird bei Nnebedum über das Rhythmisieren der Namensliste geleistet: Die Namen, die Hashtags, werden nicht einfach genannt, sondern performt und dabei zum Rhythmus, also zu einem musikalischen Phänomen, dem „eine besondere affektive Qualität innewohnt" (Staack 2022, 137). Rhythmik ist dabei ein körperliches Phänomen – sowohl auf Produktions- als auch auf Rezeptionsseite, aber auch in Bezug auf die Interaktion zwischen der performenden Instanz und ihren Zuhörer:innen. In der Körpersoziologie spricht man dabei auch von sogenannten Interaktionsrhythmen, die durch ihre affektive Qualität zu einem wortwörtlichen Einklang der Sound-Produzent:innen und -Rezipient:innen führen (vgl. Staack 2022, 137–138); sie schwingen – um es etwas poetischer zu beschreiben – im selben Takt, wodurch auch non-verbale emotionale Eindrücke, in diesem Fall der Schmerz, den die Poet-Performerin in ihre Stimme legt, übertragen werden können.[4] Zugleich hat der Rhythmus in dieser Performance aber auch eine erinnerungspolitische Funktion, denn Rhythmen verfügen über eine gedächtnisstützende Qualität: „Rhythmisch Gesprochenes und rhythmische Bewegungen sind leichter zu memorieren, leichter zu erinnern und leichter zu aktualisieren" (Staack 2022, 138). Die rhythmisierten Namen in *i had other plans for 2020* bleiben demnach leichter in Erinnerung und werden von den Zuhörenden selbst (durch „Ohrwürmer", „Mitschwingen" im Takt der Performance) – körperlich – archiviert. Damit konstituiert Nnebedum durch ihre Performance in mehrfacher Hinsicht ein „performing archive" (Borggreen und Gade 2013, 9), das die vermeintliche Dichotomie zwischen ephemerer Performance und dauerhafter Speicherung in materiellen Archiven infrage zu stellen vermag. Ihr (Namens-)Archiv ist keine skriptural fixierte Sammlung, sondern ein flüchtiges, bewegtes und affektives (Stimm-)Phänomen.[5] Hier zeigt sich die körperliche Di-

4 Zur Verknüpfung von Rhythmik, Resonanz und Emotion(sübertragung) vgl. Herzfeld-Schild 2017 und 2018.

5 Zwar ist die Stimme in diesem Format aufgezeichnet, dennoch bleibt ihre Eigenschaft als flüchtiges Phänomen zu einem gewissen Grad erhalten, wie etwa auch Wiebke Vorrath betont, wenn sie schreibt, dass „die Prozesshaftigkeit und Flüchtigkeit [des aufgezeichneten Stimm-Ereignisses,

mension; es geht um das Verinnerlichen der Namen im rhythmischen wie im gedächtnistheoretischen Sinne.

Die Stimme hat hier folglich mehr als nur lautliche Qualität. Sie impliziert eine gewisse Körperlichkeit (im Sinne einer „Körperspur" der im Clip nicht sichtbaren Poet-Performerin; vgl. Pinto 2014, 11), wird zum affektiven Übertragungsmedium und erzeugt in der Rezeption einen gestimmten Raum: Im Zusammenspiel aus Rhythmus, Tonhöhe, Lautstärke, Artikulation und Klangfarbe sowie dem leisen, oft beinahe lautlosen Atmen der Performerin entsteht eine Sonosphäre, die sich über den jeweiligen Raum, in dem das Video rezipiert wird, legt.[6] Die Namen werden dabei selbst zum Teil dieser Atmosphäre bzw. konstituieren sie und versetzen als solche „den Leib [der Rezipient:innen, JL] in eine spürbar ergreifende Resonanz" (Öhlschläger 2010, 242). Das Medium der Stimme bringt in diesem Clip also eine spezifische Lautlichkeit, Körperlichkeit und Räumlichkeit hervor – drei Phänomene, die nach Erika Fischer-Lichte eine Performance definieren (vgl. 2004, 2015). An die Stelle der leiblichen Ko-Präsenz zwischen Performerin und Publikum tritt hier jedoch eine *atmosphärische Ko-Präsenz*: Der emotional gestimmte Klangraum, der sich über die Stimme konstituiert, wird zu einem phänomenologischen Bindeglied zwischen der raumzeitlich entfernten Poet-Performerin und den Rezipient:innen. Ihre Ko-Präsenz ist – wenn auch nicht leiblich gegeben – im Flow der Performance erfahrbar.

Freilich könnte man davon ausgehend die Frage aufwerfen, ob der Performance-Begriff in diesem Kontext tatsächlich angemessen ist, da er traditionell mit sogenannten Live-Situationen assoziiert wird.[7] Das gilt insbesondere, da Poetry-Clips, anders als klassische Performances, nicht durch ihre Singularität, sondern gerade durch ihre (potenzielle) Iterativität konstituiert werden. Während man eine Live-Performance nur einmal linear betrachten kann – Zurückspulen, Anhalten und Replay sind nicht möglich, auch wenn ein mehrmaliger Besuch der Performance natürlich denkbar wäre –, kommt den Rezipient:innen von *i had other*

JL] zwar [aufgrund der prinzipiellen Wiederholbarkeit durch iteratives Anhören, JL] eingeschränkt sind, die Stimme als Gegenstand der Inszenierung indessen ein performatives Phänomen bleibt" (2020, 102). Auch die Möglichkeit, aufgezeichnete Stimmen (durch das Drücken der Stopp-Taste) zu pausieren, ändert an dieser Flüchtigkeit nichts: Die Stimme kann dadurch nicht im Moment fixiert werden, denn durch das Pausieren erlischt auch die Lautlichkeit.

6 Je nach Rezeptionsmodus kann sich diese Stimmatmosphäre anders konstituieren; etwa als intimer Hörraum, wie er beim Hören mit Kopfhörern entsteht, oder als sonosphärische Überlagerung anderer Räume.

7 Im Anschluss an Philip Auslanders Monografie zum Begriff der ‚Liveness' im Zeitalter digitaler Technologien (2008), in der Liveness nicht länger „in terms of either the presence of living human beings before each other or physical and temporal relationships" (62) begriffen, sondern als eine spezifische affektive Erfahrung der Rezipient:innen betrachtet wird, ließe sich auch Fischer-Lichtes Definition der Performance mit Blick auf das digitale Format neu denken.

plans for 2020 mehr Handlungsmacht über das Betrachtete und Gehörte zu. Die Namen zu Beginn haben zwar innerhalb der aufgenommenen Performance ephemeren Charakter – sie verklingen akustisch mit der Stimme der Poet-Performerin und verschwinden visuell aus dem bewegten Blickfeld –, aber sie können dennoch immer wieder angehört und angesehen werden; der Clip kann angehalten und die Namen betrachtet, gelesen und ausgesprochen werden. Diese Wieder_holung ist in den medialen Affordanzen der Plattform Instagram sogar angelegt: Instagram-Videos haben die Besonderheit, nach dem Ende der jeweiligen Aufnahme direkt zum Anfang zurückzuspringen und in einem sogenannten Loop automatisch wieder von vorne zu beginnen. Das Wieder_holen der Namen (im Sinne von Zurückholen aus dem Vergessen) auf der Ebene des Inhalts des Clips geht also einher mit einem Wieder_holen auf medialer Ebene, das sich durch die Affordanzen von Instagram als Publikations- bzw. Distributionsplattform ergibt.[8] Diese gilt es nun näher zu analysieren.

