



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Wettstreit der Bühnendichter und -dichterinnen“

Slam Poetry im Deutsch als Fremd- und
Zweitspracheunterricht

verfasst von / submitted by
Sophie Redlinger, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 814

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Deutsch als Fremd- und Zweitsprache

Betreut von / Supervisor:

Prof. Mag. Dr. Renate Faistauer

Danksagung

Auf meinem Weg durch Studium und Masterarbeit haben mich viele Menschen begleitet, bei denen ich mich an dieser Stelle bedanken möchte.

Zuallererst danke ich Frau Prof. Mag. Dr. Renate Faistauer für ihre fachliche Unterstützung und äußerst motivierende Betreuung während des Schreibprozesses. Die zahlreichen Anregungen, Korrekturen und Gespräche haben nicht nur in inhaltlicher Hinsicht wesentlich zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen, sondern mich vor allem auch immer wieder mit jener Motivation und Zuversicht ausgestattet, die für den Abschluss dieses Projekts essentiell waren.

Ganz besonders danken möchte ich aber auch meinen Eltern für ihre stets uneingeschränkte Unterstützung auf meinem gesamten Lebensweg. Ihr habt mir immer jene Sicherheit und Freiheit gegeben, die ich brauchte, um meine eigenen Wege finden und gehen zu können.

Danke Dominik, dass du mir in den Höhen und Tiefen der vergangenen Jahre zur Seite gestanden bist und mich auch in bisweilen „unrunden“ Zeiten so gut ertragen hast.

Danke Clara, Lisa, Julianna, Sophie, Magdalena und Tim für eure Wegbegleiterschaft und treue Freundschaft. Ohne die zahllosen Kaffeekränzchen und Spielerunden, die unser Zusammenleben mit sich brachte, wäre zwar vielleicht so manche Seminararbeit schneller fertig geworden, doch das Leben in diesen Studienjahren wäre um unzählige Erinnerungen und schöne Momente ärmer gewesen.

Danke meiner Studienkollegin Martina Kritinar für den stets sehr bereichernden Austausch und die konstruktiven Gespräche während des Studiums sowie darüber hinaus. Und schließlich möchte ich noch all jenen Studienkolleginnen und -kollegen danken, die mich während des Studiums begleitet und auf direkte oder indirekte Weise unterstützt haben.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	3
1.1	Aktualität und Relevanz des Themas	3
1.2	Erkenntnisinteresse und Ziele	3
1.3	Struktur und Aufbau	4
2	Allgemeines zu Poetry Slam.....	5
2.1	Begriffsbestimmungen – Slam, Poetry Slam und Slam Poetry	5
2.2	Entstehungshintergründe, Einflüsse und Grundkonzepte.....	9
2.2.1	Spoken Word.....	9
2.2.2	Poetry Slam in den USA.....	12
2.2.3	Der deutschsprachige Poetry Slam.....	15
3	Slam Poetry als Genre	19
3.1	Merkmale und Charakteristika	21
3.1.1	Themen und Inhalte	22
3.1.2	Form und Stil.....	24
3.1.3	Sprache und Textstruktur	25
3.1.4	Oralität.....	27
3.1.5	Interaktion und Rezeptionsprozesse.....	37
3.1.6	Performance	40
3.2	(Inter-)Medialität – mediale Repräsentationsformen der Slam Poetry.....	51
3.3	Zusammenfassung	55
4	Methodische Grundlagen der Analyse.....	57
4.1	Filmprotokoll	58
4.2	Transkript	61
4.3	Kriterienkatalog.....	65
5	Darstellung der Analyseergebnisse	73
5.1	Beschreibung des ausgewählten Poetry Slam-Videos	73
5.2	Inhalt	74
5.2.1	Handlung: Verlauf, Struktur und Elemente	74
5.2.2	Themen.....	77
5.2.3	Inhaltliche Verweise und Referenzen.....	79
5.2.4	Erzählerinstanzen und Verhältnis Erzähler-Slammerin	80
5.2.5	Figuren.....	81
5.3	Sprache und Textstruktur	82
5.3.1	Sprachliche und stilistische Aspekte.....	82
5.3.2	Sprachen und Sprachstile bzw. -register	84

5.3.3	Textaufbau und -struktur.....	85
5.3.4	Interaktion und Publikumsadressierung.....	87
5.3.5	Anmoderation.....	88
5.4	Performance.....	88
5.4.1	Form der Performance.....	88
5.4.2	Akustische Ebene: Geräusche und nicht-sprachliche bzw. prosodische Elemente.....	89
5.4.3	Visuelle Ebene: körpersprachliche Elemente.....	96
5.4.4	Verhältnis zwischen der akustischen und visuellen Ebene.....	109
5.4.5	Verhältnis zwischen Performance (= Ton und Bild) und Text (=Inhalt).....	111
5.4.6	Filmsprachliche Mittel.....	113
5.5	Zusammenfassung der Ergebnisse.....	114
6	Mögliche Potentiale für den DaF/Z-Unterricht.....	117
6.1	Inhalt.....	117
6.1.1	Lebensweltlichkeit und Aktualität.....	117
6.1.2	Emotion und Identifikation.....	119
6.1.3	Verweise, Referenzen und die Arbeit mit kulturellen Deutungsmustern....	121
6.2	Sprache und Textstruktur.....	124
6.2.1	Sprachen und Sprachregister.....	125
6.2.2	Textaufbau und -struktur.....	127
6.2.3	Rhythmik und Klanglichkeit.....	129
6.3	Performance.....	130
6.4	(Inter-)Medialität und Fertigkeiten.....	136
7	Fazit und Ausblick.....	138
8	Verzeichnisse.....	141
8.1	Literaturverzeichnis.....	141
8.2	Internetquellen.....	149
9	Anhang.....	151
9.1	Filmprotokoll.....	151
9.2	Transkript.....	171
	Abstract.....	177

1 Einleitung

1.1 Aktualität und Relevanz des Themas

Poetry Slams sind seit ihrem erfolgreichen Siegeszug, ausgehend von den USA nach Europa, als integraler Bestandteil der gegenwärtigen Literatur- und Kulturszene auch im deutschsprachigen Raum mittlerweile längst angekommen und etabliert. Slam Poetry, die Texte dieser literarischen Bewegung, stellen aber nicht nur sehr aktuelle und zeitgenössische (populär-)kulturelle Artefakte dar, sondern erscheinen darüber hinaus in vielerlei Hinsicht gut geeignet für die Einsetzbarkeit im DaF/Z-Unterricht. Das betrifft neben ihrer Authentizität zum einen pragmatisch-unterrichtspraktische Aspekte, wie die leichte, kostenfreie Zugänglichkeit¹ und die Kürze der Texte. Zum anderen eröffnen sich bei einer intensiveren Auseinandersetzung mit den einzelnen Texten des Genres aber noch zahlreiche andere Potentiale in sprachlicher, inhaltlicher und medialer Hinsicht. Doch während mögliche Potentiale für den Bereich des schulischen L1-Deutschunterrichts mit jugendlichen Zielgruppen bereits erarbeitet und darauf aufbauend auch methodische Überlegungen zum Einsatz im Unterricht angestellt wurden (vgl. Anders 2015; Anders und Abraham 2008; Gölitzer 2006), blieb der DaF/Z-Bereich davon bislang noch erstaunlich unberührt. Lughofer und Hille präsentieren in zwei Artikeln zwar erste Überlegungen zur Nutzbarkeit des Genres für den DaF/Z-Unterricht (vgl. Lughofer 2012; Hille und Lughofer 2014), der Fokus liegt dabei aber primär auf der Veranstaltung eigener Poetry Slams im Rahmen des Unterrichts und weniger auf einer systematischen Analyse der Slam Poetry hinsichtlich ihrer Einsetzbarkeit als Unterrichtsmaterial.

1.2 Erkenntnisinteresse und Ziele

Ziel der vorliegenden Arbeit wird es daher sein, diese Forschungslücke ein Stück weit zu schließen und zu untersuchen, welche Potentiale fremdproduzierte Slam Poetry-Texte bzw. Videoaufzeichnungen als Material für den DaF/Z-Unterricht bieten können. Es geht in dieser Arbeit also nicht um die tatsächliche Erprobung des Einsatzes in der Unterrichtspraxis. Vielmehr werden anhand der Spezifika des Genres, sowie der detaillierten Analyse eines ausgewählten Textes zunächst einmal grundsätzliche

¹ Die Suchanfrage „Poetry Slam“ führt auf Youtube zu ca. 790 000 Treffern (Stand 28.7.2017).

Überlegungen zur Einsetzbarkeit angestellt. Von Interesse sind hier sowohl jene Aspekte, die aus der Performativität bzw. Medialität dieser spezifischen Literaturform resultieren, als auch sprachlich-strukturelle und inhaltliche Merkmale. Ziel dieser Arbeit ist die Beantwortung der folgenden Forschungsfragen:

- Welche Potentiale können fremdproduzierte Slam Poetry-Texte bzw. -Videoaufzeichnungen in sprachlicher, inhaltlicher und performativer Hinsicht als Material für den DaF/Z-Unterricht bieten?
- Was kennzeichnet Slam Poetry-Texte in sprachlicher und inhaltlicher Hinsicht und inwiefern können die Merkmale relevant für den DaF/Z-Unterricht sein?
- Inwiefern können Poetry Slam-Videos aufgrund ihres performativen Charakters als audiovisuelle Texte unter dem Aspekt des Hör-Seh-Verstehens behandelt werden?

1.3 Struktur und Aufbau

Ausgehend von der literatur- und medienwissenschaftlichen Verortung des Genres Slam Poetry wird in Kapitel 2 und 3 zunächst eine Definition sowie Erarbeitung der Spezifika und Merkmale des Genres Slam Poetry erfolgen. Im Anschluss an diese Überlegungen theoretischer Natur erfolgt im Analyseteil (Kapitel 4 und 5) exemplarisch anhand eines ausgewählten Poetry Slam-Videos eine detaillierte Analyse. Die Analyse dieses Videos erfolgt zunächst mithilfe filmanalytischer Methoden, die für die Analyse der Poetry Slam-Videos jedoch adaptiert wurden. Den ersten Schritt werden dabei die Erstellung eines Filmprotokolls und Transkripts darstellen. In einem zweiten Schritt werden das Video und der Text schließlich noch einer detaillierten qualitativen Analyse anhand eines selbst erstellten Kriterienkatalogs unterzogen. Der Kriterienkatalog berücksichtigt sowohl sprachliche, inhaltliche als auch performative Aspekte und stellt somit die Basis für die Analyse des Textes und Videos hinsichtlich ihres ästhetischen und didaktischen Unterrichts-Gehalts dar. Basierend auf diesen Analyseergebnissen wird schließlich in Kapitel 6 diskutiert, inwiefern und welche dieser genretypischen Merkmale von grundsätzlicher Relevanz für den Unterricht sein könnten. Die Ergebnisse dieser „Potentialanalyse“ können schließlich gewissermaßen den Grundstein für weiterführende methodische Überlegungen zum Einsatz von Slam Poetry im Deutsch als Fremd- und Zweitspracheunterricht sowie die Basis für den Entwurf von Praxisbeispielen darstellen.

2 Allgemeines zu Poetry Slam

In den folgenden beiden Kapiteln erfolgt zunächst eine Beschreibung und Einordnung des Forschungsgegenstands Poetry Slam aus literatur- bzw. medientheoretischer Perspektive. Basierend auf den bisherigen literatur- und medienwissenschaftlichen Forschungsdiskursen zum Thema soll ein Überblick über den aktuellen Forschungsstand und die Kontextualisierung von Poetry Slam innerhalb der Disziplin gegeben werden. Zentral wird hierbei vor allem die Auseinandersetzung bzw. der Versuch einer Beantwortung der – nur auf den ersten Blick einfachen - Frage sein: Was ist Poetry Slam? Konkret stellt sich die Frage, inwiefern Poetry Slam über bestimmte Merkmale und Charakteristika verfügt, mittels derer er sich von andern Literaturformen abgrenzt und somit eine Sonderstellung behaupten darf.

2.1 Begriffsbestimmungen – Slam, Poetry Slam und Slam Poetry

Zuallererst widme ich mich der Definition und gegenseitigen Abgrenzung einiger in der vorliegenden Arbeit häufig genannter Begriffe aus der Welt des Poetry Slam. So verlangen insbesondere die zentralen Begriffe *Poetry Slam*, *Slam Poetry* und *Slam* einer Definition und Differenzierung. Eine Schwierigkeit hierbei stellt jedoch die bislang fehlende Herausbildung einheitlicher, allgemeingültiger Begriffe oder Definitionen innerhalb der Literaturwissenschaft in Bezug auf Poetry Slam als Genre dar. Die Abgrenzung zwischen den verschiedenen Begriffen innerhalb der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung erscheint häufig unscharf und wenig präzise (vgl. Holzheimer 2014, 11f). Selbst die Frage, ob es sich bei Poetry Slam um ein eigenes Genre handelt, ist innerhalb der Disziplin bis heute umstritten und noch nicht endgültig geklärt, wie in Kapitel 3 noch näher illustriert wird.

Boris Preckwitz, der sich im deutschsprachigen Raum² als erster einer literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Poetry Slam widmete, äußert sich zur Problematik einheitlicher Definitionen folgendermaßen:

„Wer drei Slam Poets fragt, wie sie zum Slam stehen, wird sechs verschiedene Meinungen zu hören kriegen. Zu vielfältig sind die literarischen Ansätze von Autoren, denen der Slam ein Forum bietet, als daß [sic!] es allgemeingültige Definitionen geben könnte.“ (Preckwitz 2005, 29)

² Die Begriffe *deutschsprachiger Raum* bzw. *deutschsprachige Länder* bezeichnet hier und im Folgenden die amtlich deutschsprachigen Länder, dabei insbesondere Österreich, Deutschland und die Schweiz.

Gründe für die Problematik allgemeingültiger Definitionen wären demnach also in der Vielfalt der literarischen Ansätze der Autor_innen, sowie in den vielfältigen Realisierungen der Slams zu finden. Im Gegensatz zu anderen Autor_innen geht Preckwitz aber dennoch davon aus, dass Poetry Slam über charakteristische Merkmale verfügt (vgl. Preckwitz 2005, 29), was für die im folgenden Kapitel behandelte Genre-Debatte von Interesse ist.

Bei der Findung von Begrifflichkeiten wird zunächst einmal nach drei Bedeutungsebenen unterschieden: *Slam*, *Poetry Slam* und *Slam Poetry*. *Slam* bezeichnet die literarische Bewegung, sowie die Netzwerke der beteiligten Autoren und Autorinnen. Unter *Poetry Slam* wird das literarische Veranstaltungsformat verstanden, also gewissermaßen jene Literatur-Events, im Rahmen derer die Texte präsentiert werden. Die Wortumkehr *Slam Poetry* bezeichnet schließlich die Texte, die im Rahmen eines *Poetry Slams* präsentiert oder vorgetragen werden (vgl. Preckwitz 2005, 31). Doch was wird unter den Begriffen *Slam*, *Poetry Slam* und *Slam Poetry* konkret verstanden und welche Vorstellungen oder Konzepte umfassen diese Definitionen?

Slam

Der Begriff *Slam* leitet sich vom englischen *to slam*, das in etwa *zuschlagen* oder *schmettern* bedeutet, ab. Nachdem er zunächst vor allem im Sport verwendet wurde, hat sich *slam* mittlerweile auch alltagssprachlich im Sinne von *jemanden heruntermachen*, *in die Pfanne hauen*, *jemanden vernichten schlagen* etabliert. Seit Mitte der 1990er Jahre findet dieser Begriff für Wettkampflösungen im Sinne des Poetry Slam Verwendung (vgl. Preckwitz 2005, 30f). In diesem Sinne war *Slam* bereits 1994 durch ein Wörterbuch als in den späten 1980er Jahren in New Yorker Cafés entstandene Form von *competitive performance* definiert worden. „From the late 1980s on, there has been a surge of largely Black, rap-influenced poetry performances in cafés like the Nuyorican in New York“ (Graf et al. 1994, 142). In den USA hatte der Slam zunächst vor allem als „Podium für Außenseiter und ethnische Minderheiten, die gegen das Establishment rebellierten“ (Westermayr 2004, 61) Bedeutung. Er diente sowohl als Sprachrohr als auch als „Basis der Identifikation mit einer bestimmten Gruppen [sic!]“ (Westermayr 2004, 61). Die deutschsprachige Slam-Szene war hingegen von Anfang an eher von einem bürgerlichen Hintergrund geprägt (vgl. Westermayr 2004, 61).

Poetry Slam

Poetry Slams wurden 1986 erstmals in Chicago als „Uptown Poetry Slam“ von Marc Smith veranstaltet (vgl. Westermayr 2004, 108). Bei Versuchen das literarische Veranstaltungsformat Poetry Slam näher zu beschreiben oder zu definieren werden unter anderem Phrasen wie „Dichterwettstreit mit Wettbewerb“ (Westermayr 2004, 108), „Form des öffentlichen Lesewettbewerbs“ (Preckwitz 2005, 31), „kollektives Literaturexperiment“ (Preckwitz 2005, 32), „spektakuläre Literaturshows“ (Stahl 2003, 258) oder auch „offene Poetry-Wettbewerbe“ (Preckwitz 2005, 87) bemüht. Gemein ist diesen Definitionen die Betonung des Wettbewerbs-, sowie eines gewissen Event- oder Showcharakters, der diesen öffentlichen Veranstaltungen anhaftet. Und tatsächlich scheinen dies auf den ersten Blick auch die wesentlichsten Merkmale zu sein, mittels derer sich Poetry Slam gegenüber konventionellen literarischen Lesungen abgrenzt.

Die Autor_innen treten dabei mit eigenen Texten auf und konkurrieren mit diesen um die Gunst des Publikums – bisweilen auch um jene einer ausgewählten Publikumsjury -, das am Ende den Siegertext kürt. Bei den Text-Vorträgen der Autor_innen sind jedoch nicht nur die Texte für sich zentral, vielmehr ist auch die Art des Vortrags – die Performance selbst – wesentlich (vgl. Westermayr 2004, 108; Preckwitz 2005, 32; Stahl 2003, 258). Charakteristisch für diese Form der Literaturveranstaltung ist auch der hohe Grad an Interaktion bzw. Informationsaustausch zwischen den verschiedenen Teilnehmenden, den Autor_innen, dem Publikum, der Jury, sowie den Moderierenden. So ist hier spontanes Reagieren auf Texte bzw. Situationen am Veranstaltungsformat, sowohl seitens des Publikums als auch der Auftretenden erwünscht (vgl. Preckwitz 2005, 32). Kennzeichnend ist auch die Offenheit gegenüber der Teilnahme an diesen Veranstaltungen, sowohl für das Publikum als auch für Vortragende. Poetry Slams finden traditionellerweise in frei zugänglichen Lokalen, wie Clubs oder Bars statt. Das Vortragen eigener Texte innerhalb eines vorgegebenen Zeitrahmens steht im Prinzip allen Besucher_innen frei. Diesem demokratisch-partizipativen Ansatz, wie diese Offenheit auch häufig bezeichnet wird, liegt die „Idee einer allgemeinen Teilnahme und Teilhabe an Literatur“ (Preckwitz 2005, 29) zu Grunde. So soll dabei aufgrund des offenen, leicht zugänglichen und niederschweligen Literaturformats der historische Gegensatz von Hoch- und Subkultur aufgelöst werden (vgl. Preckwitz 2005, 30).

Slam Poetry

Der Begriff *Slam Poetry* – die Wortumkehr - ist die Bezeichnung für jene Form der Literatur, die im Rahmen von Poetry Slams entsteht und vorgetragen wird. Bei Slam Poetry – bisweilen auch mit dem Terminus *Spoken-Word-Poetry* versehen - handelt es sich um „Live-Literatur, Literatur für die und auf der Bühne“ (Stahl 2003, 258), um publikumsbezogene und live performte Literatur. Eine darüberhinausgehende nähere, formale oder inhaltliche Definition der Slam Poetry erweist sich jedoch als schwierig, zumal es kaum Regeln oder Vorgaben gibt und bisweilen der Eindruck entsteht, dass gerade die große Text- und Stilvielfalt das wesentlichste Merkmal dieser Literaturform zu sein scheint (vgl. Westermayr 2004, 61; Stahl 2003, 258; Preckwitz 2005, 33). Der Begriff selbst stammt aus den USA, bezeichnet allerdings „auch dort keine literarische Richtung oder gar Schule, die thematisch-inhaltlich oder formal genauer zu definieren wäre“ (Stahl 2003, 258). Nichtsdestotrotz scheint sich die Slam Poetry durch gewisse Merkmale auszuzeichnen, wenngleich diese in erster Linie durch den Kontext des Veranstaltungsformates determiniert werden, sich also aus den Rahmenbedingungen des Poetry Slam ergeben.

So ist etwa aufgrund des bei Poetry Slams festgelegten Zeitlimits von für gewöhnlich fünf bis zehn Minuten pro Vortrag auch die Länge der Texte, bei denen es sich somit meist um Lyrik oder Kurzprosa handelt, beschränkt (vgl. Westermayr 2004, 108; Preckwitz 2005, 33). Ein weiteres – und das vielleicht wesentlichste – Merkmal der Slam Poetry ergibt sich aus dem Performance-Charakter der Poetry Slams: Wenngleich etwa von Stahl die Ansicht vertreten wird, dass der Kontext und das Veranstaltungsformat „nichts über die Art der Autoren und Texte“ (Stahl 2003, 258) aussagen würden, wird bei einer näheren Auseinandersetzung mit den Texten doch deutlich, wie sehr sich die Wirkung der Slam Poetry auch aus den Performance-Qualitäten und der Bühnenpräsenz der Autoren und Autorinnen speist. So führt diese besondere literarische Kommunikationsform zu einer bestimmten Ästhetik, die sich in den Texten etwa anhand lyrischer, narrativer und szenischer – in der Vortrags- und Wettbewerbssituation beim Publikum Spannungseffekte erzeugende – Elemente niederschlägt (vgl. Preckwitz 2005, 33). Aufgrund dieses zentralen Aspekts der Performance, der in den Kapiteln 3.1.5 und 3.1.6 noch näher ausgeführt wird, scheinen Slam Poetry und Poetry Slam nur schwer voneinander trennbar zu sein.

In sprachlich-formaler Hinsicht sind vor allem die große Stilvielfalt und ein breites Spektrum ästhetischer Verfahren und Strömungen, derer sich die Slam Poetry bedient, kennzeichnend. Beispiele für den variablen Einsatz verschiedenster Strömungen wären etwa die Avantgarde und Dada, Underground (Beat) und die Populärkultur – insbesondere Jazz, Rock, Dub und Rap (vgl. Preckwitz 2005, 33). Auch dieser Aspekt wird im Kapitel 3.1 noch näher ausgeführt.

2.2 Entstehungshintergründe, Einflüsse und Grundkonzepte

Da für ein umfassendes Verständnis des Poetry Slam auch dessen Entstehungskontext bzw. bei der Entstehung zentrale Grundideen und Konzepte relevant erscheinen, wird im Folgenden ein kurzer Überblick über den Entstehungshintergrund des Poetry Slam gegeben. Es wird dabei zum einen die Entwicklung des Poetry Slam in den USA und später im deutschsprachigen Raum skizziert. Im Zuge dessen wird auch kurz auf die jeweiligen, gesellschaftlichen Kontexte und beeinflussenden Bewegungen – wie etwa Spoken-Word und Social-Beat - eingegangen, die ihrerseits die teils sehr unterschiedlichen Entwicklungen und Ausprägungen des Poetry Slam in den USA und im deutschsprachigen Raum erklären. Im folgenden Kapitel sollen daher unter anderem Antworten auf folgende Fragen gefunden werden: Was waren die Hintergründe bzw. Strömungen aus denen heraus sich der Poetry Slam entwickelte? Was waren die Grundideen bzw. -konzepte? Wie hat sich der Slam im Laufe der Zeit verändert und welche unterschiedlichen Entwicklungen lassen sich insbesondere zwischen den USA und dem deutschsprachigen Raum feststellen?

Poetry Slam wurde Mitte der 1980er Jahre von Marc Smith in Chicago gegründet, hat aber seine Wurzeln in der weiter zurückliegenden Spoken-Word-Bewegung, die daher im Folgenden kurz skizziert wird.

2.2.1 Spoken Word

Bei *Spoken Word* handelt es sich um eine literarische Bewegung, die in den USA der 1950er Jahren fernab des existierenden etablierten, institutionalisierten Literaturbetriebs als dessen bewusster Gegenentwurf entstand. Spoken Word ist „mündliche `Live-Literatur`, die [...] von ethnischen Minderheitengruppen Amerikas und oraler Traditionen afrikanisch-amerikanischer Volksgruppen beeinflusst wurde“ (Hildebrandt 2006, 8). Die Bewegung entwickelte sich als Sprachrohr und Ausdrucksform

für sozialkritischen Protest – insbesondere der marginalisierten ethnischen Gruppen und vor allem der afroamerikanischen und hispanischen Minoritäten. In weiterer Folge wandelte sich Spoken Word zunehmend zu einer alternativen, sich dem aktuellen Zeitgeist anpassenden Ausdrucksform mit Raum für künstlerische Experimente. So sind neben Poetry Slam etwa auch Hiphop und Rap³ als moderne, zeitgenössische Ausprägungsform des Spoken Word zu betrachten. Spezifisches Merkmal dieser literarischen Bewegung und Literaturform stellt die Mündlichkeit dar. Diese Rückbesinnung auf mündliche Traditionen kann auch als Reaktion auf den Ausschluss vom akademischen, institutionalisierten - gewissermaßen „hochkulturellen“ - Literaturbetrieb gesehen werden (vgl. Westermayr 2004, 12).

In den 1960er Jahren kam es schließlich zu einer deutlichen Steigerung des Bekanntheitsgrades, zu einer Verbreitung der Spoken Word- Szene auf diverse Cafés - die in der Regel als Veranstaltungsorte fungierten - und trug damit einhergehend zur Entstehung einer breiteren „alternative[n] poetische[n] Gemeinschaft abseits vom akademischen Literaturbetrieb“ (Westermayr 2004, 12f) bei. Von ihrer ursprünglichen Rolle – Sprachrohr und Ausdrucksform marginalisierter Gruppen und Minoritäten zu sein – erweiterte sich die Bewegung somit sukzessive zur Plattform und Gemeinschaft für Poet_innen außerhalb des gegenwärtig etablierten Kulturbetriebs: „The reading served as self-consciously inscribed meeting grounds, think tanks, and community spaces for poets working outside the mainstream of contemporary American Poetry“ (Kane 2003, xiii). Die Dichtung selbst war stark vom Jazz beeinflusst, nicht nur weil die Musik oft Teil der Veranstaltung war, sondern sich die Dichter_innen auch der Sprache bzw. Terminologie des Jazz bedienten. Für die Lesungen bzw. Auftritte der Künstler_innen gab es nur wenige Regeln, die aber bereits erste Ähnlichkeiten mit jenen des Poetry Slams erkennen lassen: So durften pro Abend maximal drei Gedichte mit jeweils fünf Minuten

³ Hiphop ist eine seit Ende der 1970er Jahre in den USA sehr populäre – meist sozialkritische - Richtung und dichterische Ausdrucksform innerhalb der Popmusik, die sich durch einen charakteristischen Sprechrhythmus, oft stakkatoartigen Rap-Gesang, sowie mitunter aggressive Inhalte kennzeichnet. Hiphop und Rap – sinngemäß als Predigen bzw. hartes, rhythmisches Sprechen zu übersetzen - haben aber auch starke Ähnlichkeiten mit dem Slam: So steht hier der Text, der in Reimform rhythmisch über die Musik gesprochen wird, mehr im Vordergrund als etwa im Pop oder Rock. Ein flüssiges Vortragen des Textes – im Sinne von gutem Reim und Sprachfluss - sind oft wichtiger als Inhalt und Sinn. Mitunter kommt es auch zu Publikumsbeteiligung, indem etwa die Rapper_innen im Zuge von Freestyle oder Impro-Elementen zu Stichworten aus dem Publikum improvisieren. Ebenfalls zentral beim Rap bzw. Hiphop ist der Wettkampfaspekt: So sind auch hier die Auftritte oft als Kämpfe bzw. *battles* – basierend auf sprachlichem Schlagabtausch und künstlerischer Auseinandersetzung - zwischen den einzelnen Künstler_innen zu sehen (vgl. Westermayr 2004, 20f).

Lesezeit vorgetragen werden. Als in den 1970er Jahren im Zuge einer allgemeinen Krise der Dichtung – diese wurde von vielen (jungen) Künstler_innen als langweilig und altmodisch empfunden - von jungen experimentellen Dichter_innen aus der performativen Kunst die performative Dichtung entwickelt wurde, spiegelte sich dies in Form einer Integration performativer Elemente auch deutlich in den Texten und Auftritten der Spoken Word-Szene wider (vgl. Westermayr 2004, 13f).

Im Zuge eines Streites zwischen zwei Künstlern über ihre jeweiligen Werke in einer Chicagoer Bar fand 1980 auch schon der erste Dichterwettstreit statt. Von den Dichtern Al Simmons und Terry Jacobus veranstaltet, wurden zwischen den beiden rivalisierenden Künstlern Dichtungsringkämpfe ausgetragen. Aufgrund der großen Begeisterung, sowie der Wirkung, Energie und Intensität wurden diese Veranstaltungen in unregelmäßigen Abständen wiederholt und schließlich sogar der *Taos Poetry Circus*, ein mehrtägiges – sich durch reine Mündlichkeit und performative Dichtung auszeichnendes – Literaturfestival, gegründet. Als Veranstaltungsort wurde aufgrund dessen lang zurückgehender mündlicher literarischer Tradition das Dorf Taos in New Mexiko gewählt. Zu dem Festival wurden zahlreiche namhafte Dichter_innen der Spoken Word-Szene geladen. Hauptanliegen des Festival war es, zum einen den Minderheiten des Landes eine Vortragsmöglichkeit zu bieten, doch auch eine öffentlich sichtbare Neupositionierung der amerikanischen Dichtung zu erreichen (vgl. Westermayr 2004, 14f). So wollte man etwa auch folgendes zeigen: „[T]he heart of the modern American poetry lies not in academic connection to the Old World as much as in the bubbling cauldron of the New“ (MacNaughton 2003, 102).

In den 1990er Jahren entwickelten sich innerhalb der Spoken Word-Bewegung diverse, sehr unterschiedliche literarische Plattformen und Unterströmungen, die etwa in der Hiphop-, Rap-⁴ oder auch Poetry Slam-Szene ihren Ausdruck fanden, sich zum Teil aber auch wieder gegenseitig beeinflussten (vgl. Hildebrandt 2006, 9). Als verbindendes

⁴ Ein Beispiel für diese Weiterentwicklung des Spoken Word wäre etwa die Entstehung eines Rap-Nebenzweigs – bereits Ende der 1980er Jahre -, bei dem ohne Hintergrundmusik zu politischer Dichtung gerappt wurde. Thematisiert wurden in den Texten vor allem alltägliche Begebenheiten, Gewalt, Armut, Rassismus, soziale Ängste, sowie die empfundene gesellschaftliche Gleichgültigkeit gegenüber Ausgrenzung. Dies führte nicht nur zur Entstehung vieler Literaturevents, sondern stärkte darüber hinaus das Bewusstsein dafür, wonach Dichtung nicht mehr alleiniges Vorrecht und Ausdrucksmittel der Mittel- und Oberschicht, sondern insbesondere auch der gesellschaftlichen und ethnischen Minderheiten sei (vgl. Westermayr 2004, 22f).

Merkmal dieser zum Teil sehr unterschiedlichen Ausprägungsformen wird - neben der bereits eingangs erwähnten Mündlichkeit bzw. Oralität - das Performative betrachtet: „Spoken word encompasses many movements, yet they all share a common credo – namely, that their poetry is designed to be performed in front of an audience“ (Eleveld 2003a, xiii).

2.2.2 Poetry Slam in den USA

Poetry Slam im eigentlichen Sinne wurde schließlich Mitte der 1980er Jahre von Marc Smith in Chicago gegründet. Marc Smith, der als Zuschauer sowohl Jazz- und Blues-Konzerte als auch Lesungen gern besuchte, schätzte die Stimmung bei Konzerten sehr, während er jene bei Lesungen hingegen oftmals als öd und langweilig empfand. Sein daraus resultierender Wunsch, Lesungen mit einer den Jazz-Konzerten ähnlichen Publikumsbegeisterung zu veranstalten, mündete 1985 schließlich in der Initiierung einer Lesereihe in einer Chicagoer Jazz-Bar (vgl. Westermayr 2004, 15f). Seine darüberhinausgehenden Intentionen für die Gründung der Kunstform Poetry Slam beschreibt Smith folgendermaßen:

„I was an outsider... an I thought I had something to say, like a lot of outsiders do. [...] When I started, nobody wanted to go to poetry readings. Slam gave it life... a community where you didn't have to be a special something, feel bad that you weren't educated a special way. [...] I think slam gets poetry back to its roots, breathing life into the words.“ (Eleveld 2003b, 2)

Neben jenem Aspekt der Publikumsbegeisterung lässt sich hier also auch das – bereits aus der Spoken Word-Bewegung bekannte – Bedürfnis nach einer Plattform bzw. einem Sprachrohr für vom institutionalisierten Literaturbetrieb Ausgeschlossene erkennen. Darüber hinaus war ihm die Schaffung und Vermittlung einer gewissermaßen lebensnahen Form der Poesie, die aus der eigenen Mitte entspringt und emotional berührt, ein Anliegen (vgl. Masomi 2012, 17).

Bei den in der Jazz-Bar veranstalteten Lesungen konnten prinzipiell alle Interessierten auftreten. Anfangs wurde die vorgetragene Poesie auch noch von einer Jazzband musikalisch untermalt. Zu Beginn fanden die Leseabende noch in drei verschiedenen Realisierungsformen statt. So gab es *Open Mike*-Lesungen – Lesungen, bei denen alle Interessierten eigene Texte vortragen konnten -, *Pong Jams* – Poetry-Jazz-Mixturen – und *Team Pieces* des *Chicago Poetry Ensembles*. Bei letzterem handelt es sich um eine, von Smith gegründete und aus ihm, sowie weiteren Dichter_innen bestehende Gruppe, die

gemeinsam Stücke schrieben und aufführten. Sie waren gewissermaßen das erste Poetry Team bzw. Slam-Team. Die Veranstaltungen wurden immer populärer, das ursprüngliche Format wurde aber auch sukzessive kleinen Veränderungen bzw. Adaptionen unterzogen. So begann etwa Smith damit, seine Texte auswendig vorzutragen anstatt vom Blatt zu lesen und vollzog somit eine weitere Veränderung, sowie einen Schritt weg von Lesungen im klassischen Sinne. Zumal ihm aufgrund der Regelmäßigkeit der stattfindenden Leseabende der Stoff für eigene Texte auszugehen begann, traten zunehmend auch andere Autor_innen auf. Ab 1986 fanden schließlich bereits wöchentlich Poetry-Abende statt, die sich aus drei Veranstaltungsblocken zusammensetzten: Die Abende wurden mit dem offenen *Open Mike* begonnen, bei dem alle, die sich zuvor angemeldet hatten, eigene Texte vortragen konnten. Darauf folgte ein Teil mit geladenen Dichter_innen, der Auftritt des *Chicago Poetry Ensemble* beendete schließlich stets den Abend. Zumal sich das wöchentliche Einstudieren jeweils neuer Texte und Programme mit der Zeit als zu aufwendig für das *Chicago Poetry Ensemble* gestaltete, kam es schließlich zu einer neuerlichen Änderung, die sich in weiterer Folge als Geburtsstunde des Poetry Slam erwies: Der dritte Teil wurde alle zwei Wochen durch einen Dichterwettkampf ersetzt. Dieser zunächst lediglich als Lückenfüller eingeführte dritte Veranstaltungsblock – genannt *Uptown Poetry Slam* – entwickelte sich jedoch rasch zum eigentlichen Publikumsmagnet und Hauptereignis der Poetry Abende (vgl. Westermayr 2004, 16f; Masomi 2012, 17f).

Um das Format des Dichterwettstreits für das Publikum attraktiver und interessanter zu gestalten, wurde dieses als Jury in den Poetry Slam eingebunden und bekam somit Mitbestimmungsrecht und Einfluss. Darüber hinaus war es während der Poetry Slams dezidiert erwünscht, dass das Publikum auf die Texte reagierte und somit unmittelbare Interaktion zwischen den Zuschauer_innen und den Künstler_innen stattfände (vgl. Westermayr 2004, 17). So formulierte Smith etwa folgende Regel: „My first rule was never allow a poet to overstay his or her welcome. I encouraged the audience to boo, hiss, groan and snapp them off the stage“ (Smith 2003, 118). Die Slammer_innen mussten sich bei ihren Vorträgen zudem an ein vorgegebenes Zeitlimit – in der Regel fünf bis zehn Minuten – halten. Die damals für die Poetry Slams formulierten Regeln und Rahmenbedingungen gelten im Prinzip bis heute. Für Smith war aber weniger der Wettbewerbsgedanke der entscheidende Faktor für den Erfolg und die Popularität des Slam, als vielmehr die Umwandlung einer Dichterlesung in eine Show (vgl. Westermayr

2004, 17). Der Wettbewerb sei demnach vielmehr ein „natürliches Drama und eine aufregende Möglichkeit, einen unterhaltsamen Abend abzuschließen“ (Westermayr 2004, 17). Der kompetitive Charakter des Poetry Slam ist in seiner Grundintention also keineswegs als verbissener, ernster Wettkampf zu sehen, sondern vielmehr mit einem gewissen Augenzwinkern als – wenngleich natürlich im literarisch-künstlerischen Sinne - „Form des Dichterwettstreits im – sportlichen – Wettkampfstil“ (Westermayr 2004, 17). Ein in diesem Kontext häufig zitierter Satz des Dichters Allan Wolf bringt die Rolle der (Jury-)Punkte und des Wettbewerbs für den Poetry Slam – buchstäblich - auf den Punkt: „The points are not the point, the point is poetry“ (Glazner 2000, 11).

Der Poetry Slam wurde stadtbekannt und zog immer mehr Dichter_innen an. Insbesondere die Art der Moderation durch Smith, sowie die Atmosphäre machten dieses neue literarische Format bzw. diese neue Art der Text-Präsentation sehr beliebt:

„In many ways he encapsulates the mood of the neighborhood, the ambiance of the bar, and the voices of all the great Chicago writers [...] The audience is always part of the show, so that when he and anyone else is on stage, there is this open and implied connection between poet and audience.“ (Prince 2003, 140)

1989 wurde das Poetry Slam-Konzept von Bob Holman nach New York exportiert und führte sogar zur Wiedereröffnung des *Nuyorican Poets Café*⁵. Auch hier entwickelt sich der Poetry Slam rasch zum Publikumsmagneten (vgl. Masomi 2012, 18). Vor allem in New York, insbesondere im Stadtteil Lower East Side - vormals Zentrum der Spoken Word-Bewegung, sowie Treffpunkt sozial Unterprivilegierter und Ausgegrenzter –, konnte sich Poetry Slam aufgrund dessen literarisch-experimenteller Spoken Word-Vergangenheit rasch durchsetzen. Starke Einflüsse auf die Slam Poetry übten hier der Rap, Hiphop, sowie die puertoricanische Lyrik aus. Es kam zu einer raschen Verbreitung innerhalb der USA mit zahlreichen Veranstaltungen in diversen Städten und der Entwicklung eines Slam-Netzwerks. 1990 wurden schließlich erste nationale Wettkämpfe in San Francisco ausgetragen (vgl. Westermayr 2004, 19). Als 1991 schließlich der Musiksender *MTV* Poetry Slam entdeckte und im Rahmen des Formats *MTV Poetry Unplugged* erste Auftritte von Slampoet_innen sowie ihre Stücke im Fernsehen gesendet wurden, begann sich

⁵ Das *Nuyorican Poets Café* - gegründet 1974 - verfügte bereits über eine reiche „literarisch-experimentelle Vergangenheit“ (Westermayr 2004, 19). Es fungierte als Veranstaltungsort für Lesungen und war als beliebter Treffpunkt auch das Zentrum der New Yorker Spoken Word-Bewegung (vgl. Westermayr 2004, 19).

Poetry Slam einem breiteren (Massen-)Publikum zu erschließen. Ab 1993 begann dann die weltweite Expansion des Poetry Slam mit ersten Slams in Finnland, Schweden und Großbritannien (vgl. Masomi 2012, 18f).

2.2.3 Der deutschsprachige Poetry Slam

Während bei der Entstehung des amerikanischen Poetry Slam gewissermaßen die Spoken Word-Bewegung als Nährboden und Wegbereiter für diese neue Kunstform fungierte, erfüllte für die deutschsprachige Ausprägung vor allem die Social-Beat-Bewegung – sowie in geringerem Maße auch die deutschsprachige Rap-Szene - diese Funktion.

Der Begriff *Social-Beat* bezeichnet eine literarische Underground-Bewegung, die Mitte bis Ende der 1990er Jahre innerhalb der deutschen Subliteratur präsent war. Bei der Social-Beat-Bewegung handelte es sich jedoch um keine homogene Gruppe, sondern vielmehr um eine aus zahlreichen kleinen Künstlergruppen, sowie einzelnen Aktivist_innen zusammengesetzte, doch eng vernetzte Szene. Gemeinsam pflegten die Angehörigen der Social-Beat-Bewegung nicht nur einen regen Austausch über ihre literarischen Werke, sondern planten außerdem gemeinsame Projekte, organisierten Lesungen und Veranstaltungen, publizierten aber auch – unabhängig von Mainstream-Medien – Zeitschriften im Eigenverlag. Aufgrund der Heterogenität der Szene deckt der Begriff Social-Beat ein großes Spektrum an Veranstaltungen und Publikationen ab. Verbindendes Element innerhalb der Szene war aber grundsätzlich die Vorstellung, entgegen dem etablierten Literaturbetrieb zu arbeiten und eine offene, leicht-zugängliche Form der Literatur zu schaffen (vgl. Westermayr 2004, 24f). Eines der Grundprinzipien der Bewegung war etwa auch, „[w]enn die Menschen nicht zur Literatur kommen, dann geht die Literatur zu den Menschen“ (Westermayr 2004, 25). Dies manifestierte sich etwa in der Wahl alltäglicher Plätze, wie beispielsweise Bars, Hallen, Clubs, Unterführungen bzw. Gehsteigen und Straßen als Veranstaltungsorte für die organisierten Lesungen und Veranstaltungen. Die Autor_innen sollten dabei nicht durch eine Bühne vom Publikum getrennt oder abgeschirmt werden, sondern inmitten des Publikums ihre Texte vorlesen und gewissermaßen „zum Anfassen“ sein. Zumal es sich bei Social-Beat aber vielmehr um eine gemeinsame Anschauung als um eine gemeinsame formale Gestaltung handelt, sind bei den – zwischen Prosa und Lyrik rangierenden Texten – auch kaum formale Gemeinsamkeiten festzustellen. Im Gegensatz zur amerikanischen Spoken Word-Bewegung sind die Angehörigen des Social-Beat auch weniger als gesellschaftliche

Außenseiter, als vielmehr als literarische Außenseiter zu betrachten (vgl. Westermayr 2004, 25). Aus diesem sehr wesentlichen Unterschied gegenüber der amerikanischen Spoken Word-Bewegung lassen sich die verschiedenen Entwicklungen des Poetry Slam in den USA sowie im deutschsprachigen Raum teilweise erklären.⁶

Nachdem sich bis Mitte der 1990er Jahre – unter anderem bedingt durch die Etablierung des deutschsprachigen Rap⁷, sowie der beginnenden Social-Beat-Bewegung - bereits neue Strukturen in Bezug auf literarische Publikumskultur gebildet hatten, kam schließlich der Poetry Slam aus den USA in die deutschsprachige Literaturszene. Initiiert wurde diese Entwicklung in erster Linie von Autor_innen, Journalist_innen, Künstler_innen, sowie Veranstalter_innen, die während ihrer USA-Aufenthalte Poetry Slams kennen gelernt hatten und diese Literaturform in weiterer Folge nach Deutschland importierten⁸ (vgl. Westermayr 2004, 26f). Die erste dokumentierte Berührung mit Poetry Slam in Deutschland fand 1992 statt, als die beiden amerikanischen Slammer Alan Kaufmann und Bob Holman auf Einladung des Literaturhauses Hamburg eine Lese-Tour durch Deutschland veranstalten (vgl. Stahl 2003, 159). Eine weitere 1993 – diesmal von der Berliner literaturWERKstatt organisierte – Lesereise amerikanischer Slammer_innen durch Deutschland und Österreich trug wesentlich zur Popularität und vor allem auch Verbreitung bei. Allerdings widersprach diese Art des Veranstaltungssettings eigentlich dem Geist des Poetry Slam, bestand die Grundintention des Slam ja eigentlich gerade darin jungen, unbekanntem Dichter_innen eine Auftrittsplattform und –stimme zu geben. Hierbei handelte es sich bei den Auftretenden aber gewissermaßen um „arrivierte“ amerikanische Slammer_innen. Zweifelsohne steigerten diese frühen Veranstaltungen aber den Bekanntheitsgrad und zielten auch auf eine Veränderung der bisherigen hochkulturellen literarischen Strukturen ab. So machten sie für die Teilnehmer_innen

⁶ Einer noch ausführlicheren Auseinandersetzung mit den Hintergründen und Unterschieden der Social-Beat- und Spoken Word-Szene widmet sich Stahl (2003).

⁷ Ausgehend vom amerikanischen Rap und HipHop kam es Anfang der 1990er Jahre auch zur Entwicklung einer populären deutschsprachigen Szene. Allerdings entstand diese nicht als Reaktion auf eine soziale Situation und Ausgrenzung, sondern kam vielmehr als fertiges Ganzes aus den USA nach Deutschland. Zwar wurde auch der deutschsprachige Rap vor allem zum Organ der Jugend, allerdings standen hier weniger ernste, kritische Themen als vielmehr Spaß am Wortspiel und Reim im Vordergrund (vgl. Westermayr 2004, 25f). Einer detaillierten Auseinandersetzung mit den Hintergründen des deutschsprachigen Raps widmet sich etwa Wolbring (2015, 17-120).

⁸ Im Gegensatz zum Social-Beat, der eine eigenständige Entwicklung darstellt, handelt es sich bei der deutschsprachigen Ausprägung des Poetry Slam gewissermaßen um ein fertiges „Importprodukt“. Allerdings sind beim deutschsprachigen Poetry Slam dennoch in mehrererlei Hinsicht abweichende Entwicklungen und Unterschiede gegenüber dem amerikanischen Slam festzustellen, wie im weiteren Verlauf der Arbeit noch kurz thematisiert wird.

etwa alternative freiere, kreative, literarisch-künstlerische Ausdrucksformen und Räume außerhalb des etablierten Kulturbetriebs sichtbar. Vor allem in der jüngeren Generation führte Poetry Slam auch zu einer Verjüngung und Popularitätssteigerung, der sonst häufig als antiquiert wahrgenommenen Lyrik. Nicht zuletzt, weil hier Lyrik, Prosa, Hiphop, Comedy, Kabarett, aber auch dramatische Monologe frei miteinander vermischt und kombiniert werden konnten, sowie Dichtung mit Unterhaltung verbunden wurde. Zudem war nicht unbedingt die hehre Kunst allein wichtig, sondern auch durchaus Absurdität und Unterhaltung erwünscht (vgl. Westermayr 2004, 26f).

Der erste deutschsprachige Slam fand schließlich 1994 in einer Berliner Bar statt, initiiert von den beiden in Berlin lebenden Amerikanern Priscilla Be und Rik Maverik (vgl. Masomi 2012, 19). Ein Jahr später fand bereits der erste Gesamtberliner Poetry Slam statt (vgl. Stahl 2003, 260) und nach dem Start in Berlin folgte die rasche Verbreitung in Städten wie München, Hamburg und Düsseldorf. Es kam zur Bildung von Slam-Netzwerken mit regem Austausch, sowohl die Popularität, als auch der Bekanntheitsgrad und die Anzahl der Slams stiegen kontinuierlich. Der erste offizielle deutschsprachige National Poetry Slam wurde 1997 in Berlin ausgetragen, der erste große internationale Slam – mit 24 Teams und etwa 100 Einzelpoeten - 2010 veranstaltet (vgl. Masomi 2012, 20f). Laut Schätzungen von Hildebrandt - allerdings bereits aus dem Jahr 2006 - besteht die deutschsprachige Slamszene aus ca. 50 bis 60 regelmäßig stattfindenden Slams und 400 bis 450 Mitgliedern (vgl. Hildebrandt 2006, 8).

Wie bereits mehrfach angedeutet, lassen sich zwischen den Ausprägungsformen des Poetry Slam in den USA und im deutschsprachigen Raum einige Unterschiede erkennen. Zwar hat die deutschsprachige Slam-Bewegung ihren Ursprung in jener der USA, aus diversen Gründen kam es zwischen den beiden aber zu andersartigen Entwicklungen und Realisierungen. Das betrifft zum einen unterschiedliche Hintergründe und Positionierungen der Slammer_innen, letztlich aber auch die Werke und Texte selbst.

In den USA dient Poetry Slam in erster Linie als Sprachrohr von gesellschaftlichen Außenseitern und ethnischen, sozialen, sowie sexuellen Minderheiten, die den Slam zur Vermittlung ihrer Botschaften nutzen. Gemäß Smiths ursprünglicher Grundintention, wonach Poetry Slam zur Förderung der Toleranz sowie der „Herstellung sozialer, kultureller und politischer Gleichstellung innerhalb der Gesellschaft“ (Masomi 2012, 19) beitragen soll, finden hier jene gesellschaftlichen Randgruppen ein zuhörendes und

zujubelndes Publikum. In der Regel sind es hier die jeweiligen Lebenssituationen, Nöte und alltäglichen Gefühle, denen auf diese Weise in kreativer Form Ausdruck verliehen wird. Die Vertreter_innen des amerikanischen Slam stammen zu einem großen Teil aus der Spoken Word- und Hiphop-Szene, stilistisch sind die Texte von einer gewissen Homogenität geprägt (vgl. Masomi 2012, 19f).

Im deutschsprachigen Raum gehören die Vertreter_innen des Poetry Slam hingegen vielmehr einer mittelständischen bzw. bürgerlichen Gesellschaft an⁹. Sie wurden zum überwiegenden Teil weder durch Spoken Word, noch durch Hiphop-Traditionen geprägt. Zwar stammten viele Slammer der ersten Stunde aus der Social-Beat-Szene, allerdings handelte es sich bei jenen – wie bereits erwähnt – weniger um gesellschaftliche als vielmehr um „literarische Außenseiter“. Mittlerweile, da der Poetry Slam innerhalb der Kulturlandschaft mehr oder weniger als etabliert gilt und viele der Protagonist_innen diesen auch als Werbefläche für ihr eigenes künstlerisches Schaffen nutzen bzw. mitunter auch davon leben können, kann selbst dieses „literarische Außenseitertum“ zumindest teilweise als obsolet betrachtet werden bzw. bedarf einer Relativierung (vgl. Masomi 2012, 20). Die sehr heterogene deutschsprachige Slam-Szene setzt sich dabei aus Autor_innen von Großverlagen, Untergrund-Literat_innen, Hiphop- bzw. Rap-Künstler_innen, aber auch – künftigen – Bachmannpreisgewinnern wie Michael Lentz zusammen (vgl. Stahl 2003, 261). Ähnliches gilt für die Texte. Die auf deutschsprachigen Bühnen präsentierten Texte sowie deren Stil sind von einer großen Heterogenität geprägt, als kennzeichnend erscheint die Lust am Experimentieren mit jeglichen Formen der Dichtkunst. So sind zwar grundsätzlich Kurzgeschichten und Gedichte – nicht zuletzt aufgrund der Zeitbeschränkung bei den Slams - stark vertreten, es finden sich aber auch Dada-, Spoken Word- und lautpoetische Texte unter den Werken (vgl. Masomi 2012, 20; Stahl 2003, 261). Hinsichtlich eines des zentralen Slam-Merkmals - der Oralität - sei der deutschsprachige Slam verglichen mit dem amerikanischen noch viel stärker durch Schriftlichkeit und Geschriebenes geprägt. Dies äußere sich zum einen durch die

⁹ Masomi (2012, 19f) führt dies auf die verschiedenen Gesellschaften in den USA und den deutschsprachigen Ländern zurück. So seien etwa in den deutschsprachigen Ländern verglichen mit den USA die „sozialen Unterschiede innerhalb der Bevölkerung weniger gravierend“ (Masomi 2012, 20).

bevorzugte Wahl von Prosastücken und Kurzgeschichten, aber auch im häufigen Ablesen der Texte vom Blatt bei den Poetry Slams (vgl. Hildebrandt 2006, 19).¹⁰

In thematischer bzw. inhaltlicher Hinsicht ist der amerikanische Slam wesentlich stärker von der Auseinandersetzung mit sozialen Ungerechtigkeiten geprägt. Das poetische Ich ist hier oftmals in der Opferrolle und möchte dem Publikum „die Augen für die ungerechte Welt um sich“ (Hildebrandt 2006, 19) öffnen. Wenngleich sich auch die Texte des deutschsprachigen Slam überwiegend mit Aktuellem, dem Hier und Jetzt auseinandersetzen würden, handle es sich dabei im Vergleich dazu dennoch vielmehr um eine „Kunst-um-der-Kunst-Willen“ (Hildebrandt 2006, 19). Laut Hildebrandt sei eine Betrachtung des deutschsprachigen Slam unter dem Gesichtspunkt der Sozial- und Gesellschaftskritik daher auch nur eingeschränkt möglich:

„Wenn man nun untersuchen würde, dass der Poetry Slam den Ansatz einer Sozialästhetik beinhaltet, die aus dieser ‚Volks-Bewegung‘ [der Spoken Word-Bewegung] entstand, dann könnte man dies folglich nur auf Amerika beziehen und nicht auf Deutschland.“ (Hildebrandt 2006, 19)

3 Slam Poetry als Genre

Im Zentrum des folgenden Kapitels steht die Charakterisierung und Beschreibung des Genres Slam Poetry. Zentral wird zunächst vor allem die Auseinandersetzung bzw. der Versuch einer Beantwortung der – nur auf den ersten Blick einfachen - Fragen sein: Gibt es Slam Poetry als eigenes Genre? Und inwiefern verfügt das Genre Slam Poetry über bestimmte textsortenspezifische Merkmale, mittels derer es sich von anderen Literaturformen abgrenzen und somit eine Sonderstellung behaupten kann?

Zur Frage, ob Slam Poetry ein eigenes Genre ist und wodurch dieses Genre charakterisiert würde, kursieren innerhalb des Fachdiskurses viele verschiedene Ansätze. Da eine eindeutige Beantwortung dieser Frage nach wie vor aussteht, wird im Folgenden ein Überblick über verschiedene Positionen innerhalb der Debatte gegeben¹¹. Zunächst bedarf es aber einer Klärung, was unter *Genre* verstanden wird, einer raschen Klärung.

¹⁰ Bylanzky und Patzak führen dies auf unterschiedliche Traditionen in Bezug auf Mündlichkeit und Literatur zurück: „In Ermangelung einer oralen Kultur ist die deutsche Sprache rein auf Literarizität ausgerichtet, sprich auf das Verfassen eines Buches. Deshalb tut man sich in Deutschland, verglichen mit den USA auch immer noch schwer, die Leistung der Slams anzuerkennen.“ (Bylanzky und Patzak 2000, 76)

¹¹ Eine noch detailliertere Darstellung verschiedenster Positionen zur „Genre-Problematik“ der Slam Poetry, sowie den diesbezüglichen Forschungsstand findet sich bei Holzheimer (2014, 18-24).

Die Begriffe *Gattung* und *Genre* sind auch im literaturwissenschaftlichen Kontext nicht immer eindeutig voneinander abzugrenzen, zu definieren und werden mitunter synonym verwendet. Infolgedessen gibt es zu beiden verschiedenste Definitionen und Beschreibungen. Ich schließe mich im Folgenden jener Definition an, wonach *Gattung* als Begriff für die Einteilung der drei Naturformen der Dichtung – Lyrik, Epik, Drama – verstanden wird. Der Terminus *Genre* wird hingegen als Bezeichnung für eine „Gruppe von Texten mit ähnlichen Eigenschaften“ (Helbig 2007, 275) verwendet. Diese Ähnlichkeiten können sowohl formaler, sprachlich-struktureller, als auch thematisch-inhaltlicher Art sein (vgl. Helbig 2007, 275; Zymner 2007, 261f).

Inwiefern kann jetzt aber Slam Poetry als eigenes Genre bezeichnet werden? Seitens der Slam-Szene wurde lange die Ansicht vertreten, dass es Slam Poetry als eigenes Genre nicht geben kann. Begründet wurde diese Position mit der Offenheit des Formats Poetry Slam: Zumal auf der offenen Bühne per se alles Selbstverfasste erlaubt sei und es keinerlei Vorgaben gäbe, käme es zu einer allzu großen stilistischen Bandbreite, die von Kurzgeschichten, Lyrik, redeähnlichen Texten bis zu dramaähnlichen Texten reiche (vgl. Anders 2015, 21). Man könne bei der Slam Poetry daher nicht von einer „Gruppe von Texten mit ähnlichen Eigenschaften“ (Helbig 2007, 275) – gemäß der Genre-Definition – sprechen. Andererseits können aber ausgehend vom Format des Poetry Slam durchaus auch gewisse stilbildende und in weiterer Folge auch genrebildende Merkmale festgestellt werden. Das wären beispielsweise die zeitliche Begrenzung von circa fünf Minuten und die Publikumsorientierung (vgl. Glazner 2000, 21), die sich zweifelsohne auf die Texte sowohl in formaler als auch in sprachlicher Hinsicht auswirken. So resultiert etwa die Länge der Texte aus der zeitlichen Vortragsbegrenzung und umfasst daher bei reinen Erzählungen rund 600 Wörter, bei lyrischen oder teilweise non-verbal performten Texten auch weniger (vgl. Anders 2015, 21).

Slam Poetry könnte somit durchaus „als Genre aller derjenigen Texte bezeichnet werden, die für den Poetry Slam geschrieben worden sind oder dort vorgetragen wurden“ (Anders 2015, 21). Ähnlich sieht dies O’Keefe Aptowicz, deren Vorschlag lautet, weniger vom Text als vielmehr von der Performance auszugehen und somit alle Texte, die durch performative Slammer_innen vorgetragen werden, als Slam Poetry zu bezeichnen (vgl. Aptowicz 2008, 42f). Da sich die gesamte Wirkung der Texte erst durch die Aufführung zeige, mache es aber durchaus Sinn, Slam Poetry weniger als ursprüngliches Text-Genre

zu betrachten, sondern – wie auch Enno Stahl meint – von einem „zeitgenössischen Veranstaltungs- oder Auftrittsgenre“ (Stahl 2003, 262) zu sprechen. Holzheimer wirft hierzu jedoch die berechtigte Frage auf, „was denn anderes entsteht als ein ‚Text-Genre‘, wenn eben jene [...] Faktoren des ‚Veranstaltungs-Genre[s]‘ Auswirkungen auf die Struktur des Textes haben“ (Holzheimer 2014, 20f). Schließlich entstünde der Unterschied zwischen „Genre und Nicht-Genre [...] da, wo der Poetry-Slam-Kontext Auswirkungen auf die Text- und [...] Performancestruktur“ (Holzheimer 2014, 21) habe. Diese kontextuellen Auswirkungen des Veranstaltungsformats Poetry Slam können sich sowohl „auf textlich-inhaltlicher, sprachlicher, körperlicher oder stimmlicher Ebene [manifestieren] sowie in Form einer Kombination der verschiedenen Ebenen“ (Holzheimer 2014, 22) in der Slam Poetry äußern. Auch Rieber vertritt die Ansicht, wonach sich das Genre Slam Poetry dann konstituiert, wenn sich „die veranstaltungsbedingten Einflussfaktoren [...] auf die Beschaffenheit der Texte auswirken“ und sieht in der Slam Poetry auch solche „sprachliche[n] und thematische[n] Gemeinsamkeiten [...], die eine textimmanente Bestimmung rechtfertigen“ (Rieber zitiert n. Holzheimer 2014, 22). Wenngleich eine nähere, konkrete Bestimmung und Charakterisierung des Genres aufgrund der Bandbreite der Texte schwierig ist, erscheint die Behandlung der Slam Poetry als eigenes Genre daher nichtsdestotrotz legitim.

3.1 Merkmale und Charakteristika

Dass die Definition von Charakteristika und Textsortenmerkmalen des Genres Slam Poetry keineswegs einfach oder eindeutig ist, wurde im vorangegangenen Abschnitt bereits thematisiert: Problematiken bei einer solchen Klassifikation ergeben sich aus der enormen Bandbreite unterschiedlicher Texte, literarischer Formen und Ansätze (vgl. Masomi 2012, 96-106; Preckwitz 2005, 29f). Stahl vertritt sogar die Ansicht, dass man „einen gemeinsamen literarischen Nenner [...] hier also nicht [findet]“ (Stahl 2003, 261). Nichtsdestotrotz existieren innerhalb des Forschungsdiskurses dazu mittlerweile zahlreiche Kategorisierungs- und Charakterisierungsversuche, aus denen sich trotz mancher Unterschiede auch gewisse Tendenzen ablesen lassen.

Preckwitz versuchte sich als erster im deutschsprachigen Fachdiskurs an der Erstellung eines Kriterienkatalogs, nach dem sich Slam Poetry durch die Textmerkmale Oralität, Publikumsadressierung, Textverständlichkeit (Rezipierbarkeit), lebensweltlicher Themenbezug, Freiheit der Form, Performance, Cross-Genre, Dramaturgie und

Improvisation auszeichnet (vgl. Anders 2012a, 286f; Preckwitz 2005, 56ff). In Anders Charakterisierung lassen sich von Preckwitz Kriterien lediglich Oralität und Performance wiederfinden, die jedoch um die fünf Merkmale der Aktualität, Klanglichkeit, Interaktion mit dem Publikum, Intertextualität und Kürze ergänzt werden (vgl. Anders 2015, 22-33). Willrichs Textsortenmerkmale sind im Wesentlichen deckungsgleich mit jenen von Anders, allerdings fügt er Rhythmik und einfachen Aufbau als weitere Charakteristika hinzu (vgl. Willrich 2010, 30f). Diesen doch recht ausführlichen und detaillierten Charakterisierungsversuchen stehen aber auch jene von Masomi und Stahl gegenüber, die nur vier Merkmale definieren. Nach Masomi können lediglich vier Tendenzen in den Texten erkannt werden, nämlich die, die „sich aus der basalen Struktur des Eventformats ergeben“ (Masomi 2012, 97). Masomi definiert in weiterer Folge die (begrenzte) Zeit, den akustischen Raum – also die orale Aufführung und akustische Rezeption der Texte, gewissermaßen also die Oralität, den performativen Charakter und den Wettbewerbscharakter als typische Tendenzen (vgl. Masomi 2012, 97). Die Merkmale der Oralität und Performance lassen sich auch in Stahls Charakterisierung wiederfinden, er ergänzt diese jedoch noch um die Interaktion zwischen den verschiedenen Protagonist_innen und den Live-Charakter (vgl. Stahl 2003, 262).

Ausgehend von diesen Charakterisierungsversuchen soll nun die Textsorte Slam Poetry unter den Gesichtspunkten Themen und Inhalte, Form und Stil, Sprache und Textstruktur, sowie den zentralen Merkmalen Oralität, Performance, Interaktion und Rezeptionsprozesse noch näher beleuchtet werden.

3.1.1 Themen und Inhalte

Grundsätzlich gilt eine Klassifizierung in inhaltlicher Hinsicht als schwierig, zumal auch hier „unterschiedlichste Themen in verschiedenen Formen“ (Westermayr 2004, 61) behandelt werden. Es sind aber durchaus bestimmte häufig auftauchende Muster und Formen erkennbar. Als Charakteristika in thematisch-inhaltlicher Hinsicht wurden bei den zuvor angeführten Kategorisierungen die beiden Punkte Aktualität und lebensweltlicher Bezug genannt (vgl. Preckwitz 2005, 56-58; Anders 2015, 22-33; Willrich 2010, 30f). Diese durchaus zutreffenden, doch noch wenig konkreten Merkmale sollen im Folgenden noch ergänzt und konkretisiert werden.

Während in den USA ein Trend zu gesellschaftspolitischen, kritischen, ernsten Themen zu beobachten ist, dominieren im deutschsprachigen Raum für gewöhnlich weniger ernste,

lustige Themen, die eher um Alltägliches kreisen (vgl. Anders 2015, 25). Häufig handelt es sich dabei um humoristische Erzählungen von Alltagsbeobachtungen, Schreiberfahrungen oder anekdotenhaft erzählte, außergewöhnlich wirkende Ereignisse – sehr oft mit pointenhaftem Ausgang. Doppeldeutige Wendungen und Pointen, sowie Kontrastierungen sind häufig eingesetzte Gestaltungsmittel dieser Komik (vgl. Anders 2015, 22-24):

„Worte, Gesten, Mimik oder die Handlung selbst präsentieren widersprüchliche Prinzipien, die in Konflikt geraten. Schein und Sein, Anstrengung und Leistung, Erstrebtes und Erreichtes stehen in einem Missverhältnis, welches das Lachen erzeugt. Slam Poetry arbeitet mit allen Mitteln der Komik, wobei die Schlusspointen in Slam-Texten typisch geworden sind.“ (Anders 2015, 24)

Diese Komik wird mitunter durch lustig-scurrile Sprach- und Klangspiele – wie Lautmalerei, Rhythmus, Reim und Wiederholungen – noch verstärkt (vgl. Anders 2015, 24). Neben humoristisch-komischen Themen werden aber auch durchaus „die ‚großen Themen‘ gesellschaftskritischer Literatur [...] (Liebe, Krieg, Politik etc.) [verhandelt]“ (Anders und Abraham 2008, 8). Oft finden sich auch „lebensweltlich bezogene Momentaufnahmen zu heiklen, diskussionswürdigen und persönlichen Themen (Magersucht, Drogen, Gewalt, Rassismus, Zivilcourage)“ (Anders und Abraham 2008, 8).

Westermayer beobachtet „Selbstreflexionen, aktuelle politische und gesellschaftliche Kommentare, Milieuschilderungen sowie kritische Standpunkte“ (Westermayer 2004, 61) als häufig auftretende Muster und Formen und nimmt in weiterer Folge auch eine thematisch-inhaltliche Einteilung in drei Gruppen vor. Das wären zum einen „Erzählungen über das Leben eines bestimmten Typs“ (Westermayer 2004, 62), in denen Ansichten, Erfahrungen oder anekdotenhafte Erlebnisse einer bestimmten Person wiedergegeben werden. Dies geschieht meist entweder direkt „in der Rolle einer bestimmten Person“ (Westermayer 2004, 62) mittels Erzählung aus der Ich-Perspektive oder auch indem „aus der Erzähler-Perspektive über das Leben eines Menschen reflektiert“ (Westermayer 2004, 62) wird. Zur zweiten Gruppe zählen Selbstreflexionen der Slammer_innen über den eigenen „Status als Person“ (Westermayer 2004, 62). Diese Reflexionen können sowohl satirischer, zynischer als auch unterhaltsamer Art sein und reflektieren bzw. stellen den jeweiligen Status beispielsweise als Mann, Frau, Student, Slammer, Kellner, Pazifist, Liebhaber, Geliebte etc. dar. Als dritte Gruppe werden schließlich „[g]esellschaftliche und politische Kommentare und Kritiken“ (Westermayer

2004, 63) definiert. Diese können sowohl „in Form von programmatischen Aussagen oder [mittels] Einbindung in ein Gedicht“ (Westermayr 2004, 63) transportiert werden. Sehr oft kommt es freilich auch zu einer Mischung dieser drei Formen (vgl. Westermayr 2004, 62-64).

3.1.2 Form und Stil

Als Charakterisierung in formal-stilistischer Hinsicht könnten von den eingangs erwähnten Kategorisierungen die Merkmale Zeit sowie das sich daraus direkt ableitbare Merkmal der Kürze, Freiheit der Form, Cross-Genre und Anmoderation eingeordnet werden (vgl. Masomi 2012, 97; Anders 2015, 22-33; Preckwitz 2005, 56-58; Willrich 2010, 30f).

Wie die Merkmale Cross-Genre und Freiheit der Form bereits andeuten, verfügen die Texte der Slam Poetry auch in formaler-stilistischer Hinsicht über eine große Bandbreite. Die Vielfalt reicht grundsätzlich von Kurzprosa, also einfachen Erzähltexten, lyrischen Texten, gesprochenen a-capella Rap-Texten bis zu klassischen Versen oder reinen Klangspielen (vgl. Anders und Abraham 2008, 7). Für gewöhnlich variiert die Präsentationsform zwischen Gedicht, Kurzprosa oder Monolog, wobei sich die Grenzen zwischen den einzelnen Formen – insbesondere zwischen Lyrik und Prosa – meist sehr fließend gestalten (vgl. Westermayr 2004, 61). Oft vereinen die Slam Texte sowohl lyrische, narrative als auch szenische Elemente (vgl. Preckwitz 2005, 33). Grundsätzlich bedienen sich die Slammer_innen verschiedenster Stile, struktureller Kennzeichen oder spezieller Textelemente. Neben dem häufigen Einsatz von Stabreimen sowie anderen lyrischen Elementen oder Reimstrukturen, Lautmalerei, Rhythmus, Wiederholungen, diversen Sprach- und Klangspielen und Komik, kann dies auch Interaktion durch Fragen an das Publikum sein (vgl. Westermayr 2004, 64f; Anders 2015, 24). Ein weiteres stilistisches Merkmal ist das häufige Erzählen aus der Ich-Perspektive, wodurch – in Verbindung mit der physischen Bühnenpräsenz der Slammer_innen – die Grenzen zwischen Rolle und Autorenschaft auch sehr bewusst zum Verschwimmen gebracht werden (vgl. Anders 2015, 24).

Ein weiteres formales und wesentlich leichter fassbares Merkmal der Slam Poetry ist die Kürze, welche sich aus der zeitlichen Begrenzung für den Textvortrag im Rahmen der Poetry Slams von meist circa fünf Minuten ergibt. Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, resultieren aus dieser zeitlichen Vortragsbegrenzung Textlängen, die bei reinen

Erzählungen rund 600 Wörter umfassen, bei lyrischen oder teilweise non-verbal performten Texten mitunter auch weniger (vgl. Anders 2015, 21).

Die Anmoderation als Teil jedes Poetry Slams wäre schließlich ein weiteres formales – wenngleich an der Schnittstelle zu Sprache und Textstruktur anzuesiedelndes – Merkmal der Slam Poetry. Dabei ist jedoch einerseits zwischen der Anmoderation, durch die Moderator_innen, welche die Slammer_innen vor dem Betreten der Bühne kurz vorstellen, und jener der Slammer_innen selbst, die als Teil des Textes betrachtet werden kann, zu unterscheiden.

Denn nach dem Betreten der Bühne beginnen die Slammer_innen meist nicht sofort mit dem Vortrag ihres Textes, sondern stellen dem eigentlichen Textvortrag oft eine kurze Anmoderation mit einer kurzen Einleitung zu sich selbst oder zum Text voran. Diese Anmoderation kann schon als Teil des Textes beziehungsweise dessen Rhetorik betrachtet werden und stellt den Text für das Publikum in einen gewissen Kontext (vgl. Anders 2015, 33). Je nach Art der Anmoderation werden von Burki fünf verschiedene, übliche Anmoderationsarten definiert: Das wäre zunächst jene ohne Begrüßung, bei der die Performance somit sofort mit dem Text beginnt. Die zweite Variante fungiert schließlich als Einleitung des Textes, in der die Gegebenheiten, das Thema oder der Kontext des Textes, aber mitunter auch die eigene Schreibmotivation kurz dargelegt werden. Manchmal wird zudem auch noch ein Überblick über den Aufbau und/oder die Anzahl der Texte gegeben. In der dritten Anmoderationsart wird ein Bezug zum Ort bzw. ein etwaiger Bezug zwischen Ort und Thema hergestellt. Als vierte Variante wird die eigene Positionierung oder Selbsterklärung definiert, im Rahmen derer eigene Befindlichkeiten, wie zum Beispiel Nervosität, aber auch Gründe für die Teilnahme thematisiert werden. Als fünfte Anmoderationsart nennt Burki Reaktionen auf den Slam, das wären beispielsweise Kommentare zum Vortext oder anderen bisherigen Texten, aber auch zur Jury oder dem Publikum (vgl. Burki 2003, 53).

3.1.3 Sprache und Textstruktur

Auch in sprachlich-struktureller Hinsicht scheinen sich die Texte einheitlichen Merkmalen weitgehend zu entziehen. Zwar zeichnet sich die Sprache vieler Texte durch einen gewissen Alltags- und Zeitgeistcharakter sowie die Verwendung populärer, bisweilen auch dialektaler oder jugendsprachlicher Begriffe aus. Allgemeine genreübergreifende Rückschlüsse lassen sich daraus aber noch keineswegs ziehen.

Kennzeichnend für alle Texte des Genres ist aber in jedem Fall das enge Zusammenspiel von Sprache und Performance (vgl. Westermayr 2004, 67f), welches sich aus der mündlichen Realisierung der Texte ergibt. Aus diesem mündlichen Kontext, der im folgenden Kapitel (3.1.4) unter dem Begriff der Oralität ausführlich beleuchtet wird, lassen sich letztendlich eine Reihe weiterer Merkmale und Gemeinsamkeiten der Textsorte Slam Poetry – sowohl in sprachlicher als auch textstruktureller Hinsicht – ableiten. Doch wie steht es um die bisherige Beschreibung und Charakterisierung der deutschsprachigen Slam Poetry in sprachlicher bzw. struktureller Hinsicht innerhalb des Fachdiskurses?

Preckwitz wagte mit seinem - heute nicht unumstrittenen - Kriterienkatalog als erster den Versuch einer Systematisierung von Merkmalen und Beschreibung des Genres auch in sprachlicher Hinsicht. Die Merkmale mögen für die Slam Poetry dieser Frühphase zutreffend gewesen sein, scheinen aber für eine systematische Beschreibung der gegenwärtigen, sehr heterogenen Slam Poetry unzureichend. Eine nähere Betrachtung und Berücksichtigung dieser Merkmale scheint aber nichtsdestotrotz sinnvoll, zumal jene von Preckwitz gefundenen Merkmale, die Sprachliches und Strukturelles betreffen, letztendlich auch aus der Oralität abgeleitet werden können. Gemäß Preckwitz Kriterienkatalog sind für die Slam Poetry in sprachlicher Hinsicht die Merkmale der Rezipierbarkeit und der Publikumsadressierung – die im Folgenden (Kapitel 3.1.5) auch unter dem Begriff der Interaktion noch näher beleuchtet werden -, sowie der Oralität kennzeichnend (vgl. Preckwitz 2005, 56f). Letztendlich ergeben sich aber beide Merkmale aus dem mündlichen Kontext - der Oralität - der Slam Poetry. Das wird insbesondere bei einer näheren Betrachtung der Definitionen dieser Merkmale deutlich. So meint Preckwitz mit Rezipierbarkeit folgendes:

„Die Sprache ist durch ihren Gebrauchs-Charakter bestimmt. Je verständlicher das Sprachspiel gehalten ist, desto eher können Empfänger den Erfahrungshorizont – die eigene Lebenswelt – übersetzen und desto eher ist eine ästhetische Botschaft geeignet, aus einem Auditorium heraus Feedback zu erfahren.“ (Preckwitz 2005, 56f)

Unter dem Merkmal der Publikumsadressierung wird wiederum verstanden, dass das Publikum als Dialog- und Interaktionspartner nicht nur in die Performance miteinbezogen, sondern bisweilen auch direkt adressiert wird. Oralität umfasst für Preckwitz hingegen neben einer „den Sprechakten der Alltagsprache“ (Preckwitz 2005,

57) nahe stehenden Sprache im freien Vers die Verwendung metasprachlicher Mittel: „Orale Kommunikation, anders als Schriftsprache, kann metasprachliche/paralinguistische Zeichen einsetzen: Intonation, Inszenierung“ (Preckwitz 2005, 57).

Westermayer geht bei ihrem Versuch einer sprachlichen Klassifizierung weniger ins Detail und sieht in erster Linie das enge Zusammenspiel von Sprache und Performance, welches sich aus dem mündlichen Kontext ergibt, als kennzeichnend. Als Folge dieses Zusammenspiels könne man aber „durchaus von einer dramaturgischen Umsetzung sprechen, da die Wirkung der Texte durch inhaltliche Spannungssteigerung und rhetorische Mittel wie Emphasen und Wortspiele erreicht wird und durch Mimik und Gestik noch unterstrichen wird“ (Westermayer 2004, 68). Rieber spricht in ihrer sprachlichen Beschreibung des Genres Slam Poetry von einem „eigentümlichen Sprachgebrauch“ durch den sich die Texte auszeichnen würden. Diese Sprache sei geprägt von Alltags- und Umgangssprache, Refrain- und Wiederholungsstrukturen, sowie häufigen Sprachspielen und Stilmitteln (vgl. Rieber zitiert n. Holzheimer 2014, 23).

Neben den bereits angeführten Merkmalen Oralität, Publikumsadressierung, Textverständlichkeit und Rezipierbarkeit werden auch Klanglichkeit, Rhythmik sowie ein einfacher, von Wiederholungen geprägter Aufbau der Texte immer wieder als Kennzeichen genannt (vgl. Anders 2015, 23; Willrich 2010, 30f). Auch diese Merkmale können aber letztendlich von der Oralität abgeleitet werden, wie im folgenden Kapitel noch näher illustriert wird.

3.1.4 Oralität

Nachdem die Problematik weitgehend allgemeingültiger, sprachlich-struktureller Kennzeichen der Textsorte Slam Poetry bereits ausführlich diskutiert wurde, soll im folgenden Kapitel nun – gewissermaßen der diesbezüglich kleinste gemeinsame Nenner – die Oralität näher beleuchtet werden. Es wird dabei zunächst darum gehen, das Konzept der Oralität im Kontext der Slam Poetry in ihrem Spannungsverhältnis zur Literalität zu betrachten. In weiterer Folge soll aber vor allem die Frage im Zentrum stehen, inwiefern sich der Aspekt der Oralität in der Sprache und den Textstrukturen der Slam Poetry äußert. Konkret wird es also um die Beantwortung der Frage gehen, welchen Einfluss die Oralität auf die Sprache und Texte der Slam Poetry hat und inwiefern sich Sprache und Struktur infolgedessen von konventionellen „literalen“ Texten unterscheiden.

3.1.4.1 *Orale Literatur* und *sekundäre Oralität* – zum Spannungsverhältnis zwischen Oralität und Literalität bei der Slam Poetry

Zunächst stellt sich aber die Frage, was ist überhaupt Oralität? Unter Oralität wird grundsätzlich Mündlichkeit, gesprochene Sprache, verstanden. Sie wird in der Regel als Gegensatz zur Literalität, der Schriftlichkeit, betrachtet (vgl. Tschirner 2010, 235). Der Begriff der Oralität wird aber im Besonderen „im kulturwissenschaftlichen Sinne verwendet bei Kulturen, die keine Schrift benutzen und ihre gesellschaftlichen Organisationsformen sowie ihre Überlieferung mündlich regeln“ (Tschirner 2010, 235). Diese Begriffsklärung macht sogleich deutlich, dass ein direktes Übertragen dieses Oralitätskonzeptes auf Slam Poetry nicht ohne weiteres möglich ist. Denn wenngleich die Oralität in der Slam Poetry eine zentrale Rolle spielt und „[d]er Grundstein für jede Interaktion und alle performativen Aspekte beim Poetry Slam ist“ (Masomi 2012, 42), so muss doch auch das Verhältnis der Slam Poetry zur Literalität bzw. zur Schriftlichkeit¹² mitbedacht werden:

„Es ist jedoch offensichtlich, dass mit Poetry Slam ein orales Eventformat in einer Zeit entstanden ist, welche stark literal vorgeprägt wurde und im Laufe des Elektronikzeitalters eine orale Kunstform entstehen ließ, die literale Merkmale in sich trägt.“ (Masomi 2012, 42)

Bei einer Betrachtung von Oralität im Kontext der Slam Poetry erscheint daher eine nähere Differenzierung, wie sie Ong mit seiner Unterscheidung zwischen primärer und sekundärer Oralität vornimmt, unerlässlich. Unter primärer Oralität versteht Ong „die Oralität einer Kultur, die sich unberührt von jeder Kenntnis des Schreibens oder Druckens entfaltet“ (Ong 1987,18).

„Sie ist ‚primär‘ verglichen mit der ‚sekundären Oralität‘ gegenwärtiger hochtechnisierter Kultur, in der durch Telefon, Radio, Fernsehen, und andere technologische Finessen eine neue Oralität entstanden ist, die ihre Existenz und ihr Funktionieren der Schrift und dem Drucken verdankt.“ (Ong 1987, 18)

¹² Unter *Literalität* wird das „Phänomen der Entwickeltheit eines Schriftsystems und schriftsprachlicher Kommunikationsformen in spezifischen gesellschaftlichen, sozialen und kulturellen Kontexten“ (Mohr 2010, 202) verstanden. Der Begriff der *Schriftlichkeit* – häufig mit *Literalität* gleichgesetzt und Gegenbegriff zur *Mündlichkeit* bzw. *Oralität* – „bezeichnet ganz generell alle mit geschriebener und schriftlicher Sprache in Verbindung zu bringenden Aspekte“ (Stahl 2010, 285). Zentral bei der Schriftlichkeit ist ihre Unterteilung in eine mediale und eine konzeptionelle Dimension: Die mediale Schriftlichkeit bezieht sich „auf die graphische Realisierung sprachlicher Äußerungen durch Schrift“ (Stahl 2010, 285), also auf geschriebene Sprache. Unter konzeptioneller Schriftlichkeit wird im Gegensatz dazu „die Realisierung sprachlicher Äußerungen unter Berücksichtigung der charakteristischen Merkmale schriftlicher Sprache“ (Stahl 2010, 285) verstanden.

Wenn wir von Oralität im Sinne der Slam Poetry sprechen, ist nach Ong demnach eindeutig sekundäre Oralität gemeint. Zeichnet sich sekundäre Oralität doch dadurch aus, dass sie mit der Gesellschaft des elektronischen Zeitalters auf eine Gesellschaft trifft, die in fast allen Bereichen des Lebens in höchstem Maße auf Schriftlichkeit angewiesen ist. „Die oralen Möglichkeiten der neuen Medien treffen [...] auf eine sehr stark literalisierte Gesellschaft, deren literale Prägung zwangsläufig auch die wiederentdeckte Oralität beeinflusst“ (Masomi 2012, 38). Es besteht bei dieser Form der Oralität somit ein starkes Spannungsverhältnis zwischen Oralität und Literalität bzw. gewissermaßen eine „mediale Koexistenz von Literalität und Oralität“ (Masomi 2012, 38). Das hat unter anderem auch zur Folge, dass bei der sekundären Oralität nicht wie sonst bei der Oralität ein Widerspruch zur Literalität besteht, basiert die sekundäre Oralität doch auf dieser (vgl. Holzheimer 2014, 56).