Instagram als prekäres Gegen-Archiv

Jenseits der Archive vergessen oder darin nur als namenlose Nummern und Zeichen repräsentiert, wurden Schwarze Gewaltopfer im Laufe der Geschichte immer wieder aus dem hegemonialen kollektiven Gedächtnis ausgeschlossen (vgl. dazu Sharpe 2016). Die Geschichte der Anti-Rassismus-Bewegung und rassismuskritisch engagierter Kunst ließe sich davon ausgehend auch als eine Geschichte an Versuchen des „plotting, mapping, and collecting the archives of everyday Black immanent and imminent death" begreifen (Sharpe 2016, 13). Es geht um die Frage, wie Menschen und Erfahrungen, die jenseits des hegemonialen Diskurses existieren, Teil eines kollektiven Gedächtnisses werden können, welche medialen Rahmen eine Möglichkeit zum (Selbst-)Ausdruck für marginalisierte Gruppen bieten und wie sich diese beschreiben lassen. Vor diesem Hintergrund lohnt ein genauerer Blick auf die Affordanzen jenes Mediums, das in den letzten Jahren wiederholt zum „Sprachrohr" für Angehörige gesellschaftlich marginalisierter Gruppen gewor-

8 Wieder_holt werden die Namen aber nicht nur innerhalb dieses Clips, sondern sie zirkulieren auch über die Mediengrenzen hinweg, denn Nnebedum hat *i had other plans for 2020* in verschiedenen Medien und bei unterschiedlichsten Anlässen immer wieder neu interpretiert: So wurde es nicht nur als Poetry-Clip auf Instagram gepostet, sondern auch im Rahmen eines Poetry Slams performt und anschließend auf YouTube veröffentlicht, in einem Radiopodcast ausgestrahlt, in Form eines anderen Poetry-Clips auf ihrer Webseite hochgeladen und 2022 ist der Text auch in ihrem Buch *birthmarks* erschienen. *i had other plans for 2020* übertritt damit immer wieder die Grenzen der Einzelmedien; es zirkuliert, so wie auch Hashtags im digitalen Raum zirkulieren. Die Namen werden verbreitet und damit vor dem Vergessen bewahrt.

den ist: Instagram – eine Plattform, die 2010 als „photo-sharing-application“ (Laestadius 2017, 574) gegründet wurde; der Name ist dementsprechend ein Akronym aus *camera* und *telegram*.

Möchte man auf dieser Plattform etwas posten, muss man den Post in eine quadratische Bildform bringen. Diese Vorgabe prägt auch die sogenannte visuelle Instapoetry (vgl. Penke 2019), bei der Bild und Text miteinander verknüpft werden: Sie ist durch ihre Kürze und die Interaktion von Schrift und Bild geprägt – und wurde in den letzten Jahren immer wieder zu einer Gattung, die jungen Schwarzen Künstler:innen als Medium für gesellschaftspolitisch engagierte Texte diente (siehe z. B. Korecka 2023; Korecka und Wehmeier 2024). Während Instagram für diese Form der Lyrik als Produktionsplattform dient,[9] erfüllt es in Bezug auf audioliterale Lyrik weniger die Funktion einer Produktions- als vielmehr einer Distributionsmöglichkeit bereits fertig produzierter Videos, die hochgeladen und dann über die verschiedenen Vernetzungsmechanismen der Plattform (Stories, Hashtags, Algorithmen) an andere Nutzer:innen vermittelt werden.[10] Zentral im Kontext der hier untersuchten audioliteralen Instapoetry ist also in erster Linie die Frage nach dem Paratext und den Mechanismen der Speicherung und Verbreitung von Posts innerhalb dieses medialen Rahmens. So sind die Clips in einen vielschichtigen Kontext eingebettet, wobei vier paratextuelle Ebenen hier von besonderem Interesse sind – (a) der unmittelbar mit dem Clip kombinierte Kommentar von Nnebedum (die sog. Caption), (b) die Kommentare anderer Nutzer:innen zu diesem Clip, (c) weitere Posts auf Nnebedums Instagram-Seite und schließlich (d) die Beiträge, durch die der Clip über Hashtags und andere Algorithmen vernetzt wird.[11] Diese vier Ebenen sollen nun kurz beleuchtet werden, wobei ich den Fokus auf die letztgenannte Ebene legen möchte, um davon ausgehend die Einbettung von Nnebedums (und Aukongos) Poetry-Clip in einen explizit aktivistischen Kontext zu untersuchen.

Beginnen wir mit dem unmittelbaren Paratext, der sich mit Genette auch als Peritext beschreiben lässt (vgl. 1989, 12), handelt es sich hierbei doch um eine Form des Begleittextes, der dem Clip bei seiner Veröffentlichung (in diesem Fall: bei seinem Posting) beigefügt wurde und mit ihm unmittelbar verbunden ist (man kann den Post nicht betrachten, ohne auch den Kommentar zu betrachten).

9 Die Texte und Bilder müssen in das quadratische Bildformat der App eingepasst werden.

10 Die Bearbeitungsmöglichkeiten (z. B. unterschiedliche Filter), die Instagram anbietet, spielen in diesem Kontext – zumindest in Bezug auf die hier untersuchten Clips – keine Rolle.

11 Es gäbe noch zahlreiche weitere paratextuelle Dimensionen (z. B. Profilname, Uploadzeitpunkt, geographische Angaben), die zu untersuchen den Rahmen dieses Beitrags allerdings sprengen würde. Magdalena Korecka und Henrik Wehmeier haben jüngst einen ausführlichen Beitrag über die Typen und Funktionen unterschiedlicher Epitexte der Instapoetry verfasst, der all diese Ebenen beleuchtet und systematisiert (vgl. 2024).



Abb. 2: Caption zu Precious Nnebedums *i had other plans for 2020* (1. Juni 2020, https://www.instagram.com/p/CA5eHfGhJ0D/). © Precious Nnebedums.