Trotz der klaren Positionierung des Poetry Slam gegen den etablierten, schriftfixierten Literaturbetrieb und dessen teils sehr engen Definitionen von Literatur, wie etwa: „Zur Literatur gehören nur abgeschlossene, zusammenhängende sprachliche Äußerungen, die in Schriftform vorliegen und damit reproduzierbar sind“ (Baasner und Zens 2005, 12), wurde Slam Poetry bisher immer selbstverständlich als literarisches Genre behandelt. Literaturwissenschaftlich wird sie meist unter dem Begriff der oralen Literatur subsumiert. Auch dieser Terminus ist aufgrund der bereits erwähnten Dichotomie zwischen Oralität und Literalität nicht unumstritten und wird bisweilen als sehr widersprüchlich betrachtet (vgl. Holzheimer 2014, 54). Die Unterscheidung zwischen primär und sekundär oraler Literatur – im Sinne der primären und sekundären Oralität – ist daher auch hier zentral.

Orale Literaturformen sind seit Einführung von Schrift und Buchdruck grundsätzlich eher als Randphänomene zu betrachten, im Zuge technologischer und medialer Entwicklungen des 20. Jahrhunderts kam es aber zu einer gewissen Wiederbelebung und alltäglichen Präsenz. Gleichzeitig ist aber diese Wiederbelebung der Oralität sowie oraler Literaturformen keineswegs gleichzusetzen mit jener primären Oralität vor Erfindung der Schrift (vgl. Masomi 2012, 37f). Für orale Literatur im Kontext der Slam Poetry scheint daher eine Definition im Sinne von sekundär oraler Literatur, wie etwa der folgenden, praktikabel:

„[O]rale Literatur‘ scheint die adäquate Bezeichnung für jene Stücke zu sein, die in sekundär oralen Kulturen entstanden sind und auf sekundär orale Kulturen reagieren, indem sie von literalisiert denkenden Menschen und mit Hilfe von Schrift von der Performance separiert, jedoch gezielt für die orale Performance komponiert wurden [...].“ (Holzheimer 2014, 58)

Bei sekundär oraler Literatur, wie der Slam Poetry, handelt es sich somit weniger um verbal organisierte als vielmehr um verbal realisierte Literatur. Auch Anders meint dazu, dass „[d]ie auf einem Poetry Slam vorgetragenen Texte [...] – abgesehen von den wenigen mündlich basierten Freestyles – konzeptionell schriftlich und medial mündlich“ (Anders 2012a, 282) sind. Konkret heißt das, dass diese Form der oralen Literatur in hohem Maße von Schriftlichkeit beeinflusst ist. Da sie „von einem literalisiert denkenden Menschen verfasst und – wenn auch nur in Form eines Manuskripts – schriftlich fixiert wurde, bevor sie in einer Performance entweder auswendig vorgetragen oder laut gelesen wird“ (Holzheimer 2014, 57). Das wirft aber auch die Frage auf, ob sekundär orale Literatur nicht einfach als spezifische Schreib- bzw. Präsentationsvariante betrachtet werden kann. Holzheimer verneint dies mit dem Argument, dass die schriftliche Fixierung oder Textorganisation, beispielsweise in Form eines Manuskripts, „lediglich Mittel zum Zweck und der Text nur ein Baustein oder gar nur Hilfsmittel auf dem Weg zum eigentlichen Werk“ (Holzheimer 2014, 57) sei. Sekundär orale Literatur, wie Slam Poetry, ist aber zweifelsohne stark durch Literalität beeinflusst.

Daran anschließend stellt sich aber auch gleich die Frage nach der Legitimität des Textbegriffs bei oraler Literatur. Kann man auch bei oraler Literatur wie der Slam Poetry von Text sprechen? Ong hält die Bezeichnung Text, im Sinne von „Text‘ einer oralen Äußerung“ (Ong 1987, 20), insbesondere für sekundär orale Texte für möglich. Auch Holzheimer vertritt die Meinung, dass der Begriff Text für orale Literatur im Allgemeinen und Slam Poetry im Besonderen legitim sei:

„Der Terminus ‚Text‘ kann im Hinblick auf die neuen Formen der Performance Poetry als Kunst sekundärer Oralität problemlos verwendet werden. Er kann weiter noch als besonders treffend angesehen werden, wenn er, wie Ong behauptet, literalisiertes Denken impliziert. Da Slam Poetry und Spoken Word Poetry keine primär oralen Kunstformen sind, da sie also mit Hilfe von Schrift entstanden sind, gibt es zu den Stücken einen fixierten, der Performance zu Grunde liegenden Text.“ (Holzheimer 2014, 59f)

Aber welchen Stellenwert haben diese niedergeschriebenen Texte im Kontext oraler Literatur wie der Slam Poetry? Ong bezeichnet diese schriftlichen Fixierungen des

Redetextes als Manuskripte, diese dürften jedoch keineswegs mit dem eigentlichen Text gleichgesetzt oder verwechselt werden, wie Holzheimer betont: „Das ‚Manuskript‘ eines Slam-Poetry- oder Spoken-Word-Stückes ist [...] das Dokument – als Datei oder Zettel, von dem der Poet abliest bzw. anhand dessen im Vorfeld auswendig gelernt wurde“ (Holzheimer 2014, 60). Der Text sei im Gegensatz dazu „das Gelesene oder Auswendiggelernte und Vorgetragene“ (Holzheimer 2014, 60). Selbst wenn Slam-Poetry-Manuskripte später veröffentlicht werden, ändert dies letztendlich nichts an ihrer ursprünglichen Manuskript-Funktion bei der Performance – dem eigentlichen Text. Diese Manuskripte können daher nie für sich alleine stehen, sondern sind letztendlich immer nur ein Teil des eigentlichen Textes. Dies festzuhalten ist wichtig, da etwa durch die Literaturwissenschaft- und Kritik an die jeweiligen Texte - in diesem Fall geschriebene bzw. schriftliche oder eben auch verschriftlichte mündliche Texte - andere Ansprüche gestellt werden (vgl. Holzheimer 2014, 60).

3.1.4.2 Der Einfluss der Oralität auf Sprache und Text der Slam Poetry

Es stellt sich die Frage, ob und inwiefern sich der Aspekt der Oralität im Poetry Slam auf die Sprache und den Text auswirkt. Was kennzeichnet diese Sprache und Texte, wie unterscheiden sich diese in weiterer Folge von konventionellen geschriebenen Texten? Welche Charakteristika weisen diese oralen Sprachen und Texte auf?

Zunächst seien einige grundsätzliche Überlegungen zur Frage der möglichen Unterscheidbarkeit geschriebener und auch verschriftlichter mündlicher Sprache angestellt. Jeßing und Köhnen vertreten diesbezüglich die Ansicht, dass „[g]eschriebener Text [...] nicht einfach verschriftlichter mündlicher Text“ (Jeßing und Köhnen 2007, 2) sei, es sich dabei also nicht lediglich um „ein[en] Wechsel des Ausdrucksmaterials“ (Jeßing und Köhnen 2007, 2) handle. Zentrale Unterschiede ergeben sich vielmehr aus dem Faktum, wonach die Schrift – und daher auch geschriebene Texte – unabhängig von ihrem Entstehungskontext weiter existieren, während sich die situationsgebundene mündliche Sprache durch Flüchtigkeit auszeichnet. Diese Aspekte der Dauerhaftigkeit bzw. Vergänglichkeit von Texten schlagen sich auch in der Sprache und den Texten selbst nieder: „Diese Dauerhaftigkeit des Textes mag auch der Grund dafür sein, dass Dichtung sich meist um sprachliche Komprimierung und Verfeinerung [...] bemüht“ (Jeßing und Köhnen 2007, 3). Mündliche Sprache zeichne sich im Gegensatz dazu – vor allem auch aufgrund der anderen Rezeptionssituation - eher durch Einfachheit, Wiederholungen und

eine wenig verdichtete Sprache aus (vgl. Jeßing und Köhnen 2007, 2f)¹³. Auch Ong ist der Ansicht, dass oral organisierte Sprache weniger für analytische Präzision geeignet sei als geschriebene Sprache, zumal diese auch ohne den Kontext der oralen Realisierung verständlich sein müsse:

„Wenn man sich ohne Gesten, ohne Gesichtsausdruck, ohne Betonung und ohne einen wirklichen Zuhörer erklären will, muß man alle möglichen Verständnisweisen einkalkulieren, die das Gesagte bei jedem möglichen Leser in jeder möglichen Situation treffen könnte. Folglich hat die Sprache von sich aus so klar zu sein, dass sie auf den existenziellen Kontext verzichten kann.“
(Ong 1987, 105)

Doch was bedeutet dies jetzt für die Sprache und den Text der Slam Poetry? Wenngleich die Slam Poetry als orale Literatur bei ihrer Konzeption grundsätzlich alle Möglichkeiten der Präzisierung oder Verdichtung durch die Schrift hätte, steht „den Zuschauern im Moment der Rezeption einer Poetry Performance eben nicht das kognitive Potential einer visuell schriftlichen Kommunikation zur Verfügung“ (Holzheimer 2014, 61f). Als Folge dessen ist die Slam Poetry auch auf multiple Ausdrucksoptionen, wie Mimik, Gestik oder Intonation ausgelegt. Wenn man die Manuskripte, also die schriftlichen Fixierungen der Slam Poetry ansieht, dürfen demnach nicht dieselben Kriterien herangezogen werden, wie bei genuin schriftlichen Texten. Das betrifft insbesondere Aspekte wie die Verdichtung der Sprache und Form. Die Besonderheit der Rezeption bestimmten hier den Text, das Manuskript und die Sprache mit (vgl. Holzheimer 2014, 62).

Bei einer genaueren Annäherung an die Frage, wie sich die Oralität auf die Sprache bzw. Texte konkret auswirkt und sich in weiterer Folge auch Slam Poetry-Texte charakterisieren lassen, können die von Ong aufgestellten Merkmale oraler Texte und Literatur von Nutzen sein (vgl. Anders 2015, 26). Ong (vgl. Ong 1987, 39-61) erarbeitete zur Charakterisierung oraler Texte bzw. Literatur zehn Merkmale, von denen ich die Wesentlichen nun beschreiben und bezüglich ihrer Übertragbarkeit auf die Slam Poetry analysieren und neu arrangieren möchte. Ong zufolge sind orale Texte rhythmisch und formelhaft, additiv, aggregativ, redundant und nachahmend, konservativ, mit Bezug zum menschlichen Leben (lebensweltlich), kämpferisch im Ton, einführend und teilnehmend, situativ und homöostatisch. Zumal es zwischen diesen einzelnen Punkten aber zum Teil zu starken Überschneidungen kommt, werde ich diese Merkmale im Folgenden zu den

¹³ Eine detaillierte Diskussion der Themen gesprochener versus geschriebener Sprache, sowie deren Merkmale und Unterschiede würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit diesem Themenbereich findet sich bei Dürscheid und Spitzmüller (2012, 23-63).

fünf Themenbereichen Rhythmik und Klanglichkeit, Text- und Sprachstruktur, Publikumsadressierung, Kontextualisierung sowie schließlich Themen und Inhalte zusammenfügen.

1. Rhythmik und Klanglichkeit

Dass sich orale Texte oft durch eine sehr rhythmische, klangliche und mitunter auch formelhafte Sprache auszeichnen, hat weniger stilistische, denn praktische mnemotechnische Gründe. Schließlich bestimmt die lautliche Gebundenheit der Wörter nicht nur die Ausdrucksweise, sondern erleichtert auch die Denk- und Merkprozesse. Rhythmische, formelhafte Formulierungen ermöglichen den Poet_innen schlichtweg eine leichtere Memorierbarkeit der Texte für den Vortrag (vgl. Ong 1987, 39f). Diese Rhythmik entsteht zum einen durch die Verwendung verschiedener Stilmittel, wie „Wiederholung oder Antithese, Alliterationen und Assonanzen [...] oder in Form von anderen formelhaften Ausdrücken“ (Ong 1987, 40). Die Verwendung metaphorischer, fester Ausdrücke und geläufiger (Rede-)Wendungen mit hohem Wiedererkennungswert wären etwa Ausprägungen dieser Formelhaftigkeit. Zudem haben diese „mnemotechnischen Zwänge“ aber auch Einflüsse auf die Syntax, die sich gleichfalls – auch bei Nichtverwendung der Versform - durch eine ausgeprägte Rhythmisierung auszeichnet (vgl. Ong 1987, 39-41). Auch Preckwitz spricht bei seiner Beschreibung der Sprache der Slam Poetry von „einer alltagsnahen Sprache [...], die stark von klanglichen, rhythmischen und rhetorischen Figuren geprägt ist“ (Preckwitz 2005, 83f). Ongs Charakterisierungen lassen sich darin also deutlich wiedererkennen und scheinen in diesem Punkt somit auch auf die Slam Poetry übertragbar zu sein. Masomi weist bei seiner sprachlichen Charakterisierung der Slam Poetry gleichfalls auf eine ausgeprägte Rhythmik bzw. rhythmische Versanordnung – sowohl aus Gründen der Memorierbarkeit als auch der Unterhaltsamkeit – hin (vgl. Masomi 2012, 32f).

Die Rhythmik der Slam Poetry ist aber nicht auf die sprachliche Ebene beschränkt, sondern steht vielmehr auch in engem Zusammenhang mit einem physiologischen Rhythmus – gewissermaßen einem Körperrhythmus. Ong spricht in diesem Kontext davon, dass die ausgeprägte Rhythmisierung das Erinnern unterstützt – auch in physiologischer Hinsicht (vgl. Ong 1987, 39-41). Konkret bedeutet das, dass die Texte im Rahmen ihrer Performance verkörpert und somit auch zu einer verkörperten Erinnerung werden, für die neben dem Sprachrhythmus auch der Körperrhythmus bedeutsam ist.

Hildebrandt spricht in diesem Kontext von *body memory* und versteht darunter, dass die Slam Texte sowohl mittels sprachlicher Rhythmen als auch mit dem Text eng zusammenhängenden Bewegungen – dem Bewegungs- bzw. Körperrhythmus – eingepägt werden. Beim Vortragen des Textes werden bestimmte Bewegungen verwendet, die den Slammer_innen dann in weiterer Folge – etwa bei weiteren Performances – helfen sich an den Text zu erinnern und somit auch den Text mittransportieren (vgl. Hildebrandt 2006, 60).

2. Text- und Sprachstruktur

Das augenscheinlichste Merkmal oraler Texte wie der Slam Poetry scheint eine gewisse Redundanz sowie häufig eingebaute Wiederholungen zu sein. Auch hier scheinen die Gründe dafür weniger in stilistischen, denn praktischen - sich aus der Rezeptionssituation ergebenden – Überlegungen zu finden sein. Die Textverständlichkeit und somit erleichterte Rezeption der Texte durch das Publikum stehen dabei im Vordergrund. Denn die zahlreichen Wiederholungen und Ausschweifungen geben einerseits den Vortragenden die Möglichkeit zur gedanklichen Weiterentwicklung und ermöglichen gleichzeitig auch dem Publikum die Reduktion akustischer oder inhaltlicher Verständnisprobleme. Das ist bei oraler Literatur insofern notwendig, als hier – im Gegensatz zum Lesen – bei Unklarheiten nicht gestoppt oder Passagen erneut gelesen werden können. Schließlich gilt für die Rezeption oraler Literatur:

„Auf nichts Äußeres kann zurückgegriffen werden, denn die orale Äußerung ist in dem Moment verschwunden, in dem sie stattfindet. Deshalb muß das Denken langsamer voranschreiten und dabei mit vielem des bereits Gesagten weiterhin befaßt sein. Redundanz und Wiederholung des Gesagten halten gleichermaßen den Sprecher wie den Hörer auf dem Pfad des Diskurses.“ (Ong 1987, 45)

Ong führt drei Gründe, die sich alle aus der Vortragssituation selbst ergeben, für diese Redundanzen an: akustische Probleme während der Darbietung, die Vermeidung inhaltlicher Missverständnisse beim Publikum und schließlich die Aufrechterhaltung des Leseflusses der Vortragenden (vgl. Ong 1987, 45). Slammer_innen und deren Publikum finden sehr ähnliche Bedingungen vor, so dass auch hier das Anbieten von Anschlussmöglichkeiten für das Publikum mittels redundanter Elemente wichtig ist. „Es ist [...] sinnvoll, wiederholende Elemente einzubauen, weil die Partizipanten nicht – wie die Leser im geschriebenen Text – noch mal zurückspringen können“ (Anders 2015, 27).

Solche wiederholenden Elemente können sich in Slam Poetry sowohl im Refrain, als auch in anaphorischen Satzanfängen oder aber inhaltlichen Redundanzen wiederfinden (vgl. Anders 2015, 27).

Als syntaktische Besonderheiten führt Ong darüber hinaus die Bevorzugung additiver Verbindungen (z.B. *und*) gegenüber subordinierender, hierarchieschaffender Strukturen (*damit, dann, somit* etc.) an. Wenngleich er keine konkreten Gründe dafür nennt, kann auch hier angenommen werden, dass die Textverständlichkeit und eine Erleichterung des Verstehens für das Publikum Gründe dafür sein könnten. In engem Zusammenhang mit der bereits thematisierten mnemotechnischen Funktion der Formeln steht hingegen Ongs Beobachtung, wonach orale Literatur eher aggregativ als analytisch wären (vgl. Ong 1987, 42ff). Das bedeutet, dass anstatt einfacher Einheiten „vielmehr Bündel von Einheiten, wie etwa einander entsprechende Ausdrücke, Phrasen, Nebensätze“ (Ong 1987, 43) gebildet werden. „Orale Zeitgenossen bevorzugen [...] den tapferen Soldaten im Vergleich zum Soldaten, die schöne Prinzessin im Vergleich zu der Prinzessin, die knorrige Eiche im Vergleich zu der Eiche“ (Ong 1987, 43).

3. Kontextualisierung

Das Merkmal der Kontextualisierung steht in engem Zusammenhang mit dem Aspekt der Körperlichkeit und dem Einfluss paraverbaler Mittel. So wird unter Kontextualisierung etwa verstanden, dass orale Wörter niemals nur in einem rein verbalen Kontext existieren oder betrachtet werden können:

„Gesprochene Wörter sind stets Modifikationen einer totalen [...] Situation, die immer auch den Körper mit einschließt. Körperbewegungen [...] sind bei der oralen Kommunikation nie zufällig oder willkürlich [...]. Selbst absolute Bewegungslosigkeit während eines mündlichen Vortrags [...] ist eine machtvolle Geste.“ (Ong 1987, 71)

Die Sprache wird also durch den Körper kontextualisiert, die Bedeutungskonstitution der Worte vollzieht sich durch deren konkreten Gebrauch in der aktuellen Situation und den damit verbundenen Körpereinsatz. Die Worte „sind nicht [...] nur durch andere Wörter bestimmt, sondern zudem durch Gesten, stimmliche Modulationen, Mimik, sowie durch die gesamte [...] Situation, in der ein gesprochenes Wort stets erscheint“ (Ong 1987, 51). Der Text und die einzelnen Wörter bekommen durch die performativen Aspekte der Sprache – etwa auch durch Nuancierung der Betonung oder Emotionalität -zahlreiche

weitere Bedeutungsebenen (vgl. Masomi 2012, 36ff). Orale Sprache ist nach Ong somit eher situativ als abstrakt, das heißt Begriffe und Objekte bekommen ihre konkrete Bedeutung durch ihre situative Eingebundenheit und Anwendung in der Lebenswelt (vgl. Ong 1987, 54). Die Anwendung dieser Begriffe geschieht „in einem situativen, operativen Bezugsrahmen, der wenig abstrakt ist, so daß sie dem Leben der Menschen nahe bleiben“ (Ong 1987, 54).

4. Themen und Inhalte

Die soeben angesprochene Bevorzugung des Situativen gegenüber dem Abstrakten spiegelt sich auch in der inhaltlichen Ausrichtung und Themenwahl wider. In thematischer Hinsicht kennzeichnet die Texte eine ausgeprägte Nähe zum menschlichen Leben, Aktualität und ein starker lebensweltlicher Bezug. Die Poet_innen realisieren dies einerseits durch die Wahl von (aktuellen), sich an der Lebenswelt der Rezipient_innen orientierenden Themen, aber auch, indem sie (abstrakteres) Wissen „in mehr oder weniger engem Bezug zur menschlichen Lebenswelt“ verbalisieren und somit „die fremde, objektive Welt in das unmittelbare, bekannte Miteinander menschlicher Wesen überführen“ (Ong 1987, 47). Orale Literatur wie die Slam Poetry muss sich somit nicht allein auf aktuelle, lebensweltliche Themen und Inhalte beschränken, bemüht sich aber auch bei der Wahl abstrakterer Inhalte darum, diese in Bezug zur Lebenswelt der Rezipient_innen darzustellen und gewissermaßen zu übersetzen. In engem Zusammenhang damit steht auch, dass sich orale Literatur eher um eine einführend-teilnehmende, enge Identifikation und persönliche Beteiligung der Rezipient_innen mit den Texten und Themen bemüht (vgl. Ong 1987, 50).

5. Publikumsadressierung

Zumal sich der Aspekt der Publikumsadressierung eng mit dem Merkmal der Interaktion – das im folgenden Kapitel (3.1.5) noch ausführlicher behandelt wird – überschneidet, wird dieses Thema an dieser Stelle lediglich kurz angeschnitten. Ong spricht davon, dass sich erzählerische Originalität bei oralen literarischen Texten weniger „im Erfinden neuer Geschichten, sondern im Geschick, eine besondere Interaktion mit dem Publikum herzustellen“ (Ong 1987, 47) äußert. Voraussetzung für das Herstellen einer solchen Publikumsinteraktion und -partizipation sei aber wiederum die Fähigkeit einen Text immer wieder – mitunter auch sehr spontan - einer einzigartigen Situation anzupassen

(vgl. Ong 1987, 47). Diese Flexibilität und dieser Variantenreichtum sind auch wesentliche Kennzeichen mündlicher Dichtung, die bei der Verschriftlichung verloren gehen, zumal dabei ja eine exakte Fixierung des Wortlauts geschieht. Mündlich vorgetragene orale Texte zeichnet neben ihrer Flüchtigkeit aber auch eine Veränderlichkeit – beispielsweise aus Gründen der Publikumsadressierung - aus (vgl. Assmann 2008, 48). Das Einsetzen dieser Text-Flexibilität mit dem Ziel einer sehr spezifischen Publikumsadressierung ist bei Poetry Slams häufig zu beobachten, zumal die Publikumspartizipation und gewissermaßen auch das Gewinnen der Publikumsgunst im Rahmen des Wettlesens hier ein zentrales Ziel der Autor_innen darstellt. „[V]iele Akteure auf den deutschen Poetry-Slam-Bühnen nutzen die Flexibilität ihrer Texte aus, um sie an ein spezielles Publikum bzw. an eine Räumlichkeit anzupassen und spontan zu verändern“ (Masomi 2012, 41). Wenngleich sie in der Regel bereits vorbereitete Texte verwenden, werden diese im Rahmen des Poetry Slam doch auch häufig spontan an die aktuelle Situation – d.h. etwa einem bestimmten Publikum, einem spezifischen Veranstaltungssetting, Publikumsreaktionen, aber etwa auch in Reaktion auf einen Vortext – angepasst.

3.1.5 Interaktion und Rezeptionsprozesse

Aufgrund der (physischen) Präsenz und Gegenüberstellung von Autor_innen und Publikum im Poetry Slam werden auch Formen der Interaktion und direkten (literarischen) Kommunikation ermöglicht (vgl. Masomi 2012, 46-56). Das Merkmal der Interaktion ist an der Schnittstelle zwischen Oralität und Performance angesiedelt, insbesondere die Oralität, aber auch die Performance, sind Vorbedingungen für die Interaktion: „Die direkte Interaktion zwischen Publikum und Autor schafft mit der Zeit neue Rezeptions- und Produktionsformen für die Literatur, die ganz direkt an die Mündlichkeit des Vortrags gekoppelt ist“ (Preckwitz 2005, 55). Im Zentrum des folgenden Abschnitts steht die Frage, wie sich die Präsenz der Autor_innen und sich daraus ergebende Formen der Interaktion auf Rezeptionsprozesse auswirken. Das betrifft neben der Unmittelbarkeit und der Kollektivität der Rezeption vor allem auch den Aspekt des Feedbacks.

3.1.5.1 Unmittelbarkeit und Kollektivität der Rezeptionsprozesse

Die Art der Rezeption ist einer der wesentlichsten und offensichtlichsten Unterscheidungsmerkmale zwischen oraler und geschriebener Literatur: „Geschriebene

und orale Literatur differenzieren im Rezeptionsprozess“ (Hildebrandt 2006, 26). Denn während geschriebene Literatur in der Regel still und individuell gelesen wird, geschieht die Textrezeption bei oralen Texten, wie z.B. der Slam Poetry, für gewöhnlich im Kollektiv und sehr unmittelbar - etwa im Rahmen eines Vortrags. Infolgedessen entfalten mündlich vorgetragene Texte auch eine andere Wirkung auf Rezipient_innen als still gelesene. „Diese Art der gemeinsamen Rezeption löst durch gruppenspezifische Prozesse intensive emotionale Reaktionen bei vielen Rezipienten aus, welche sich in Jubel, Schmährufen, Trauer oder anderen emotionalen Zuständen ausdrücken können“ (Masomi 2012, 40). Der Text wird aber vor allem auch durch die Präsenz der Autor_innen direkter und unmittelbarer aufgenommen, denn „durch den mündlichen Vortrag tritt der Slam-Autor dem Rezipienten in intimer Weise nahe, körperlich und performativ“ (Hildebrandt 2006, 26). So kann die Anwesenheit der Autor_innen die Textrezeption etwa insofern beeinflussen, als dass der Text während des Vortrags mitunter direkt mit der Autor_innen-Person in Zusammenhang gesetzt wird. Eine wahrgenommene Kongruenz zwischen dem poetischen Ich und der realen Autor_innen-Person kann entstehen (vgl. Hildebrandt 2006, 27f). Dies gilt insbesondere für Poetry Slams mit ausgeprägten Performanceelementen, die sich dem Erschaffen einer solchen Kongruenz durch den Einsatz metasprachlicher Mittel (Stimmfarbe, Körpersprache etc.), das Spielen von „Figuren“ in (Rollen-)Texten oder das Unterstreichen der eigenen Person bzw. Rolle mithilfe „ästhetischer Codes wie Kleidungsstücke oder Frisuren“ (Preckwitz 2005, 54) bewusst bedienen. Die Folge kann eine sehr direkte Ansprache und erhöhte Aufmerksamkeit des Publikums sein, zumal Zuseher_innen aufmerksamer reagieren, wenn sie nicht nur einen sprachlichen Kommunikationskanal, sondern darüber hinaus auch visuelle oder szenische Codes aufnehmen können (vgl. Preckwitz 2005, 54). Durch den Einsatz von Stimme und Körper als Vermittlungsmedium können die Slammer_innen die Textrezeption und -interpretation des Publikums aber auch bewusst steuern. „Der Dichter kann auf der Bühne seinen Text nach seinen Vorstellungen betonen und Pausen dort setzen, wo er sie gerne hätte [...]. Er kann den Zuhörern beim Vortrag in die Augen blicken und auf Zwischenrufe reagieren“ (Hildebrandt 2006, 27). Bei der für gewöhnlich stillen, individuellen Rezeption schriftlicher Texte ist dies nicht im gleichen Ausmaß möglich:

„Die Abwesenheit der Stimme und der Betonung, der Mimik und der Gestik, aber auch die nicht vorhandene Interaktion und das Fehlen sofortiger gegenseitiger Korrektur entziehen der Rezeption von Schriftstücken

zahlreiche Bedeutungsebenen, welche durch die Interpunktion und andere Satzzeichen nicht adäquat ersetzt bzw. repräsentiert werden können.“ (Masomi 2012, 34)

Dieses bewusste Aufbauen von Nähe und Unmittelbarkeit, sowie das Produzieren einer Art Gleichstellung zwischen Slammer_innen und Rezipient_innen könne auch zu einer erhöhten Verständlichkeit führen: „Beim Slam wird die Beziehung zwischen Autor und Rezipienten durch die offene Interaktionsstruktur [...] intimer und kann leichter zu einem gegenseitigen Verstehen führen“ (Hildebrandt 2006, 50). In alltagsbezogener, verständlicher Sprache wird die vermeintliche Welt der Poet_innen vermittelt und während Lyrik sonst oft im Unklaren lässt, können die Autor_innen beim Poetry Slam gegebenenfalls auch nach dem Sinn gefragt werden.

3.1.5.2 Interaktionsästhetik und Partizipation

Eine Folge dieser Unmittelbarkeit und fehlenden Distanz zwischen Autor_innen und Rezipient_innen stellt auch die Möglichkeit bzw. mitunter der Zwang zu spontanen Reaktionen dar – sowohl seitens der Rezipient_innen als auch der Vortragenden (vgl. Masomi 2012, 40f). So kann einerseits das Publikum durch die Autor_innen zu Reaktionen herausgefordert werden und somit Einfluss auf den Text ausüben (vgl. Preckwitz 2005, 54), gleichzeitig können aber auch die Autor_innen gezwungen sein, auf Reaktionen des Publikums – wie beispielsweise Zwischenrufe – zu reagieren. Ziel der Slammer_innen ist auf jeden Fall das Herstellen von Aufmerksamkeit und Spannung, um das Publikum mitzunehmen und gewissermaßen auf ihre Seite zu ziehen. Das gelingt einerseits oft mittels Texten, die das Publikum unterhalten oder auch emotional fesseln und berühren. Wenn ein Text funktioniere, könne sich dies auch in Form einer gesteigerten Intensität, Konzentration oder Selbstsicherheit auf die Slammer_innen auswirken, was in weiterer Folge wieder zu einer Steigerung in der spontanen Reaktion auf Zwischenrufe oder dem Ausprobieren neuer Ideen am Text führen könne. Masomi spricht in diesem Kontext auch von einem Rückkoppelungseffekt zu den Poet_innen (vgl. Masomi 2012, 51f). Der Vortrag ist somit ein höchst interaktiver Kommunikationsprozess zwischen Publikum und Slammer_innen, wobei dafür auch die Möglichkeit einer finalen Abstimmung und Siegerkür eine zentrale Rolle spielt: „Das Publikum kann seinerseits durch den Kommunikationsprozess auf den Text Einfluss üben und abschließend mit der Siegerbestimmung den Vortrag bewerten“ (Hildebrandt 2006, 27). Die Slammer_innen wiederum bekommen dadurch gewissermaßen Feedback (vgl. Hildebrandt 2006, 27f).

Im Rahmen dieser Interaktion wird auch die bei schriftlicher Literatur in der Regel sehr klare Trennung zwischen Autor_in und Rezipient_in aufgehoben: „Jeder Akteur ist in der Lage, jedem anderen auf seinen Beitrag Feedback zu geben“ (Preckwitz 2005, 56). Es entstehen neue Rollen mit mitunter fließenden Übergängen. Die Rezipient_innen werden im Rahmen der Publikumsjury zu aktiven Teilnehmenden, die über die vermeintliche Qualität eines Textes abstimmen dürfen, könnten sich aber aufgrund der Offenheit des Formats beim nächsten Poetry Slam bereits selbst in der Autor_innen-Rolle befinden. Preckwitz spricht davon, dass diese Partizipationsmöglichkeiten und das Ausprobieren verschiedener Rollen auch ein wenig den „den Abschied vom ‚Autor‘ als dem autonomen Kunstschaffenden“ (Preckwitz 2005, 56) bedeute und infolgedessen „Autorschaft [...] zu einem allgemein zugänglichen Gut“ (Preckwitz 2005, 56) werde. In seiner Theorie zur Interaktionsästhetik des Poetry Slam vertritt Preckwitz die Position, wonach die Möglichkeit der aktiven Teilnahme an einem Ereignis wie dem Poetry Slam, „das die Bedingungen der Produktion und Rezeption selbst zum Gegenstand der Kunst“ (Preckwitz 2005, 96) mache, auch wieder verstärkt zum Aushandeln, Differenzieren und Diskutieren persönlicher ästhetischer Differenzen und Vorlieben – abseits des institutionalisierten Literatur(kritik)betriebs - anrege: „Ästhetische Geschmacksbildung ist in dieser Form an die Basis der Publikumskultur zurückgekehrt, wo sie allein in der Verfügungsgewalt der Akteure liegt“ (Preckwitz 2005, 96).

3.1.6 Performance

Darüber, dass die Performance bzw. das Performative ein wesentliches, wenn nicht sogar konstituierendes Merkmal der Slam Poetry darstellt, scheint weitgehend Konsens zu herrschen. Bereits Poetry Slam Gründer Smith bezeichnet Performance Poetry – zu der auch Slam Poetry gezählt wird – als „the marriage of text and the artful presentation of spoken words on stage“ (Smith und Kraynak 2004, 8). Wenngleich die Frage nach der Rolle sowie dem Verhältnis von Text und Performance zum Teil etwas unterschiedlich beantwortet wird, ist die enge Verschränkung der Texte bzw. Stücke mit deren performativer Darstellung selbst im Fachdiskurs unbestritten. So meint etwa Masomi: „Da ein Slam-Text nur als künstlerisch geschlossene Einheit bestehend aus den visuellen und akustischen Aspekten der Performance angesehen werden kann, ist es notwendig [...] die einzelnen Slam-Stücke unter performativen Gesichtspunkten zu beleuchten“ (Masomi 2012, 46). Verschiedene Positionen zu Rolle und Verhältnis von Performance und Text sowie unterschiedliche Aspekte und Formen der Performance werden im weiteren

Verlauf dieses Kapitels noch detailliert betrachtet und diskutiert. Zunächst bedarf aber der Begriff bzw. das Konzept der Performance einer näheren Betrachtung und Abgrenzung aus der Perspektive des Poetry Slam.

3.1.6.1 Zum Begriff und Konzept der Performance

Der Begriff der Performance selbst ist äußerst vielseitig und erfreut sich insbesondere seit einigen Jahren großer Popularität sowie im Zuge dessen auch einer regen Verwendung in verschiedensten Bereichen und Disziplinen. Dazu zählen beispielsweise die Kunst, Linguistik, Soziologie, Anthropologie, aber auch die Informatik oder das Bankenwesen, um nur einige zu nennen. Aus dieser multidisziplinären Verortung des Begriffs ergibt sich ein breites Spektrum an unterschiedlichen Bedeutungen der *Performance*¹⁴. Noch zusätzlich verstärkt wird diese „Bedeutungsvielfalt“ durch – zum Teil vorhandene – Bedeutungsunterschiede zwischen *Performance* im deutsch- und englischsprachigen Kontext (vgl. Holzheimer 2014, 62). Eine Konkretisierung des Begriffs und Konzepts der Performance für den Kontext des Poetry Slam scheint infolgedessen essentiell für die weitere Auseinandersetzung. Es gilt daher zunächst Antworten auf folgende Fragen zu finden: Wie wird Performance im Kontext des Poetry Slam definiert und welche Konzepte bzw. Vorstellungen von Performance liegen dieser zu Grunde?

Zumal die Reduktion auf eine Definition bzw. ein Konzept allein zu kurz gegriffen scheint, möchte ich mich hierbei auf zwei Erklärungsansätze beziehen. Zum einen auf jenen von Hildebrandt, die Performance im Kontext des Poetry Slam als Form der Aktionskunst im Sinne avantgardistischer Kunstformen betrachtet (vgl. Hildebrandt 2006, 39f). Zum anderen auf jenen von Burki, der Performance im Sinne einer theatralen Aufführungsform versteht (vgl. Burki 2003, 52f).

Gemäß Hildebrandt kann Performance als Form der Aktionskunst gesehen werden, bei der das Publikum – etwa im Gegensatz zum Happening – nicht aktiv beteiligt ist oder eingebunden wird. Performances in diesem avantgardistischen Sinne zeichnen sich in der Regel auch durch eine fixe Dramaturgie bzw. einen fixen Ablauf aus, bei dem nichts dem Zufall überlassen wird. Zudem ist eine Dokumentation und somit Reproduzierbarkeit der Performances mittels Fotografie oder Film häufig kennzeichnend. Betrachtet man nun

¹⁴ Eine sehr ausführliche Auseinandersetzung mit unterschiedlichen theoretischen Performance- und Performativitätskonzepten – die den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde – findet sich bei Holzheimer 2014, 62-66.

Poetry Slam unter dem Gesichtspunkt dieser drei Merkmale, so treffen diese jedoch nur bedingt zu. So sind Publikumsbeteiligung und soziale Interaktion beim Poetry Slam - beispielsweise in Form von Zwischenrufen, verschiedenen Formen des Feedbacks sowie der schlussendlichen Kür der Sieger_innen mittels Publikumswahl - nicht nur erwünscht, sondern werden von den Slammer_innen mitunter sogar sehr aktiv eingefordert (vgl. Hildebrandt 2006, 39). „Zum einen nehmen die Rezipienten den performten Text auf, zum anderen wird der Akt der Performance durch die Publikumsäußerungen beeinträchtigt. Ein auf die Performance bezogener ‚Rückkoppelungseffekt‘ findet dadurch statt“ (Hildebrandt 2006, 39). Soziale Interaktion und Publikumsbeteiligung sind somit als integraler Bestandteil eines jeden Poetry Slams zu betrachten, wie in Kapitel 3.1.5 auch schon näher ausgeführt wurde. Auch die, nach oben genannter Definition für Performances kennzeichnende, fixe, nichts dem Zufall überlassende Dramaturgie, lässt sich nur mit Einschränkungen auf den Poetry Slam übertragen. Zwar bereiten die Slammer_innen für gewöhnlich ihre Auftritte, sowohl hinsichtlich Text als auch Vortrag, mehr oder weniger intensiv vor, ein gewisser Moment des Unvorhergesehenen bleibt bei den Poetry Slams aber dennoch. So werden die auftretenden Autor_innen bzw. deren Reihenfolge oft mittels Losverfahren ausgewählt. Die Wahl der Sieger_innen wiederum wird unter anderem von Faktoren, wie Zusammensetzung und Stimmung der verschiedenen Akteur_innen (z.B. Vortragende, Publikum, etwaige Jury), aber auch den Veranstaltungsorten beeinflusst, so dass gleiche Texte an zwei verschiedenen Abenden möglicherweise sehr unterschiedlich bewertet würden. Das Merkmal der Reproduzierbarkeit - etwa mittels Film - wird von Hildebrandt für den Poetry Slam ebenfalls als nicht zutreffend erachtet (vgl. Hildebrandt 2006, 40). Sie argumentiert dies damit, dass sich „durch die Oralität der Texte, der Einmaligkeit und Unmittelbarkeit einer Poetry Slam-Veranstaltung, [...] der Slam bewusst von der Reproduzierbarkeit der geschriebenen Literatur entfernt [hat]“ (Hildebrandt 2006, 40). Wenngleich diese bewusste Entfernung von der Reproduzierbarkeit geschriebener Literatur durchaus auch eine der Grundintentionen bei der Entstehung der Slam Poetry war, ist dieses Argument mit Blick auf die tatsächliche Überlieferungsrealität heute - beispielsweise in Form zahlreicher Videoaufnahmen im Netz - doch auch zu hinterfragen.¹⁵

¹⁵ Eine nähere Auseinandersetzung und Diskussion der unterschiedlichen medialen Repräsentationsformen, sowie ihrer jeweiligen Legitimität erfolgt in Kapitel 3.2.

Dass sich trotz dieser angeführten Schwierigkeiten und Widersprüchlichkeiten innerhalb des Forschungsdiskurses der Begriff der Performance auch für den Poetry Slam etablieren konnte und heute durchgehend verwendet wird, mag daher zunächst etwas verwundern. Eine mögliche Erklärung dafür wäre, dass der Begriff für diesen Kontext direkt aus dem Englischen übernommen wurde, wo *performance* ursprünglich eine Bedeutung im Sinne einer theatralen Auftrittsform hatte. Burki, ein Vertreter dieser Position, betrachtet den Poetry Slam als Mischform zwischen sozialer und theatraler Performance. Unter theatraler Performance wird im Wesentlichen die gewollte, durch die Poet_innen intendierte Inszenierung und zum Teil auch richtiggehend einstudierte Gestaltung des Vortrags verstanden. Besonders in den Vordergrund tritt diese gespielte Inszenierung bei textsicheren Poet_innen, die ihre Texte nicht starr vom Blatt lesen, sondern um eine Betonung des Vortrags durch den Einsatz körpersprachlicher, mimischer, gestischer, aber auch stimmlicher Mittel bemüht sind. An der sozialen Performance ist im Gegensatz dazu vor allem das Publikum beteiligt, handelt es sich dabei doch um Interaktionen und Reaktionen, wie beispielsweise Rufe, Pfeifen oder andere Zustimmungs- bzw. Ablehnungsäußerungen des Publikums, die den Vortrag beeinflussbar machen. Im Rahmen der sozialen Performance stellt sich somit das Publikum selbst in den Vordergrund und nimmt dadurch auch selbst an der Performance teil. Eine Trennung bzw. klare Abgrenzung der sozialen und theatralen Performance erweist sich aber als sehr schwierig, zumal Überschneidungen bzw. Wechselwirkungen zwischen diesen beiden Dimensionen häufig und durchaus gewollt sind (vgl. Hildebrandt 2006, 41f). So kann etwa das explizite Fordern und Evozieren einer konkreten Publikumsreaktion und somit der sozialen Performance, wie beispielsweise das Rufen bestimmter Wörter oder Sätze an zuvor definierten Stellen der Performance, Teil der Inszenierung des Textvortrags, der theatralen Performance, sein. Je nach Abend, Text, Vortrag oder auch Poet_in überwiegt aber mitunter einmal die eine oder andere Dimension mehr und rückt somit in den Vordergrund.

Nicht zuletzt aufgrund der regen Verwendung von Begriffen wie *theatrale Performance* oder auch *Inszenierung*, die sonst terminologisch eher dem Bereich des Theaters zuzuordnen wären, stellt sich aber auch die Frage, inwiefern sich die Performance von Slam Poetry überhaupt von Theater abgrenzt. Konkret gilt es die Frage zu beantworten, inwiefern sich die Text-Rezitation durch Schauspieler_innen im Rahmen von Theater oder szenischen Lesungen von jener Performance durch Slammer_innen im Rahmen von

Poetry Slams unterscheidet. Als wesentliche Unterscheidungsmerkmale gelten die verschiedenen Rollenverständnisse, damit einhergehende unterschiedliche Erwartungshaltungen an die Protagonist_innen seitens des Publikums sowie unterschiedliche Gewichtungen von Text und Darstellung. So stehen nach Fischer-Lichte im Theater in erster Linie – zumindest im Sinne einer werkimmanenten Darstellung – die Texte der jeweiligen Autor_innen im Zentrum, während die Schauspieler_innen gewissermaßen nur als die Ausführenden fungieren: „Die Schauspielkunst sollte in ihrer Performativität nicht neue, eigene Bedeutungen erzeugen, sondern die vom Dichter ge-/erfundenen und in seinem Text niedergelegten lediglich zum Ausdruck bringen“ (Fischer-Lichte 2014, 131). Zumal beim Poetry Slam ausschließlich selbst verfasste Texte vorgetragen werden dürfen, wird diese mögliche Diskrepanz zwischen dem eigentlichen Text und der Darstellung aufgehoben: Hier ist jede Form der schauspielerischen Darstellung oder Ausschmückung legitim. Zwar können gute Texte mitunter durch performative Schwächen der Autor_innen verlieren und vice versa, es kann aber zu keiner Verfremdung durch eine schauspielerische Zwischeninstanz kommen. Nach Masomi hat dieses Wissen um die Einheit zwischen Autorenschaft und Darstellung auch Einflüsse auf das Publikum bzw. dessen Rezeption. So werden Slammer_innen meist nicht als Vermittlungs- bzw. Übermittlungsinstanz betrachtet, sondern vielmehr als Verkörperung des Textes (vgl. Masomi 2012, 58f). „Jeder Poet auf einer Slambühne verkörpert, ob er es will oder nicht, seinen Text“ (Masomi 2012, 58). Diese Verkörperung oder Performance kann natürlich auf sehr unterschiedliche Art und Weise geschehen: Auf der einen Seite sehr professionell und bewusst mit einstudierter Gestik, Mimik und Stimmlage, aber auch nervös, zitternd, monoton oder mit brüchiger Stimme. In weiterer Folge passiert aber auch die Beurteilung des Publikums anhand unterschiedlicher Bewertungskriterien. Bei Slammer_innen werden einerseits, wie bei Schauspieler_innen, die performativen Qualitäten, andererseits in ihrer Eigenschaft als Text-Verfasser_innen aber auch die sprachlichen Fähigkeiten bewertet (vgl. Masomi 2012, 59).

Eine Rolle können zudem auch die teils recht verschiedenen Veranstaltungssettings bzw. -orte von Theater und Poetry Slams sowie damit verbundene Erwartungshaltungen und Konventionen spielen. Hildebrandt spricht hier etwa davon, dass das Publikum bei Textvorträgen auf Theaterbühnen schon allein aufgrund des Settings in eine gewisse „erhobene Stimmung“ versetzt wird. „Die Theaterinszenierung wird als ein erhabenes und erhebendes Moment erfahren, was sich zum Beispiel auch in der Mode zeigt, wenn

sich die Zuschauer entsprechend ‚edel‘ kleiden; das trägt dann dazu bei sich in diese ‚gehobene‘ Stimmung zu versetzen“ (Hildebrandt 2006, 40). Die Wahrnehmung von Poetry Slam als niederschwelliges, antielitäres „Mittel- und Unterklassen-Spektakel“ bzw. „Lyrik der Straße“ (Hildebrandt 2006, 40) wird hingegen durch die häufige Wahl von Bars oder Lokalen als Veranstaltungsorte noch verstärkt. Das Publikum kann sich frei bewegen und interagieren, auch mit den Slammer_innen, die von ihrem Platz im Publikumsraum aus die Bühne betreten und somit ebenfalls in den Publikumsraum integriert sind. Dies regt auch zu mehr Interaktion an, als es etwa im Theater der Fall wäre (vgl. Hildebrandt 2006, 39f).

„Ein solcher Raum entkrampft die Atmosphäre und macht das Spektakel zu einer scheinbar ‚semiprofessionellen‘ Angelegenheit. [...] Durch diese scheinbar ‚ungekünstelte Atmosphäre‘ entsteht eine Art subversiver Kunstform, die sich gezielt gegen die elitäre, bürgerliche Kunst absetzt.“ (Hildebrandt 2006, 40)

3.1.6.2 Dimensionen der Performance – Text-Performance-Verhältnis, Körperinszenierung und Rollen

Nach dieser grundsätzlichen Klärung von Begrifflichkeiten und Konzepten steht nun die Auseinandersetzungen mit einigen Aspekten der Performance im Kontext des Poetry Slam im Zentrum. So wird nicht nur die Frage nach dem Verhältnis von Text und Performance gestellt, sondern auch thematisiert, auf welche Art und Weise diese Körperinszenierung geschehen kann und welche Konsequenzen sich daraus ergeben.

Das Verhältnis von Text und Performance

Die Frage nach dem Text-Performance-Verhältnis bzw. ob der Text oder die Präsentation desselben im Vordergrund stehen, wird im Kontext des Poetry Slam oft gestellt und auf fast ebenso viele Weisen beantwortet. Das bereits eingangs angeführte Zitat von Smith - „Performance Poetry is the marriage of text and the artful presentation of spoken words on stage“ (Smith und Kraynak 2004, 8) – legt nahe, dass Text und Performance nicht voneinander losgelöst, sondern gewissermaßen nur ineinander verschränkt zu betrachten sind. Diese Betrachtungsweise von Text und Performance als „künstlerisch geschlossene Einheit“ (Masomi 2012, 46) wird innerhalb des Forschungsdiskurses auch weitgehend geteilt. So bezeichnet etwa Stahl die Slam Poetry als ein „Veranstaltungs- und Auftrittsgenre“ (Stahl 2003, 262), der Text könne somit nicht losgelöst vom Auftritt- und Performanceaspekt betrachtet werden. Nach Masomi, der eine „künstlerisch

geschlossene Einheit“ (Masomi 2012, 46) zwischen den performativen Aspekten und den Slamtexten sieht, kann die volle Intensität und Wirkung der Texte auch erst durch die Verknüpfung mit der Performance entwickelt werden. Die lesende, private Lektüre der Texte sei demnach,

„nicht vergleichbar mit deren Rezeption bei einer leiblichen Ko-Präsenz von Literaturkonsument und –produzent, denn diese Texte werden explizit für die Liveperformance geschrieben und bedienen sich performativer Mechanismen, welche die Intensität des Vermittelten und somit die Rezeption der Texte für den Zuschauer enorm steigern.“ (Masomi 2012, 50f)

Ähnlich sieht dies Hildebrandt, die ebenfalls von einer gemeinsamen Wirkung von Sprache und Körper auf die Wahrnehmung des Publikums spricht und zum Schluss kommt: „Die Slam-Performance ist somit höher potenziert als ein schriftlich fixiertes Gedicht“ (Hildebrandt 2006, 45). Besonders stark wäre diese Wirkung und Rückkoppelung zwischen Text und körperlicher Darstellung, wenn die lyrische Person und die Autor_innen-Person eine Symbiose bilden würden (vgl. Hildebrandt 2006, 45). Auch Ditschke kommt in seiner Untersuchung zum Ergebnis, dass jene Auftritte, bei denen Text und Performance gut zusammenpassen, am besten bewertet werden. Er weist aber auch darauf hin, dass diese positive Bewertung sehr stark davon abhängt, wie authentisch die Sprecher_innen bzw. deren inszenierte Akteursfiguren wahrgenommen würden (vgl. Ditschke 2008, 169-184).

Während von vielen Seiten Text und Performance als Einheit betrachtet werden - ohne eine Wertigkeit bzw. Dichotomie zwischen diesen beiden Dimensionen vorzunehmen – gibt es dazu auch andere Stimmen. Porombka, der die Performance als besonderes Merkmal der Slam Poetry sieht, meint etwa, dass die Beurteilung des Vortrags ausschlaggebend und demnach die Performance auch wichtiger als der eigentliche Text sei (vgl. Porombka 2001, 27-42). Andere wiederum sehen den Text selbst als die eigentliche Leistung (vgl. Hildebrandt 2006, 42).

An dieser Stelle stellt sich auch die Frage, inwiefern sich der traditionelle Vortrag eines Textes oder Gedichts – beispielsweise im Rahmen einer Lesung oder Literaturveranstaltung – und der Vortrag von Slam Poetry im Rahmen eines Poetry Slams voneinander unterscheiden. Die Slammerin Nora Gomringer meint dazu, dass andere Autor_innen nicht zwangsweise gut vorlesen oder vortragen können müssen, zumal ihr eigentlicher Job im Schreiben bestünde. „Doch auch [sie] setzen sich bewusst ‚in Szene‘,

zum Beispiel durch eine spezifische Betonung ihrer Worte oder durch bestimmte Gestik und Mimik, jedoch weniger offensichtlich wie ein Slam-Poet“ (Hildebrandt 2006, 43). Insbesondere erfahrene Slam-Autor_innen würden demnach versuchen, das Publikum nicht nur mithilfe des Textes, sondern eben auch der Performance für sich zu gewinnen.

„Beim Vortrag, der auch gerne als Performance bezeichnet wird, gilt es vor allem, das Publikum mittels Mündlichkeit von den eigenen Texten zu überzeugen – dabei gibt es viele Methoden und Techniken, vor allem auch das situative Moment und die Interaktion, die zwischen Publikum und Vortragendem herrscht, auszunutzen.“ (Westermayr 2004, 9)

Körperinszenierungen und Rollen

Da beim Poetry Slam die Verwendung von Requisiten oder sonstiger Hilfsmittel auf der Bühne nicht erlaubt ist, ist die Darstellung lediglich durch Körper und Stimme möglich. Infolgedessen kommt es im Rahmen der Performance zu einer starken Betonung des Körpers, werden die Texte dabei doch gewissermaßen verkörpert. Diese Körperinszenierung kann auf sehr unterschiedliche Weise realisiert werden, mit verschiedenen Konsequenzen, was die Umsetzung von Rollen und Erwartungshaltungen betrifft.

Körperinszenierungen sowie das Spielen von Rollen können prinzipiell nicht auf die Bühne beschränkt, sondern durchaus auch als alltägliches soziales Phänomen betrachtet werden. So meint etwa Fauser, ein Vertreter dieser Ansicht, dass „der instrumentelle und zeichenhafte Gebrauch des Körpers [...] nicht auf die Bühne beschränkt [ist]“ (Fauser 2003, 83), sondern auch im Alltag Anwendung findet. Etwas überspitzt formuliert würde das bedeuten, „dass der Mensch vor sich und ‚den anderen‘ permanent eine Rolle spielt und das Publikum dem Performer eine Rolle abverlangt“ (Hildebrandt 2006, 49). Diese alltäglichen Rollen würden zum einen mithilfe der eigenen idealen Vorstellungen von sich selbst, aber auch durch Erwartungen und Rollenzuschreibungen dieser ‚anderen‘ konzipiert und schlussendlich oft auch verfestigt werden (vgl. Laux et al. 2003, 244). In weiterer Folge führt das Innehaben einer bestimmten Rolle aber auch wieder zu gewissen Erwartungshaltungen: „Ein instrumenteller, zeichenhafter Gebrauch des Körpers innerhalb kultureller Richtlinien belebt die Erwartungshaltung an den[...], der eine Rolle annimmt“ (Hildebrandt 2006, 49). Im Poetry Slam ergeben sich aus diesem Wechselspiel zwischen alltäglichen und inszenierten Rollen sowie den damit verbundenen Erwartungshaltungen des Publikums interessante, vielschichtige Möglichkeiten für die

Slammer_innen. Viele Slammer_innen setzen dieses Spiel mit den unterschiedlichen Rollen – insbesondere *inszeniert* versus *privat* - sehr bewusst ein, wenngleich dieses Rollenspiel auch von Text zu Text stark variieren kann. Trotz verschiedenster Positionen und Realisierungen dieses Rollenspiels durch die Slammer_innen, kann dies aber auch nicht mit jenem von Schauspieler_innen gleichgesetzt werden. Zumal Slammer_innen „[s]icherlich auch nicht in der Form wie ein Schauspieler [...] Rollen [spielen], sondern meist subtiler, um den Charakter des ‚Authentischen‘ im Slam aufrecht zu erhalten“ (Hildebrandt 2006, 48). Wie bereits erwähnt, hängen positive Bewertungen schließlich sehr stark von der Authentizität der Vortragenden bzw. deren inszenierten Akteursfiguren ab (vgl. Ditschke 2008, 169-184).

Zusammengefasst ergeben sich aus diesem Rollen-Aspekt zwei große Spannungsfelder: zum einen das Wechselspiel zwischen dem lyrischen, inszenierten und dem tatsächlichen Ich, zum anderen das Spiel mit den Erwartungshaltungen des Publikums. So können einerseits die alltäglichen, privaten Rollen beibehalten oder auch abgelegt und gegen inszenierte Rollen eingetauscht werden. Die Slammer_innen können den Erwartungen des Publikums an sich und ihre Rollen entweder entsprechen oder sich diesen auch ganz bewusst entziehen (vgl. Hildebrandt 2006, 49).

Durch die Person des Slammers bzw. der Slammerin werden seitens des Publikums automatisch Erwartungshaltungen – auch an Text und Performance - getragen. Eine Rolle spielt dabei durchaus auch das äußere Erscheinen und Auftreten, zumal es dadurch mitunter zu einer automatischen, raschen Kategorisierung anhand unterschiedlicher Stereotypen durch das Publikum kommen kann (vgl. Masomi 2012, 55). „Kommt eine konservativ gekleidete Person älteren Jahrgangs auf die Bühne, dann erwartet man andere Texte als von einem Jugendlichen, welcher ausgefallene Kleidung trägt und mit Tattoos und Piercings geschmückt ist“ (Masomi 2012, 55). Letztendlich sei aber nicht die Erfüllung der Erwartungshaltungen entscheidend, sondern vielmehr die Beurteilung des Gesamten. So kann das überraschende Nicht-Erfüllen mitunter genauso positiv oder sogar besser bewertet werden wie das Erfüllen der Erwartungshaltungen:

„So kann der konservativ wirkende Poet mit einer skurrilen Geschichte über Sex und Drogen gerade durch den überraschenden Bruch mit den Erwartungshaltungen punkten, genauso wie es der schräge Jugendliche tut, welcher plötzlich ein klassisches Sonett vorträgt.“ (Masomi 2012, 55)

So wie mit dem Erfüllen oder Nicht-Erfüllen von Erwartungshaltungen bewusst gespielt werden kann, kann dies auch mit dem Spiel zwischen lyrischem und tatsächlichem Ich geschehen. Gerade im Poetry Slam ist die Grenze zwischen Kunst und Inszenierung auf der einen Seite und Leben, Alltag und Realität auf der anderen Seite ganz bewusst fließend gehalten. Suggestiert wird dieser fließende Übergang unter anderem durch die niederschwellige Zugänglichkeit, alltagsbezogene Themen, alltägliche und verständliche Sprachlichkeit sowie dadurch, „dass der Autor, der soeben noch nebenan im Zuschauerraum saß, seinen Text als eine Art Präsentation seiner Selbst vorführt“ (Hildebrandt 2006, 50). Verstärkt wird diese suggerierte Selbstdarstellung zudem durch das partizipative Paradigma des „jede_r kann Slam-Autor_in sein“. Im Sinne einer authentischen Wirkung vermeiden Slammer_innen daher häufig auch die Zerstreung dieses Eindrucks und bemühen sich stattdessen um eine Präsentation ihrer Poetry Slam-Rollen als sich selbst. „Die innere Subjektivität des Poeten wird dann während der Performance mit dem lyrischen Ich gleichgesetzt. Die Rolle des Autors bleibt aber faktisch nur eine Fiktion seines ‚Ich‘“ (Hildebrandt 2006, 50). Das heißt, selbst wenn die Bühnenperson über Ähnlichkeiten mit der dahinterstehenden realen Person verfügt, handelt es sich trotzdem um eine Inszenierung. Schließlich bleiben auch literarische Texte fiktional, selbst wenn sie Reales beschreiben und darstellen. Doch während diese Fiktionalität bei geschriebenen Texten klarer ist - auch aufgrund einer gewissen Distanz zu den Autor_innen - kommt es beim Slam zum bewussten Aufbau von Nähe und Unmittelbarkeit mit dem Ziel, Natürlichkeit, Authentizität sowie einen lebensnahen Charakter zu erschaffen. Je nach Erfolg dieser Symbiose zwischen lyrischer Figur und Autor-Person kann auch das Gelingen der Gesamtpresentation unterschiedlich ausfallen. Dieser sogenannte Authentizitätsanspruch stellt eine Besonderheit des Poetry Slam dar, die Performance trägt wesentlich zu dessen Erfüllung bei und muss daher stets - selbst wenn sie den Eindruck absoluter Natürlichkeit und Echtheit erweckt - als gespielte Präsentationsform und Inszenierung betrachtet werden. Räumlich sichtbar wird diese Differenz und gewisse Distanz etwa durch die Trennung zwischen Bühne und Publikum, die gewissermaßen auch die Bühnenperson und die Realperson trennt und somit die suggerierte absolute Authentizität etwas aufbricht (vgl. Hildebrandt 2006, 45; 50ff).

„Man ist dazu geneigt das poetische Ich schnell mit der Person des Autors gleichzusetzen, kann sich darin aber nicht hundertprozentig in Sicherheit wiegen, weil man den Akt der Inszenierung immer als [solchen] mit wahrnimmt“ (Hildebrandt 2006, 51)

3.1.6.3 Verschiedene Formen der Performance

Trotz der großen Diversität und Bandbreite individueller Gestaltungsmöglichkeiten der Slammer_innen bei Performances scheint es bei den Auftritten dennoch gewisse Muster zu geben. So identifiziert Anders zumindest für den Poetry Slam im deutschsprachigen Raum typische, gattungsunabhängige Präsentationsmuster, die in weiterer Folge in drei Kategorien eingeteilt werden, „je nachdem, ob sich die Mimik und Gestik der Poeten direkt auf das Publikum, auf das Genre oder auf einzelne Textstellen beziehen“ (Anders 2012a, 288). Es gibt demnach die *publikumsanimierende*, die *genretypische* und die *textbezogene* Performance. Doch was kennzeichnet diese verschiedenen Performancetypen und was unterscheidet sie?

Die *publikumsbezogene* Performance zeichnet sich durch eine starke und direkte Adressierung sowie Miteinbeziehung des Publikums aus. So kann dieses beispielsweise in der Anmoderation durch die Slammer_innen dezidiert angesprochen und zu einer gemeinsamen Gestaltung des Textes oder einzelner Textteile animiert werden. Diese gemeinsame Textgestaltung kann sich etwa im Mitsprechen des Refrains, dem Wiedergeben von Textpassagen oder auch dem Zurufen einzelner Wörter, die in weiterer Folge von den Slammer_innen in den Text eingebaut werden müssen, zeigen. Aufgrund dieser Interaktions- und Partizipationsmöglichkeiten ist bei dieser Form der Präsentation die Verbindung zum Publikum meist am stärksten, was sich bisweilen auch in euphorischer Stimmung niederschlägt.

Bei der *textbezogenen* Performance stehen vielmehr das Zusammenspiel sowie die Abstimmung zwischen Text und Performance im Mittelpunkt. Bei der Wahl der prosodischen, paraverbalen und körpersprachlichen Mittel werden Inhalt und Rhythmus des Textes berücksichtigt. So können durch prosodische oder körpersprachliche Mittel bestimmte Textstellen besonders betont und gewissermaßen illustriert werden. Die Konsequenz dieser sehr bewussten Abstimmung zwischen Text und Präsentation ist somit eine größere Anschaulichkeit des Textes für das Publikum. Charakteristisch für diese Form der Performance ist auch der ähnliche Einsatz prosodischer, paraverbalen Mittel bei verschiedenen Auftritten bzw. Aufführungen desselben Textes. Dadurch wird deutlich, wie eng diese mit dem eigentlichen Text verbunden sind. Laut Anders regen insbesondere diese beiden Präsentationsformen zur Interaktion mit dem Publikum an. Bei der *genretypischen* Performance sind es schließlich weniger die Texte bzw. Performances als die Slammer_innen selbst, welche zur Kategorisierung beitragen: „Nicht

nur die Texte, sondern auch die Vortragenden können nach unterschiedlichen Genres kategorisiert werden, die sie vorzugsweise performen“ (Anders 2012a, 288). So können Slammer_innnen beispielsweise als Rap-Poet_innen, Storyteller oder auch Kabarettist_innen auftreten und diese Rollen meist auch bewusst pflegen. Beim Vortrag der Texte werden Mimik, Gestik, sowie sonstige prosodische, paraverbale Mittel weniger auf den eigentlichen Text als vielmehr auf das Genre, für das sie stehen, abgestimmt. So zeichnen sich Rap-Poet_innen meist durch einen rhythmischen Sprechstil sowie rhythmische Armbewegungen aus, während Storyteller häufig eine über den Lesetext gebeugte Lesehaltung einnehmen und diesen in raschem Tempo vortragen. Kabarettisten hingegen kommentieren gewisse Stelle mitunter ironisch (vgl. Anders 2012a, 288f).

3.2 (Inter-)Medialität – mediale Repräsentationsformen der Slam Poetry

Das Genre Slam Poetry verlangt nach ganz neuen, eigenen literarischen Produktions-, doch vor allem auch Reproduktions- und Rezeptionsbedingungen. „[D]enn diese Texte werden explizit für die Liveperformance geschrieben und bedienen sich performativer Mechanismen, welche die Intensität des Vermittelten und somit die Rezeption der Texte für den Zuschauer enorm steigern“ (Masomi 2012, 50f). Die Qualität der Texte in ihrer Gesamtheit erschließt sich daher zum Teil wohl nur bei deren Rezeption im Rahmen eines Auftritts als Live-Performance, bei dem die Texte sowohl live gesehen als auch gehört werden können. Bei der Rezeption in Form einer lesenden, privaten Lektüre scheinen hingegen wesentliche Qualitäten und Dimensionen verloren zu gehen (vgl. Masomi 2012, 50f). Schließlich handelt es sich bei Slam Poetry um Texte, die nicht nur geschrieben, sondern eben auch gesprochen und gebärdet werden. So stellt sich mit Blick auf eine Fixierung der Slam Poetry zu Publikations-, Distributions- und somit auch wiederholten Rezeptionsmöglichkeiten die Frage, welche medialen Repräsentationsformen und Medien diesbezüglich existieren, aber auch geeignet erscheinen, um die Flüchtigkeit eines live-performten Slam Poetry-Textes festzuhalten. Im Zentrum des folgenden Kapitels werden daher zwei Fragen stehen: In welchen Medien bzw. medialen Repräsentationsformen existiert die Slam Poetry? Daran anknüpfend soll in weiterer Folge aber auch die Frage aufgeworfen werden, welche dieser Medien für eine Adaption und Rezeption geeigneter und welche weniger geeigneter erscheinen.

Die Slam Poetry wurde bereits in zahlreiche Medien adaptiert und durch diese verbreitet. Diese diversen medialen Adaptionen tragen und trugen wesentlich zur Bekanntheit,

Verbreitung und Popularität des Poetry Slam bei. So meint etwa Anders, dass nicht zuletzt „die aus ihm hervorgegangenen Medien das Format und seine Akteure bekannt und beliebt gemacht haben“ (Anders 2015, 34). Medien, in denen die Slam Poetry publiziert und verbreitet werden, wären etwa Buch, Film, Fernsehen, Internet – dabei insbesondere Plattformen wie *Youtube* – Hör- und Printbuch-Mixformen, CDs, DVDs und Videopublikationen (vgl. Anders 2015, 34). Diese vielfältigen Publikationsformen lassen sich in drei große Gruppen einteilen – jene der schriftlichen Publikationen, jene der Hörmedien und schließlich jene der multimedialen Publikationen, welche in erster Linie audiovisuelle Medien umfassen.

Die im literarischen Kontext konventionellste Publikationsform stellt dabei zweifelsohne jene der schriftlichen Publikation als (Lese-)Text in Buchform dar. Erste Anthologien mit Slam Poetry wurden im deutschsprachigen Raum bereits in den 1990er Jahren publiziert (z.B. „*Poetry! Slam! Texte der Pop-Fraktion*“ 1996 im Rowolth-Verlag erschienen), trotzdem „konnte man lange Zeit nicht von einer literarischen Infrastruktur, den *Poetry Slam* betreffend, sprechen“ (Westermayr 2004, 80). Diese Rowolth-Anthologie stellte aber zweifelsohne ein Novum dar, zumal es sich dabei um die erste schriftliche Dokumentation der deutschsprachigen Slam-Szene handelte. Slam Poetry wurde somit erstmals nicht mehr nur mündlich, „sondern auch schriftlich im klassischen Medium Buch transportiert“ (Westermayr 2004, 82). Im Laufe der 1990er und 2000er Jahre folgten weitere Anthologien, aber auch Publikationen von Slammer_innen und Jahrbücher von Poetry Slam-Veranstalter_innen (vgl. Westermayr 2004, 80-87).

Trotz oder gerade wegen der mittlerweile großen Zahl verschiedenster Textpublikationen stellt sich aber natürlich die Frage nach der Legitimität, Eignung und Angemessenheit herkömmlicher Printmedien als Publikationsform von Slam Poetry. So wirft etwa Tidemann die Frage auf: „[I]st es nicht gerade das Event, was Slam! nach gängiger Definition ausmacht? Kann das lebendige Layout das gesprochene oder gerappte Wort ersetzen?“ (Tiedemann 1998, 20). Und auch Westermayer gibt zu bedenken: „Für eine authentische Archivierung und rezipientenrechte [sic!] Wiedergabe der Texte, die ihre Wirkung in erster Linie durch den gesprochenen Vortrag entfalten, sind die neueren

elektronischen Medien wie CD, DVD oder Video vielleicht eher geeignet“ (Westermayr 2004, 84f).¹⁶

Mittlerweile finden sich daher auch zahlreiche Veröffentlichungen von Slam Poetry als Hörmedien auf Audioträgern. Das wären etwa Audioaufnahmen mit Live-Beiträgen von ausgetragenen Meisterschaften und Poetry Slams in CD-Form sowie Hörproben auf den Internetauftritten einzelner Slam-Poet_innen. Mitunter werden auch CD-Text-Mixformen publiziert. So spezialisierte sich etwa der *Voland & Quist* Verlag auf die Publikation von Spoken-Word-Poetry in Form von CD-Text-Mixturen einzelner Poet_innen, bei denen einer CD mit der Audioaufnahme des Beitrages auch ein Begleitheft mit der schriftlichen Publikation des Textes beigelegt wird (vgl. Anders 2012a, 293f).

Nach diesem kurzen Überblick über die Slam Poetry-Publikationen in Form von Lese- und Hörtexten möchte ich mich nun der dritten Gruppe, jener der multimedialen bzw. audiovisuellen Publikationen etwas ausführlicher widmen. Diesen wird aufgrund ihres Potentials für die Rezeption und Dokumentation von Poetry Slams eine hohe Relevanz beigemessen. Schließlich wird die Rezeption und Interpretation der Slam Poetry-Texte erheblich „dadurch erschwert, dass Slam Poetry am wirkungsvollsten ist, wenn sie als Vortrag, und nicht als Printtext, wahrgenommen wird“ (Anders 2012a, 299). Auch Stahl spricht davon, dass die „Analyse schriftlich fixierter Slam-Texte eigentlich unmöglich [ist], da ihnen die orale Realisation abgeht“ (Stahl 2003, 261). Sich bei der Rezeption, Interpretation oder Analyse von Slam Poetry lediglich auf die schriftliche Fixierung in Form eines Printtextes zu beschränken, würde den wesentlichen Aspekt der Performance vernachlässigen. Schließlich liegt das „literaturhistorisch Originäre an Slam Poetry [...] ja offensichtlich in seiner Kombination sinnlicher Erfahrungen (Bild, Sound, Aktion) mit intelligiblen Informationen (Text)“ (Stahl 2003, 262).

¹⁶ Ich möchte an dieser Stelle auch auf den in Kapitel 3.1.4.1 bereits diskutierten Unterschied zwischen *Text* und *Manuskript* verweisen. Ein *Manuskript* ist demnach lediglich die schriftliche Fixierung des Redetextes, die jedoch keineswegs mit dem eigentlichen *Text* gleichgesetzt oder verwechselt werden dürfe, der im Gegensatz dazu „das Gelesene oder Auswendiggelernte und Vorgetragene“ (Holzheimer 2014, 60) – also die Realisation im Rahmen einer Performance oder eines Vortrags - ist. Auch eine spätere Veröffentlichung der Slam-Poetry-Manuskripte ändert letztendlich nichts an ihrer ursprünglichen Manuskript-Funktion bei der Performance – dem eigentlichen Text. Aus diesem Grund kann es als problematisch betrachtet werden, diese Manuskripte für sich alleine stehen zu lassen, zumal sie letztendlich immer nur ein Teil des eigentlichen Textes darstellen. Dies festzuhalten ist unter anderem auch deshalb wichtig, da die Literaturwissenschaft und -kritik an die jeweiligen Texte - in diesem Fall geschriebene bzw. schriftliche oder eben auch verschriftlichte mündliche Texte - andere Ansprüche stellt (vgl. Holzheimer 2014, 59-63).

Der Einsatz visueller, neuer digitaler Medien und deren Kombination mit Literatur erscheint daher als eine geeignetere Publikationsform, um Slam Poetry-Texte in ihrer Gesamtheit und somit auch einschließlich ihrer Inszenierung zu dokumentieren und zu rezipieren. Gefilmte Aufnahmen von Textaufführungen, die als audiovisuelle Medien das Miteinander von Lyrik, Ton und Bild wiedergeben, stellen zweifelsohne auch eine neue Rezeptionsform von Lyrik dar (vgl. Westermayr 2004, 90). Es wird dadurch eine genauere Rezeption, Wiedergabe und Analyse der Performance ermöglicht, zumal der Text in Form eines Videoclips „fixiert und nicht so vergänglich wie bei der Live-Aufführung ist“ (Anders 2012a, 299) und neben der akustischen Ton-Ebene eben auch die visuelle Ebene des Bildes nicht vernachlässigt wird. Ein großer Nachteil dieser Videoaufzeichnungen sei laut Anders lediglich, „dass sie weder den Charme des Live-Auftritts, noch den Wettbewerbsaspekt des Poetry Slam abbilden“ (Anders 2015, 37).

Wenngleich diese Videoclips bisweilen eine gewisse Ähnlichkeit mit Musikvideos oder Musikclips aufweisen, kann die Realisation natürlich auf unterschiedliche Weise erfolgen, wobei bei den Videoclips grundsätzlich zwischen zwei Formen unterschieden wird, reinen Videoaufzeichnungen von Live-Auftritten und Poetry Clips. Während erstere als Live-Mitschnitte die Poetry Slam-Veranstaltung lediglich mitfilmen und somit dokumentieren – ohne den Text jedoch noch weiter zu modifizieren oder zu inszenieren – gehen die Poetry Clips einen Schritt weiter, indem sie Slam Poetry-Texte auf artifizielle Weise umsetzen und inszenieren.

Live-Mitschnitte von Poetry Slams und gefilmte Live-Auftritte von Slammer_innen finden sich zahlreich auf Youtube, zumal sich die Produktion dieser Aufnahmen denkbar einfach gestaltet. Die Slammer_innen werden für gewöhnlich mit einer Kamera vom Publikumsraum oder einer Position der Bühne gefilmt, sowohl der Slam-Text als auch die Performance werden somit festgehalten und können bei der späteren Betrachtung nach Belieben vor- und zurückgespult werden (vgl. Anders 2015, 37; 2012a, 299f; Westermayr 2004, 90). Dadurch wird ermöglicht, dass „die durch den Poeten inszenierte Aufführung genauer und wiederholt rezipier[t]“ (Anders 2012a, 300) werden kann. Dieser medialen Publikationsform wird daher auch eine hohe Relevanz beigemessen:

„Diese Medienprodukte sind für die Einordnung der Slam Poetry in Literaturbetrieb und Literaturgeschichte wichtig, denn die Aufzeichnungen werden langfristig auch dann rezipiert werden, wenn der Poet nicht mehr persönlich bei Live-Veranstaltungen mitwirkt.“ (Anders 2012a, 300)

Im Gegensatz zu den gefilmten Live-Auftritten, bei denen lediglich „die durch den Poeten inszenierte Aufführung“ (Anders 2012a, 300) samt Text aufgezeichnet und dokumentiert wird, wird in Poetry Clips „der Text speziell für die Kamera inszeniert. Es handelt sich nicht um abgefilmte Lesungen“ (Hogekamp zitiert n. Anders 2015, 34). Poetry Clips können als Hybrid-Medium zwischen Live-Performance, Schauspiel, Verfilmung und Musikvideo betrachtet werden. Wie bei Musikvideos geht es auch hier nicht um eine bloße Aufzeichnung, sondern um eine Inszenierung der Texte, der Aufführung und der Künstler_innen (vgl. Anders 2015, 35). Die Texte selbst werden in diesen Clips mit Hilfe von Bildern inszeniert. Die Dauer der Clips ist vom Umfang der vorgestellten Werke abhängig, beträgt aber meist maximal fünf Minuten (vgl. Westermayr 2004, 91). Je nach Realisation werden die Poetry Clips nach narrativen und performativen Videos unterschieden: Bei performativen Clips stehen die Slam Poet_innen im Vordergrund und werden als Künstler_innen wie bei einem Bühnenauftritt gezeigt, performen jedoch vor einer anderen Kulisse und ohne Live-Publikum nur vor der Kamera. Bei (semi-)narrativen Clips treten neben den Slammer_innen auch noch Statisten auf, die bestimmte Rollen mimen. Zudem gibt es auch noch Art Clips, „in denen die bildnerisch-künstlerische Gestaltung“ (Anders 2015, 36), sowie das assoziative Spiel mit Bildern dominieren. Die Poet_innen-Stimme kommt dabei oft aus dem Off (vgl. Anders 2015, 34ff). Die Videos folgen dem Grundprinzip¹⁷ „ein Text – ein Autor – ein Ort“ (Anders 2015, 37), das realisiert wird, indem „der Slam-Poet [...] seinen Text an einem selbst gewählten Ort, der als Kulisse dient, direkt in die Kamera [spricht]. Im Mittelpunkt stehen der Text und die Performance, also vor allem Mimik, Gestik und Körperbewegungen des Poeten“ (Anders 2015, 37). Der Einsatz filmsprachlicher Mittel ist meist sehr minimal und reduziert, was die Clips in der Regel leicht produzierbar macht (vgl. Anders und Abraham 2008, 8f).

3.3 Zusammenfassung

Trotz gewisser Charakterisierungsschwierigkeiten können abschließend Oralität, Interaktion und Performance als zentrale Merkmale des Genre Slam Poetry festgehalten werden. Aus diesen drei Merkmalen ergeben sich in weiterer Folge auch Tendenzen,

¹⁷ Poetry Clips zeichnen sich darüber hinaus durch folgende Merkmale aus: „Die Autoren sprechen die Texte selber; Hilfsmittel wie Kostüme und Requisiten sind erlaubt, da der Wettbewerbscharakter entfällt; Ein Poetry Clip ist keine bloße Sichtbarmachung einer Bühnenperformance – eine Bühne wird in keinem der Clips gezeigt -, sondern ist eine eigene, für den Zweck des Videos gedrehte künstlerische Aufführung des Textes vor neuer Kulisse“ (Anders 2015, 36f). Detailliertere Ausführungen zu Poetry Clips, die den Rahmen dieser Arbeit sprengen würden, finden sich bei Anders und Abraham 2008.

durch welche sich Slam Poetry in inhaltlicher, sprachlicher und performativer Hinsicht kennzeichnen lässt.

So ist Slam Poetry trotz einer starken inhaltlichen Diversität geprägt von Themen, die sich im Wesentlichen durch Aktualität und einen lebensweltlichen Bezug auszeichnen. Die Ausgestaltung dieser Inhalte kann dabei stark variieren und reicht von humoristischen Erzählungen von Alltagsbeobachtungen, über Selbstreflexionen, bis zu Kommentaren oder kritischen Standpunkten zu politischen oder gesellschaftlichen Themen. Grundsätzlich kann bei der Darstellung der Themen aber von einer Bevorzugung des Situativen und Konkreten gegenüber dem Abstrakten gesprochen werden, so dass auch abstraktere Themen gewissermaßen in die Lebenswelt der Rezipient_innen übersetzt und so präsentiert werden. In formaler-stilistischer Hinsicht verfügen die Texte über eine Bandbreite, welche von Kurzprosa, lyrischen oder Rap-Texten, bis zu klassischen Versen und reinen Klangspielen reicht. Die Texte können sich dabei lyrischer, narrativer und szenischer Elemente bedienen. In jedem Fall gemein ist den Texten aber eine Kürze, welche sich aus der zeitlichen Begrenzung ergibt, und meist in Textlängen von rund 600 Wörtern resultiert.

Die Sprache und Textstruktur der Slam Poetry ist im Wesentlichen durch die (sekundäre) Oralität und das Zusammenspiel von Sprache und Performance – also der mündlichen Realisierung der Texte – geprägt. Die Sprache zeichnet sich häufig durch einen gewissen Alltags- und Zeitgeistcharakter sowie den Rückgriff auf verschiedenste Sprachregister, wie beispielsweise Dialekt oder Jugendsprache, aus. Darüber hinaus kennzeichnet sich die Sprache oft durch eine direkte Adressierung des Publikums, Rhythmik, Klanglichkeit und Formelhaftigkeit, einen einfachen Textaufbau mit Refrain- und Wiederholungsstrukturen und die gehäufte Verwendung von Sprachspielen und (rhetorischen) Stilmitteln. Charakteristisch für Slam Poetry ist grundsätzlich auch eine Sprache, die sich – aufgrund der Flüchtigkeit der mündlichen Rezeptionssituation - sehr an der Textverständlichkeit und der Rezipierbarkeit durch das Publikum orientiert. Aufgrund des engen Zusammenspiels von Sprache und Performance ergibt sich außerdem eine gewisse Kontextualisierung und situative Eingebundenheit der Sprache, etwa durch den Einsatz paraverbaler und körpersprachlicher Mittel sowie stimmlicher Gestaltung.

Das Zusammenspiel von Text und Performance sowie die Gewichtung der jeweiligen Ebene können zwar je nach Form der Performance variieren, grundsätzlich sind bei Slam Poetry der eigentliche Text und dessen Inszenierung aber als Einheit zu betrachten. Neben der bereits erwähnten Kontextualisierung kann die Performance die Textrezeption beeinflussen und auch aufgrund der Autor_innen-Präsenz beispielsweise zu einer intensiveren, direkteren Aufnahme sowie verstärkter Emotionalität und Identifikation führen. Ein interessantes Spannungsverhältnis kann sich für die Rezipient_innen auch aus dem Spiel mit den beiden Rollen - Autor_innen-Ich versus poetisches Ich - ergeben.

Daran anknüpfend stellt sich auch gleich die Frage nach der angemessensten medialen Rezeptions- und Publikationsform. Von den drei diskutierten Publikationsformen, dem Print-, Hör- und Filmmedium, scheint letztere am geeignetsten – sei es als bloße Videoaufzeichnung eines Live-Auftritts oder als Poetry Clip - um Slam Poetry in ihrer Gesamtheit aus Text und Performance sowie einschließlich ihrer Inszenierung für wiederholte Rezeptionsmöglichkeiten zu dokumentieren und wiederzugeben.

4 Methodische Grundlagen der Analyse

Zumal bei Slam Poetry sowohl Text- als auch Bildinhalte eine wesentliche Rolle spielen, stellt sich bei der Suche nach geeigneten Analysemethoden zunächst eine zentrale Frage: Mithilfe welcher Methoden kann Slam Poetry analysiert werden, um das Zusammenspiel von Text und Performance adäquat zu berücksichtigen? Schließlich konstituieren sich Sinn und Bedeutung der Slam Poetry-Texte erst durch die Kombination aus Text und Bild. Analysemethoden, wie sie für herkömmliche literarische Printtexte entwickelt wurden, erscheinen demnach wenig geeignet für die Analyse performter Slam Poetry.¹⁸ Anders schlägt im Gegensatz dazu für die Analyse live performter Slam Poetry die Methoden der Dialoganalyse des Dramas vor. Für die Analyse gefilmter Slam Poetry regt Anders ein Vorgehen nach den Methoden der Filmanalyse an (vgl. Anders 2012a, 310).

Die Analyse in der vorliegenden Arbeit wird daher zunächst mithilfe filmanalytischer Methoden, die für die Analyse des Poetry Slam-Videos jedoch teilweise adaptiert wurden, erfolgen. Den ersten Schritt werden dabei die Transkription des Textes sowie die

¹⁸ Eine detaillierte Auseinandersetzung mit Methodenprobleme bei der Erforschung und Analyse von Poetry Slams, sowie eine Diskussion verschiedener Methoden findet sich bei Holzheimer (2014, 70ff).

Erstellung eines Filmprotokolls darstellen. Daran anschließend wird das Video in einem zweiten Schritt noch einer detaillierten qualitativen Analyse anhand eines selbst erstellten Kriterienkatalogs unterzogen.