In kurzen, nüchternen Aussagesätzen bringt Nnebedum mit diesem Kommentar ihre persönliche Situation nach jener Tat, die sich sechs Tage zuvor in Minnesota ereignet hat, auf den Punkt, ohne diese jedoch explizit zu benennen. Dass sie dabei auf die Ermordung George Floyds referiert, wird allein durch die zeitliche Nähe des Posts, den Verweis „since friday" und nicht zuletzt auch die den Kommentar beschließenden Hashtags (#georgefloyd) kenntlich. Man könnte diese Ebene des Paratextes nun mit Blick auf unterschiedliche Phänomene – etwa die Frage nach Authentizität und Stimme (Wer spricht hier überhaupt? Die Poet-Performerin oder Precious Nnebedum? Und lässt sich das in diesem Kontext überhaupt trennen?) – untersuchen, interessant ist mit Blick auf das Forschungsinteresse dieses Beitrags jedoch vor allem, dass die Caption den Clip durch die Verwendung aktivistischer Symboliken explizit in den Kontext der BLM-Bewegung einschreibt. So können die Hashtags – insbesondere natürlich #blacklivesmatter (vgl. Abb. 2) – als ein „digitaler, politischer Slogan" gelesen werden (Thiemann und Moutchnik 2021, 130). Darüber hinaus handelt es sich bei dem Icon, das Nnebedum an das Ende der Caption setzt, um die sogenannte *clenched fist*, die seit 2010 über den Unicode U270A codiert und damit als Emoticon verwendbar ist. Als visuelle Trope hat dieses Symbol auch eine zentrale rhetorische Funktion: Es steht für „defiance and black power" (Capelli 2020, 334) und die Bereitschaft „to meet malevolent, massive institutional force with force of [their] own" (Kelly 2012). Zugleich verweist dieses Symbol aber auch auf Solidarität und Gemeinschaft und darauf, dass all jene, die sich mit der BLM-Bewegung identifizieren, „in struggle with others against common oppression" verbunden sind (Kelly 2012) – eine Semantik, die sich hier auch auf der zweiten Paratext-Ebene, in den Kommentaren zu Nnebedums Clip, wiederfindet: Zahlreiche Nutzer:innen reagierten auf den Post mit einer *clenched fist*.

Als Social-Media-Post ist die Performance zudem – hier kommt die dritte Paratext-Ebene ins Spiel – direkt in Nnebedums persönliche Instagram-Seite eingebettet und verfügt damit über ein noch umfassenderes intermediales Umfeld aus Fotos, Videos, Hyperlinks und anderen Kommentaren, die sie unmittelbar in einen aktivistischen Kontext einschreiben. So wird Nnebedums Poetry-Clip nicht nur von Beiträgen über private, alltägliche Erlebnisse, sondern auch durch Informationen, Links und Videos zu ihrer aktivistischen Tätigkeit flankiert; auf den Post von *i had other plans for 2020* folgen etwa drei Posts zu der von Nnebedum organisierten BLM-Demonstration in Graz. Aktivismus und Literatur scheinen hier – wortwörtlich – eng beieinanderzuliegen und auch in Interaktion zu treten: Die „protesting marches" (Nnebedum 2020, 02:46), die die Poet-Performerin in ihrem Clip anspricht, die *clenched fist* und das Nennen der Namen der Opfer – all diese aktivistischen Symbole und Praktiken werden nicht nur auf inhaltlicher Ebene im Clip thematisiert und performiert, sondern sie sind auch Bestandteil der wenige Tage später geposteten Fotos und Videos von den BLM-Demonstrationen, die den Poetry-Clip auf Nnebedums Instagram-Seite rahmen. Die unterschiedlichen Posts wirken hier zusammen – wobei sich die Frage stellt, wie sich dieses Verhältnis begrifflich fassen lässt.

So handelt es sich bei diesen Paratexten um (Bild-)Texte, die zwar in der digitalen Sphäre räumlich eng mit dem Post zu *i had other plans for 2020* verbunden sind, aber zeitlich (d. h. in Bezug auf den Veröffentlichungszeitpunkt) nicht direkt in Zusammenhang damit stehen. Dieser paratextuelle Rahmen kann also weder als peri- noch als epitextuell betrachtet werden, sind doch die weiteren Posts dieser Performance nicht (zeitlich) beigefügt, wie es die Definition des Peritextes verlangen würde (vgl. Genette 1989, 12), vielmehr handelt es sich um eigenständige Beiträge, die zu anderen Zeitpunkten veröffentlicht wurden. Diese stehen aber auch nicht ohne jegliche physische (bzw. in diesem Fall räumliche) Verbindung zu dem Post mit dem Poetry-Clip, sodass auch die Bezeichnung als Epitext ebenso wenig zutreffend wäre (vgl. Genette 1989, 12). An dieser Stelle wäre es notwendig, entweder die Definition des Epitextes zu erweitern oder eine neue Begrifflichkeit einzuführen, die der Beschreibung dieses digitalen Phänomens gerecht wird und das Zusammenwirken dieser unabhängigen, aber einander doch gegenseitig ergänzenden Texte fassen lässt (im Sinne eines weiter gefassten Textbegriffes, der auch Bilder und Videos einschließt). Davon ausgehend soll hier – in Anlehnung an Genettes paratextuelle Begrifflichkeiten, die sich jeweils aus einem griechischen Präfix (*peri-*, *epi-*) und dem Lateinischen *textum* zusammensetzen – der Begriff des *Syntextes* vorgeschlagen werden: Die griechische Vorsilbe *syn-* trägt in Bezug auf räumliche Zusammenhänge die Bedeutung ‚zusammen mit' und wird im Deutschen dazu verwendet, „ein Miteinander, ein Zusammenwirken" auszudrücken (Scholze-Stubenrecht 2023). Dementsprechend kann die Bezeichnung des

Syntextes die räumliche Verbindung zwischen der digitalen Performance und den sie rahmenden, aber nicht zeitlich mit ihr in Verbindung stehenden Beiträgen begrifflich fassen. Die anderen Posts auf Nnebedums Instagram-Seite sind eigenständige Publikationen, stehen aber in räumlicher Verbindung zusammen mit (*syn-*) dem Post zu *i had other plans for 2020*. In ihrer Gesamtheit – ihrem „Zusammenwirken" – konstituieren sie Nnebedums Instagram-Seite, die ein Konglomerat aus literarischen, aktivistischen und persönlichen Posts darstellt.

Das entscheidende Charakteristikum des Syntextes ist dabei seine Flüchtigkeit und Veränderbarkeit: Alte Posts können jederzeit archiviert oder gelöscht werden, neue Syntexte können hinzukommen, Clips repostet oder über die Story geteilt werden und auf diese Weise in immer neue Kontexte, d. h. andere Syntexte, gestellt werden, die den jeweiligen Post anders einbetten[12] – wie es im Kontext der Protest Poetry auf Instagram auch häufig passiert: Zahlreiche Clips werden seit 2020 am Todestag von George Floyd von den Künstler:innen selbst oder auch von anderen Nutzer:innen in der Story repostet und damit sichtbar gemacht oder es entstehen an diesen Jahrestagen neue Clips und Posts, die an die Ereignisse erinnern. Es handelt sich um eine Art Gedenkritual, dessen medialen Rahmen Instagram bereitstellt und durch seine Affordanzen auch in seiner Distribution prägt.