4.1 Filmprotokoll

Eine methodische Herausforderung bei der Analyse von Filmen und audiovisuellem Material stellt zum einen die Einheit und Simultanität von Bild und Klang dar – schließlich artikuliert sich die filmische Sprache und konstituiert sich deren Bedeutung erst in „in der Simultaneität von visueller und akustischer Bewegung“ (Keppler 2006, 67). Ein Naheverhältnis, das auch an Slam Poetry mit ihrem Zusammenspiel aus Text und Performance erinnert. Eine weitere Herausforderung ergibt sich sowohl bei der Analyse von Filmen als auch Slam Poetry aus der Flüchtigkeit eben jener simultanen visuellen und akustischen Eindrücke. Gleichzeitig soll aber eine Analyse filmische Produkte gerade auch in ihrer Kombination verschiedener Elemente der bildlichen, verbalen oder auch musikalischen Sprache erfassen und verstehen. Bei der Wahl geeigneter Datenaufbereitungs- und Analysemethoden für audiovisuelles Material, in diesem Fall eine gefilmte Poetry Slam-Performance, sind daher Methoden zu wählen, die „der Komplexität audio-visueller Darstellungsprozesse [...]gerecht“ (Keppler 2006, 73) werden und sowohl verbale, nonverbale Elemente als auch bildsprachliche Mittel umfassen. Basis und erster Schritt einer solchen Vorgehensweise wäre die Erstellung eines Filmtranskripts bzw. Filmprotokolls (vgl. Keppler 2006, 73).

Ein Filmprotokoll „ist die möglichst exakte detaillierte Transkription eines Filmes in Sprache bzw. Text“ (Faulstich und Strobel 2013, 69). Dabei wird der Film anhand zuvor definierter Kategorien mithilfe graphischer und sprachlicher Mittel verschriftlicht, dadurch fixiert und das audiovisuelle Datenmaterial somit einer weitergehenden systematischen Analyse zugänglich gemacht (vgl. Borstnar et al. 2008, 145; Kuchenbuch 2005, 37; Faulstich und Strobel 2013, 69). Selbst bei höchster Detailtreue darf ein solches Filmprotokoll natürlich keineswegs mit dem Film selbst - der als audiovisuelles Produkt gesehen, gehört jedoch nicht gelesen werden kann – gleichgesetzt werden, stellt aber zweifelsohne ein wichtiges Hilfsinstrument für die Filmanalyse dar (vgl. Faulstich und Strobel 2013, 69). Als solches ist es „[f]ür systematische Untersuchungen, insbesondere solche mit strukturalistischem Zugriff [...] unerlässlich“ (Gast 1993, 54). Das Filmprotokoll erfüllt im Wesentlichen zwei Funktionen. Es ist zum einen eine „Speicherungstechnik, die

die Flüchtigkeit des Materials für Analysezwecke aufhebt“ (Keppler 2006, 75) und hat somit den Vorteil, dass rück- und vorwärtsspringende Lektüren jederzeit und ohne entsprechende Wiedergabegeräte möglich sind. Bestimmte Stellen können somit relativ rasch und unkompliziert aufgesucht werden (vgl. Kuchenbuch 2005, 37). Eine weitere relevante, sich aus der Speicherungstechnik ergebende Funktion ist aber auch das Ermöglichen einer wissenschaftlichen, auch zitierfähigen, schriftlichen Darstellbarkeit des audiovisuellen Datenmaterials. Auf dieses kann somit im Rahmen der Analyse und anderen wissenschaftliche Diskursen über Film, ähnlich dem Zitieren, verwiesen werden (vgl. Borstnar et al. 2008, 145; Keppler 2006, 75f).

Das Filmprotokoll ist grundsätzlich rein deskriptiv und noch nicht interpretativ (vgl. Borstnar et al. 2008, 145; Faulstich und Strobel 2013, 69), kann aber auch bereits als erster Analyseschritt betrachtet werden:

„Aufgrund der Vielzahl von gleichzeitig ablaufenden und gespeicherten Informationen, die zudem auf verschiedenen Kanälen erfolgen, [...] ist die Entwicklung eines systematischen Beschreibungsinventars Voraussetzung für eine verstehende Rekonstruktion und Interpretation des audiovisuellen Bedeutungsprozesses“ (Keppler 2006, 75)

Demnach wäre die Transkription eben nicht nur eine Übertragung und Verschriftlichung, sondern auch bereits eine strukturierende Annäherung, die dann in weiterer Folge in der interpretativen Analyse noch expliziert wird (vgl. Keppler 2006, 75).

Es stellt sich nun die Frage, wie ein solches Filmprotokoll zu gestalten wäre und anhand welcher (Beschreibungs-)Kategorien Filme im Allgemeinen und Aufnahmen von Poetry Slams im Besonderen adäquat transkribiert und somit für eine weiterführende Analyse schriftlich fixiert werden könnten. Als Grundprinzip für die Erstellung von Filmprotokollen gilt – neben dem bereits erwähnten deskriptiven Charakter -, dass diese keinen Selbstzweck darstellen, sondern stets vom Erkenntnisinteresse abhängig gestaltet werden sollen (vgl. Borstnar et al. 2008, 146). Zudem soll die Balance zwischen Materialadäquatheit – das heißt der möglichst detailgenauen Fixierung und Beschreibung des Materials – und der Lesbarkeit gewahrt bleiben (vgl. Keppler 2006, 76). Einheitliche Standards bezüglich der Kategorienauswahl haben sich bislang noch nicht durchgesetzt (vgl. Faulstich und Strobel 2013, 72), es gibt innerhalb des Fachdiskurses aber unterschiedliche diesbezügliche Empfehlungen. So spricht sich Gast als Minimum für die vier Kategorien Zeit, Bild (u.a. mit den Subkategorien Bildinhalt, Kameraoptionen,

Bildgrößen), Sprache und Ton aus (vgl. Gast 1993, 54). Faulstich plädiert – um das Abdecken möglichst vieler Fragestellungen und Analyseinteressen zu ermöglichen – für eine Protokollierung in sechs verschiedenen Spalten: Einstellungsnummer, Handlungsbeschreibung, Dialoge, Musik und Geräusche, Kameraführung (mit den Subkategorien Einstellungsgrößen, Bewegung oder sonstige Besonderheiten) und Zeit (vgl. Faulstich und Strobel 2013, 72f). Kameraperspektive, Licht, Farbe, Raum, Montage und Schnitt, sowie stimmliche und sprachliche Elemente wären schließlich noch weitere mögliche Notationsebenen¹⁹ (vgl. Keppler 2006, 76; Faulstich und Strobel 2013, 117-153).

Doch welche Beschreibungskategorien scheinen nun geeignet um – im Sinne der Balance zwischen Materialadäquatheit und Lesbarkeit – eine gefilmte Poetry Slam-Performance in Form eines Filmprotokolls zu fixieren und somit einer weiterführenden Analyse zugänglich zu machen?

Anders Fokus bei der Analyse einer gefilmten Performance liegt grundsätzlich auf den drei Ebenen Text, Bildinhalt und Perspektive. Zumal die Ebene des Bildinhalts für Anders jedoch Mimik und Gestik der Poet_innen, die Bühne bzw. den Veranstaltungsraum, das Publikum sowie mögliche Text-Einblendungen umfassen, werden diese Kategorien getrennt berücksichtigt. Anders Analyseraster besteht daher letztendlich aus sieben verschiedenen Spalten mit den Kategorien Zeit, Kameraperspektive, Einstellung, Bildinhalt, Gestik und Mimik, Textinhalt und Ton (vgl. Anders 2012a, 300f). Anders Überlegungen stellen die Grundlage für das hier entwickelte Analyseraster mit seinen Beschreibungskategorien dar, die jedoch aufgrund eigener Überlegungen adaptiert und zum Teil ausdifferenziert wurden.

Der Schwerpunkt der Analyse wird auf den Ebenen Bild und Ton liegen. Die Bild-Ebene umfasst in weiterer Folge die beiden Subkategorien Bildinhalt sowie Mimik und Gestik der Poet_innen (nonverbale-nonvokale Kommunikation). Die Ton-Ebene wird mit drei Subkategorien noch weiter ausdifferenziert. Sie umfasst mit der Kategorie Sprache und (Rede-)Text den Bereich der verbalen Kommunikation, mit der Kategorie Geräusche und Musik jenen der paraverbalen bzw. nonverbalen-vokalen Kommunikation und mit der Kategorie prosodische Merkmale schließlich auch die lautliche Ausgestaltung. Um

¹⁹ Das mögliche Beschreibungsinventar für Filme erschöpft sich auch in dieser Aufzählung noch nicht. Detaillierte Auflistungen weiterer filmischer Bauformen und filmsprachlicher Mittel, die zur Kategorienbildung herangezogen werden können, sowie eine nähere Beschreibungen der angeführten finden sich u.a. bei Faulstich und Strobel 2013, 117-153; Kuchenbuch 2005, 42ff, 92; Gast 1993, 16-44.

etwaige Reaktionen des Publikums und somit auch den Aspekt der Interaktion zumindest ansatzweise dokumentieren zu können, wird das Publikum als weitere Kategorie im Filmprotokoll berücksichtigt. Die bei Anders als zentral angeführte Ebenen Perspektive und Einstellung finden hingegen als gemeinsame Kategorie nur am Rande Berücksichtigung, zumal Perspektivenwechsel, Schnitte und ähnliche filmsprachliche Mittel bei gefilmten Poetry Slam-Performances nicht für die bewusste Inszenierung eingesetzt werden und daher für eine Analyse weniger relevant erscheinen.²⁰ Und schließlich werden Sequenznummer und Zeit als separate Kategorien ergänzt, um im weiteren Verlauf der Analyse ein exaktes Zitieren und präzises Verweisen relevanter Aussagen oder Beobachtungen zu ermöglichen. Diese können anhand dieser Zeitachse später - ähnlich einem literarischen Zitat - exakt verortet werden (vgl. Faulstich und Strobel 2013, 72f; Borstnar et al. 2008, 145).

Kurz zusammengefasst wird das dem Filmprotokoll (siehe Anhang) zugrunde liegende Analyseraster daher aus den folgenden neun Kategorien und Spalten bestehen: *Nummer* der Sequenz, *Zeit*, *Bildinhalt*, *Mimik/Gestik* (= nonverbale-nonvokale bzw. außersprachliche Kommunikation), *Sprache/(Rede-)Text* (= verbale Kommunikation), *Geräusche/ Musik* (= nonverbale-vokale bzw. paraverbale Kommunikation), *prosodische Merkmale* (= lautliche Gestaltung), *Publikum* (= Aspekt der Interaktion) und zuletzt *Perspektive/Einstellung*.

4.2 Transkript

Zumal bei der Analyse gefilmter Poetry Slams der auditiven Ebene mit der Sprache und dem übrigen Klanggeschehen (z.B. sonstige Geräusche, sowie paraverbale und prosodische Merkmale) eine große Bedeutung – eine vielleicht größere als dies bei „normalen“ Filmen der Fall wäre - zukommt, stellt sich an dieser Stelle auch die Frage nach einer geeigneten Form der Transkription und Fixierung dieser verbalen und nonverbalen Äußerungen. Schließlich müssen auch diese Äußerungen anhand gewisser Konventionen transkribiert werden (vgl. Keppler 2006, 76).

²⁰ Etwas anders würde sich das bei der Analyse von Poetry Clips gestalten, die sich zwar auch durch einen sparsamen Einsatz filmsprachlicher Mittel auszeichnen, aber doch darauf abzielen einen Text – im Gegensatz zu Videoaufzeichnungen - nicht bloß zu dokumentieren, sondern auf artifizielle Weise zu inszenieren und zu modifizieren (vgl. Kapitel 3.2).

Da die bisherigen filmanalytischen Verfahren bei der Analyse der verschiedenen Ebenen des Auditiven mitunter noch etwas ergänzungsbedürftig erscheinen (vgl. Keppler 2006, 73), empfiehlt sich für die Transkription und Interpretation dieser verbalen und nonverbalen Kommunikationsvorgänge „[e]ine Erweiterung des filmanalytischen Instrumentariums durch die von der ethnomethodologischen Konversationsanalyse entwickelten Verfahren der Datenaufzeichnung wie der Dateninterpretation“ (Keppler 2006, 73). Wie schon zuvor beim Filmprotokoll gelten bei der Wahl und Ausgestaltung eines möglichen Transkriptionsverfahrens auch hier wieder die Grundsätze der Materialadäquatheit und der Lesbarkeit. Das heißt, dass einerseits „die Detailliertheit des Materials adäquat wiedergegeben werden muss, auf der anderen Seite aber auch das Material ‚lesbar‘ bleiben soll“ (Keppler 2006, 74).

Grundsätzliches Ziel einer Transkription ist die Übertragung mündlicher Aussagen – beispielsweise von Audio- oder Videoaufnahmen - in eine schriftliche Form, um so die Flüchtigkeit gesprochener Sprache mitsamt ihren typischen Phänomenen festzuhalten und einer Analyse zugänglich zu machen. Die Entscheidung für eine bestimmte Transkriptionsform bzw. -konvention sowie deren Detailliertheitsgrad ist vom jeweiligen Forschungsinteresse abhängig. Im Wesentlichen wird deren Wahl von Erkenntniserwartung, Forschungsmethodik und forschungspragmatischen Gründen beeinflusst (vgl. Mempel und Mehlhorn 2014, 147-149). Konkret müssen bei der Auswahl oder Entwicklung eines Transkriptionssystems die folgenden vier Entscheidungen getroffen werden: Es müssen die zu transkribierenden Verhaltensmerkmale (z.B. verbal, prosodisch, parasprachlich, außersprachlich) sowie die dabei verwendeten Notationszeichen – also Konventionen – bestimmt werden. Weiters müssen aber auch das Transkriptionsformat bzw. die Art der Schreibweise (Partitur-, Zeilen- oder Spaltenschreibweise) und die Art der Transliteration bzw. Verschriftlichung (z.B. Standardumschrift, literarische oder phonetische Umschrift) ausgewählt werden (vgl. Kowal und O'Connell 2015, 439; Dittmar 2009, 92).

Als praktikables Verfahren und geeignete Transkriptionskonvention für die Transkription verbaler und non-verbaler Äußerungen im Rahmen filmanalytischer Analyse wird etwa das Gesprächsanalytische Transkriptionssystem (GAT) angeregt (vgl. Keppler 2006, 74), deren Notationskonventionen (vgl. Selting et al. 2009, 353-402) daher auch im Rahmen dieser Arbeit Verwendung finden. Ziel des damit angefertigten

Transkripts wird es sein, die verbalen, sprachlichen Äußerungen mit samt ihren Besonderheiten – wie etwa der Verwendung verschiedener sprachlicher Register und Abweichungen von Normen der Standardsprache – zu fixieren. Die dadurch entstandene Verschriftlichung des gesprochenen Slam Poetry-Textes wird in weiterer Folge dann in der Spalte *Sprache/(Rede-)Text* in das Filmprotokoll eingebettet. Prosodische, paraverbale und nonverbale (Mimik und Gestik) Merkmale können zwar auch im Transkript festgehalten werden (vgl. Kowal und O'Connell 2015, 438) und sind auch in diesem Fall grundsätzlich von analytischem Interesse. Aus Gründen der Lesbarkeit wird aber darauf verzichtet diese ins Transkript aufzunehmen, sie werden stattdessen in den drei separaten Spalten *Mimik/Gestik*, *Geräusche/Musik* und *prosodische Merkmale* des Filmprotokolls fixiert, indem verbale Umschreibungen der jeweiligen Phänomene eingefügt werden. Die Beschreibung der prosodischen Merkmale orientiert sich an den in GAT definierten Parametern Lautstärke, Sprechgeschwindigkeit, Tonhöhenregister, Stimmqualität und Lautdehnungen (vgl. Selting 2009, 392f). Konkret bedeutet das, dass deutlich erkennbare Veränderungen der Lautstärke, des Sprechtempos sowie der Tonhöhe und Stimmqualität, die von der „normalen“ Erzählstimme abweichen, und Lautdehnungen protokolliert werden. Auffällige Akzente und starke Betonungen werden gemäß GAT-Konvention mittels Großbuchstaben in der Textspalte gekennzeichnet, auf eine Kennzeichnung normaler Akzente und Intonationskurven wird jedoch verzichtet. Auch Pausen werden mittels Markierung in der Textspalte protokolliert.

Gemäß der drei verschiedenen Detailliertheitsstufen von GAT handelt es sich um ein Minimaltranskript, in dem „der Wortlaut der Redebeiträge, Überlappungen, Verzögerungen, Pausen [...] sowie schwer- oder unverständliche Segmente“ (Selting et al. 2009, 359) festgehalten werden²¹. Zumal prosodische, para- und nonverbale Merkmale, wie bereits erwähnt, im Filmprotokoll an anderer Stelle transkribiert werden, scheint diese Form der Transkription ausreichend.

Entsprechend der GAT-Konventionen wird das Transkript generell in Kleinschreibung erstellt - Großbuchstaben werden ausschließlich für die Kennzeichnung von Akzenten und Betonungen verwendet - und in Segmente untergliedert, die durch Zeilenumbruch

²¹ Die anderen beiden Detailliertheitsstufen wären das Basistranskript und das Feintranskript. Das Basistranskript ist eine Erweiterung des Minimaltranskripts um prosodische Informationen und enthält somit bereits minimale prosodische Transkriptionen. Das Feintranskript wiederum stellt eine Erweiterung des Basistranskripts hinsichtlich der Verfeinerung der prosodischen Transkription dar und enthält weitere Informationen, die Prosodie und gestische Kommunikation betreffend (vgl. Selting et al. 2009, 369-377; Dittmar 2009, 89f).

gekennzeichnet und zeilenweise nummeriert werden (vgl. Selting et al. 2009, 358f). Als Transkriptionsformat wird die Zeilenschreibweise verwendet, dabei werden neue Gesprächsbeiträge bzw. Phrasierungseinheiten oder Segmente in nummerierten Zeilen untereinander abgebildet. Bei den Phrasierungseinheiten kann es sich um einzelne Ausdrücke oder ganze Ausdrucksgruppen handeln, in die der Text anhand von prosodischen, syntaktischen oder semantischen Merkmalen segmentiert wird (vgl. Dittmar 2009, 132-135; Mempel und Mehlhorn 2014, 151f). Ein wesentlicher Vorteil dieser Schreibweise gegenüber anderen Formaten ist die angenehmere Lesbarkeit. Da Gesprächsüberlappungen nicht so übersichtlich dargestellt werden können, ist sie besonders gut geeignet für Gespräche mit wenigen Beteiligten (vgl. Dittmar 2009, 94). Zumal Poetry Slams für gewöhnlich eine monologische Struktur mit nur einem Sprecher oder einer Sprecherin aufweisen und es daher kaum zu simultanen Sprechbeiträgen kommt, erscheint diese Schreibweise praktikabel.

Die Verschriftlichung bzw. Transliteration wird in der Variante der literarischen Umschrift erfolgen. Die literarische Umschrift orientiert sich im Gegensatz zur Verschriftlichung in Standardorthographie nicht streng an den Normen der geschriebenen Sprache. Es können dafür aber sprachliche Besonderheiten und Phänomene, wie etwa Dialekt- oder Umgangssprachliches, berücksichtigt und wiedergegeben werden (vgl. Mempel und Mehlhorn 2014, 152; Dittmar 2009, 95f). Die Umschrift orientiert sich dabei grundsätzlich „an der Orthographie, d.h. einer genormten Umsetzung der Lautsegmente in die Schrift“ (Selting et al. 2009, 360), doch „Abweichungen von dieser Bezugsnorm werden als Abweichung von der Standardorthographie erfasst“ (Selting et al. 2009, 360). Beispiele für solche Abweichungen wären etwa Tilgungen, Assimilationen, Reduktionssilben, Regionalismen etc. (vgl. Selting et al. 2009, 360-362). Zumal bei der vorliegenden Analyse die Sprache der Slam Poetry - auch abseits schriftsprachlicher Normen - mitsamt ihren besonderen Merkmalen, Phänomenen und Abweichungen im Zentrum steht, scheint diese Form der Verschriftlichung für eine Fixierung weitaus adäquater als etwa die Verschriftlichung in Standardorthographie, im Sinne der Lesbarkeit und Praktikabilität, aber auch geeigneter als die phonetische Transkription.

4.3 Kriterienkatalog

Im Anschluss an die Transkription und Aufbereitung des Poetry Slam-Videos durch das Filmprotokoll wird das Video in einem zweiten Schritt einer umfassenderen qualitativen Analyse anhand eines selbst erstellten Kriterienkatalogs unterzogen. Gegenstand der Analyse sind der transkribierte (Rede-)Text, das Video mit seiner akustischen und visuellen Ebene sowie das Zusammenspiel zwischen Text und Performance. Die Analyse umfasst daher im Wesentlichen die drei Ebenen Inhalt, Sprache und Textstruktur sowie Performance. Der Kriterienkatalog wurde einerseits basierend auf den vorangegangenen Überlegungen zu Genremerkmalen der Slam Poetry erstellt. Darüber hinaus flossen bei dessen Erstellung aber auch Ansätze diverser kultur-, literatur- und filmwissenschaftlichen Analysemethoden ein. Der auf diese Weise entstandene, aus achtzehn Fragen bestehende Kriterienkatalog ist ein Versuch, Poetry Slam-Videos bzw. -Texte möglichst umfassend, sowohl hinsichtlich performativer als auch sprachlicher und inhaltlicher Aspekte, zu analysieren. Die Ergebnisse dieser Analyse werden schließlich in Kapitel 6 hinsichtlich ihrer Relevanz und ihres Potentials für den DaF/Z-Unterricht diskutiert.

Die Fragen des Kriterienkatalogs lauten folgendermaßen:

A Inhalt

1. *Wie ist der Handlungsverlauf gestaltet? Aus welchen Handlungselementen oder Handlungsstrukturen besteht der Text?*

Der Analyse des Handlungsverlaufs wird zunächst eine kurze Beschreibung der Geschichte (*story*) samt ihrer wesentlichen inhaltlichen Bestandteile vorangestellt, also eine Beschreibung dessen, was wann passiert (vgl. Busse 2004, 24). Im Anschluss daran soll die Chronologie der Ereignisse analysiert werden, also ob diese chronologisch, mit Rückblenden oder Vorblenden übermittelt werden (vgl. Mahne 2007, 33). Besonders interessant mit Blick auf einen möglichen Einsatz im Unterricht, sowohl hinsichtlich Komplexität als auch Segmentierbarkeit des Textes, ist die Frage nach verschiedenen Handlungssträngen oder Episodenstrukturen. So verfügen *mehrsträngige* Handlungen meist über verschiedene Figurenensembles, eigene thematische Schwerpunkte und erzähltechnische Merkmale, *einsträngige* jedoch nicht. *Episodische* Handlungsstrukturen liegen vor, wenn mehrere in sich weitgehend abgeschlossene Handlungsstränge hintereinandergestellt sind (vgl. Busse 2004, 43-47). Schließlich stellt sich noch die Frage

nach der Art der Handlungsverknüpfung, so können die Verknüpfung der einzelnen Ereignisse etwa *kausal*, *final* oder auch *ästhetisch-kompositorisch* motiviert sein (vgl. Busse 2004, 27).

2. Welche Themen werden aufgegriffen?

Unter *Thema* wird „die begriffliche Abstraktion der Handlung“ (Gast 1993, 58) verstanden. Zunächst werden daher wesentliche Themen des Textes identifiziert. Darauf basierend werden in weiterer Folge Überlegungen angestellt, inwiefern es sich dabei um komplex-abstrakte oder, wie für orale Literatur oft charakteristisch, lebensweltlich-alltägliche Themen handelt (vgl. Ong 1987, 47-50) (siehe Kapitel 3.1.4.2). Schließlich stellt sich noch die Frage, wie diese innerhalb der von Westermayer vorgenommenen Klassifizierung von Poetry Slam-Themen einzuordnen sind (vgl. Westermayer 2004, 62-64) (siehe Kapitel 3.1.1).

3. Kommen bestimmte Schemata oder inhaltliche Verweise bzw. Referenzen vor?

Schemata, Verweise oder Referenzen können einerseits bestimmte Erzählmuster sein, die auf große Erzählungen oder aber auch die „alltäglich medial erzählten Geschichten“ (Hickethier 2007, 100) verweisen. Sie können aber natürlich nur erkannt werden, wenn sie aus anderen Zusammenhängen - ob bewusst oder unbewusst - bereits bekannt sind (vgl. Hickethier 2007, 100).

Unter inhaltlichen Verweisen bzw. kulturellen Schemata werden an dieser Stelle hingegen „Wissensstrukturen bezeichnet[...], die Mitglieder einer Gesellschaft bzw. einer Gruppe der Gesellschaft aufgrund ähnlicher Sozialisationsbedingungen teilen und die ihre Wahrnehmung der Welt und Handlungsdispositionen bedingen“ (Schneider 2010, 75). Es handelt sich dabei gewissermaßen um das – natürlich keineswegs objektive oder neutrale – Weltwissen, das Individuen im Rahmen ihrer Sozialisation in einem bestimmten kulturellen Kontext erwerben (vgl. Schneider 2010, 74f).

Auf sprachlich-inhaltlicher Ebene kann es sich dabei beispielsweise um Verweise oder „kulturell aufgeladene“ Begriffe handeln, die auf andere Kontexte verweisen und etwa Bezüge zu bestimmten politischen oder gesellschaftlichen Fakten oder Diskursen herstellen. So können dadurch größere (intertextuelle) Zusammenhänge oder Bezüge zu anderen Erzählungen geknüpft (vgl. Hickethier 2007, 100; Basseler 2010, 232f), Diskurse bzw. Diskursfäden aufgegriffen (vgl. Neumeier 2010, 184f) oder Bezüge zu konkreten

politischen, gesellschaftlichen, historischen Fakten oder Prozessen hergestellt werden (vgl. Huber 2010, 208f).

4. *Welche Erzählinstanzen kommen vor und wie werden diese realisiert? Wird mit dem Verhältnis zwischen Erzähler- und Slammer_innen-Ich gespielt? Wenn ja, wie?*

Bei den Erzählinstanzen stellt sich die Frage, ob ein Ich-Erzähler²², ein auktorialer oder ein personaler Erzähler durch den Text führen bzw. ob es zu einem Wechsel unterschiedlicher Erzählerinstanzen kommt (vgl. Mahne 2007, 25f). Darüber hinaus ist aber auch der Grad an Distanz, den die Erzählerinstanz einnimmt, von Interesse. So kann diese entweder fast unsichtbar sein, indem sie „hinter den Figuren zurücktritt [...] oder im Gegenteil mit Kommentaren, Analysen und Bewertungen in den Vordergrund rück[en]“ (Mahne 2007, 35f). Und schließlich stellt sich noch die Frage der Perspektive, aus der die dargestellte Welt betrachtet und geschildert wird (vgl. Strasen 2004, 114).

Bei Poetry Slams wird mit dem Verhältnis zwischen Erzähler und Slammer_in oft bewusst gespielt, beispielsweise wird so der Eindruck erweckt, dass die beiden Rollen ident sind. Diese wahrgenommene Kongruenz zwischen den beiden Rollen kann selbstverständlich auch bei „normalen schriftlichen“ Texten nur auf der Ebene des Erzählens durch die Erzählinstanz und –distanz entstehen. Beim audiovisuellen Erzählen gehen die Rollen poetisches bzw. Erzähler-Ich und Autor_innen-Ich jedoch eine noch engere Verbindung ein (vgl. Blödorn 2009, 98f). So wird im Poetry Slam diese Rollen-Kongruenz bzw. das Spiel mit dieser durch diverse, bewusst eingesetzte Performanceelemente sowie das Unterstreichen der eigenen Person oder Rolle mittels ästhetischer Codes, wie z.B. Kleidung oder Frisuren, oft zusätzlich verstärkt (siehe Kapitel 3.1.5).

5. *Welche Figuren kommen vor und wie werden diese gestaltet? Wird zu einer Identifikation mit den Figuren eingeladen?*

Die Figuren werden hinsichtlich ihrer Konzeption, Charakterisierung und Funktion analysiert. Hinsichtlich ihrer Komplexität können Figuren *eindimensional* oder *mehrdimensional* konzipiert sein. Eindimensionale Figuren sind in der Regel „durch wenige widerspruchsfreie Merkmale bestimmt“ (Leubner und Saupe 2006, 59) und

²² Da ich mich bei den Erzählinstanzen direkt auf Konzepte der angeführten Autorinnen und Autoren beziehe, habe ich mich hierbei im Text zum Teil für eine Beibehaltung der von diesen Autorinnen und Autoren gewählten Begrifflichkeiten und gegen eine geschlechtsneutrale Umformulierung der zitierten Fachtermini entschieden.

stellen oft die Personifikation eines durchaus klischee- oder stereotypischen Typs, „der bestimmte Verhaltensweisen oder soziale Gruppen repräsentiert“ (Leubner und Saupe 2006, 59), dar. Mehrdimensionale Figuren zeichnen sich hingegen durch eine Vielzahl an mitunter auch widersprüchlichen Merkmalen auf verschiedenen Ebenen aus und erscheinen daher auch eher als reale Personen und Individuen (vgl. Leubner und Saupe 2006, 59). Darüber hinaus können Figuren *statisch* sein, wenn sie im Verlauf der Handlung weitgehend unverändert bleiben, oder *dynamisch*, wenn eine Entwicklung der Figuren zu beobachten ist (vgl. Leubner und Saupe 2006, 59). In einem dritten Schritt kann schließlich noch zwischen *völlig definierten* und *mysteriösen, offenen* Figuren unterschieden werden (vgl. Bachorz 2004, 58). Von Interesse kann zudem sein, welche Funktion (z.B. Hauptfigur, Nebenfigur, Protagonist, Held, Gegenspieler) einzelne Figuren für die Handlung erfüllen (vgl. Sommer 2010, 97). Bei der Art der Charakterisierung kann zwischen *direkter* und *indirekter* Charakterisierung unterschieden werden, wobei die direkte Charakterisierung „durch den Erzähler oder durch direkte Rede einer anderen Figur“ (Bachorz 2004, 60) erfolgt. Die indirekte Charakterisierung kann auf viele Arten passieren, etwa Handlungen, die Art und Weise der Figurenrede, das äußere Erscheinungsbild etc. (vgl. Bachorz 2004, 60).

B Sprache & Textstruktur

6. Welche besonderen sprachlichen Aspekte (Grammatik, Lexik, Syntax) und stilistischen Aspekte (Stilmittel, Sprachspiele, Reim, Rhythmik) werden verwendet?

An dieser Stelle soll zum einen untersucht werden, inwiefern der vorliegende Text über jene, in Kapitel 3.1.4.2 diskutierten, von Ong ausgearbeiteten Charakteristika oraler Literatur verfügt (vgl. Ong 1987, 39-61). Das Augenmerk liegt darüber hinaus aber auch noch auf anderen Aspekten. So soll zum eine die Syntax hinsichtlich ihrer Komplexität, wie beispielsweise der Verwendung additiver statt subordinierender Verbindungen, eines Nominal- oder Verbalstils, der Satzlänge und -arten, untersucht werden (vgl. Krieg-Holz und Bülow 2016, 108-111). Auch der Bereich der Lexik wird einer Analyse bezüglich des etwaigen auffälligen Auftretens einzelner Wortarten, semantischer Wortfelder, Thementypen oder auch Wortgruppen (z.B. Fremdwörter, Fachwörter, Neologismen) unterzogen (vgl. Krieg-Holz und Bülow 2016, 116-127, 138, 147f, 231). Schließlich soll auch noch eine Häufung besonderer grammatischer Strukturen beobachtet werden.

Daran anschließend liegt das Augenmerk auf dem Einsatz stilistischer Mittel zur Herstellung jener oft genannten, charakteristischen Rhythmik und Klanglichkeit: Das betrifft zum einen die Verwendung rhetorischer Mittel und Stilfiguren, wie Ellipsen (Auslassungen), Anaphern bzw. Klimax (Wiederholungen am Satz- bzw. Wortanfang), Alliterationen, aber auch Spiele mit Klanggleichheit- oder Ähnlichkeit von Wörtern (Paronomasie) oder Assonanzen. Darüber hinaus werden dazu aber auch rhythmische formelhafte Formulierungen sowie metaphorische und feste Redewendungen gezählt (vgl. Krieg-Holz und Bülow 2016, 161-176).

7. Werden verschiedene Sprachen und Sprachstile/-register verwendet?

Zuallererst soll geklärt werden, ob im Text neben der deutschen noch weitere Sprachen bzw. Sprachmischungen verwendet werden und dieser somit Mehrsprachigkeit aufweist. Die deutsche Sprache wird in weiterer Folge noch hinsichtlich der Verwendung unterschiedlicher Sprachregister bzw. -stile analysiert. Unter Sprachstil oder -register werden verschiedene sprachliche Stilebenen, wie z.B. gehobene Sprache, Standardsprache, Umgangssprache, Slang, Dialekt und Jugendsprache verstanden (vgl. Krieg-Holz und Bülow 2016, 91-94, 119, 131-137).

8. Welcher Textaufbau und welche Textstrukturen sind erkennbar?

Die Frage nach dem Textaufbau betrifft neben dem Textumfang zunächst einmal die Präsentationsform des Textes, also ob es sich dabei um Lyrik, Prosa, einen Monolog bzw. Dialog oder auch eine Mischform mit lyrischen, narrativen oder szenischen Elementen handelt. Sie zielt des Weiteren aber auch darauf ab, ob sich innerhalb des Textes jene für Slam Poetry charakteristischen redundanten Strukturen, wie beispielsweise Refrains, inhaltliche oder sprachliche Redundanzen, anaphorische Satzanfänge oder sonstige Wiederholungen feststellen lassen (siehe Kapitel 3.1.2 und 3.1.3).

9. Wird das Publikum direkt adressiert oder in die Performance miteinbezogen? Gibt es erkennbare Interaktionen oder Reaktionen zwischen Poetin und Publikum? Wenn ja, wie wird diese Interaktion hergestellt?

Mit dieser Frage sollen im weitesten Sinn die Aspekte der Interaktion und Publikumsadressierung analysiert werden (siehe Kapitel 3.1.5). Darunter werden neben der direkten Adressierung des Publikums durch den oder die Slammer_in, verschiedene Formen des Feedbacks (z.B. Jubel, Schmährufe, Lachen, Applaus, Pfiffe) oder Zurufe des

Publikums verstanden. Dieser umfasst aber auch Reaktionen der Slammer_innen auf ebensolche Publikumsreaktionen sowie ein etwaiges aktives und explizites Einfordern von Publikumsreaktionen (z.B. Zurufen bestimmter Wörter, bestimmte Handbewegungen, Klatschen, Schnipsen) durch die Slammer_innen. Auch Textimprovisationen können eine solche Form der Reaktion sein.

10. Gibt es eine Anmoderation und wenn ja, welche Funktion erfüllt sie?

Anmoderationen im Poetry Slam können nach Burki (vgl. Burki 2003, 53) vier Funktionen erfüllen. Sie können als Einleitung des Textes fungieren, einen Bezug zum Ort herstellen, aber auch eine Selbstpositionierung oder eine Reaktion auf den Slam darstellen (siehe Kapitel 3.1.2).

C Performance

11. Um welche Form der Performance handelt es sich?

Zunächst soll geklärt werden, ob es sich bei der analysierten Performance nach Anders Kategorisierung (vgl. Anders 2012a, 288f) um eine publikumsanimierende, genretypische oder textbezogene Performance handelt (siehe Kapitel 3.1.6.3).

12. Akustische Ebene: Welche Geräusche und nicht-sprachlichen bzw. prosodischen Elemente treten auf?

Bei der Analyse der Geräusche und anderer nicht-sprachlicher bzw. prosodischer Elemente wird auf zwei Ebenen unterschieden: So wird einerseits die formale Relation von Bild und Ton untersucht, nämlich, „ob der Ton oder die Geräusche von innerhalb (On) oder von außerhalb des Bildes komm[en] (Off)“ (Borstnar et al. 2008, 143f). Die zweite Ebene betrifft die Tonsorten bzw. Tonqualitäten. Die Tonsorten werden dabei zunächst grob unterschieden nach Musik, Geräuschen und Sprache (vgl. Borstnar et al. 2008, 139). Da die sprachlich-inhaltliche Ebene bereits an anderer Stelle ausführlich analysiert wird, steht bei der Analyse der Tonsorte Sprache vor allem der nonverbale-vokale und prosodische Aspekt von Sprache im Zentrum. Beispiele nonverbaler-vokaler Elemente wären etwa Lachen, Räuspern, Seufzen, Weinen oder hörbares Ein- und Ausatmen (vgl. Mempel und Mehlhorn 2014, 158f; Dittmar 2009, 98-101). Parameter für die Beschreibung prosodischer Phänomene sind beispielsweise Veränderungen der Stimmqualität, der Tonhöhe oder des Tonregisters, Akzente, Lautdehnungen,

Veränderungen der Lautstärke oder des Sprechtempos, die Artikulationsweisen (z.B. Schreien, Flüstern), die Rhythmik und Pausen (vgl. Dittmar 2009, 99f; Hirschfeld 2010, 265).

13. Mit welcher Funktion werden diese eingesetzt?

Im Film wird bei den Funktionen des Tons grundsätzlich nach vier Kategorien unterschieden: Ton kann als entscheidender Träger von Narration und Information *erzählen*. Er kann *synthetisieren* und somit den Film als geschlossenes Zeichensystem erscheinen lassen oder auch *zeigen* und somit „im Sinne einer deiktischen Operation auf bestimmte Motive, Objekte, Figuren oder Details hin[weisen] [...], indem ihre tonalen Äußerungen verstärkt fokussiert werden“ (Borstnar et al. 2008, 138). Eine weitere mögliche Funktion besteht im *Interpretieren*, das heißt der Verstärkung, Modifikation und Erweiterung von Stimmungen und Bildaussagen (vgl. Borstnar et al. 2008, 138).

Aber auch die Prosodie kann verschiedene Funktionen erfüllen, so kann sie einerseits der Bedeutungsunterscheidung, der Hervorhebung und der Strukturierung dienen, andererseits aber auch eine expressive, affektive Funktion erfüllen (vgl. Hirschfeld 2010, 265). Neben der Analyse dieser grundlegenden Funktionen akustischer Zeichen soll noch untersucht werden, inwiefern durch stimmliche Veränderungen Identitätswechsel veranschaulicht werden, das heißt verschiedene Rollen oder Figuren durch verschiedene Tonlagen repräsentiert werden. Daran anschließend soll so auch die Beziehung zwischen der akustischen Ebene und dem Textinhalt untersucht und somit auch die Frage diskutiert werden, inwiefern die akustische Ebene zur Herstellung narrativer Zusammenhänge beiträgt.

14. Visuelle Ebene: Welche körpersprachlichen Elemente treten auf?

Diese körpersprachlichen Elemente umfassen einerseits makro-kinetische Elemente, wie die Gestik (Bewegungen der Hände und Arme), Kopfbewegungen, die Körperhaltung und etwaige Bewegungen im Raum. Es fallen darunter aber auch mikrokinetische Elemente, wie die Mimik und das Blickverhalten (vgl. Surkamp 2013, 233) .

15. Mit welcher Funktion werden diese eingesetzt?

Darüber hinaus sollen die eingesetzten körpersprachlichen Elemente aber noch weiter nach ihrer Funktion differenziert werden: So können körpersprachliche Elemente *emotiv* sein, „indem sie Aufschluss über die Gefühle, Gedanken und Haltungen des Sprechers

geben“ (Surkamp 2013, 233) oder *konativ*, indem sie soziale Rollen und die Beziehung zwischen Kommunikationspartnern zeigen. Sie können eine *phatische* Funktion erfüllen, „indem sie das Gespräch regulieren und die Interaktion strukturieren“ (Surkamp 2013, 233) oder *illustrativ* sein, „indem sie die verbale Mitteilung antizipieren, wiederholen, ersetzen, ergänzen, akzentuieren oder in Frage stellen“ (Surkamp 2013, 233). Es gibt aber auch körpersprachliche Elemente mit einer fixen, rituellen Bedeutung, die eine *emblematische* Funktion erfüllen (vgl. Surkamp 2013, 233).

Darüber hinaus soll schließlich auch analysiert werden, ob sich bestimmte Bewegungsmuster beobachten lassen und welches Verhältnis zwischen visueller Ebene und Textinhalt besteht. Daran anschließend wird schließlich noch die Frage diskutiert, welchen Beitrag die visuelle Ebene zur Bedeutungsproduktion und Herstellung narrativer Zusammenhänge leistet

16. *Unterstützen die akustische und die visuelle Ebene einander? Wenn ja, wann und wie?*

Mit dieser abschließenden Frage soll im Wesentlichen untersucht werden, inwiefern eine Relation zwischen der akustischen Ebene, also Geräuschen und nicht-sprachlichen bzw. prosodischen Elementen, und dem Visuellen, also der körpersprachlichen Darstellung, besteht. Bei dieser Analyse wird im Wesentlichen zwischen zwei Polen, der *komplementären* und der *kontrastiven* Beziehung, unterschieden. Bei der komplementären Form stehen „Bild und Ton in einer komplementären, sich ergänzenden und u.U. sich gegenseitig verstärkenden oder interpretierenden Relation“ (Borstnar et al. 2008, 144). Im Gegensatz dazu stehen sie bei der kontrastiven Form „zunächst in einer kontrastiven Beziehung, die erst auf einer übergeordneten Aussageebene des Filmes einen Sinn ergibt“ (Borstnar et al. 2008, 144).

Die visuelle und akustische Ebene werden dabei sowohl hinsichtlich ihrer syntaktisch-formalen als auch hinsichtlich ihrer semantisch-inhaltlichen Relation zueinander untersucht. Konkret soll unter dem Aspekt der syntaktisch-formalen Relation analysiert werden, ob rhythmische Gemeinsamkeiten zwischen dem Sprechrhythmus und der visuellen (körpersprachlichen) Darstellung des Textes bestehen. Unter dem Aspekt der semantisch-inhaltlichen Relation wird hingegen untersucht, ob inhaltliche Zusammenhänge zwischen der visuellen Darstellung und der akustischen Ebene existieren (vgl. Kuchenbuch 2005, 103).

17. In welchem Verhältnis stehen Performance (= Ton und Bild) und Text (=Inhalt)?

Welche der beiden Ebenen dominiert?