Eine zentrale Rolle spielt dabei – und damit komme ich zu der vierten Paratext-Ebene – der Hashtag, d. h. ein mit einem vorangestellten Doppelkreuz (*hash*) versehenes Stichwort (*tag*), das u. a. in den sozialen Netzwerken zur Vernetzung von Posts und Gruppen, zur Herausbildung von (Mikro-)Diskursen, aber auch zum Ausdruck von Emotionen und Zugehörigkeit dienen kann (vgl. Penke 2019, 458; Thiemann und Moutchnik 2021). Er zählt seit seiner Einführung im Januar 2011 zu den zentralen Affordanzen, die Instagram als Plattform bereitstellt, und eröffnet ein neues Spektrum an Möglichkeiten zur digitalen Kommunikation – so auch für die Publikation von Nnebedums *i had other plans for 2020*, dem die folgenden Hashtags peritextuell beigefügt sind (vgl. auch Abb. 2): „#georgefloyd #blacklivesmatter #blm #trayvonmartin #ericgarner #philandocastile #sandrabland #blackgirlmagic #justiceforgeorgefloyd."

Bei diesen Hashtags handelt es sich um „both words and not yet words" (Bernard 2019, 15), denn sie tragen einerseits selbst semantische Bedeutung (z. B. als Symbole der BLM-Bewegung) und stellen andererseits in ihrer Funktion als digitaler Code Figuren der Vernetzung dar (vgl. Bernard 2019, 3). So dient der Hashtag

12 Zusätzlich wäre noch der sogenannte Feed zu nennen, in dem einschlägige Beiträge – in Abhängigkeit von Algorithmen – für jede:n Instagram-Nutzer:in, die sie angezeigt bekommt, in stets unterschiedliche Syntexte eingebettet werden (vgl. Korecka und Wehmeier 2024).

auch als Metatext, durch den einschlägige Posts miteinander verbunden werden: Klickt man auf einen der Hashtags in Nnebedums Caption, wird man auf eine Seite geleitet, auf der alle Beiträge, die mit diesem Hashtag markiert wurden, gesammelt sind, sodass beispielsweise im Falle von #trayvonmartin ein Archiv aus Bildern und Videos zur Erinnerung an Trayvon Martin – einen 17-jährigen Schüler, der 2012 in Florida erschossen wurde – erscheint.

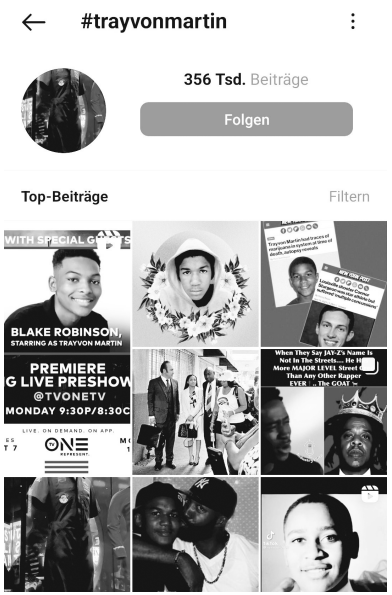


Abb. 3: Das Instagram-Hashtag-Archiv #trayvonmartin (21. Oktober 2023, https://www.instagram.com/explore/tags/trayvonmartin/). © Instagram.

Über die Verwendung des Hashtags wird Nnebedums Poetry-Clip also in ein virtuelles Archiv aus zahlreichen Syntexten eingeschrieben, das kontinuierlich – mit jeder Verwendung des Hashtags – an Größe gewinnt. Dabei werden die Hashtags zu

> nodal points of a new media public that allow members of the population who are accustomed to being misrepresented by others to describe their own experiences directly and more truthfully, to raise their own voices without any interference from the distortive filter of the mass media [...]. (Bernard 2019, 53)

Über den Hashtag können demnach virtuelle Archive eröffnet werden, in denen sich Minderheiten, denen in der Öffentlichkeit in der Regel keine eigene Stimme zugestanden wird, selbst repräsentieren können. Diese Archive scheinen auf den ersten Blick dezentral und antihierarchisch organisiert: Jede:r kann sich daran beteiligen und über eigene Posts unter diesem Hashtag zur Größe und Sichtbar-

keit der digitalen Bewegung beitragen. Denn mit jedem Kommentar und Reposting einschlägiger Beiträge steigt deren digitale Sichtbarkeit und Verbreitung. Je mehr Leute einen Beitrag oder einen Hashtag anklicken, liken oder weiterleiten, desto mehr werden diese auch vom Algorithmus „gepusht". So potenziert sich die Sichtbarkeit dieses digitalen, dezentralen Archivs gerade durch die Partizipation der Nutzer:innen. Doch dabei darf nicht übersehen werden, dass Instagram als Plattform keine passive Rolle spielt, sondern die Strukturen dieses Archivs durch seine Plattformpolitik und Affordanzen entscheidend prägt: Inhalte können jederzeit gelöscht werden oder (z. B. durch *shadow banning*) verschwinden; zudem ist die Verbreitung der Beiträge und damit auch ihre Sichtbarkeit durch für Nutzer:innen verborgene Mechanismen der Algorithmen bestimmt. Beiträge von People of Colour haben etwa – trotz der Verwendung von Hashtags – eine geringere Reichweite (d. h. sie werden seltener im Feed angezeigt und erreichen weniger User:innen; vgl. Poell et al. 2022). Der Hashtag und seine archivarische Funktion erscheint zwar als ein wichtiges politisches Tool, zugleich sind ihm aber auch Machtdynamiken (nicht zuletzt aufgrund der kapitalistischen Ausrichtung der Plattform) eingeschrieben, die neue Hierarchien produzieren und dem aktivistischen Potenzial entgegenwirken. Das gilt auch für die Rezeption einschlägiger Beiträge, wie Magdalena Korecka und Henrik Wehmeier zeigen: „Die Logik der Sozialen Medien [...] provoziert schnelle und möglicherweise zum Teil ‚falsch' gelesene ethnische Zuschreibungen, die mit Konsequenzen für die betroffenen Minoritäten einhergehen kann" (2024, 322). Mit Instagram assoziierte und habituell verbundene Rezeptionsmodi unterlaufen also in gewisser Weise den Anspruch auf *empowerment*. Die Plattform ist selbst ein zentraler Akteur, der in diesem Gegenarchiv – auch wenn es auf den ersten Blick dezentral und antihierarchisch erscheint – ‚mitmischt'; es ist ein prekäres Archiv.