Basierend auf der vorangegangenen Analyse der Ton- und der Bild-Ebene wird nun abschließend die Frage nach dem semantisch-inhaltlichen Verhältnis zwischen Performance und Text gestellt. Ich möchte mich dabei, in Anlehnung an die Beschreibung der Text-Performance-Relation in Musikvideos, an den drei Kategorien *Veranschaulichung (illustration)*, *Erweiterung (amplification)* und *Zusammenhanglosigkeit (disjuncture)* orientieren (vgl. Blödorn 2009, 226). Um die Frage nach der Dominanz der jeweiligen Ebenen bei der Konstitution von Narration und Bedeutung beantworten zu können, muss zunächst untersucht werden, ob die performative Ebene über ausreichend semantischen Gehalt verfügt, um für sich selbst stehen zu können oder „zunächst unspezifisch bleibt und letztlich von der Identifizierung durch Worte abhängt“ (Blödorn 2009, 228).

18. Welche filmsprachlichen Mittel werden eingesetzt?

An dieser Stelle wird das Kameraverhalten einer Analyse unterzogen. Der Fokus liegt dabei auf den Aspekten Einstellungsgrößen, Einstellungsperspektiven und Kamerabewegungen (vgl. Faulstich und Strobel 2013, 115-124).

5 Darstellung der Analyseergebnisse

5.1 Beschreibung des ausgewählten Poetry Slam-Videos

Die Basis der Analyse bildete eine aufgezeichnete Poetry Slam-Performance mit dem Titel *Wo kommst du her?* der Slammerin Yasmin Hafedh²³. Yasmin Hafedh ist eine in Wien lebende Poetry Slammerin und Musikerin, 2013 war sie die Gewinnerin der österreichischen Poetry Slam-Meisterschaften²⁴.

Die für die Analyse verwendete Videoaufzeichnung entstand 2014 im Rahmen der deutschen Poetry Slam-Reihe *Bunker Slam*²⁵, bei der *Wo kommst du her?* von Yasmin

²³ Hafedh, Yasmin (2014): *Wo kommst du her*. <https://www.youtube.com/watch?v=9Zl3fNQmiCo> (abgerufen am 20.6.2017).

²⁴ Poetryslam.at: Yasmin Hafedh. <http://poetryslam.at/author/yhafedh/> (abgerufen am 20.6.2017).

²⁵ Kampf der Künste: Slam & Disziplinen. <http://www.kampf-der-kuenste.de/?service=slam-disziplin&%E2%80%8E> (abgerufen am 20.6.2017).

Hafedh vor Publikum vorgetragen wurde. Bei dem Video handelt es sich um eine Aufzeichnung zu Dokumentationszwecken und keine weitergehend filmische Text-Inszenierung im Sinne eines Poetry Slam-Clip. Das gesamte Video verfügt über eine Länge von sechs Minuten und acht Sekunden, der eigentliche Poetry Slam inklusive Anmoderation durch die Slammerin umfasst etwas weniger als sechs Minuten.

Das vorliegende Poetry Slam-Video wurde aus zwei wesentlichen Gründen für die Analyse ausgewählt. Zum einen, weil es sich dabei um eine sehr repräsentative - im Sinne von genretypische - Text-Performance handelt, die viele der erarbeiteten Genremerkmale aufweist. Dass der Poetry Slam aufgrund diverser anderer Aspekte zudem sehr geeignet für eine Einsetzbarkeit im Unterricht erscheint, war schließlich ein weiterer, ausschlaggebender Grund für die Wahl.

5.2 Inhalt

5.2.1 Handlung: Verlauf, Struktur und Elemente

Bei einer ersten Betrachtung fällt sogleich die episodische Struktur des Textes auf: Der Text ohne Anmoderation, die im Folgenden - da an anderer Stelle noch detailliert beschrieben - nicht berücksichtigt wird, lässt sich in drei, auch von der Slammerin so vordefinierte und nummerierte Episoden unterteilen, die in sich weitgehend abgeschlossen und hintereinandergestellt sind. Zwar ist die hintereinandergestellte Anordnung der drei Episoden für das große Ganze der Erzählung zweifelsohne von Bedeutung, letztlich könnten die drei Episoden aber auch jede für sich stehen. Das erleichtert zum einen eine etwaige Segmentierung für Unterrichtszwecke, ermöglicht aber auch die verzögerte oder ausschließliche Rezeption einzelner Teile. Im Folgenden wird ein kurzer Überblick über die *Story* der einzelnen Episoden gegeben:

Teil 1 (Zeile 13-21)

Im Anschluss an die Anmoderation beginnt der eigentliche Text mit einem kurzen Dialog der beiden Protagonisten, in dem mit den beiden Fragen „wo kommst du her“ und „ja aber wo kommst du wirklich her“ sowie den kurzen, darauffolgenden Antworten bereits ein sich später noch öfter wiederholendes Grundelement der Handlung eingeführt wird.

Teil 2 (Zeile 22-86)

Der zweite Teil beginnt mit der Beschreibung einer ersten Begegnung zweier Personen in einer Bar. Die beiden führen ein erstes Gespräch, dem zweifelsohne ein gewisser Smalltalk-Charakter anhaftet und im Rahmen dessen mit „wo kummst du her“ (Zeile 41) vom Gesprächspartner der Ich-Figur erneut die Frage der Herkunft aufgeworfen wird. Die Antwort „aus wien“ (Zeile 42) wird von diesem, wie schon in Teil 1, auch hier durch die Nachfrage „jaja aber wo kommst du wirklich her“ (Zeile 43) in Frage gestellt. Die Ich-Figur nennt dabei erneut Wien, ergänzt diese Antwort aber noch um weitere Herkunftsbezeichnungen wie „bauch einer frau die viel auf Reisen war“ (Zeile 44), „haus in dem es immer internationale speisen gab“ (Zeile 45) und stellt letzten Endes die Legitimität von Wien als Herkunft, wenn auch ironisch, selbst in Frage: „ich komm aus wien was ich mir mit meinem deutschen akzent zu sagen eigentlich nicht leisten darf“ (Zeile 47). Die Ich-Figur wirft ihrem Gesprächspartner aber auch vor, eine andere, eindeutige Antwort hören zu wollen, wodurch sich das Anbahnen eines Konflikts bereits abzeichnet. Der Gesprächspartner lässt jedoch nicht locker und fragt nach der Herkunft ihrer Eltern, worauf sie unwillig die Länder „tunesien und deutschland“ (Zeile 60-61), nennt. Ihr Gesprächspartner berichtet von seinem eigenen Bezug zu diesen Ländern und erkundigt sich dann, ob sie selbst jemals dort lebte. Sie verneint dies, betont aber, dass sie trotzdem ihre eigene Geschichte zu diesen beiden Ländern habe. Sie erklärt ihm, dass sich ihr persönlicher Bezug und ihre Erfahrungen zu Tunesien (Familie) von seinen (Urlaub) unterscheiden würden und diese vermeintliche gemeinsame Tunesien-Erfahrung daher kein sie beide verbindendes Element darstelle. Sie wirft ihm vor, diese Herkunftsfrage nur in Erwartung eines exotischen Landes als Antwort gestellt zu haben und berichtet von der anschließenden, enttäuschten Abwendung ihres Gesprächspartners.

Teil 3 (Zeile 87-124)

Im dritten Teil spricht die Ich-Erzählerin in monologischer Form zunächst viel über den Herkunfts- und Heimatbegriff. Sie spricht davon, dass zwar „eine herkunft [...] immer nach einer erklärung [verlangt]“ (Zeile 88), dass Heimat aber für sie gleichsam etwas Bewegliches sei. Da sowohl Herkunft als auch Zukunft wichtige Teile wären, müsse Herkunft etwas Bewegliches und Dynamisches sein. Sie berichtet davon, wie sie sich durch die Frage „wo kummst du her“ (Zeile 98) bei der Antwort immer wieder im ewigen Mantra „tunesien und deutschland“ (Zeile 101-102) „ver[r]ennt“ (Zeile 99), antwortet auf

diese Frage aber schließlich erneut mit „ich komm aus wien“ (Zeile 104). Sie erklärt, dass sie ihr ganzes Leben in Wien gelebt habe, wegen ihrer Mutter aber Bundesdeutsch statt Wienerisch spreche und – bezugnehmend auf Tunesien als väterliches Herkunftsland – Couscous kochen könne und keinen Sonnenbrand bekomme. Abschließend benennt sie ihre Herkunft aber noch einmal klar und deutlich mit Wien-Josefstadt. Sie kritisiert in weiterer Folge fremde, sich auf Aussehen oder Aussprache beziehende Herkunftszuschreibungen, die Gleichsetzung von Herkunft und Vererbung und sich daraus ergebende Bewertungen. Schließlich würde deren Berichtigung immer in langen Erklärungen, die im Wesentlichen das Erzählen der Lebensgeschichten ihrer beiden Eltern umfasse, resultieren. Sie endet mit dem abschließenden Statement, wonach sie selbst über viele Heimaten verfüge und sich nicht durch die Festlegung auf einen exklusiven Heimatbegriff ein- oder ausgrenzen möchte. Schließlich wiederholt sie zwar erneut „ich komme aus wien“ (Zeile 119), ergänzt diese Herkunftsbenennung aber diesmal durch die Erklärung, dass sie viel unterwegs und in Bewegung sei, letztlich immer von woher komme und wohin gehe „und das was dazwischen liegt“ (Zeile 122) sie aber trotzdem zur Wienerin mache.

Die einzelnen Episoden weisen wenig komplexe, einsträngige Handlungen auf. Allen drei Episoden gemein ist mit „wo kummst du her“ die immer wieder aufgegriffene, gleiche Frage nach der Herkunft und darauffolgende, variierende Antworten. Die einzelnen Episoden werden chronologisch ohne Vor- und Rückblenden erzählt. Doch wie sind die einzelnen Ereignisse verknüpft und die Handlung motiviert? Insbesondere der erste und zweite Teil des Textes erscheinen doch primär kausal motiviert zu sein, das heißt, die Ereignisse geschehen in einem Ursache-Wirkungs-Zusammenhang (vgl. Busse 2004, 27). Beide Textabschnitte handeln von Gesprächen, anhand derer sich die Handlung weitgehend logisch und stringent durch Fragen und Antworten, gewissermaßen nach dem Prinzip „ein Wort gibt das andere“, entfaltet. Im dritten, monologisch aufgebauten Teil gestaltet sich das etwas anders: Dieser gibt weniger eine stringente, kausal verknüpfte Ereigniskette wieder, sondern greift vielmehr unterschiedliche Elemente auf, die – gleich mitunter auch willkürlich und ungeordnet auftauchenden Gedanken - eher beliebig und assoziativ, denn logisch-stringent angeordnet scheinen. Bei diesem Teil kann daher wohl eher von einer ästhetisch-kompositorischen Handlungsmotivation gesprochen werden. Ähnliches gilt für die Anordnung der drei Teile innerhalb des Textes. Die bestehende Anordnung trägt zwar zu einer langsamen Entfaltung des Themas und

sukzessiven Spannungssteigerung bei, erscheint inhaltlich jedoch nicht zwingend und könnte prinzipiell vermutlich auch geändert werden.

5.2.2 Themen

Zentrale Themen des Textes sind Herkunft, Identität, Heimat und Zugehörigkeit. Diese werden im Spannungsverhältnis zwischen deren Eigendefinition/-positionierung einerseits sowie deren Infragestellung, deren Absprechen durch andere und damit verbundene Fremdzuschreibungen andererseits verhandelt. Ausgehend von den immer wieder gestellten Fragen „wo kummst du her“ (Zeile 14, 41, 98) und „ja aber wo kommst du wirklich her“ (Zeile 16, 43) werden so letztendlich zentrale Themen und Diskurse postkolonialer Literatur wie die Problematik von Selbstfindung und Fremdheitszuschreibungen, die Konstruktion kultureller Identitäten und Alteritäten, dem Eigenen und dem Fremden aufgegriffen (vgl. Neumann 2010, 271-278).

So wird die Selbstpositionierung der Ich-Figur als Wienerin in Reaktion auf die Frage „wo kummst du her“ (Zeile 14, 41, 98) von ihrem Gesprächspartner wiederholt durch die Nachfrage „ja aber wo kommst du wirklich her“ (Zeile 16, 43) und schließlich auch „wo kommen deine eltern her“ (Zeile 53) in Frage gestellt und die Legitimität dieser Antwort gewissermaßen abgesprochen. Zwar besteht sie in ihren Antworten – ihrer Selbstpositionierung – auf einem sehr offenen, differenzierten dynamischen Herkunftsbegriff, der eine vielgereiste Mutter, eine internationale Familie und einen deutschen Akzent in sich vereint, sie aber zweifelsohne zur Wienerin macht (Zeile 42-47). Trotz dieser Versuche einer Dekonstruktion und Auflösung starrer, „eindeutiger“ Herkunfts-, Identitäts- und Zugehörigkeitskonzepte zugunsten offener und mehrdeutiger, diese Verflechtungen zulassender Konzepte wird sie von ihrem Gesprächspartner letzten Endes mit Tunesien und Deutschland auf die Herkunftsländer ihrer Eltern zurückgeworfen. Ausgehend von der daraus resultierenden Wut, dem Ärger und der Frustration stellt der dritte Teil (Zeile 87-124) gewissermaßen ein Plädoyer für die Dekonstruktion dieser binär strukturierten Selbst- und Fremdbilder, für die Auflösung dieser bipolaren Gegensätze zu Gunsten hybrider Konstellationen, die Verflechtungen und offenere, weniger eindeutige Konzepte und Begriffe zulassen, dar. Sie fordert eine Neuverhandlung dieser Konzepte, im Sinne eines beweglichen, offenen, selbstbestimmten Heimatbegriffs und kritisiert, beispielsweise auf Äußerlichkeiten und Vererbung basierende (Fremdheits-)Zuschreibungen durch andere.

Bei der Wahl und Entfaltung dieser Themen lässt sich etwas für orale Literatur und Slam Poetry sehr Charakteristisches, wie in Kapitel 3.1.4.2 bereits thematisiert, beobachten (vgl. Ong 1987, 47-50): Die inhaltliche Ausrichtung und Themenwahl sind von einer ausgeprägten Lebensnähe, einem starken lebensweltlichen Bezug, Aktualität und einer Bevorzugung des Situativen gegenüber des Abstrakten geprägt. So wurden mit Herkunft, Zugehörigkeit und somit im weiteren Sinne Identität Themen gewählt, die fast alle Menschen wohl auf eine Weise berühren oder betreffen und dadurch zweifelsohne über eine hohe Lebensnähe, Lebensweltlichkeit, Relevanz und Aktualität verfügen. Yasmin Hafedh macht damit gleichzeitig aber auch durchaus komplexe, differenzierte, abstrakte Themen, Diskurse und Prozesse sichtbar. Durch die Einbettung in diese Barsituation, in dieses Smalltalk-Gespräch zwischen zwei Personen, das schließlich in der einfachen, doch gleichsam sehr viel in sich vereinenden und auslösenden Frage des „wo kummst du her“ kulminiert, (über-)setzt sie diese aber in einen sehr engen Bezug zum Leben und das unmittelbare, bekannte Miteinander der Rezipient_innen. Anstatt in Form einer theoretischen Abhandlung über die De- und Konstruktion von Alteritäts- und Identitätskonzepten zu dozieren, übersetzt sie diese Themen und Diskurse in eine Gesprächssituation, in der sich wohl jeder – sei es in der Rolle des oder der Fragenden oder/und Antwortenden – schon befunden hat. Das dient zum einen zweifelsohne der Anschaulichkeit und Verständlichkeit, schafft aber auch eine persönliche Beteiligung und lädt zu einer engen, teilnehmenden Identifikation ein. Man kann an dieser Stelle fast auch eine wenig von einem Thema mit Oberflächen- und Tiefenstruktur sprechen, das neben der Ebene der offensichtlichen, oberflächlich-alltäglichen Geschichte noch eine tieferliegende „weitere Ebene des Erzählens, in dem es um etwas Anderes, Grundsätzlicheres geht“ (Hickethier 2007, 99f), besitzt.

Gemäß der, in Kapitel 3.1.1 beschriebenen, von Westermayr (vgl. Westermayr 2004, 62-64) vorgenommenen inhaltlichen und thematischen Kategorisierung von Slam Poetry kann bei Yasmin Hafedhs Text wohl von einer Mischung der drei Formen gesprochen werden: Es handelt sich dabei zum einen um „Erzählungen über das Leben eines bestimmten Typs“ (Westermayr 2004, 62), zumal sie mittels Erzählung aus der Ich-Perspektive anekdotenhafte Erlebnisse, Erfahrungen und auch Ansichten einer bestimmten Person wiedergibt. Er kann aber aufgrund seiner thematischen Ausrichtung zweifelsohne auch zur Kategorie der Selbstreflexionen über den eigenen „Status als Person“ (Westermayr 2004, 62) - in diesem Fall wohl den Status als Wienerin,

Österreicherin, Deutsche, Tunesierin – und schließlich auch zur Kategorie „[g]esellschaftliche und politische Kommentare und Kritiken“ (Westermayr 2004, 63) gezählt werden.

5.2.3 Inhaltliche Verweise und Referenzen

Insbesondere in der Anmoderation und dem ersten Textabschnitt lassen sich doch einige Begriffe bzw. Passagen identifizieren, die als inhaltliche Verweise gelesen werden können, da sie Bezüge zu bestimmten politischen, gesellschaftlichen, historischen bzw. auch populärkulturellen Fakten oder Diskursen herstellen.

So wird etwa in der folgenden Passage, die Teil der Anmoderation ist, wenn auch auf humoristische Weise, mit der österreichisch-ungarischen Monarchie auf ein historisches Faktum verwiesen:

und österreich is immer noch nicht ganz darüber hinweg
dass es die monarchie nicht mehr gibt
ähm die meisten sind sehr traurig darüber(.) manche wissens
auch gar nicht dass die monarchie nicht mehr da ist
kein scheiß(.) ich war letztens in einem kaffeehaus und am
nebensächlich hatn typ zu nem anderen gesagt(.) ja heute spielt
österreich ungar und der andere hat wirklich gesagt(.)
gegen wen
(Zeile 8-10)

Ohne das (Welt-)Wissen über diesen Teil österreichischer Geschichte, erschließt sich dieser Verweis und somit auch die Komik dieser Passage hingegen nicht. Doch auch der folgende Abschnitt beinhaltet deutliche Referenzen bzw. sogenannte „kulturell aufgeladene Begriffe“:

zwischen gürtel und ring und häupl(.) dem letzten kaiser
wiens
zwischen bunt und bunter bin ich aufgewachsener echter
wiener geht ned unter
(Zeile 20-21)

So erschließt sich auch hier die erste Zeile nur unter bestimmten (Wissens-)Voraussetzung in ihrer umfassenden Bedeutung: Diese bestehen zunächst darin, dass es sich bei „häupl“ um den Wiener Bürgermeister Michael Häupl handelt. Das Attribut „dem letzten kaiser wiens“ kann vermutlich als Verweis auf seine lange, fast 25-jährige Amtszeit gelesen werden, die über weite Strecken auch „absolutistisch“ – wenn

auch im Sinne einer demokratischen absoluten Mehrheit – war. Auch die Begriffe „gürtel“ und „ring“ bezeichnen hier wohl weder Schmuck- noch Kleidungsstücke, sondern primär die Wiener Straßenzüge. Ein populärkultureller Bezug findet sich mit „echter wiener geht ned unter“ schließlich noch in der nächsten Zeile: Hier wird in Form eines Titelzitats zweifelsohne auf *Mundl – Ein echter Wiener geht nicht unter*, eine österreichische Kult-Fernsehserie aus den 1970er Jahren, verwiesen.

Wenn auch vielleicht etwas weniger deutlich als die bereits angeführten Beispiele, so kann auch die folgende Zeile als Verweis auf aktuelle politische und gesellschaftliche Debatten betrachtet werden: „diskutieren über studiengebühren und über übermäßiges gendern“ (Zeile 34). So kann diese Passage als Referenz auf die fortwährende österreichische bildungs- und hochschulpolitische Debatte über das Für und Wider von Studiengebühren gelesen werden, aber auch die immer wieder aufkeimenden Debatten bzw. Diskurse hinsichtlich der Verwendung gender- und geschlechtergerechter Sprache spiegeln sich im zweiten Teil dieser Zeile wieder.

5.2.4 Erzählerinstanzen und Verhältnis Erzähler-Slammerin

Der Großteil des Textes wird von einer Ich-Erzählerin aus der Perspektive der weiblichen Hauptfigur erzählt. Die Erzählerinnen-Stimme tritt der Ich-Figur in diesen Passagen somit sehr nah und so weit hinter sie zurück, dass sie weitgehend ident mit der Figurenstimme zu sein scheint. Der Text und die darin geschilderte Situation werden somit ganz klar aus der Perspektive der Ich-Figur erzählt. Interessanterweise betrifft das auch jene Sätze und Aussagen, die ganz eindeutig ihrem Gesprächspartner zuzuordnen sind, wie etwa der Folgende: „jaa okay(.) aber wo kommen deine eltern her“ (Zeile 53). Diese Frage ist zweifelsohne ihrem Gesprächspartner zuzuordnen, der darin aus einer Ich-Erzählerhaltung seine Gesprächspartnerin direkt adressiert und anspricht. Durch die dieser Frage vorangestellte Replik „das ist mir schon klar(.) aber zu beantworten ist das schwer(.) also fragst du“ (Zeile 52) aus der Perspektive der Ich-Erzählerin wird aber deutlich, dass es sich bei dieser vermeintlich direkten Frage lediglich um eine Wiedergabe und das Nacherzählen des Gesprächs durch die Ich-Figur im Sinne einer „erlebten Rede“ handelt. Ähnliches lässt sich auch bei den anderen Stellen, an denen ihr Gesprächspartner vermeintlich selbst zu Wort kommt, feststellen (Zeile 40-43, 66). Bei jenem ersten Dialog (Zeile 14-21) ist hingegen, geht man rein vom Text aus, noch nicht klar, welcher Figur die Fragen „wo kommst du her“ (Zeile 14) bzw. „ja(.) aber wo kommst du wirklich her“ (Zeile

16) und welcher Figur die darauffolgenden Antworten (Zeile 15, 17-21) zuzuordnen sind. An dieser Stelle gibt uns jedoch die Bild-Ebene Hinweise, wie später noch näher ausgeführt wird.

Daran anschließend stellt sich noch die Frage, ob und wie mit dem Verhältnis Erzähler- und Slammer_innen-Ich gespielt wird. Entsteht dabei, wie oft im Poetry Slam, der Eindruck einer Kongruenz zwischen den beiden Instanzen? Dieser Eindruck entsteht zweifelsohne, die drei Instanzen, Ich-Erzählerin, Ich-Figur und vortragende Autorin bzw. Slammerin, erscheinen tatsächlich weitgehend ident. Dazu trägt zum einen natürlich schon die Erzählebene, durch die Nähe zwischen Ich-Erzählerin und Ich-Figur, die durch die Sichtbarkeit der vortragenden Slammerin noch zusätzlich betont wird, bei. Diese scheinbare Kongruenz wird schließlich aber auch noch inhaltlich verstärkt. Dies geschieht zum einen durch die Anmoderation, vor allem aber auch durch die (Vor-)Namensgleichheit zwischen der Slammerin Yasmin Hafedh und der Ich-Figur, die ebenfalls Yasmin heißt, wie sie im Laufe des Textes – wenn auch auf Arabisch – preisgibt: „aismi yasimin (ich heiße Yasmin)“ (Zeile 71). Konsequenzen dieser scheinbaren Kongruenz können eine sehr direkte Ansprache und erhöhte Aufmerksamkeit des Publikums sein (vgl. Preckwitz 2005, 54).

5.2.5 Figuren

Der Text verfügt mit zwei Personen über ein sehr überschaubares Figurenarsenal. Dieses besteht zum einen aus Yasmin, der weiblichen Hauptfigur aus deren Ich-Perspektive der Text erzählt wird, und einer nicht näher benannten, männlichen Nebenfigur, die als Gesprächspartner und gewissermaßen auch konfliktauslösender Opponent fungiert. Hinsichtlich ihrer Komplexität divergieren die beiden Figuren stark: Während Yasmin im Laufe des Textes sehr viel Informationen über sich preis gibt und so ein recht klares Bild über ihre Person, ihre Familie, ihren Hintergrund, aber auch ihre Ansichten und Haltungen entsteht, bleibt ihr Gesprächspartner recht blass. Aus dem Text lässt sich zu ihm lediglich erschließen, dass es sich bei ihm um einen Studenten, Biertrinker und Kneipenrevolutionär handelt (Zeile 35-37), der bereits in Deutschland und Tunesien auf Urlaub war (Zeile 66) und dass er die Frage nach Yasmins Herkunft mit großer Hartnäckigkeit verfolgt.

Während also Yasmin durch diese mehrdimensionale Figurenzeichnung, die durch die Ich-Erzählperspektive sowie die vermeintliche, scheinbare Kongruenz mit der

vortragenden Slammerin auf der Bühne zweifelsohne noch verstärkt wird, durchaus als reale Person erscheint und zur Identifikation einlädt, bleibt die eindimensionale Figur ihres Gesprächspartners schablonenhaft. Bei ihm ist, im Sinne einer statischen Figur, im Laufe der Handlung auch keine erkennbare Entwicklung zu beobachten: So ist seine Reaktion auf Yasmins lange Antworten und Erklärungen hinsichtlich ihrer Herkunft schlussendlich eine enttäuschte Abwendung (Zeile 86). Ob die Figur der Yasmin aber als statisch oder dynamisch bezeichnet werden kann, ist nicht ganz eindeutig: So scheinen sich ihre Grundpositionen und Haltungen sowie das Verteidigen dieser im Laufe des Textes grundsätzlich nicht zu verändern. Im Laufe des Textes und des Konflikts lässt sich dabei aber durchaus eine Intensitätssteigerung beobachten.

Die Charakterisierung der Figuren passiert fast ausschließlich direkt durch die Ich-Erzählerin, die somit auch ihren Gesprächspartner charakterisiert. Die Ich-Figur Yasmin wird darüber hinaus aufgrund des bereits thematisierten Spannungsverhältnisses zwischen Erzähler-Ich und Slammer_innen-Ich aber auch zweifelsohne durch das äußere Erscheinungsbild der vortragenden Slammerin Yasmin Hafedh indirekt charakterisiert. Trotz dieser vorhandenen Charakterisierungen handelt es sich aber bei beiden durchaus auch noch um offene, nicht völlig vordefinierte Figuren, die auch viele Möglichkeiten der individuellen Leerstellenfüllung durch Rezipierende eröffnen.

5.3 Sprache und Textstruktur

5.3.1 Sprachliche und stilistische Aspekte

Zunächst werden die sprachlichen Aspekte einer genaueren Analyse unterzogen. Hinsichtlich der Sätze lässt sich feststellen, dass diese bis auf Ausnahmen mit Umfängen von bis zu zehn Wörtern eher kurz sind, was vermutlich in der Rezeptionssituation begründet liegt. Es kommen sowohl Fragesätze (z.B. Zeile 14, 16) als auch normale Aussagesätze mit und ohne Nebensätzen vor (z.B. Zeile 44, 49). Bei den Satzverbindungen lässt sich die, aufgrund der leichteren Verständlichkeit häufige Bevorzugung weniger komplexer additiver Verbindungen gegenüber hierarchieschaffender, subordinierender Verbindungen deutlich beobachten: So wird *und* am häufigsten zur Verbindung von Sätzen genutzt. Zwar wird auch *aber* sehr häufig zur Verbindung von Sätzen und Ausdrücken von Einwänden bzw. Gegensätzlichkeit verwendet, andere Konjunktionen - wie *damit* (Zeile 19), *obwohl* (Zeile 63), *ob* (Zeile 67), *dass* (8, 9, 89), *weil* (93, 106), *wenn*

(97), *denn* (111) – werden nur sparsam eingesetzt. In dieser Hinsicht interessant und bemerkenswert sind auch zwei Ausschnitte mit einer ausgeprägten Relativsatz-Häufung:

ich äh komm aus wien (.) und äh muss gleich mal voran schicken (.) äh dass ich
nen text mit gebracht hab (.) äh der eine frage behandelt (.) die ähm oft
gestellt wird (.) die ich blöd finde (.) die ich selbst manchmal stelle (.) die mir
gestellt wird aber is halt so
(Zeile 3)

ich komm aus dem bauch einer frau(-) die viel auf reisen war
ich komm vielleicht auch aus einem haus(.) in dem es immer internationale
speisen gab
(Zeile 44-45)

Der Text weist, wohl auch aus Gründen der Textverständlichkeit, einen ausgeprägten Verbalstil aus. In syntaktischer Hinsicht lässt sich aber noch eine weitere Besonderheit beobachten: So lassen sich an einigen Stellen Ellipsen, also Auslassungen bei denen Satzteile ausgespart werden, feststellen (z.B. Zeile 19-21, 33-34). Während diese Auslassung von Satzteilen, „die situations- und partnerbedingt entbehrlich sind“ (Krieg-Holz und Bülow 2016, 161), in Alltagsgesprächen sehr üblich sind, stellen diese in schriftlichen Texten eher die Ausnahme dar.

Auf der Ebene der Lexik lassen sich einige Wörter, die wohl primär in der österreichischen Varietät des Deutschen Verwendung finden bzw. einen starken Wien Bezug aufweisen, entdecken: Das wären beispielsweise „melange“ (Zeile 7, 56) und „verlängerter“ (Zeile 7, 18), die jedoch von der Slammerin im Rahmen der Anmoderation erklärt und somit gewissermaßen vorentlastet werden. Aber auch „krautfassl“, „gürtel“ (Zeile 20) im Sinne der Wiener Gürtelstraße, „ring“ (Zeile 20) im Sinne der Wiener Ringstraße und „häupl“ (20) im Sinne des Wiener Bürgermeisters Michael Häupl und „beisel“ (Zeile 23) im Sinne von Gasthaus.

An einer Stelle bemerkenswert ist zudem das Aufzählen weiblicher und männlicher Substantivformen:

wir sind student und studentin
biertrinker und biertrinkerin
kneipenrevolutionär und kneipenrevolutionärin
(Zeile 35-37)

Doch was lässt sich in stilistischer Hinsicht beobachten und (wie) trägt diese möglicherweise zum Herstellen jener charakteristischen Rhythmik und Klanglichkeit bei? Neben zahlreichen Anaphern, die an späterer Stelle unter dem Aspekt der Textstruktur thematisiert werden, weist der Text einige Stilfiguren und rhetorische Mittel auf, die sich

den Klang der Sprache zu Nutze machen. Das wären zum einen Wörter mit gleichem An- oder Auslaut, aber auch Sprachspiele (Paronomasie), die sich die Klangähnlichkeit von Wörtern zu Nutze machen, Alliterationen, Assonanzen (Halbreime), die Anhäufung bedeutungsgleicher oder -ähnlicher Wörter, aber auch der Einsatz von Metaphern und Redewendungen, die im Folgenden lediglich exemplarisch anhand einiger Beispiele veranschaulicht werden.

So entsteht die ausgeprägte Klanglichkeit bei der folgenden Zeile „in a krautfassl ghöast damitst weißt wos sauer is“ (Zeile 19) zum einen natürlich bereits durch die extreme Häufung des Konsonaten „s“, vor allem aber auch durch den gleichen Auslaut von „ghöast damitst weißt“. Bei „wie heißt du“ und „was machst du“ (Zeile 28-29) entsteht sie hingegen durch die Alliteration am Zeilenanfang und die Wiederholung des „du“ am Ende. „Diskutieren über studiengebühren und über übermäßiges gendern“ (Zeile 34) ist hingegen ein markantes Beispiel für die Anhäufung klangähnlicher Wörter. Bei „mag keine eingrenzungen das schafft ausgrenzungen“ (Zeile 117-118) lässt sich mit der Stilfigur der Antithese schließlich eine weitere rhetorische Stilfigur finden. Beispiele für metaphorische sprachliche Bilder lassen sich schließlich in Zeile 25 bei „im seichten gespräch kleidet“ und in Zeile 81 bei „diesen einen kontinent(.) diesen einen staat auf deine gedächtnislandkarte kritzeln“ finden.

5.3.2 Sprachen und Sprachstile bzw. -register

Der Text wird von der Slammerin grundsätzlich auf Deutsch vorgetragen, an zwei Stellen lässt sich jedoch ein Sprachwechsel beobachten. So wechselt sie einmal ins Arabische und sagt die Worte „ich heiße Yasmin, ich komme aus Tunesien und ich spreche Arabisch“ (Sequenz 68) lediglich auf Arabisch. An einer anderen Stelle kommt es zu einem Wechsel ins Englische, der in einer Wortmischung mit dem Deutschen resultiert: „straight (out der) josefstadt“ (Sequenz 99). Bezüglich der Einordnung der deutschen Sprache hinsichtlich Sprachregister und -stil, ist ein deutlicher Unterschied zwischen der Anmoderation (Sequenz 2-12) und dem eigentlichen Text (Sequenz 13-113) festzustellen. Während die Anmoderation sowohl hinsichtlich ihrer Struktur als auch Lexik durchaus Kennzeichen gesprochener (Umgangs-)Sprache aufweist und dieser zugeordnet werden kann, ist der eigentliche Text grundsätzlich standardsprachlich. Doch auch er beinhaltet – wenn auch zweifelsohne bewusst eingebaute – dialektale, jugendsprachliche und slanghafte Ausdrücke und Elemente. Besonders reich an unterschiedlichen, sich gegenseitig abwechselnden Sprachstilen sind etwa die folgenden Zeilen:

zwischen (-) verlängertem und oida oida
zwischen küss die haund und in a krautfassl ghöast damitst weißt wos sauer
is
zwischen gürtel und ring und häupl(.) dem letzten kaiser wiens
zwischen bunt und bunter bin ich aufgewachsener echter wiener geht ned
unter
(Sequenz 18-21)

So beginnt die Slammerin hier beim Verlängerten zunächst sprachlich neutral in der österreichischen Varietät des Deutschen, wechselt dann bei „oida oida“ in einen jugendsprachlichen Slang, der bei „küss die haund“ von einer altmodisch anmutenden, grundsätzlich sehr gehobenen, durch die Aussprache jedoch etwas dialektal wirkenden (Wiener) Grußformel abgelöst wird. Auf diese folgt mit „in a krautfassl ghöast damitst weißt wos sauer is“ schließlich eine eher vulgär wirkende dialektale Aussage. Der Rest erfolgt dann wieder weitgehend standardsprachlich, bis schlussendlich bei „echter wiener geht ned unter“ wieder ein Schwenk in Richtung Dialekt vollzogen wird. Diese Passage ist zweifelsohne die extremste, den Wechsel zwischen den unterschiedlichen Registern und Stilen betreffend. Weitere Stellen, an denen sich die Verwendung von jugendsprachlichem Slang oder auch unterschiedlicher Formen des Dialekts deutlich beobachten ließe, wären etwa die Sequenzen 24, 31, 41, 66 und 77.

5.3.3 Textaufbau und -struktur

In verschriftlichter Form als Text-Transkript besitzt der Slam Poetry Text einen Umfang von ca. 1000 Wörtern inklusive Anmoderation und ca. 850 Wörter ohne diese. Dieser für Slam Poetry sehr typische Textumfang ergibt sich aus der etwa sechsminütigen Länge des Poetry Slam (inklusive Anmoderation).

Es handelt sich dabei grundsätzlich um einen kurzen Prosatext, der aber über weite Strecken dialogische bzw. monologische Passagen enthält, so dass gewissermaßen von einer Mischung narrativer und szenischer Elemente gesprochen werden kann. So wird etwa gleich der Beginn als Dialog realisiert (Zeile 14-21). Der zweite Teil beginnt mit einem kurzen erzählenden Teil zur Beschreibung der Situation (Zeile 23-27), gefolgt von einem Dialog (Zeile 28-31), einem erzählenden Teil zur Situationsbeschreibung (Zeile 32-40) sowie einem weiteren Dialog (Zeile 41-47). Im Anschluss daran treten auch wieder eindeutig dialogische Elemente (Zeile 53, 66-78, 79-86) auf, bei vielen verschwimmen die Grenzen zwischen Dialog, Monolog und Erzählerbeschreibung aber mitunter auch, so

dass sich hierbei verschiedene Lesarten eröffnen (Zeile 48-52, 58-63). Der dritte Teil (Zeile 88-124) ist schließlich als reiner Monolog aufgebaut.

Bei der Analyse der Textstruktur wird jener für Slam Poetry typische, von inhaltlichen und sprachlichen Redundanzen geprägte Aufbau, augenscheinlich. Die inhaltlichen Wiederholungen äußern sich am offenkundigsten im wiederholten, leicht variierten Auftauchen der Grundfragen und gewissermaßen –themen „wo kommst du her?“, „aber wo kommst du wirklich her?“, sowie der Antwort „aus wien“. So beginnt schon der eigentliche Text mit diesem Frage-Antwort-Wechsel (Zeile 14-17), der in weiterer Folge dann auch im zweiten Textteil aufgegriffen (Zeile 41-47) und um die Frage „wo kommen deine eltern her“ (Zeile 53) erweitert wird. Und auch im letzten Teil werden die Frage „wo kommst du her“ (Zeile 98) sowie die Antwort „aus wien“ (Zeile 104) erneut wiederholt. Eine weitere, fast wortgleich wiederholte Refrain-ähnliche Passage ist die mantraähnliche Wiedergabe der Herkunftsländer ihrer Eltern:

wie ein mantra(-) das ich schon so oft wiederholte
tunesien und deutschland
tunesien und deutschland
tunesien und
(Zeile 59-62)

wieder mantra
tunesien und deutschland
tunesien und deutschland
tunesien
(Zeile 100-103)

Es lassen sich darüber hinaus noch zahlreichere weitere Beispiele für kleinere Formen inhaltlicher Wiederholungen finden (Zeile 35-38, 63, 66, 68, 78). Die oben angeführten stellen aber zweifelsohne die offensichtlichsten dar.

Doch auch in sprachlicher Hinsicht weist der Text viele Redundanzen, vor allem in Form anaphorischer Satzanfänge, auf. Auch hierfür lässt sich ein sehr eindrückliches Beispiel gleich zu Textbeginn entdecken:

zwischen (-) verlängertem und oida oida
zwischen küss die haund und in a krautfassl ghöast damitst weißt wos sauer is
zwischen gürtel und ring und häupl(.) dem letzten kaiser wiens
zwischen bunt und bunter bin ich aufgewachsener echter wiener geht ned unter
(Zeile 18-21)

Aber auch die kurz darauffolgenden Zeilen 24-25, die jeweils mit einem „wo“ eingeleitet werden oder die folgende, längere Passage weisen viele anaphorische, redundante Strukturen auf:

ich komm aus dem bauch einer frau(-) die viel auf reisen war
ich komm vielleicht auch aus einem haus(.) in dem es immer internationale speisen
gab
ich komm aus wien(.) was dir nicht viel zu verheißen mag
ich komm aus wien(.) was ich mir mit meinem deutschen akzent zu sagen eigentlich
nicht leisten darf
du denkst(.) ich hab dich nicht verstanden
du möchtest eine andere information
du möchtest grenzen ziehen(.) in einem land landen
du möchtest den namen einer nation
(Zeile 44-51)

Und auch im letzten Teil verleihen drei mit „(t)ja weißt du“ eingeleitete Sätze dem Abschnitt eine gewisse sprachliche Redundanz (Zeile 113-115).

5.3.4 Interaktion und Publikumsadressierung

Das Publikum wird von der Slammerin in der Anmoderation, die sich ohne Zweifel an das Publikum richtet, direkt adressiert. Das wird zum einen schon durch die Begrüßung (Zeile 2) angedeutet, explizit wird diese direkte Adressierung schließlich zum anderen bei „falls ihr mal in wien angestänkert werdet von nem kellner (.) das is so“ (Zeile 6) durch die Verwendung des „ihr“.

Die Slammerin fordert im Rahmen ihrer Poetry Slam Performance zwar nicht aktiv Publikumsreaktionen ein, es kommt aber natürlich trotzdem zu (Feedback-)Reaktionen des Publikums in Form von Lachen - auch während des Poetry Slams - und Schlussapplaus (Sequenz 114) sowie teilweise auch zu Reaktionen der Slammerin auf diese. Eine solche Slammerinnen-Reaktion lässt sich etwa in der humorvollen Anmoderation beobachten: So kommt es in den Sequenzen 9-12 immer wieder zu Lachen des Publikums, auf das die Slammerin schließlich ebenfalls mit Lachen reagiert (Sequenz 10-11). Bei späterem Publikumsgelächter im Rahmen des eigentlichen Textvortrags lässt sich diese Reaktion der Slammerin jedoch nicht beobachten (Sequenz 20, 44, 57, 78).

Inwiefern es im Laufe dieses Poetry Slams zu Textimprovisationen kam, lässt sich von der Position der außenstehenden Beobachterin natürlich nur rein spekulativ feststellen. An einer Stelle liegt der Verdacht einer kleinen Textanpassung mit Hinblick auf das in diesem Fall deutsche Publikum jedoch nah: „und (.) in deutschland(.) da waren wir alle schon mal

das is nicht interessant(.) tschuldigung“ (Sequenz 76-77). Die Entschuldigung beim Publikum „tschuldigung“, auf die im Übrigen erneut Publikumsgelächter folgt (Sequenz 78), erscheint hier auch aufgrund der stimmlichen Gestaltung etwas außerhalb des eigentlichen Textes zu stehen und lässt auf eine kleine Textimprovisation und somit -anpassung an Veranstaltungsort und Publikum schließen.