Als solches hat Instagram auch stets liminalen Status: Es liegt zwischen Speicherung und Flüchtigkeit, zwischen Erinnern und Vergessen. Zwar bleiben die Beiträge alle in dem durch die Hashtag-Verknüpfung konstituierten Archiv erhalten, doch ist es gerade aufgrund seiner unglaublichen Größe (bei #trayvonmartin aktuell 356 Tsd. Beiträge; vgl. Abb. 3) beinahe unmöglich, einzelne Beiträge (wieder) zu finden; entsprechende Ordnungs- oder Suchmechanismen gibt es nicht. Man kann durch dieses Archiv scrollen, einzelne Beiträge betrachten, aber gerade die „Unordnung" dieses Archivs erschwert auch ihre Rezeption. Einzelne Fundstücke – so auch Poetry-Clips und visuelle Lyrik-Beiträge – sind, wenn sie nicht sofort extern abgespeichert werden, wohl kaum wieder auffindbar. So liegen die Inhalte dieses Hashtag-Archivs an der Grenze zwischen materiellem und performativem Gedächtnis: Sie sind zwar im digitalen Raum gespeichert und stellen damit virtuelle, kulturelle Artefakte dar, die online archiviert sind; dennoch braucht es die Nutzer:innen, um die Beiträge sichtbar zu machen, aus dem Archiv „auszugraben", sie zu reposten und damit zu aktualisieren. Sie bestehen in einem

prekären Dazwischen, das Aleida Assmann in Anlehnung an Friedrich Georg Jünger als „Verwahrensvergessen“ bezeichnet hat: „Die Materialien existieren […] zwischen einem Nicht-mehr und einem Noch-nicht. Sie existieren im Wartesaal der Geschichte, denn sie warten auf ihre Wiedererweckung in Form von Auswahl, Aufmerksamkeit, Deutung, Bewertung, Sinn“ (2020, 38).

Zur Möglichkeit des (Be-)Trauerns: Protest Poetry und die Black Lives Matter-Elegie

In diesem digitalen, durch Hashtags konstituierten Archiv findet sich auch der zweite Instagram-Poetry-Clip, auf den im Zuge dieses Beitrags – wenn auch nur sehr kurz – eingegangen werden soll: *Menschen und Menschen* von Stefanie-Lahya Aukongo (2020). Ebenso wie Nnebedums *i had other plans for 2020* lässt sich auch dieser Clip als eine Reaktion auf die Ermordung George Floyds beschreiben. Erzählt wird auch hier von *weißer* Unterdrückung und Gewalt, die jedoch – anders als bei Nnebedum, die ausschließlich die Namen US-amerikanischer Opfer nennt – auch auf den europäischen Kontext bezogen werden: „Das, was passiert, ist nicht so weit weg. Ist hier. Ist gewollt. Ist real. […] Das, was geschieht, geschieht überall. Lagert hier in meinem Körper“ (Aukongo 2020, 00:32–00:47). Der Körper wird zum Speicher kollektiver Erfahrungen von Gewalt – und er rückt in diesem Poetry-Clip auch visuell ins Zentrum (vgl. Abb. 4).

Während des gesamten Clips ist die Poet-Performerin schlafend im Close-up zu sehen, während farblich wechselnde Lichter auf ihren Körper projiziert werden. Man könnte dies auch als ein Sinnbild für all jene gesellschaftlichen und politischen Situationen lesen, in denen Schwarze Menschen immer wieder zur Projektionsfläche kollektiven Hasses oder Abwertung wurden. Die Schlafende ist den Blicken der Rezipient:innen visuell ausgesetzt – ein Moment der Vulnerabilität, der akustisch durch ein wiederholtes, rhythmisches Pochen, das an einen Herzschlag erinnert, intensiviert wird. Der Körper selbst ist hier nicht nur sicht-, sondern auch hörbar – auch wenn die performende Stimme, wie auch bei Nnebedum, aus dem Off kommt. Die sprechende Instanz – das artikulierende Ich im Moment des Sprechens – bleibt den Rezipient:innen also verborgen, was einen besonderen Effekt erzeugt: Die vom visuell sichtbaren Körper gelöste Stimme lässt sich weniger als individuelles Sprechen, sondern vielmehr als Stimme eines Kollektivs verstehen; artikuliert wird hier keine individuelle Erfahrung, die an eine einzelne Sprechinstanz gebunden ist, sondern eine kollektive.



Abb. 4: Die Poet-Performerin in *Menschen und Menschen* (Stefanie-Lahya Aukongo, 4. Juni 2020, https://www.instagram.com/p/CBBdvQ7n3-w/). © Stefanie-Lahya Aukongo.

Bild und Text sind dabei eng verknüpft; das Moment des Schlafens wird auch im performten Text aufgegriffen: „Ich bin so müde. So müde“ (Aukongo 2020, 00:20), heißt es refrainartig in diesem Clip. Die Phrase „müde sein“ ist im Deutschen dabei doppelt konnotiert, denn sie verweist nicht nur auf körperliche Müdigkeit nach Anstrengungen, sondern *etwas müde sein* bedeutet auch so viel wie *etwas satthaben*. Dieses Satthaben, das die Poet-Performerin im Laufe des Clips immer vehementer zur Sprache bringt, bezieht sich hier auf die rassistische Gewalt und Diskriminierung, auf die Tatsache, dass immer zwischen Menschen und Menschen differenziert wird, wie es auch im Titel des Clips heißt. Es wird unterschieden zwischen *weißen* Menschen, die sich dem Schutz des Staates sicher sein können, und People of Colour, die oft nicht als Menschen anerkannt werden, wie die Poet-Performerin in diesem Clip reflektiert. So lässt sich der Titel – *Menschen und Menschen* – auch als Anspielung auf Judith Butlers viel rezipierte Arbeit *Precarious Life* verstehen (2010). Darin zeigt Butler, dass durch gesellschaftspolitisch entstandene Rahmen (engl. *frames*) bestimmt wird, welche Leben innerhalb einer Gesellschaft auch als solche wahrgenommen und daher geschützt und bei Verlust betrauert werden (vgl. Butler 2010, 15–16). Wer aus diesen Rahmen fällt, verliert auch seinen Anspruch auf gesellschaftlichen Schutz, wie sich etwa an der langjährigen Ignoranz gegenüber Schwarzen Opfern *weißer* Gewalt zeigt: sei es im Zuge des transatlantischen Sklavenhandels, sei es durch Polizeigewalt und rassistisch