5.3.5 Anmoderation

Die Performance beginnt zunächst mit einer etwa einminütigen Anmoderation durch die Autorin (Sequenz 2 bis 20). Nach einer kurzen Begrüßung des Publikums und der Vorstellung erfolgt eine Einleitung des Textes. Sie erklärt darin zunächst, dass ihr Text eine Frage behandelt und charakterisiert diese Frage in weiterer Folge mit einigen Attributen („oft gestellt“, „blöd“, „die ich selbst manchmal stelle“, „die mir gestellt wird“), ohne jedoch auszuführen, um welche Frage es sich dabei handelt. Sie deutet somit das Thema des Textes lediglich an und macht neugierig auf den Text. Gleichzeitig lassen sich aus ihrer Beschreibung der Fragen aber auch eine mögliche Schreibmotivation sowie ihre eigene Position zu dieser Frage und folglich zum Thema des Textes herauslesen (Sequenz 3). Daran anschließend erfolgt eine kurze Einführung in den Kontext des Textes, in der die Poetin dem deutschen Publikum vermeintliche „Wiener Besonderheiten“ - unfreundliche Kaffeehauskellner, Kaffeebezeichnungen und Monarchie-Nostalgie – auf humoristische Weise und augenzwinkernd näher bringt (Sequenz 4 bis 11). Die Anmoderation fungiert somit zweifelsohne als Einleitung des Textes und ermöglicht der Poetin gleichzeitig eine, mitunter auch ironische, Selbstpositionierung zum Thema und zu ihrer Schreibmotivation.

5.4 Performance

5.4.1 Form der Performance

Yasmin Hafedhs Performance kann gemäß Anders Kategorisierung zweifelsohne als textbezogene Performance eingeordnet werden (vgl. Kapitel 3.1.6.3). Charakteristisch für diese Art der Poetry Slam-Performance ist die enge Abstimmung zwischen Text und Performance sowie die Berücksichtigung von Textinhalt und -rhythmus bei der Wahl prosodischer, paraverbaler und körpersprachlicher Mittel. Bei der Performance von *Wo kommst du her* scheint dieses Kriterium zuzutreffen. Die Körperbewegungen, insbesondere die Arm- und Handbewegungen der Poetin sind bis auf wenige Ausnahmen

in rhythmischem Einklang mit dem Sprech- und Wortrhythmus. An vielen Stellen scheinen die körpersprachlichen, prosodischen und paraverbalen Mittel zudem, vermutlich mit dem Ziel einzelne Passagen zu betonen oder zu illustrieren, an den Textinhalt angepasst. Dieser Aspekt wird im Laufe dieses Kapitels noch ausführlich besprochen. Die Performance ist daher sehr eng mit dem eigentlichen Text verbunden, was etwa auch durch die Ähnlichkeit der performativen Elemente bei verschiedenen Aufführungen des gleichen Textes deutlich wird. Auch dies ist zutreffend, wie beim Vergleich der hier analysierten Videoaufzeichnung²⁶ mit einer zweiten Videoaufzeichnung von Yasmin Hafedhs *Wo kommst du her* im Rahmen eines anderen Poetry Slams²⁷ festgestellt werden konnte. Trotz kleiner Unterschiede und, für Poetry Slams aufgrund ihrer Flexibilität, ihrer Text-Offenheit und ihres Improvisationscharakters typische, Abweichungen zwischen den beiden Texten und Performances, stimmen die Performances hinsichtlich ihrer körpersprachlichen und stimmlichen Gestaltung doch weitgehend überein.

5.4.2 Akustische Ebene: Geräusche und nicht-sprachliche bzw. prosodische Elemente

Auf der akustischen Ebene treten sowohl Geräusche und nicht-sprachliche bzw. prosodische Elementen auf, die von innerhalb des Bildes kommen (On), als auch solche, die von außerhalb des Bildes kommen (Off). Während die von der Poetin verursachten On-Geräusche den Großteil darstellen, werden die vereinzelt Off-Geräusche, mit einer Ausnahme, vom Publikum ausgelöst. Es handelt sich dabei sowohl um Applaus am Anfang und Ende der Performance (Sequenz 1, 2, 114), als auch um Gelächter an verschiedenen Stellen der Performance (Sequenz 9-12, 20, 44, 57, 78). Zu Beginn der Videoaufzeichnung und noch vor Beginn der eigentlichen Performance ist zudem Instrumentalmusik aus dem Off zu hören (Sequenz 1 und 2).

Bei den innerhalb des Bildes von der Poetin ausgehenden Geräuschen und prosodischen Mitteln handelt es sich auch an einer Stelle um Lachen (Sequenz 10 und 11), wesentlich häufiger ist jedoch der Gebrauch unterschiedlicher prosodischer Phänomene. So sind etwa an mehreren Stellen Veränderungen des Tonhöhenregisters, der Stimmqualität, der

²⁶ Hafedh, Yasmin (2014): *Wo kommst du her*. <https://www.youtube.com/watch?v=9Zl3fNQmiCo> (abgerufen am 20.6.2017).

²⁷ Hafedh, Yasmin (2016): *Wo kommst du her*. <https://www.youtube.com/watch?v=6hRDco6ZRg4> (abgerufen am 29.4.2017).

Lautstärke und des Sprechtempos, aber auch Lautdehnungen, starke Betonungen einzelner Wörter oder auffällige (längere) Pausen zu beobachten. Bemerkenswert ist zudem der sehr rhythmische, rap-artige Sprechstil in dem der Text vorgetragen wird.

Daran anschließend stellt sich selbstverständlich sogleich die Frage nach der Funktion und Wirkung dieser überwiegend prosodischen, nicht-sprachlichen akustischen Elemente. Trotz der Vielfalt und Vielzahl dieser akustischen Zeichen lassen sich bei deren Analyse doch einige Muster und Tendenzen erkennen. Die nicht-sprachlichen und prosodischen Elemente scheinen im Wesentlichen der Bedeutungsunterscheidung und Strukturierung, dem Setzen von emotionalen Akzenten (= expressiv-affektive Funktion), sowie mit der Illustration und Hervorhebung, dem Setzen von Bedeutungsakzenten zu dienen.

Zuallererst erfüllt die Prosodie selbstverständlich die grundlegende Funktion der Bedeutungsunterscheidung und Gliederung des Textes: Insbesondere die Pausensetzung und normale Betonungen scheinen im Wesentlichen zur Strukturierung des Textes sowie der Unterstützung des Sprechrhythmus beizutragen. So werden im Text enthaltene Fragen, wie „wo kommst du her“ (Sequenz 14) oder „wie heißt du“ (Sequenz 28), durch steigende Intonationskurven gekennzeichnet, während Aussagesätze durch fallende Intonationskurven markiert werden.

Emotionale Akzente, die Rückschlüssen auf Gefühle, Haltungen und Gedanken zulassen und somit eine expressiv-affektive Funktion erfüllen, werden an mehreren Stellen etwa durch die Veränderung des Tonhöhenregisters, der Stimmqualität, der Lautstärke sowie durch Lautdehnungen gesetzt. Markante Beispiele für diese Form der emotionalen Akzentsetzung lassen sich etwa in Sequenz 53 beim Satz „Jaa okay aber wo kommen deine eltern her“ finden. Durch die Lautdehnung bei den stärker betonten Worten „Jaa okay“ und eine gleichzeitige leichte Veränderung der Stimmqualität entsteht hier der Eindruck von Gereiztheit bzw. einer genervten Stimmung. Sehr ähnlich gestaltet sich dies an zwei weiteren, kurz darauffolgenden Stellen in den Sequenzen 58 und 62 bei den Sätzen „das ich schon so oft wiederholte“ und „weil ichs schon so oft erlebt hab“. Auch hier wird durch die Lautdehnungen beim Wort „so“ – und zusätzlich unterstützt durch entsprechende Bewegungen – der Eindruck vermittelt, dass die Sprecherin von diesen sich wiederholenden Situationen bereits stark gereizt und genervt ist.

Auch in den fast identen Sequenzen 59 und 93, in denen die Sprecherin die Worte „tunesien und deutschland“ mehrmals wie ein Mantra wiederholt, wird durch die stimmliche Gestaltung – in diesem Fall einem tieferen Tonhöhenregister, einer leichten Veränderung der Stimmqualität sowie einer geringeren Lautstärke – eine gewisse Monotonie und Langeweile der Sprecherin vermittelt. In diesen beiden Sequenzen wird dieser Eindruck durch eine entsprechende Mimik bzw. Gestik noch zusätzlich verstärkt. Eine ähnliche Stimmung wird in Sequenz 103 bei der Textpassage „ist eine unendlich lange erklärung“ vermittelt. Durch die betont lange, etwa drei Sekunden andauernde, Lautdehnung des Präfixes „un-“ bei „unendlich“ und eine Verlangsamung des Sprechtempos während der gesamten Passage, wird nicht nur die inhaltlich thematisierte Länge besagter Erklärung betont, die Sprecherin erweckt damit zudem den Eindruck von diesen langen Erklärungen zutiefst gelangweilt zu sein.

Auffällige emotionale Akzente anderer Art werden aber auch noch an weiteren Stellen gesetzt: So wird etwa in Sequenz 56 in der Passage „drei melange tragen und dabei unfreundlich sein“ durch eine zunehmend lauter werdende Stimme, die inhaltlich thematisierte Unfreundlichkeit auch stimmlich durch einen ärgerlichen Tonfall wiedergegeben. Noch deutlicher fällt dieser verärgerte Tonfall jedoch in Sequenz 94 aus, in der die Erzählerin bereits zum fünften Mal ihre Herkunft mit den Worten „ich komm aus wien“ erläutert. Hier bekommt ihre Stimme durch die Wahl eines tieferen Tonhöhenregisters und einer veränderten Stimmqualität einen sehr durchdringenden, fast bedrohlichen, in jedem Fall jedoch verärgerten Klang.

Doch an welchen Stellen und wie werden über die emotionale Akzentuierung hinausgehende Bedeutungsakzente gesetzt und Inhalte hervorgehoben und illustriert? Bedeutungsakzente werden im Wesentlichen durch die stärkere Betonung einzelner Wörter oder Wortgruppen, Lautdehnungen, vereinzelt durch längere Pausen sowie durch eine Variation der Tonhöhenregister, der Stimmqualität, des Sprechtempos oder der Lautstärke gesetzt.

Obwohl die Betonung einzelner Wörter oder Silben an vielen Stellen wohl in erster Linie dem Sprechrhythmus und somit der Herstellung des charakteristischen rap-ähnlichen Sprechstils dient, scheint die starke Betonung einzelner Wörter oder Wortgruppen auch die Funktion der besonderen Hervorhebung zu erfüllen. Belege für diese - im Filmprotokoll mit Großbuchstaben hervorgehobenen – stark betonten Wörter lassen sich

zahlreiche finden. Im Folgenden werden daher zu Illustrationszwecken lediglich einige exemplarische Stellen angeführt. Eine bezeichnende Stelle ist etwa der folgende Ausschnitt gleich zu Beginn des Textes:

14 wo kommst du her
15 aus wien
16 ja(.) aber wo kommst du WIRKLICH her
17 AUS WIEN

Während die Frage und Antwort zunächst ohne auffällige Betonung artikuliert werden, sind bei deren fast wortgleicher Wiederholung die drei Wörter „wirklich“ und „aus wien“ stark betont, was zu einer gewissen Veränderung der Botschaft führt. So wird durch die Betonung des „wirklich“ in der Frage die Richtigkeit bzw. Legitimität der Antwort deutlich in Frage gestellt. Durch die deutliche Betonung der Antwort wird dieser im Gegensatz aber auch mehr Nachdruck verliehen. Ähnlich verhält es sich auch in anderen Sequenzen, wie beispielsweise „du möchtest eine ANDERE information“ (Sequenz 49) und „du möchtest den namen EINER nation“ (Sequenz 51). Auch hier wirken die Wörter durch die stärkere Betonung nachdrücklicher und es wird somit deren Bedeutung verstärkt.

Auch Lautdehnungen werden an einigen Stellen, häufig in Kombination mit einer auffälligen Betonung, zur Hervorhebung einzelner Wörter eingesetzt. Beispiele hierfür wären etwa das bereits zitierte „au:s Wie:n“ (Sequenz 17) oder auch ein „vie:lleicht“ in Sequenz 39 (siehe auch Sequenz 58, 62, 108, 109, 111). Auf die Spitze getrieben wird der Einsatz von Lautdehnung zu Betonungs- und Hervorhebungszwecken aber zweifelsohne bei „ist eine UNENDLICH lange erklärung“ (Sequenz 103): Durch die fast drei Sekunden lange Dehnung bei „u:::nendlich“ wird die inhaltlich thematisierte Erklärung fast erlebbar gemacht.

Besonders deutliche und illustrative Bedeutungsakzente werden an einigen Stellen aber durch Veränderungen der Tonhöhenregister und der Stimmqualität, bisweilen auch in Kombination mit einer Sprechtempo- und Lautstärkenveränderung, gesetzt. Die Kombination dieser prosodischen Mittel hat aufgrund der dadurch geweckten Assoziationen oft den Effekt einer Verstärkung, Ergänzung oder auch Erweiterung der verbalen Mitteilung. Markante Beispiele für diese Art der Hervorhebung und Akzentuierung lassen sich etwa zu Beginn des Textes in den Sequenzen 18 und 19 finden. So verändert die Poetin in Sequenz 18 bei den Worten „verlängertem“ und „oida oida“ sowohl die Stimmqualität als auch die Tonhöhe – mit der Konsequenz, dass sich ihre

Stimme an diesen Stellen deutlich von ihrer „normalen“ Sprech- und Erzählerstimme unterscheidet. Ähnlich geschieht dies in Sequenz 19, wo die Stimme von zunächst hoch und durchdringend bei „küß die haund“ immer lauter wird und ab „in a krautfassl“ schließlich in einer tieferen, einen etwas derben Wiener Slang imitierenden Stimme kulminiert. Diese stimmlichen Veränderungen scheinen aber hier nicht nur der Hervorhebung und der Abgrenzung von der „normalen“ Sprechstimme, sondern eben auch der Illustration der Inhalte zu dienen. Die in dieser Textpassage überspitzt-ironisch, thematisierte Bandbreite Wiens zwischen übertriebener Freundlichkeit à la „küß die haund“ und ausgeprägtem Grant à la „in a krautfassl ghöast damitst weißt wos sauer is“ wird durch die stimmliche Gestaltung noch zusätzlich gezeigt und gewissermaßen veranschaulicht: Analog zum Inhalt rangiert die stimmliche Bandbreite hier von einer hohen, doch etwas durchdringend klingenden Stimme zu besagter zunehmend lauter und tiefer werdenden, derb wirkenden Stimme. Ähnlich, wenn auch in etwas anderer Form, lässt sich dies auch in Sequenz 18 beobachten.

Ein weiteres Beispiel für eine solche stimmliche Illustration der Inhalte wäre die Sequenz 31, in der sich die Stimme bei „was geht ab“ durch ein tieferes Tonhöhenregister und eine andere Stimmqualität ebenfalls von der normalen Sprechstimme distanziert, einen betont lässigen und coolen Klang hat und somit die slangartige Frage nach dem Befinden noch zusätzlich verstärkt. Auch die bereits kurz thematisierten Sequenzen 59 und 93, in denen die Poetin die Worte „tunesien und deutschland“ mehrmals mantraartig wiederholt, werden stimmlich illustriert. Die inhaltlich thematisierte Wiederholung und von der Poetin augenscheinlich empfundene Monotonie dieser Antwort spiegelt sich auch stimmlich durch eine betont monoton klingende Stimme wider. Auch an dieser Stelle hebt sich die Stimme durch Tonhöhen- und Stimmqualitätsveränderungen von der normalen Erzählstimme ab.

Gewissermaßen eine Sonderform der stimmlichen Hervorhebung und Illustration von Inhalten stellt die Veranschaulichung von Identitätswechsel dar. Konkret stellt sich dabei die Frage, inwiefern verschiedene im Text auftretende Figuren, Rollen und Identitäten mittels entsprechender prosodischer, stimmlicher Gestaltung realisiert werden. Da der Text über weite Strecken auch monologisch bzw. beschreibend aus der Perspektive einer, über zweifelsohne gewisse Ähnlichkeiten mit der Slammerin Yasmin Hafedh verfügende Ich-Erzählerin erzählt wird, sind für diese Frage vor allem die Sequenzen 22-79 von

Interesse. Dieser Abschnitt handelt in zum Teil auch dialogischer Form von einem Gespräch in einer Bar zwischen der Erzählerin und einem nicht näher definierten Gesprächspartner. Während der anfängliche Austausch von Smalltalk-Fragen, wie „wie heißt du“ und „was machst du“ in den Sequenzen 28 bis 31 stimmlich in keiner Weisen auffällig markiert wird, ändert sich diese bei dem folgenden Abschnitt:

und DANN fragst du
wo kummst du her
aus WIEN (.) sag ich
du blickst wie ein ungläubiger JAJA(.) aber wo kommst du WIRKLICH her
ich komm aus dem bauch einer frau(-) DIE viel auf reisen war
(Sequenz 40-44)

So heben sich hier mit „wo kummst du her“ und „JAJA(.) aber wo kommst du WIRKLICH her“ jene Zeilen, die eindeutig dem Gegenüber der Ich-Erzählerin zuzuordnen sind, durch die Wahl eines tieferen Tonhöhenregisters stimmlich deutlich ab. Die übrigen Zeilen sowie die sich bis Sequenz 52 erstreckende Antwort, welche eindeutig der Ich-Erzählerin zuzuordnen sind, werden hingegen mit der normalen Erzählstimme realisiert. Die auf diese lange Antwort erfolgende Replik des Gegenübers in Sequenz 53 („JAA OKAY(.) aber wo kommen deine eltern her“) wird jedoch erneut durch einen Tonhöhenwechsel sowie eine zusätzliche Veränderung der Stimmqualität markiert. Die anschließende, ausführliche Antwort der Ich-Erzählerin bedient sich schließlich wieder der normalen Erzählstimme. Als ihr Gegenüber wenig später in Sequenz 63 darauf jedoch mit „jaja in Deutschland da war ich schon amal und in tunesien auch mal im urlaub“ reagiert, wird dies erneut durch einen Tonhöhenregisterwechsel sowie eine Veränderung der Stimmqualität illustriert.

Nicht ganz eindeutig zu klären ist die Funktion der Sprechtempoveränderungen. Sie tragen an einigen Stellen zweifelsohne dazu bei, den Spannungsaufbau zu unterstützen, zumal das Erzähltempo erhöht wird. Ob dieser Effekt von der Poetin intendiert ist oder sich die Tempowechsel unbewusst vollziehen, bleibt aber weitgehend unklar. Zumindest in zwei Passagen scheint das Sprechtempo – ob bewusst oder unbewusst – aber auch den Inhalt des Textes zu illustrieren und gewissermaßen zu verstärken. In den folgenden Sequenzpassagen spricht die Poetin in einem wesentlich schnelleren, sich zunehmend steigendem Tempo:

KLÄRE(.) VERÄRGERE und VERLANGE(.) dass jemand zu dir herkommt
WER kommt von WO

herkunft oder doch ziellos
ich ziellos und komm her(.) aber doch niemals an
weil heimat etwas ist(.) von dem ich nur in bewegung sprechen kann
(Sequenz 82-86)

herkunft ist ein wichtiger part(.) aber zukunft AUCH
also nicht nur das was WAR
wenn ich ZU JEMANDEM gehe(.) komm ich VON JEMANDEM her
aber alles in bewegung alles in verkehr und wo kommst du HER
(Sequenz 88-91)

Die in diesen Passagen verhandelten Fragen von Herkunft, Zukunft, einer möglicherweise damit verbundenen Ziellosigkeit und letztlich dem Plädoyer für einen „beweglichen“, dynamischen Heimatbegriff (Sequenz 86 „weil heimat etwas ist(.) von dem ich nur in bewegung sprechen kann“ und Sequenz 91 „aber alles in bewegung alles in verkehr und wo kommst du HER“) werden durch das schneller werdende Sprechtempo deutlich verstärkt. Die inhaltlich thematisierte Bewegung, das „von jemandem kommen“ und „zu jemandem gehen“ sowie möglicherweise auch eine gewisse Ziellosigkeit werden somit auch stimmlich vermittelt.

Was lässt sich also abschließend zur Funktion der akustischen Zeichen, im Wesentlichen also der prosodischen und paraverbalen Elemente, feststellen? Sie erfüllen zum einen natürlich die grundlegende Funktion der Bedeutungsunterscheidung und Textstrukturierung. Das betrifft vor allem die Pausensetzungen, Betonungen, aber auch steigenden bzw. fallenden Intonationskurven, die Frage- bzw. Aussagesätze kennzeichnen. Die Pausen und Betonungen dienen darüber hinaus aber auch der Unterstützung des sehr rhythmischen, rap-ähnlichen Sprechstils, der sehr kennzeichnend für diese Performance ist.

Darüber hinaus werden, wie anhand einiger Passagen illustriert wurde, durch prosodische Elemente aber auch emotionale Akzente gesetzt. Vor allem mittels Veränderungen der Tonhöhe, der Stimmqualität, der Lautstärke sowie Lautdehnungen werden Gefühle und Stimmungen wie Ärger, Gereiztheit oder Langweile auch stimmlich transportiert – die Prosodie erfüllt hier somit eine expressiv-affektive Funktion.

Die stimmliche Gestaltung erfüllt zudem aber auch eine darüberhinausgehende Funktion der Hervorhebung und Illustration einzelner Passagen und ihrer Inhalte. Dies geschieht zum einen natürlich durch die stärkere Betonung einzelner Wörter und Wortgruppen, wobei bei den Betonungen nicht immer klar ist, ob diese primär der inhaltlichen Betonung oder dem rap-ähnlichen Sprechrhythmus dienen. Markanter und deutlicher sind daher

jene Hervorhebungen, die mittels Lautdehnungen, Tonhöhen-, Stimmqualitäts-, Lautstärken- oder Sprechtempoveränderungen gesetzt werden. Wie anhand einiger Passagen gezeigt wurde, sind vor allem jene Bedeutungsakzente besonders deutlich und illustrativ, die durch Veränderungen des Tonhöhenregisters und der Stimmqualität entstehen. Denn zum einen unterscheidet sich aufgrund der dadurch vollzogenen stimmlichen Veränderungen an diesen Stellen die Erzählstimme der Poetin deutlich von ihrer „normalen“ Sprech- und Erzählerstimme. Zum anderen lässt dieser stimmliche Verfremdungseffekt aber auch Assoziation entstehen, die oft den Effekt einer Verstärkung, Ergänzung oder auch Erweiterung der verbalen Mitteilung haben können. Eine Sonderform dieser Hervorhebung und stimmlichen Illustration von Inhalten stellt schließlich die Repräsentation verschiedener Rollen oder Figuren durch eine unterschiedliche stimmliche Realisation, gewissermaßen also durch verschiedene „Stimmen“ dar. Wenngleich der Text im analysierten Poetry Slam weitgehend aus der Perspektive der Ich-Erzählerin erzählt wird, ist in den dialogischen Passagen ein Stimmwechsel deutlich erkennbar: Während die Teile der Ich-Erzählerin in der „normalen“ Erzählstimme realisiert werden, wechselt die Poetin bei den Zeilen ihres Gegenübers die Tonhöhe und meist auch die Stimmqualität.

Abschließend kann also gesagt werden, dass die nicht-sprachlichen und prosodischen Elemente in den soeben angeführten Teilaspekten zweifelsohne auch zur Gestaltung des Textinhalts beitragen und eingesetzt werden. Wie kann aber nun die Funktion dieser akustischen, nicht-sprachlichen Zeichen analog zu den, für die Funktion des Tons im Film festgelegten, vier Kategorien *erzählen*, *synthetisieren*, *zeigen* und *interpretieren* eingeordnet werden (vgl. Borstnar et al. 2008, 138)? Das Erzählen wird im analysierten Poetry Slam zweifelsohne von der Sprache übernommen, die ganz klar als entscheidender Träger von Narration und Information fungiert. Da die analysierten nicht-sprachlichen, akustischen Zeichen aber sehr wohl zur Verstärkung, Modifikation und Erweiterung von Stimmungen, Aussagen und Inhalten beitragen, kann ihnen durchaus die Funktion des Interpretierens zugeordnet werden.

5.4.3 Visuelle Ebene: körpersprachliche Elemente

Den Großteil der eingesetzten körpersprachlichen Elemente umfassen zweifelsohne Bewegungen der Arme und Hände, zumal sich diese während der Performance in fast stetiger Bewegung befinden. Kopfbewegungen, wie beispielsweise ein Nicken (Sequenz 2,

114, 43, 63), das Anheben des Kinns (Sequenz 40), das Kopf-auf-die-Seite-Neigen (Sequenz 53, 79, 103), Kopfschütteln (Sequenz 96, 100) etc., treten im Vergleich dazu deutlich seltener auf, werden aber doch auch an einigen Stellen der Performance eingesetzt. Die Poetin steht grundsätzlich in einer aufrechten, dem Publikum zugewandten Haltung vor dem Mikrophon auf der Bühne. Diese Körperhaltung verändert sie lediglich an zwei Stellen: So stemmt sie in Sequenz 63 die Arme in die Hüften, richtet den Körper spürbar auf und bewegt den ganzen Körper zunächst leicht nach links und dann nach rechts. Eine solche links-rechts Bewegung des gesamten Körpers ist auch später in Sequenz 81 erneut zu beobachten. Die Poetin bewegt sich auch nur zweimal im Raum, nämlich beim Betreten und Verlassen der Bühne (Sequenz 2, 114). Den überwiegenden Teil der makrokinetischen Bewegungen machen somit ganz deutlich Bewegungen der Arme und Hände sowie in weit geringerem Teil auch jene des Kopfes aus.

Auf der Ebene der makrokinetischen Elemente sind sowohl Veränderungen der Mimik als auch des Blickverhaltens zu beobachten, wobei erstere deutlich öfter auftreten. Die Poetin hat den überwiegenden Teil der Performance hindurch entweder einen lächelnden oder einen neutralen Gesichtsausdruck. Den Großteil der mimischen Veränderungen macht somit der Wechsel zwischen diesen beiden Gesichtsausdrücken aus. An einigen Stellen lassen sich aber darüberhinausgehende mimische Veränderungen, wie das Runzeln der Stirn (Sequenz 43, 55, 74, 81, 100), das Heben der Augenbrauen (Sequenz 45, 57, 64, 75, 98, 102, 109, 110) oder eine Verstärkung des Gesichtsausdrucks durch das stärkere Heben und Senken der Augenbrauen sowie das weite Öffnen der Augen (Sequenz 63), feststellen. Immer wieder verändert die Poetin ihren Gesichtsausdruck auf eine Weise, der diesen wahlweise genervt (Sequenz 53, 93), gelangweilt (Sequenz 59, 92, 93) oder fragend (Sequenz 91) erscheinen lässt.

Zwar blickt die Poetin den überwiegenden Teil der Performance nach vorne ins Publikum, an einigen Stellen lassen sich aber Abweichungen des Blickverhaltens, wie das Verdrehen bzw. Rollen der Augen (Sequenz 11), das Nach-Unten-Schauen auf ihre Händen bzw. den Boden (Sequenz 12, 42, 56), ein kurzes, betontes Schließen der Augen (Sequenz 65, 70, 103) bzw. Augenlider (Sequenz 94) oder der Blick nach links bzw. rechts zum ausgestreckten Arm (Sequenz 112) feststellen.

An diese Inventur der Körpersprache anschließend stellt sich selbstverständlich sogleich die Frage nach der Funktion und Wirkung dieser mimischen und gestischen Mittel. Das umfasst zum einen die Frage, ob sie eine emotive, konative, phatische, illustrative oder emblematische Funktion erfüllen (vgl. Surkamp 2013, 233), zum anderen, ob sich bei der Vielzahl der eingesetzten körpersprachlichen Mittel bestimmte Muster erkennen lassen.

Bei einer genauen Analyse der körpersprachlichen Mittel unter Berücksichtigung ihrer Beziehung zum Text wird deutlich, dass doch viele dieser Elemente – wenn auch in unterschiedlich starker Ausprägung – der Illustration der Inhalte zu dienen scheinen. Das heißt die mimischen und gestischen Elemente tragen an verschiedenen Stellen dazu bei, die verbalen Mitteilungen und Inhalte zu ergänzen, zu veranschaulichen, zu ersetzen oder zu verstärken. Innerhalb dessen lassen sich bei Yasmin Hafedhs Darstellung aber auch gewisse Tendenzen, Muster und Funktionen ablesen, so dass ich diese im Folgenden in vier große Gruppen zusammenfassen und beschreiben möchte.

1. Bildlich-Konkretes

Eine große Gruppe setzt sich aus sehr bildlich, konkreten Körperbewegungen zusammen, die im Wesentlichen dazu dienen das Gesagte – also die sprachlichen Inhalte – wie mit Bildern zu illustrieren und somit zu veranschaulichen. Die Bandbreite reicht dabei von kleinen, fast beiläufig wirkenden Bewegungen zur Darstellung einzelner Wörter bis zu längeren, komplexeren Bewegungsabläufen, die der Illustration ganzer Sequenzen dienen.

Zwei besonders markante und zugleich zweideutige Beispiele für die Darstellung eines einzelnen Wortes lassen sich gleich zu Beginn des Textes in der folgenden Zeile beobachten: „zwischen GÜRTEL und RING und HÄUPL(.) dem letzten kaiser wiens“ (Sequenz 20). Die Poetin formt bei „ring“ mit beiden Armen einen Kreis und ahmt somit die Form eines Rings nach, wobei mit dieser Darstellung natürlich sowohl das Schmuckstück als auch die im Text thematisierte Wiener Ringstraße gemeint sein könnten. Noch offenere Deutungsmöglichkeiten ergeben sich bei der Darstellung des Wortes „häupl“, das eindeutig den langjährigen Wiener Bürgermeister Michael Häupl bezeichnet, wie durch den ironischen Zusatz „dem letzten kaiser wiens“ deutlich wird. Die Poetin formt bei „häupl“ mit beiden Händen eine runde, kugelförmige Form und wengleich diese Form natürlich theoretisch auch eine Anspielung auf den Körperbau des Bürgermeisters sein könnte, entsteht bei diesem Bild doch auch eine sehr starke andere

Assoziation: Die Form erinnert an ein (Salat-)Häup(te)l – also einen Kopfsalat -, es scheint daher, dass die Poetin sich bei der Darstellung die Doppeldeutigkeit des Wortes zu Nutze macht, mit ihr spielt und somit auf die sehr andere Bedeutung des Wortes verweist. In diesem Kontext interessant ist auch eine andere, kurz darauffolgende Stelle, bei der ein metaphorisches Sprachbild durch eine entsprechende Bewegung gewissermaßen zusätzlich verbildlicht und konkretisiert wird: So macht die Poetin bei den Worten „wo man sich im seichten gespräch kleidet“ (Sequenz 25) eine Handbewegung über ihren Kopf, als würde sie sich ein Tuch bzw. einen Schleier überziehen und veranschaulicht somit gewissermaßen das metaphorisch gemeinte „kleiden“.

Für diese Illustration von Wörtern oder Wortgruppen lassen sich aber auch eindeutiger und weniger bedeutungsoffene Passagen finden: So legt die Poetin etwa in Sequenz 44 bei den Worten „bauch einer Frau“ beide Hände auf ihren Bauch und streicht bei „kriege nie einen sonnenbrand“ (Sequenz 97) mit der rechten Hand mehrmals über den linken Arm. Etwas später formt sie, während sie das Wort „eingrenzungen“ (Sequenz 108) ausspricht, mit den beiden nach unten gestreckten Händen einen Kreis um ihren Körper und deutet diese Eingrenzung durch die unsichtbare, um sich gezogene Grenze an. Beim darauffolgenden „das schafft ausgrenzungen“ (Sequenz 109) bewegt sie hingegen die ausgestreckten Arme auf die Seite und macht mit den Handflächen eine Bewegung, als würde sie seitlich etwas oder jemanden wegschieben oder wegdrücken. Das inhaltlich und sprachlich thematisierte Ausgrenzen bzw. Ausgegrenztwerden erscheint durch diese Bewegung plastischer, konkreter und insgesamt verstärkt. Das Thema „Grenzen“ wird auch bereits an einer früheren Stelle in der Zeile „du möchtest GRENZEN ZIEHEN(.) in EINEM land landen“ (Sequenz 50) auf eine ähnliche Weise dargestellt. Hier bewegt die Poetin bei „grenzen ziehen“ die ausgestreckten, nach unten zeigenden Arme langsam nach vorne, als ob sie zwei unsichtbare (Grenz-)Linien über den Boden ziehen würde. Bei „in einem Land landen“ zeigt sie hingegen mehrmals mit dem rechten Arm auf einen unsichtbaren Punkt neben sich auf den Boden und verdeutlicht somit das eine bestimmte Land. Die fast gleiche Bewegung wird auch an einer anderen Textstelle zur Illustration eines (Herkunfts-)Ortes verwendet: Auch als die Poetin ihre Herkunft mit „STRAIGHT (OUT DER) josefstadt“ (Sequenz 99) nachdrücklich definiert, hebt sie dabei den rechten Arm um ihn dann, wie auf einen bestimmten, unsichtbaren Punkt auf dem Boden zeigend, wieder abzusenken.

Zum Teil werden auch Gesichtsausdrücke zur Veranschaulichung von Inhalten eingesetzt: So entsteht durch ein Stirnrunzeln bei „du blickst wie ein ungläubiger“ (Sequenz 43) besagter ungläubig-verwirrter Gesichtsausdruck und gehobene Augenbrauen erwecken bei der Frage „wo kommst du her“ (Sequenz 91) einen fragenden Gesichtsausdruck.

Eine weitere, wiederholt auftretende und recht eindeutige Bewegung ist die Darstellung von Zahlwörtern bzw. ein Aufzählen. Am auffälligsten ist dies zweifelsohne in den Sequenzen 13, 22 und 80, in denen die Poetin die drei Teile ihres Textes mit „eins“ (Sequenz 13), „zwei“ (Sequenz 22) und „drei“ (Sequenz 30) gewissermaßen nummeriert und die Zahlwörter somit für sich allein stehen. Passend zu den Zahlen, streckt sie hier zunächst einen, dann zwei und schließlich drei Finger zählend aus. Ähnliches lässt sich aber auch in anderen, Zahlen beinhaltenden Textpassagen beobachten, wie etwa den folgenden beiden: „du möchtest den namen EINER nation“ (Sequenz 51) und „diesen EINEN kontinent(.) diesen EINEN staat auf deine gedächtnislandkarte kritzeln“ (Sequenz 75). Auch hier hält sie bei „den namen EINER nation“ sowie „EINEN kontinent(.) diesen EINEN staat“ einen Finger zählend aus, wohl auch um deren Singularität noch zusätzlich zu betonen. Und auch bei „ich habe wienerisch zwar nicht gelernt(.) aber kann DREI melange tragen und dabei UNFREUNDLICH sein“ (Sequenz 56) werden die „drei melange“ durch eine entsprechende aufzählende Fingerbewegung illustriert und hervorgehoben.

Neben diesen einzelnen Bewegungen, die im Wesentlichen der Veranschaulichung einzelner Wörter oder Wortgruppen dienen, werden jetzt aber auch exemplarisch noch drei Beispiele für längere, zusammenhängende Bewegungsabläufe zur Illustration ganzer Sequenzen thematisiert. Es handelt sich dabei um die direkt aufeinanderfolgenden Sequenzen 66 und 67 sowie die Sequenz 75. Der Satz „also verbindet UNS das nicht(.) aber lass mich das noch etwas belichten“ (Sequenz 66) wird von der Poetin körpersprachlich gestaltet, indem sie bei den Worten „also verbindet uns das nicht“ beide Arme abwechselnd waagrecht vor dem Körper bewegt, so als würde sie damit eine Linie ziehen und somit eine Verbindung zu ihrem unsichtbaren Gegenüber herstellen. Bei „aber“ hebt sie beide Arme in Kopfhöhe, bewegt die kelchartig geformten Hände bei „belichten“ dann gleichzeitig nach unten und öffnet bzw. schließt die Hände währenddessen mehrfach, was als angedeutetes Blitzlicht bzw. blinkendes Licht interpretiert werden kann.

Beim anschließenden „wie in einer momentaufnahme aus einem fotoapparat“ (Sequenz 67) zeichnet die Poetin bei „momentaufnahme“ mit den Zeigefingern und Daumen ihrer

Hände ein Quadrat, das eben als Bild oder Fotografie gelesen werden kann, vor sich in die Luft. Sie hebt dann bei „fotoapparat“ den rechten Arm in die Luft und deutet mit ihrer Handbewegung das Knipsen eines Fotos an.

Auch der Satz „diesen EINEN kontinent(.) diesen EINEN staat auf deine gedächtnislandkarte kritzeln“ (Sequenz 75) wird durch zusammenhängende Bewegungen körpersprachlich unterstützt. Hier hebt die Poetin zunächst bei „einen kontinent“ den rechten Arm und hält auch für das darauffolgende „diesen einen staat“ einen Finger zählend in die Luft. Bei den Worten „auf deine gedächtnislandkarte kritzeln“ bewegt sie ihre rechte Hand jedoch vor ihre Stirn und macht eine schreibende Bewegung, so als würde sie etwas in die Luft bzw. auf ihre Stirn schreiben.

Nach diesem Überblick über diese, trotz aller individuellen Assoziations- und Interpretationsmöglichkeiten bzw. Lesarten, doch noch relativ konkret-bildlichen Bewegungen zur Illustration des Textes und der gesprochenen Inhalte, möchte ich mich jetzt noch einer Reihe von anderen Bewegungen und körpersprachlichen Elementen widmen. Es handelt sich dabei um Bewegungen, die allein für sich stehend möglicherweise relativ unauffällig, unspezifisch und beiläufig erscheinen, durch deren wiederholte Verwendung in bestimmten, sehr ähnlichen Kontexten aber dennoch Muster erkennbar werden. Das betrifft im Wesentlichen die Darstellung von verschiedenen Personen und Figuren, Bewegung und verschiedenen Raum-Zeit-Dimensionen.

2. Personen und Figuren

Analog zur bereits analysierten stimmlichen Darstellung verschiedener Figuren und Rollen wird dieser Identitätswechsel-Aspekt nun auch hinsichtlich seiner körpersprachlichen Darstellung beleuchtet. Bei dieser Analyse wird deutlich, dass sich die Poetin in Passagen, in denen sie aus der Ich-Perspektive über die Ich-Erzählerin/-Figur spricht oder aber auch ihr unsichtbares Gesprächs-Gegenüber adressiert, häufig bestimmter Arm- und Handbewegungen bedient. So zeigt sie in Abschnitten, in denen sie über sich selbst spricht, oft – vermutlich zu Verstärkungs-, Betonungs- oder Illustrationszwecken - mit den Händen oder Armen auf sich selbst. Ein Beispiel hierfür wäre etwa der folgende Ausschnitt: „das ist mir schon klar(.) aber zu beantworten ist das schwer(.) also fragst du“ (Sequenz 52). Hier zeigt sie bei „das ist mir schon klar“ mit beiden Händen auf sich. Eine sehr ähnliche Bewegung ist auch bei „aismi yasimin (ich heiße Yasmin)“ (Sequenz 68) zu beobachten und auch bei „ich KOMME aus WIEN und bin

gern viel UNTERWEGS“ (Sequenz 110) zeigt sie bei „ich komme aus wien“ mit beiden Handflächen in Brusthöhe auf sich. Ein weiteres Beispiel wäre schließlich noch die Sequenz 47, bei der sie mit den Worten „ich KOMM“ erneut mit dem Arm auf sich zeigt, bei „aus wien(.) was ich mir mit meinem“ in dieser Pose verharrt und den Arm schließlich erst bei „deutschen Akzent“ wegbewegt. Dass diese Geste aber nicht durchgängig, sondern vielmehr zur besonderen Hervorhebung verwendet wird, verdeutlicht diese Passage: „nein hab ich NICHT(.) aber zu diesen ländern hab ICH meine EIGENE geschichte“ (Sequenz 65). Hier zeigt sie zwar bei „ich meine“ mit beiden Händen kurz auf sich, bei dem anfänglichen „ich nicht“ jedoch nicht.

Sehr ähnlich gestaltet sich dies in Passagen, in denen ihr unsichtbares Gesprächs-Gegenüber adressiert wird, wenngleich die Poetin hier mit ihren Händen oder Armen natürlich nicht auf sich selbst zeigt, sondern diese vielmehr nach vorne richtet, wodurch der Eindruck entsteht, sie würde auf eine unsichtbare Person zeigen. Beispiele dafür wären etwa die folgenden beiden Sequenzen: „du möchtest eine ANDERE information“ (Sequenz 49) und „du möchtest GRENZEN ZIEHEN(.) in EINEM land landen“ (Sequenz 50). In beiden Fällen zeigt sie bei „du möchtest“ mit ihren Armen nach vorne, was als Zeigen auf den von ihr adressierten, unsichtbaren Gesprächspartner – das „du“ – gelesen werden kann. Sehr ähnlich eingesetzte Hand- oder Armbewegungen lassen sich auch noch an anderen Stellen beobachten, wie etwa der folgenden Sequenz: „das ist mir schon klar(.) aber zu beantworten ist das schwer(.) also fragst du“ (Sequenz 52). Nachdem sie, wie bereits erläutert, beim ersten Teil auf sich selbst zeigt, richtet sie bei „also fragst du“ wiederum beide Hände nach vorne, auf die ihr gegenüberstehende Person. Weitere Ausschnitte, bei denen dieses Muster zu beobachten ist, sind schließlich noch „DU warst dort im urlaub“ (Sequenz 69) und „NEIN(.) du kennst das land ANDERS als ich“ (Sequenz 72). In beiden Passagen bewegt sie bei dem „du“ ihre rechte Handfläche bzw. ihre beiden Arme nach vorne.