motivierte Terroranschläge. Es sind Menschen, die nicht als Menschen anerkannt werden und damit ein, wie es im Titel von Butlers Arbeit heißt, prekäres Leben führen – zumindest so lange, bis sich die gesellschaftspolitischen Rahmen verändern. Dies kann, so Butler, einerseits durch das Zirkulieren von Rahmen, andererseits aber auch durch neue Rahmungen geschehen (vgl. 2010, 19). Einen solchen neuen (medialen) Rahmen scheint nun Instagram zu bieten. Hier können gesellschaftlich marginalisierte Gruppen ihre Diskriminierungserfahrungen (auch in lyrischer Form) artikulieren und sicht- bzw. hörbar machen – wie es auch im Zuge von Nnebedums und Aukongos Poetry-Clips passiert. Aukongo richtet dabei immer wieder Appelle an die Zuhörer- und Zuschauer:innen, wenn es mehrmals heißt: „Nennt ihre Namen" (Aukongo 2020, 02:40). Die Rezipient:innen werden hier direkt in die Verantwortung genommen; und so endet der Clip auch mit einem wortwörtlichen Weckruf: Ein Wecker klingelt aus dem Off. Es ist ein *Call to Action*, eine Aufforderung an alle Rezipient:innen, aktiv zu werden und die titelgebende Differenzierung zwischen Menschen und Menschen, zwischen *Weißen* und People of Colour aufzugeben.

Aukongos Clip steht damit – wie auch jener von Nnebedum und zahlreiche andere audioliterale Protest-Poetry-Clips – in der literarischen Traditionslinie der sogenannten *Afroamerican Elegy* (vgl. Lennon 2019): Im Laufe des zwanzigsten und beginnenden einundzwanzigsten Jahrhunderts eigneten sich afroamerikanische Künstler:innen die aus einer westlich-antiken Tradition stammende literarische Form der Elegie an, um sie in Absage an diese Tradition in Form einer „anti-elegy" neu zu begründen und politisch aufzuladen (Lennon 2019, 194). Insbesondere lassen sich dabei Bezüge zur englischen Elegie-Tradition feststellen, die Gedichte umfasst, in denen ein trauerndes Ich sich mit dem Tod eines geliebten Menschen auseinandersetzt. Es geht um einen persönlichen, individuellen Moment der Trauer, der am Ende dieser Texte meist durch ein Moment des Trostes abgeschlossen wird. Darauf beziehen sich zahlreiche afroamerikanische Lyriker:innen – etwa Danez Smith und Claudia Rankine –, die ihre Gedichte im Anschluss an diese englische Tradition als Elegien bezeichneten, aber die lyrisch ausgedrückte individuelle Trauer um gesellschaftspolitisches, kollektives Trauern erweiterten und die Elegie dabei zur Protest Poetry umformten. Kein Trost steht am Ende afroamerikanischer Elegien, sondern „its resistance to consolation and unwillingness to ‚abandon the dead'" (Kennedy 2007, 145): der Widerstand gegen ein System des strukturellen Rassismus und oft auch ein *Call to Action*, wie er mit dem Weck(er)ruf auch am Ende von Aukongos Clip hörbar wird. Der Kern der elegischen Dichtung verschiebt sich hier vom persönlichen Trost zum Aufruf zu gesellschaftlichem Handeln. Die Clips sind, so könnte man formulieren, *Black Lives Matter-Elegien*, die aktivistische Elemente und Traditionen in sich aufnehmen und literarisieren. Hashtags und die Namen der Opfer werden nicht nur in

den Paratext eingeschrieben, sondern stimmlich performt und Zitate und Parolen der BLM-Bewegung dabei immer wieder aufgenommen.

Insofern lassen sich die Clips auch als eine Form kollektiver Trauerarbeit, der *emotional labour*, verstehen, die auch aus gendertheoretischer Perspektive ein interessantes Phänomen darstellt. So fällt auf, dass fast ausschließlich weibliche bzw. als weiblich gelesene Performer:innen diese literarische, audioliterale Trauerarbeit leisten – ein Gender-Bias, der nicht zuletzt deshalb interessant ist, da öffentliches Trauern seit jeher als „weibliche Kulturtätigkeit" konnotiert ist (Ecker 1999, 11). In historischen Trauerpraktiken, die meist Frauen zugeschrieben wurden – man denke an den Begriff der „Trauerweiber" und die Kleidervorschriften für trauernde Frauen –, in Literatur (z. B. antiken Tragödien) und Kunst, aber auch in Kriegsberichterstattungen im Fernsehen und in Zeitungen „wird Trauer fast ausnahmslos [...] an weiblichen Figuren vor[geführt], während die Wunden an den männlichen Körpern demonstriert werden" (Ecker 1999, 11). *Emotional labour* und Weiblichkeit sind also kultur- und kunstgeschichtlich eng verknüpft – eine Verbindung, die sich auch in den BLM-Elegien auf Instagram wiederfinden lässt, die bis auf wenige Ausnahmen (z. B. Lacroy „Atlas" Nixon) nur von weiblich gelesenen Performer:innen veröffentlicht werden.

Man könnte (und müsste) diesen Gender-Gap in der Produktion (und Rezeption) von Protest Poetry freilich noch detaillierter untersuchen; im Rahmen dieses Beitrags ging es jedoch in erster Linie darum, welche Motive und Gestaltungselemente diese Clips prägen. Ganz in der Tradition der afroamerikanischen Elegie changieren sie zwischen dem Ausdruck von Trauer, Verlust, Schmerz und einem Aufruf zum Widerstand und zur Solidarität. Sie reflektieren Erfahrungen struktureller Gewalt auf mikropolitischer Ebene und rufen ganz im Sinne der BLM-Bewegung zu politischem Handeln auf. Kunst und Aktivismus verbinden sich: Digitale audioliterale Lyrik wird zur Protestform und Instagram zu einem medialen Rahmen, in dem diese Trauer sicht- und hörbar gemacht und geteilt werden kann.

Literaturverzeichnis

Assmann, Aleida. *Formen des Vergessens*. Göttingen: Wallstein, 2020.

Aukongo, Stefanie-Lahya [@lahya_aukongo]. „Menschen und Menschen". Instagram-Post, 4. Juni 2020, https://www.instagram.com/p/CBBdvQ7n3-w/ (14. Oktober 2023).

Auslander, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London: Routledge, 2008.

Benthien, Claudia, Jordis Lau und Maraike M. Marxsen. *The Literariness of Media Art*. New York und London: Routledge, 2019.

Bernard, Andreas. *Theory of the Hashtag*. Cambridge: Polity Press, 2019.

Borggreen, Gunhild und Rune Gade. „Introduction: The Archive in Performance Studies“. *Performing Archives/ Archives of Performance*. Hg. Gunhild Borggreen und Rune Gade. Kopenhagen: Museum Tusculanum, 2013. 9–30.

Butler, Judith. „Einleitung: Gefährdetes Leben, betrauerbares Leben“. *Raster des Krieges: Warum wir nicht jedes Leid beklagen*. Übers. Antonín Handl. Frankfurt a. M.: Campus, 2010. 9–38.

Cappelli, Mary Louisa. „Black Lives Matter: The Emotional and Racial Dynamics of the George Floyd Protest Graffiti“. *Advances in Applied Sociology* 9.10 (2020): 323–347.

Chion, Michel. *The Voice in Cinema*. New York: Columbia Univ. Press, 1999.

Ecker, Gisela. „Trauer zeigen: Inszenierung und die Sorge um den Anderen“. *Trauer tragen – Trauer zeigen: Inszenierungen der Geschlechter*. Hg. Gisela Ecker. München: Fink, 1999. 9–26.

Fischer-Lichte, Erika. „Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff“. *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*. Hg. Erika Fischer-Lichte, Clemens Risi und Jens Roselt. Berlin: Theater der Zeit, 2004. 11–26.

Fischer-Lichte, Erika. *Performativität: Eine Einführung*. Bielefeld: Transcript, 2015.

Genette, Gérard. *Paratexte: Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Übers. Andreas Knop. Frankfurt a. M.: Campus, 1989.

Herzfeld-Schild, Marie Louise. „Resonanz und Stimmung: Musikalische Paradigmen im historischen Spannungsfeld von Anthropologie, Ästhetik und Physiologie“. *Resonanz – Rhythmus – Synchronisierung: Interaktionen in Alltag, Therapie und Kunst*. Hg. Thiemo Breyer, Michael B. Buchholz, Andreas Hamburger, Stefan Pfänder und Elke Schumann. Bielefeld: Transcript, 2017. 127–144.

Herzfeld-Schild, Marie Louise. „Emotionalität“. *Handbuch Sound: Geschichte – Begriffe – Ansätze*. Hg. Daniel Morat und Hansjakob Ziemer. Stuttgart: Metzler, 2018. 14–19.

Huggins, Nathan Irvin. *Harlem Renaissance*. *Updated Edition*. New York: Oxford Univ. Press, 2007 [1971].

Jackson, Sarah J., Moya Bailey und Brooke Foucault Welles. *#HashtagActivism: Networks of Race and Gender Justice*. Cambridge, MA: MIT Univ. Press, 2020.

Kelly, Jon. „Breivik: What’s Behind Clenched-Fist Salutes?“ *BBC News Magazine*, 17. April 2012, https://www.bbc.com/news/magazine-17739105 (23. August 2023).

Kennedy, David. Elegy. London: Routledge, 2007.

Korecka, Magdalena. „Platformized Visual Intimacies: Visibility in Feminist Instapoetry“. *Poetry and Contemporary Visual Culture/ Lyrik und zeitgenössische visuelle Kultur*. Hg. Magdalena Korecka und Wiebke Vorrath. Berlin and Boston, MA: De Gruyter, 2023. 121–144.

Korecka, Magdalena und Henrik Wehmeier. „Die inszenierte Erfüllung des lyrischen Ich(s)? Epitexte der Instapoetry als Schwelle zwischen lyrischem Text, auktorialer Selbstinszenierung, Plattforminterface und Rezipierenden“. *Formen und Funktionen auktorialer Epitexte im literarischen Feld der Gegenwart*. Hg. Nora Manz, Max Mayr und Anna Oberlacher. Berlin und Boston, MA: De Gruyter, 2024. 295–326.

Laestadius, Linnea. „Instagram“. The *SAGE Handbook of Social Media Research Methods*. Hg. Luke Sloan und Anabel Quan-Haase. London: SAGE, 2017. 573–592.

Lennon, Gavan. „Formal Violence: The Black Lives Matter Movement and Contemporary Elegy“. *Violence from Slavery to #BlackLivesMatter: African American History and Representation*. Hg. Andrew Dix and Peter Templeton. New York: Routledge, 2019. 193–209.

Nnebedum, Precious [@badtgeh]. „i had other plans for 2020“. Instagram-Post, 1. Juni 2020, https://www.instagram.com/p/CA5eHfGhJ0D/ (14. Oktober 2023).

Nnebedum, Precious Chiebonam: *birthmarks. Gedichte Englisch-Deutsch*. Innsbruck: Haymon, 2022.

Novak, Julia. *Live Poetry: An Integrated Approach to Poetry in Performance*. Leiden: Brill, 2010.

Öhlschläger, Claudia. „Körper“. *Gedächtnis und Erinnerung: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. Christian Gudehus, Ariane Eichenberg und Harald Welzer. Stuttgart: Metzler, 2010. 241–245.

Penke, Niels. „#instapoetry: Populäre Lyrik auf Instagram und ihre Affordanzen“. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 49.3 (2019): 451–475.

Pinto, Vito. *Stimmen auf der Spur: Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film*. Bielefeld: Transcript, 2014.

Poell, Thomas, David Nieborg und Brooke Erin Duffy. *Platforms and Cultural Production*. Cambridge and Medford: Polity Press, 2022.

„Präfix Syn-“. *Online-Duden: Deutsches Universalwörterbuch*. Hg. Werner Scholze-Stubenrecht, https://www.duden.de/rechtschreibung/syn_ (23. August 2023).

Reid, Margaret Ann. *Black Protest Poetry: Polemics from the Harlem Renaissance and the Sixties*. New York: Lang, 2001.

„Sharon Otoo über Sprache als Waffe: ‚Das Wort ‚Rasse‘ muss gestrichen werden‘“. Interview mit Dieter Kassel. Deutschlandfunk Kultur, 17. Juni 2020, https://www.deutschlandfunkkultur.de/sharon-otoo-ueber-sprache-als-waffe-das-wort-rasse-muss-100.html (23. August 2023).

Sharpe, Christina. *In the Wake: On Blackness and Being*. Durham, NC: Duke Univ. Press, 2016.

Staack, Michael. „Rhythmus“. *Handbuch Körpersoziologie: Grundbegriffe und theoretische Perspektiven*. 2., überarb. u. erw. Aufl. Hg. Robert Gugutzer, Gabriele Klein und Michael Meuser. Wiesbaden: Springer, 2022. 135–140.

Thiemann, Tim und Alexander Moutchnik. „Der Hashtag in der Social-Media-Kommunikation: Perspektiven, Strategien und Anwendungen“. *Der Hashtag als interdisziplinäres Phänomen in Marketing und Kommunikation: Sprache, Kultur, Betriebswirtschaft und Recht*. Hg. Matthias Johannes Bauer und Miriam Goetz. Wiesbaden: Springer, 2021. 113–149.

Vorrath, Wiebke. *Hörlyrik der Gegenwart: Auditive Poesie in digitalen Medien*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020.

List of Figures

Julia Novak

Abb. 1 Ein Kommunikationsmodell für Live-Lyrik. © Julia Novak —— **50**
Abb. 2 Screenshot von Patricia Smiths Performance von „Skinhead," *Def Poetry*, HBO 2002. http://www.youtube.com/watch?v=Klb5TniRGao. ©HBO —— **57**
Abb. 3 Screenshot von Patricia Fosters Performance von „Lips," *Spit Lit Festival* 2007. https://livepoetry.univie.ac.at/the-videos/. © Julia Novak —— **58**
Abb. 4 Screenshot von Patricia Smiths Performance von „Skinhead," *Def Poetry*, HBO 2002. http://www.youtube.com/watch?v=Klb5TniRGao. © HBO —— **64**

Eleonora Fisco

Fig. 1 Picture by Alfio Tommasini showing Garau hitting a spectator during his performance at the Ticino Poetry Slam. Lugano (CH), July 13, 2022. © Alfio Tommasini —— **98**
Fig. 2 Screenshot from a video by Davide Zaniboni. Milan, July 29, 2021. © Davide Zaniboni —— **103**

Clara Cosima Wolff

Abb. 1 Screenshot aus einer Aufzeichnung der Aufführung von Kassandra Wedels „Körpergedächtnis", erstellt wurde das Video von der Literaturinitiative *handverlesen*. https://poesiehandverlesen.de/bibliothekseintrag.php?p=69. © Handverlesen —— **121**

Magali Nachtergael

Fig. 1 Florence Jou and ConstelleR, *Kalces*, Lieu Unique – Maison de la poésie de Nantes, February 7, 2018, Nantes. Excerpt available online: https://vimeo.com/306821732. © Courtesy Maison de la poésie / Florence Jou —— **165**
Fig. 2 Florence Jou, *Kalces*, Publie.net, 2016, online version: https://publie.net/weblivres/kalces/. © Florence Jou —— **167**
Fig. 3 Hortense Gauthier, *Poésie du drone*, 2015– (detail). © Courtesy H. Gauthier —— **168**
Fig. 4 Julien Creuzet, *Allied Chemical and Dye*, High Art, Paris, 2019. © Julien Creuzet and High Art —— **173**

Open Access. © 2024 the author(s), published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
https://doi.org/10.1515/9783111561356-015

Martina Pfeiler

Abb. 1 John Cooper Clarke bei einer Performance von „Daily Express“ (1976) in *Granada Reports* (1977). © ITV Granada — **219**
Abb. 2 Performance von Atomic Lip (Patience Agbabi, Geoff Allnutt (aka The Speech Painter), Steve Tasane, Joelle Taylor) als „poetry's first pop group“ in „Acronym“ (1998, 00:06). Re-Upload auf YouTube verfügbar: https://www.youtube.com/watch?v=7_pIbiZtKoE. Mit freundlicher Genehmigung von Steve Tasane und Geoff Allnutt. © Atomic Lip — **221**
Abb. 3 Kat François performt „Tube Rage“ beim BBC3 Slam Final 2004. Re-Upload auf YouTube verfügbar: https://www.youtube.com/watch?v=0l1dhcVyt8E. Mit freundlicher Unterstützung von Russell Thompson (Spoken Word Archive). © Baby Cow Productions / BBC Studios — **224**
Abb. 4 Maureen Onwunali, Roundhouse-Poetry-Slam-Finale 2022. https://www.youtube.com/watch?v=-vJD9CU5jnM. © Roundhouse — **230**

Rachele Gusella and Ann Peeters

Fig. 1 Supportive Pinky Notes [@supportivepinkynotes]. Untitled. Instagram post, December 2, 2023. © Supportive Pinky Notes — **261**
Fig. 2 Petite Poissone [@petitepoissone]. “Erratum.” Instagram post, May 31, 2023. © Petite Poissone — **263**
Fig. 3 Petite Poissone [@petitepoissone]. “Erratum.” Instagram post, March 8, 2023. © Petite Poissone — **264**
Fig. 4 Er Pinto [@erpinto_]. Untitled. Instagram post, February 4, 2019. © Er Pinto — **267**

Julia Lückl

Abb. 1 Precious Nnebedum, *i had other plans for 2020*, 1. Juni 2020, https://www.instagram.com/p/CA5eHfGhJ0D/. © Precious Nnebedum — **274**
Abb. 2 Precious Nnebedum, *i had other plans for 2020*, 1. Juni 2020, https://www.instagram.com/p/CA5eHfGhJ0D/. © Precious Nnebedum — **279**
Abb. 3 #trayvonmartin auf Instagram, 21. Oktober 2023, https://www.instagram.com/explore/tags/trayvonmartin/. © Instagram — **282**
Abb. 4 Stefanie-Lahya Aukongo, *Menschen und Menschen*, 4. Juni 2020, https://www.instagram.com/p/CBBdvQ7n3-w/. © Stefanie-Lahya Aukongo — **285**

Authors

Eleonora Fisco, M.A. is a poet and currently a PhD student at the Universities of L'Aquila and Lausanne.

Dr. Nataliya Gorbina is assistant professor at the University of Konstanz.

Rachele Gusella, drs. is a PhD candidate at the Vrije Universiteit Brussel.

Vadim Keylin, PhD is a research associate in the ERC project “Poetry in the Digital Age” at the Universität Hamburg.

Julia Lückl, M.A. is a research associate at the University of Vienna.

Dr. Annegret Märten has studied Cultural Studies in Düsseldorf, Berlin and London. Their creative practice in digital games and film centers on cultural sensitivity and story development.

Marc Matter, Dipl. is a research associate in the ERC project “Poetry in the Digital Age” at the University of Hamburg.

Prof. Louise Mønster, PhD is associate professor at the Aalborg Universitet.

Prof. Magali Nachtergael, PhD is professor at the University Bordeaux Montaigne.

Prof. Dr. Julia Novak is principle investigator of the research project “Poetry Off the Page: Literary History and the Spoken Word, 1965–2020” and associate professor at the University of Vienna.

Prof. Ann Peeters, PhD is professor at the Vrije Universiteit Brussel.

Prof. Dr. Martina Pfeiler is professor of Anglophone Cultural and Literary Studies at the University of Education Upper Austria and Senior Postdoc in American Studies at the University of Vienna.

Prof. Hans Kristian Rustad, PhD is professor at the University of Oslo.

Michael Kallesøe Schmidt, PhD is upper secondary school teacher at Københavns åbne Gymnasium.

Prof. Daniela Silva de Freitas, PhD is professor at the Universidade Federal de Alfenas.

Clara Cosima Wolff, M.Sc. is a research associate in the ERC project “Poetry in the Digital Age” at the Universität Hamburg.

Dr. Henrik Wehmeier is a research associate in the ERC project “Poetry in the Digital Age” at the Universität Hamburg.

Open Access. © 2024 the author(s), published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
https://doi.org/10.1515/9783111561356-016