Eine Kombination dieser beiden Bewegungen, also jener zur Markierung des „ich“ und „du“, wird mitunter auch zur Illustration und Hervorhebung des „wir“ bzw. der Gesprächsinteraktion zwischen der Ich-Figur und ihrem Gegenüber eingesetzt. Das ist zunächst bei der Zeile „stehn wir beide“ (Sequenz 26) zu beobachten, zumal die Poetin bei „wir“ zunächst mit der Hand auf ein unsichtbares Gegenüber und dann auf sich selbst zeigt. Noch ausgeprägter findet es aber in den folgenden Sequenzen Verwendung:

wir sind STUDENT und STUDENTIN
BIERTRINKER und BIERTRINKERIN
KNEIPENREVOLUTIONÄR und KNEIPENREVOLUTIONÄRIN
GESPRÄCHSBEREITER und GESPRÄCHSBEREITER
(Sequenz 35-38)

Die Poetin zeigt hier bei „student“, „biertrinker“, „kneipenrevolutionär“ und „gesprächsbereiter“ zunächst mit dem rechten Arm nach vorne auf ihren unsichtbaren, offenbar männlichen Gesprächspartner. Bei „studentin“, „biertrinkerin“, „kneipenrevolutionärin“ und „gesprächsbereiter“ zeigt sie mit dem Arm schließlich auf sich selbst.

Bei der folgenden Passage scheinen ihre abwechselnden Armbewegungen nach links und rechts hingegen eher das Hin- und Her der Fragen anzudeuten:

wie HEIßT du
was MACHST du
du magst HIPHOP
was geht ab
(Sequenz 28-31)

Bei den bisher behandelten Beispielen für den Einsatz körpersprachlicher Darstellungsformen zur Illustration der verschiedenen Figuren handelte es sich aber stets um Bewegungen, mit denen auf die jeweilige Person gezeigt und verwiesen wird, die aber weniger der Verkörperung bzw. dem Spielen einer Figur dienen. Da der Text überwiegend aus der Perspektive der Ich-Erzählerin erzählt wird, kann wohl auch die Performance bzw. deren körpersprachliche Darstellung überwiegend als Verkörperung und Spielen der Rolle dieser Ich-Erzählerin betrachtet werden. In den dialogischen Abschnitten wird der Perspektivenwechsel hin zu ihrem Gesprächspartner lediglich in einem Fall körpersprachlich durch ein „Spielen“ dieser Figur und das offensichtliche Schlüpfen in eine andere Rolle markiert. So wird bei der folgenden Aussage ihres unsichtbaren Gesprächspartners durch die plötzlich veränderte Körperhaltung und sehr ausgeprägte Mimik das „Spielen einer Figur“ offenkundig: „jaja in Deutschland da war ich schon amal und in tunesien auch mal im urlaub“ (Sequenz 63). Sie stemmt dabei beide Arme in die Hüften und richtet sich leicht auf, während sie sich mit dem ganzen Körper zuerst leicht nach links und dann nach rechts bewegt. Begleitet ist diese veränderte Körperhaltung von sehr ausdrucksstarken Gesichtsbewegungen, wie starken Bewegungen der Augenbrauen, weitgeöffneten Augen und einem Nicken im Sprechrhythmus.

3. Bewegung

In aller Kürze auf den Punkt gebracht lässt sich sagen: Bewegung wird durch Bewegung dargestellt. Denn inhaltlich und sprachlich thematisierte Bewegung wird für gewöhnlich mit verschiedenen Bewegungen - bis auf eine Ausnahme - der Hände gezeigt. Ein Beispiel dafür wäre etwa die Zeile „weil heimat etwas ist(.) von dem ich nur in bewegung sprechen kann“ (Sequenz 86). Während die Poetin den zweiten Teil „von dem ich nur in bewegung sprechen kann“ vorträgt, macht sie mit beiden Armen gleichzeitig neben sich eine kreisförmige Bewegung und drückt somit die inhaltliche Bewegung auch körperlich aus. Ähnliches lässt sich dann auch wenige Sequenzen später bei „aber alles in bewegung alles in verkehr und wo kommst du HER“ (Sequenz 91) beobachten. Auch diese Passage, die inhaltlich sehr viel Bewegung ausdrückt, wird durch entsprechende Armbewegungen illustriert: Hier bewegt die Poetin ihre ausgestreckten Arme vor dem Körper abwechselnd vor und zurück - also vom Oberkörper weg und zurück -, wobei die Bewegung im Einklang mit dem Sprechtempo zunehmend schneller wird. Unterbrochen wird diese Armbewegung schließlich erst durch das letzte Wort „her“, bei dem sie beide Arme vor sich absinken lässt und in dieser ruhigen Position verharrt.

Eine andere Form der Bewegungsdarstellung wird hingegen in jenem Abschnitt verwendet, in dem die Poetin die (Reise-)Bewegungen „ihrer Mutter“ schildert: „ja(.) WEIßT DU meine mutter ist in DEUTSCHLAND GEBOREN und war dann ganz viel UNTERWEGS und war dann in belgien und war dann in“ (Sequenz 104). Hier wird die Bewegung nicht durch Arme oder Hände ausgedrückt, sondern vielmehr durch eine wippende, im Sprechrhythmus ausgeführte Links-Rechts-Bewegung des ganzen Körpers. Das ist auch insofern besonders auffallend, als es sich dabei um eine der wenigen Passagen handelt, in der Körperbewegungen den ganzen Körper umfassen.

Auch „Unruhe“ und „Ziellosigkeit“ werden durch schnelle Hand- oder Armbewegungen und damit auf sehr ähnliche Weise, wie die oben angeführten Beispiele für Bewegungsdarstellungen, illustriert. So hebt und senkt die Poetin bei „wo ni rua wa“ (Sequenz 24) abwechselnd ihre beiden Hände im Rhythmus der Worte. Es entsteht dabei der Eindruck, dass die schnelle Handbewegung die verbal ausgedrückte Unruhe verdeutlichen soll. Ähnlich gestaltet sich dies in den beiden aufeinanderfolgenden Passagen, in denen im Zuge der Ausverhandlung von Herkunftsfragen auch Ziellosigkeit thematisiert wird: „herkunft oder doch ziellos“ (Sequenz 84) und „ich ziellos und komm her(.) aber doch niemals an“ (Sequenz 85). Während die Poetin bei „herkunft“ zunächst

kurz mit dem linken Arm nach links und somit in eine bestimmte Richtung bzw. auf einen bestimmten Punkt zeigt, bewegt sie bei „aber doch ziellos“ beide Arme im Sprechrhythmus seitlich um den Körper und deutet somit möglicherweise die Unbestimmtheit und Ziellosigkeit an. Diese Armbewegung wird in immer schnellerem Tempo auch in Sequenz 85 fortgesetzt und lediglich bei „komm her“ durch ein kurzes Absinken der beiden Hände kurz unterbrochen.

4. Zeit-Raum-Dimensionen

Neben der Darstellung von Bewegung werden aber auch noch andere Zeit-Raum-Dimensionen mittels bestimmter körpersprachlicher Elemente dargestellt. Das betrifft einerseits die Darstellung von räumlicher Distanz oder Entfernung, viel öfter aber noch die Darstellung von Vergangenheit und Herkunft sowie Zukunft und das Wohin-Gehen, wobei diese Begriffspaare oft auch in ihrer Opposition und Gegensätzlichkeit zueinander dargestellt werden.

Räumliche Distanz wird an zwei Stellen durch die gleiche, weit wegzeigende Armbewegung angedeutet. Diese ist zum einen in dieser Sequenz zu beobachten: „man fragt nur nach der herkunft(.) gibt es in der antwort die möglichkeit auf ein exotisches land“ (Sequenz 78). Die Poetin streckt hier ihren Arm bei „exotisches land“ weit von sich weg und betont somit die, durch das Attribut „exotisch“ bereits angedeutet, weite Entfernung dieses nicht näher definierten Landes. Interessanterweise findet die gleiche Armbewegung auch in der folgenden Passage Verwendung: „ich KOMM aus wien(.) was ich mir mit meinem deutschen akzent zu sagen eigentlich nicht leisten darf“ (Sequenz 47). Hier zeigt die Poetin bei „deutschen Akzent“ weit von sich weg, weist dadurch zunächst vielleicht etwas überraschend auf die räumliche Distanz zwischen „Wien“ und „deutschem Akzent“ hin, betont damit aber letztlich ihre verbale Aussage, wonach ein „deutscher Akzent“ im Lichte fremder (Herkunfts-)Zuschreibungen mit einer „Wiener Herkunft“ nur schwer zu vereinbaren sei.

Wesentlich häufiger als räumliche Distanz werden aber die Begriffe Vergangenheit und Herkunft bzw. Zukunft und das Wohin-Gehen durch Hand- oder Armbewegungen dargestellt. Vergangenheit und Herkunft werden dabei mit einer nach links oder nach hinten zeigenden Armbewegung gleich dargestellt. Dasselbe gilt für Zukunft bzw. das Wohin-Gehen, die mit nach rechts oder nach vorne zeigenden Armbewegungen ebenfalls gleich dargestellt werden. Passagen, in denen dies zu beobachten ist, wären etwa die folgenden: „herkunft ist ein wichtiger part(.) aber zukunft AUCH“ (Sequenz 88), „wenn ich

ZU JEMANDEM gehe(.) komm ich VON JEMANDEM her“ (Sequenz 90) und „also nicht nur das was WAR“ (Sequenz 89). Die Poetin streckt bei „herkunft ist ein wichtiger part“ und „komm ich VON JEMANDEM her“ jeweils einen Arm nach hinten, bei „zukunft AUCH“ und „wenn ich ZU JEMANDEM gehe“ streckt sie hingegen ihren anderen Arm nach vorne. Bei „was war“, mit dem Vergangenes bezeichnet wird, streckt sie hingegen den rechten Arm kurz nach hinten.

Die links-rechts-Bewegung wählt sie hingegen bei „ich KOMM von wo her (-) und GEHE wo hin“ (Sequenz 112), indem sie bei „ich komm von wo her“ den ausgestreckten linken Arm sowie Kopf und Blick nach links richtet und bei „und gehe wo hin“ den rechten Arm sowie Kopf und Blick nach rechts wendet. Und auch bei „von A nach B und durchs GANZE alphabet“ (Sequenz 111), wo Ausgangs- und Zielpunkt lediglich durch Buchstaben bezeichnet werden, wird diese Bewegung eingesetzt: Auch hier wird bei „von a“ nach links und bei „nach b“ nach rechts gezeigt.

Die anhand dieser vier Gruppen beschriebenen und analysierten Körperbewegungen erfüllen alle eine *illustrative* Funktion, das heißt sie dienen – wenn auch in verschiedenem Ausmaß - dazu die verbale Mitteilung zu ersetzen, zu ergänzen, zu akzentuieren, zu wiederholen oder auch in Frage zu stellen (vgl. Surkamp 2013, 233). Neben dieser großen Gruppe gibt es aber auch noch eine Reihe körpersprachlicher Elemente, die andere Funktionen erfüllen. Im Folgenden möchte ich daher auch noch auf körpersprachliche Elemente eingehen, die eine *emotive* Funktion erfüllen und somit Aufschluss „über die Gefühle, Gedanken, Haltungen, des Sprechers geben“ (Surbkamp 2013, 233). Im Anschluss daran sollen auch noch die *emblematische*, fixe rituelle Funktion und eine etwaige *phatische*, die Interaktion strukturierende Funktion einiger anderer Bewegungen diskutiert werden.

Gefühle

Auffallend bei der Gruppe der emotiven körpersprachlichen Elemente ist, dass das Ausdrücken von Gefühlen, Gedanken oder Haltungen fast immer durch Veränderungen der Mimik geschieht. Oft wird dies auch durch Kopfbewegungen oder andere gestische Elemente begleitet, zentral scheint aber die Veränderung des Gesichtsausdrucks. Beispiele für die Kombination dieser drei Elemente mit dem Effekt einer Darstellung von, zwischen Langeweile und Verärgerung rangierenden Gefühlen, lassen sich einige finden. So etwa wenn die Poetin – in der Rolle ihres Gesprächspartners – bei den Worten „JAA

OKAY(.) aber wo kommen deine eltern her“ (Sequenz 53) einen als genervt interpretierbaren Gesichtsausdruck einnimmt, den Kopf auf die Seite neigt und zusätzlich noch die Schultern hängen lässt. Aber auch jene beiden Sequenzen (59, 93), in denen sie „tunesien und deutschland“ mehrfach mantraartig wiederholt, werden durch einen gelangweilt-genervten Gesichtsausdruck sowie eine dreimalige kreisförmige Bewegung ihres Unterarmes zur Unterstreichung der Monotonie betont. Bereits in der Ankündigung „wieder mantra“ (Sequenz 92) erweckt sie durch den gelangweilten Gesichtsausdruck sowie hängenlassende Schultern und Arme einen etwas resignierenden Eindruck.

Oft tragen aber auch nur kleine Bewegungen und Veränderungen zum Setzen von emotionalen Akzenten bei. So entsteht etwa durch ein Stirnrunzeln bei „und nur wegen einem AUSSEHEN oder einer AUSSPRACHE erkennt man noch keine HERKUNFT“ (Sequenz 100) der Eindruck von Verärgerung. Und eine kantige ruckartige Kopfbewegung, die durch ein Anheben und nach Vorne-Schieben des Kinns bei „und DANN fragst du“ (Sequenz 40) entsteht, lässt die Poetin leicht aggressiv oder wütend erscheinen. Bei „ich KOMM AUS WIEN“ (Sequenz 94) ist es hingegen das betonte Senken der Augenlider, das einen genervten Eindruck vermittelt.

Bei der Einordnung dieser beschriebenen emotiven körpersprachlichen Bewegungen ist jedoch auch zu beachten, dass natürlich keineswegs klar getrennt werden kann, inwiefern diese Aufschluss über die Gefühle, Gedanken oder Haltungen der Slammerin Yasmin Hafedh geben oder diese eben der von ihr realisierten Ich-Figur des Textes zuzuordnen sind. Die dadurch gesetzten emotionalen Akzente sind daher auch durchaus als Teil der Inszenierung zu betrachten und erfüllen infolgedessen mitunter auch eine illustrative Funktion, zumal sie gewissermaßen verbale Inhalte um emotionale Akzente erweitern.

Rhythmische Bewegungen

Eine Vielzahl der beobachteten körpersprachlichen Elemente scheint aber keiner der bisher genannten Kategorien und Funktionen zuordenbar, gleichzeitig aber auch nicht beliebig, sondern durchaus bewusst in die Performance eingebaut. Es handelt sich dabei um kurze, ruckartige Bewegungen, meist der Hände oder Arme, die an den Sprechrhythmus, die Wortbetonung und das Sprechtempo angepasst sind, darüber hinaus aber keine spezielle Bedeutung zu erfüllen scheinen. Der Rhythmus der Sprache wird somit gewissermaßen in Bewegung übertragen und dadurch auch visuell erfahrbar. Exemplarisch seien hier zwei Sequenzen angeführt, es ließen sich aber eine Vielzahl anderer Beispiele für diese Einsatzmöglichkeit finden (z.B. Sequenz 4-9, 18, 20-21, 24, 31-

34, 39, 46, 61, 68, 71, 74, 76, 78, 80, 81). So bewegt bei „wir KENNEN uns nicht“ (Sequenz 32) die Poetin die vor sich gesenkten Hände im Sprechrhythmus auf und ab. Auch in der darauffolgenden Sequenz „aber wir wollen das ändern“ (Sequenz 33) lässt sich eine sehr ähnliche Bewegung mit der rechten Hand, erneut im Sprechrhythmus, beobachten. Der einzige Zusammenhang zwischen Bewegung und verbaler Mitteilung scheint hier also im gleichen Rhythmus zu bestehen.

Es ist hier ganz deutlich das zu beobachten, was in Kapitel 3.1.4.2 unter den Aspekten Rhythmik und Klanglichkeit bereits ausführlich thematisiert wurde: Die Rhythmik des Textes beschränkt sich – meist aus mnemotechnischen Gründen – eben nicht auf die sprachliche Ebene, sondern umfasst auch einen Körperhythmus (vgl. Ong 1987, 39-41). Das heißt, dass gemeinsam mit den sprachlichen Rhythmen auch Bewegungs- und Körperhythmen eingeprägt werden.

Neben der bereits erwähnten mnemotechnischen Funktion und der Verkörperung des Textes, könnten diesen sprechrhythmischen Bewegungen vielleicht auch eine phatische, das heißt gesprächs- oder in diesem Fall textstrukturierende Funktion erfüllen. Schließlich werden durch die Bewegungen der Rhythmus und die Betonung des Textes, die ja letztendlich auch eine strukturierende Funktion erfüllen, verstärkt.

Und schließlich lassen sich natürlich auch noch einige emblematische Gesten, darunter versteht man Bewegungen mit einer fixen rituellen Bedeutung, entdecken. Das betrifft zum einen Yasmin Hafedhs Begrüßungs- und Verabschiedungsgesten zu Beginn bzw. am Ende. So nickt sie etwa nach Betreten der Bühne dem Publikum kurz als Begrüßung zu, bevor sie dieses mit den Worten „grüß euch und einen äh schönen guten abend“ (Sequenz 2) auch verbal begrüßt. Und am Ende deutet sie vor dem Verlassen der Bühne mit dem Kopf eine leichte Verbeugung an (Sequenz 114). Das betrifft aber auch die sehr fixe Bedeutung von Nicken oder Kopfschütteln zur Darstellung von Zustimmung bzw. Bejahung oder Ablehnung bzw. Verneinung. Beispiele für zustimmendes Nicken wären etwa die folgenden beiden Passagen: „du blickst wie ein ungläubiger JAJA(.) aber wo kommst du WIRKLICH her (Sequenz 43) und „jaja in Deutschland da war ich schon amal und in tunesien auch mal im urlaub“ (Sequenz 63). Während die Verneinung in den folgenden Sequenzen durch Kopfschütteln ausgedrückt wird: „rede bundesdeutsch(.) weil ich es von meiner mutter nicht anders gelernt hab“ (Sequenz 96) und „und nur wegen einem AUSSEHEN oder einer AUSSPRACHE erkennt man noch keine HERKUNFT“ (Sequenz 100).

Abschließend kann also festgehalten werden, dass viele der beobachteten körpersprachlichen Elemente insofern zur Gestaltung des Inhalts beitragen, als sie diesen zum Teil illustrieren und somit die verbale Mitteilung ergänzen, verstärken und mitunter auch erweitern. Bei manchen Elementen ist dieser Illustrationscharakter deutlicher ausgeprägt und bildhafter, zum Teil erschließt er sich erst durch die Identifikation einzelner Bewegungsmuster, wie beispielsweise bei der Darstellung von Bewegung bzw. dem Andeuten verschiedener Personen festgestellt werden konnte. In vielen Fällen scheinen die Bewegungen aber auch einzig den Zweck zu erfüllen, einen rhythmischen Einklang mit dem Sprechrhythmus darzustellen und auf diese Weise den Text rhythmisch zu verkörpern.

5.4.4 Verhältnis zwischen der akustischen und visuellen Ebene

Wie kann abschließend das Verhältnis zwischen der akustischen Ebene, also Geräuschen und nicht-sprachlichen sowie prosodischen Elementen und der visuellen Ebene, also der körpersprachlichen Darstellung, bewertet werden? Unterstützen diese im Sinne einer komplementären Beziehung einander oder besteht vielmehr ein kontrastives Verhältnis zwischen den beiden Ebenen (vgl. Borstnar et al. 2008, 144)? Diese Frage soll abschließend sowohl unter dem Aspekt einer syntaktisch-formalen als auch semantisch-inhaltlichen Relation beantwortet werden (vgl. Kuchenbuch 2005, 103).

Die Frage der syntaktisch-formalen Relation, also ob rhythmische Gemeinsamkeiten zwischen dem Sprechrhythmus und der visuellen körpersprachlichen Darstellung bestehen, wurde teilweise eigentlich bereits an anderer Stelle beantwortet: Eine Vielzahl der beobachteten Bewegungen scheint primär die Funktion zu erfüllen, den Sprechrhythmus in entsprechende rhythmische Bewegungen zu übertragen. Aber auch Bewegungen, die darüber hinaus noch andere, beispielsweise illustrative Funktionen erfüllen, werden für gewöhnlich in Einklang mit dem Sprechrhythmus ausgeführt. Als eines von vielen Beispielen sei hier etwa jene bereits beschriebene Sequenz angeführt, in der die Poetin zu illustrativen Zwecken bei „häupl“ mit ihren Händen eine runde Form – ein unsichtbares Salathäuptel – formt. In weiterer Folge hebt und senkt sie ihre, in dieser Position verharrenden Hände, aber auch im Rhythmus der darauffolgenden Worte (Sequenz 20).

Diese rhythmischen Gemeinsamkeiten zwischen Sprechrhythmus und der visuellen körpersprachlichen Darstellung manifestieren sich einerseits in für gewöhnlich kurzen,

oft ruckartigen Bewegungen, die meist von den Händen oder Armen ausgeführt werden und an Sprechrhythmus und Wortbetonungen angepasst werden (z.B. Sequenz 31-34). Sie zeigen sich aber auch in Sequenzen mit schnellerem bzw. schneller werdendem Sprechtempo in Form schnellerer bzw. schneller werdender Bewegungen (z.B. Sequenz 33-30, 88-91). In syntaktisch-formaler Hinsicht kann somit zweifelsohne von einer komplementären, sich ergänzenden Beziehung zwischen der akustischen und der visuellen Ebene gesprochen werden.

Die Frage der semantisch-inhaltlichen Relation, also inwiefern inhaltliche Zusammenhänge zwischen der visuellen und der akustischen Darstellung bestehen, wurde bislang hingegen erst am Rande gestreift. Auch hier lassen sich Übereinstimmungen und Ergänzungen feststellen, wenngleich es sich dabei in quantitativer Hinsicht um deutlich weniger Passagen handelt, als dies bei den syntaktisch-formalen Aspekten der Fall ist. Bemerkenswert und auffallend ist, dass sich inhaltliche Zusammenhänge zwischen den beiden Ebenen vor allem bei jenen körpersprachlichen bzw. nicht-sprachlichen und prosodischen Elementen feststellen lassen, die eine emotiv-affektive Funktion erfüllen, also dem Setzen emotionaler Akzente dienen. Bei jenen Elementen lässt sich – etwa durch Stimmqualitäts-, Tonhöhenregister- und/oder Lautstärkenveränderungen in Kombination mit Veränderungen der Mimik, der Körperhaltung oder anderer Handbewegungen - am häufigsten eine komplementäre Relation feststellen, die in weiterer Folge auch zu einer Verstärkung der dadurch gesetzten Akzente und dargestellten Gefühle oder Stimmungen führt. Ein Beispiel dafür wäre etwa die Sequenz 53, in der eine gewisse genervte, verärgerte Stimmung bei „JAA OKAY(.) aber wo kommen deine eltern her“ einerseits durch einen entsprechenden Gesichtsausdruck, ein Hängenlassen der Arme und Schultern, darüber hinaus aber auch durch eine – aufgrund von Tonhöhenregister-, Stimmqualitätsveränderungen und Lautdehungen – ebenfalls genervt klingende Stimme noch verstärkt wird. Ähnlich vollzieht sich die Darstellung eines vermutlich zwischen Monotonie, Langeweile und Verärgerung einzuordnenden Gefühls bei der mantraartigen Wiederholung der Worte „tunesien und deutschland“ in den Sequenzen 59 und 93: Auch hier werden der genervt bis gelangweilt wirkende Gesichtsausdruck und die kreisende, eine bereits oftmalige Wiederholung suggerierende Armbewegung durch eine – aufgrund von Tonhöhenregister-, Stimmqualitäts- und Lautstärkeveränderungen - monoton, gelangweilt klingende Stimme verstärkt. Weitere markante Beispiele für eine ähnlich

komplementäre Darstellung von Gefühlen, wie Ärger, Genervtsein oder Langeweile, wären etwa auch die Sequenzen 94 und 103.

An einer anderen Stelle lässt sich diese enge Relation der beiden Ebenen jedoch auch zur Darstellung einer anderen Rolle, also gewissermaßen zur Verstärkung des Identitätswechsels, beobachten: So wird bei „jaja in Deutschland da war ich schon amal und in tunesien auch mal im urlaub“ (Sequenz 63) der Rollenwechsel zum einen – wie an vielen anderen Stellen (z.B. Sequenz 40-44, 53) – mit Stimmqualitäts- und Tonhöhenregisterveränderungen bereits auf der akustischen Ebene angezeigt. Aufgrund ausgeprägter körpersprachlicher Elemente, wie einer auffallenden Veränderung der Körperhaltung und betont ausdrucksstarker Gesichtsbewegungen, werden dieses Spielen einer anderen Figur und das Schlüpfen in eine andere Rolle auf der visuellen Ebene noch zusätzlich verstärkt. Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass in semantisch-inhaltlicher Hinsicht neben der soeben angeführten Identitätswechsel-Sequenz vor allem in Passagen, die der Vermittlung von Emotionen und Stimmungen dienen, von einer komplementären, sich somit ergänzenden und verstärkenden Relation gesprochen werden kann. Ansonsten scheint jedoch der syntaktisch-formale Zusammenhang zwischen den beiden Ebenen zu überwiegen.

5.4.5 Verhältnis zwischen Performance (= Ton und Bild) und Text (=Inhalt)

Auf den vergangenen Seiten wurde sowohl die Tonebene mit ihren Geräuschen, prosodischen und nichtsprachlichen Zeichen als auch die Bildebene mit ihren mimischen und gestischen Elementen einer genauen Untersuchung unterzogen und im Anschluss an deren Inventarisierung auch deren Funktion für den Text sowie deren Verhältnis zu den Inhalten analysiert. Auch das Verhältnis der akustischen und visuellen Ebene zueinander wurde untersucht. Aufbauend auf diesen Analyseergebnissen wird nun abschließend noch die Frage nach dem semantisch-inhaltlichen Verhältnis zwischen Performance und Text, also einer Einordnung anhand der drei Kategorien Veranschaulichung (*illustration*), Erweiterung (*amplification*) und Zusammenhanglosigkeit *disjuncture* (vgl. Blödorn 2009, 226), sowie einer etwaigen Dominanz einer der beiden Ebenen, diskutiert.

Sowohl die akustische als auch die visuelle Ebene tragen, wie in diesem Kapitel bereits ausführlich diskutiert wurde, an vielen Stellen zu einer Illustration, Ergänzung und Hervorhebung verbaler Inhalte und somit des Textes bei. Auf der akustischen Ebene betrifft dies neben der Hervorhebung einzelner Wörter vor allem das Setzen emotionaler

Akzente und die Darstellung von Gefühlen und Stimmungen, aber auch die Veranschaulichung von Identitäts- oder Rollenwechsel. Auf der visuellen Ebene lassen sich im Vergleich dazu noch deutlich mehr Elemente mit illustrativer Funktion entdecken. Dabei handelt es sich um relativ bildlich-konkrete Bewegungen, die der Illustration einzelner Wörter, Wortgruppen oder auch ganzer Sequenzen dienen, aber auch um Bewegungsmuster zur Veranschaulichung verschiedener Figuren („ich“, „du“ und „wir“), der Darstellung von Bewegung oder verschiedener Zeit-Raum-Dimensionen (z.B. Distanz, Vergangenheit, Zukunft, Herkunft). Und schließlich werden auch auf dieser Ebene durch entsprechende Körperbewegungen Stimmungen und Gefühle vermittelt. In semantisch-inhaltlicher Hinsicht lässt sich zwischen diesen beiden Ebenen vor allem bei der Darstellung von Emotionen und Stimmungen eine Übereinstimmung der beiden Ebenen im Sinne einer komplementären Beziehung feststellen. Eine solche Übereinstimmung führt zu einer verstärkten Illustration der Inhalte und des Textes.

Eine Vielzahl der beobachteten Elemente auf der visuellen und akustischen Ebene können dieser illustrativen Gruppe jedoch nicht zugeordnet werden: Auf der akustischen Ebene handelt es sich dabei um jene prosodischen Elemente und Betonungen, die im Wesentlichen der Unterstützung des charakteristischen, rap-artigen Sprechrhythmus und der Klanglichkeit dienen, darüber hinaus aber keine inhaltliche Funktion zu erfüllen scheinen. Auf der visuellen Ebene lassen sich hingegen viele, oft kurze und ruckartige (meist Hand- oder Arm-)Bewegungen beobachten, die auf Sprechrhythmus, Wortbetonung und Sprechtempo abgestimmt scheinen, darüber hinaus aber keinen inhaltlichen Zusammenhang mit dem Text erkennen lassen. Bei diesen rhythmischen Elementen besteht sehr oft eine Übereinstimmung und komplementäre Beziehung in syntaktisch-formaler Hinsicht zwischen der visuellen und akustischen Ebene, die aufgrund deren auditiver und visueller Wahrnehmbarkeit zu einer Verstärkung dieser Rhythmik führt. Von einem semantisch-inhaltlichen Bezug, einer Illustration oder Erweiterung des Textes und insgesamt einer sich ergänzenden Beziehung zwischen Text und Performance kann hier aber nicht gesprochen werden.

Wie kann abschließend das Verhältnis zwischen Performance und Text(-inhalt) anhand der drei Kategorien *illustration* (Veranschaulichung), *amplification* (Erweiterung) und *disjuncture* (Zusammenhanglosigkeit) (vgl. Blödorn 2009, 226) eingeordnet werden? Eine eindeutige Festlegung auf eine der beiden Kategorien erweist sich als schwierig,

zumal bei der ersten Gruppe durchaus von Veranschaulichung (*illustration*), bei den zuletzt thematisierten rhythmischen Elementen jedoch zweifelsohne von Zusammenhangslosigkeit (*disjuncture*) gesprochen werden kann. Da letztere in quantitativer Hinsicht den größeren Teil darstellen, kann daher hinsichtlich des Text-Performance-Verhältnisses tendenziell von einer Zusammenhangslosigkeit gesprochen werden, das jedoch auch von Elementen bzw. Phasen der Veranschaulichung geprägt ist.

Die Frage nach der etwaigen Dominanz einer der beiden Ebenen, der Performance oder des Textes, bei der Konstitution von Narration und Bedeutung, lässt sich da schon deutlich klarer beantworten. Ihrer Beantwortung gehen zunächst Überlegungen voran, inwiefern die performative Ebene über ausreichend semantischen Gehalt verfügt, um für sich selbst stehen zu können oder „zunächst unspezifisch bleibt und letztlich von der Identifizierung durch Worte abhängt“ (Blödorn 2009, 228). Wie bereits an anderer Stelle kurz thematisiert, wird das Erzählen im analysierten Poetry Slam zweifelsohne von den Worten und der Sprache übernommen, die ganz klar als entscheidende Träger von Narration und Information fungieren und durch die im Wesentlichen Bedeutung konstituiert wird. Die Performance mitsamt ihren akustischen und visuellen Zeichen trägt in einigen Aspekten zwar zweifelsohne zur Gestaltung des Textinhalts bei, verfügt aber keineswegs über genügend semantischen Gehalt, um für sich stehen zu können und ist letzten Endes von der Identifizierung durch verbale Sprache und Worte abhängig. Hinsichtlich der Konstitution von Bedeutung und Narration kann daher ohne Zweifel von einer Dominanz der Textebene gegenüber der Performance gesprochen werden.

5.4.6 Filmsprachliche Mittel

Das Kameraverhalten wird während der analysierten Videosequenz nur sehr wenigen Veränderungen unterzogen. Als Einstellungsperspektive wird während der gesamten Aufzeichnung eine leichte Untersicht gewählt, die vermutlich durch den Standort der Kamera im Publikumsraum begründet ist. Die Einstellungsgröße wird lediglich zweimal, von der Halbtotale zur Amerikanischen Einstellung (Sequenz 3) und wieder zurück (Sequenz 114), gewechselt. Sowohl die Anfangseinstellung (Sequenz 2) als auch der überwiegende Teil der letzten Einstellung (Sequenz 114) wurden in der Halbtotale aufgenommen, so dass sowohl die Bühne als auch ein Teil des Publikumbereichs gut sichtbar sind und auch die Poetin beim Betreten und Verlassen der Bühne beobachtet werden kann. In Sequenz 3 wechselt die Einstellung mittels Zoom nach vorn in die

Amerikanische Einstellung, mit der die vor dem Mikrophon stehende Poetin vom Kopf bis zu den Oberschenkeln und auch weiter ausholende Armbewegungen aufgenommen werden. Diese Einstellung wird somit fast während der gesamten Aufnahme beibehalten, bis schließlich in der letzten Einstellung (Sequenz 114) mittels Zoom nach hinten wieder in die Halbtotale zurück gewechselt wird.

5.5 Zusammenfassung der Ergebnisse

Wie können abschließend die wesentlichen Ergebnisse dieser, sowohl Inhalt, Sprache, Performance als auch das Text-Performance-Verhältnis berücksichtigenden Analyse zusammengefasst werden?

In inhaltlicher Hinsicht lässt sich bezüglich der Handlung festhalten, dass diese mit ihren drei, in sich weitgehend abgeschlossenen Teilen über eine episodische Struktur mit wenig komplexen, chronologisch erzählten, einsträngigen Handlungen verfügt. Die Ereignisse erscheinen dabei überwiegend kausal, zum Teil aber auch ästhetisch-kompositorisch verknüpft. Bei der Wahl und Entfaltung des Themas, das sich mit den Begriffen Herkunft, Identität, Zugehörigkeit, Zuschreibungen umreißen lässt, ist die für Slam Poetry und orale Literaturen typische Bevorzugung des Lebensweltlichen, Konkreten, Situativen gegenüber dem Abstrakten und Komplexen deutlich zu beobachten: Das durchaus als komplex und etwas schwierig zu bezeichnende Thema wird durch die Einbettung in eine sehr konkrete, realitätsnahe Situation plötzlich sehr lebensnah, aktuell und fassbar. Das dient zum einen der leichten Verständlichkeit und Anschaulichkeit, stellt gleichzeitig aber auch einen persönlichen Bezug und Identifikationsmöglichkeiten her. Geprägt ist der Text aber auch von einer Reihe inhaltlicher Bezüge, Referenzen und gewissermaßen „kulturell aufgeladener Begriffe“, die auf bestimmte, beispielsweise historische, gesellschaftliche, politische oder auch populärkulturelle Fakten und Diskurse verweisen und deren Entschlüsselung daher ein bestimmtes „Weltwissen“ voraussetzt. Hinsichtlich der verschiedenen Erzählinstanzen und Figuren lässt sich das, für Slam Poetry charakteristische, enge Verhältnis zwischen den Rollen Ich-Figur bzw. -Erzählerin und Slammerin beobachten: Durch die weitgehende Ich-Erzählperspektive in Kombination mit der sichtbaren Bühnenpräsenz der Slammerin sowie verstärkenden, inhaltlichen Hinweisen entsteht tatsächlich der starke Eindruck einer Kongruenz der Rollen und Verkörperung der Ich-Figur durch die Slammerin. Das hat in weiterer Folge auch die Konsequenz, dass die Ich-Figur im Sinne einer mehrdimensionalen Figurenzeichnung

sehr real erscheint und dadurch zur Identifikation einlädt, während die Rolle ihres, durch sie charakterisierten Gesprächspartners eindimensional, blass und schablonenhaft bleibt.

In sprachlicher Hinsicht lässt sich ein wenig komplexer, redundanter, elliptischer, verbal geprägter Satzbau beobachten. Die Ebene der Lexik weist bis auf einige Wörter mit starkem Österreich- bzw. Wien-Bezug keine Besonderheiten auf. Umso auffallender ist aber im Gegensatz dazu die häufige Verwendung verschiedenster Stilfiguren und rhetorischer Mittel, die sich den Klang der Sprache zu Nutze machten, mit diesem spielen und somit zum Herstellen jener charakteristischen Klanglichkeit und Rhythmik beitragen. Oft dafür eingesetzte Stilmittel sind Anaphern, Alliterationen, Paronomasie oder die Häufung von Wörtern mit gleichem An- oder Auslaut. Hinsichtlich der Verwendung verschiedener Sprachen und Sprachstile bzw. -register lassen sich neben dem überwiegend auf Deutsch vorgetragenen Text auch kurze englisch- und arabischsprachige Passagen identifizieren. Doch auch bei der Verwendung der deutschen Sprache ist mitunter ein zweifelsohne bewusster Wechsel zwischen verschiedenen Registern, wie beispielsweise Dialekt, jugendsprachlicher Slang, aber auch Umgangssprache und Standardsprache, zu beobachten.

Der Textumfang ist aufgrund der zeitlichen Beschränkung mit einem Umfang von ca. 800 Wörtern recht überschaubar. Es handelt sich dabei grundsätzlich um einen Prosatext, bei dem aufgrund der vielen monologischen und dialogischen Passagen zweifelsohne von einer Mischung narrativer und szenischer Elemente gesprochen werden kann. Bezüglich des Textaufbaus ist die sehr redundante Struktur, die sich sowohl in inhaltlichen als auch sprachlichen Wiederholungen, etwa in Form anaphorischer Satzanfänge äußert, das wohl offensichtlichste Merkmal. Die für Poetry Slams auch sehr typische direkte Adressierung des Publikums sowie Interaktionen oder Reaktionen zwischen Publikum und Slammerin lassen sich aber nur ansatzweise im Rahmen der Anmoderation feststellen. Diese fungiert nicht nur als Begrüßung und Vorstellung, sondern primär auch als Einleitung für den eigentlichen Text: Die Slammerin deutet darin das Thema des Textes an, ohne dieses jedoch näher auszuführen, sie macht somit neugierig und eröffnet gleichzeitig Leerstellen für eigene Spekulationen. Sie führt aber auch in den Kontext des Textes ein und entlastet diesen somit gewissermaßen.

Die eigentliche Performance kann aufgrund der engen Übereinstimmung zwischen Text und Performance als textbezogene Performance eingeordnet werden (vgl. Kapitel 3.1.6.3). Die akustische Ebene mit ihren prosodischen und anderen nicht-sprachlichen

Elementen dient dabei neben der grundlegenden Funktion der Bedeutungsunterscheidung und Strukturierung vor allem dem Setzen von sowohl emotionalen als auch anderen Bedeutungsakzenten sowie der Illustration und Hervorhebung verbaler Inhalte. So werden dadurch einerseits Stimmungen, wie beispielsweise Verärgerung oder Langeweile vermittelt, einzelne Wörter oder Wortgruppen besonders hervorgehoben und Identitäts- oder Rollenwechsel veranschaulicht. Häufig scheinen die eingesetzten Betonungen aber auch einzig und allein den Zweck zu erfüllen, den charakteristischen äußerst rhythmischen, rap-ähnlichen Sprechstil zu unterstützen. Die nicht-sprachlichen und prosodischen Elemente dienen somit hinsichtlich der oben angeführten Funktionen im Sinne einer interpretativen Wirkung durchaus der Gestaltung des Textinhalts, da sie zur Verstärkung und Erweiterung von Stimmungen und Inhalten beitragen. Entscheidender Träger von Narration und Information ist aber zweifelsohne die Sprache.

Auch die visuelle Ebene mit ihren körpersprachlichen Elementen trägt an vielen Stellen zu einer Illustration einzelner Worte, Wortgruppen oder auch ganzer Sequenzen bei. Mitunter handelt es sich dabei um relativ bildlich-konkrete Darstellungsformen, zum Teil erschließt sich deren Zusammenhang erst aus ähnlichen Bewegungsmustern, wie sie etwa für die Darstellung von Bewegung, Personen und verschiedener Zeit-Raum-Dimensionen festgestellt werden konnten. Die Darstellung von Gefühlen, meist mittels mimischer Mittel ist schließlich ein weiterer Einsatzbereich. In vielen Fällen scheinen die (rhythmischen) Bewegungen aber auch allein den Zweck zu erfüllen, eine rhythmische Einheit mit dem Sprechrhythmus darzustellen.

Neben diesen rhythmischen Zusammenhängen zwischen den beiden Ebenen lassen sich an manchen Stellen auch inhaltliche Zusammenhänge zwischen der akustischen und der visuellen Ebene feststellen. Das betrifft vor allem Elemente, die dem Setzen emotionaler, dadurch noch zusätzlich verstärkter Akzente, dienen. Basierend auf diesen Analyseergebnissen kann aber trotzdem von einer eindeutigen Dominanz der Textebene gegenüber der Performance gesprochen werden. Zumal die Performance-Ebene allein nicht über ausreichend semantischen Gehalt verfügt, ist sie letztendlich von der Identifizierung durch Worte abhängig.

Der ebenfalls analysierte Einsatz filmsprachlicher Mittel ist mit seinen zwei Einstellungswechseln in diesem Video äußerst reduziert, ermöglicht durch die Wahl der

Amerikanischen Einstellung aber eine gute Beobachtung der Poetin, auch bei ausladenden Bewegungen.

6 Mögliche Potentiale für den DaF/Z-Unterricht

Im Anschluss an diese detaillierte Analyse der Poetry Slam-Aufzeichnung, des Slam Poetry-Textes sowie der vorangegangenen Beschreibung der Genrecharakteristika stellt sich nun die für diese Arbeit essentielle Frage der Relevanz für den DaF/Z-Unterricht. Das folgende Kapitel wird daher um die Beantwortung der folgenden Fragen kreisen: Inwiefern können die, bei der Analyse und im Theorieteil identifizierten, inhaltlichen, sprachlich-strukturellen sowie performativen bzw. (inter-)medialen Merkmale von Relevanz für den DaF/Z-Unterricht sein? Inwiefern kann infolgedessen der Einsatz bzw. die Rezeption von fremdproduzierten Slam Poetry-Texten und -Videoaufzeichnungen als Material Potentiale für den Unterricht bieten?

Der Fokus liegt dabei auf Überlegungen zur rezeptiven und produktiven, vor allem sprachbezogenen Beschäftigung mit Slam Poetry-Texten und -Videos. Ziel ist dabei jedoch nicht die Entwicklung von Didaktisierungen und fertigen Unterrichtsvorschlägen, vielmehr werden an dieser Stelle erste grundsätzliche Überlegungen angestellt. Diese können dann die Basis für die Ausarbeitung konkreter Didaktisierungen und Aufgaben darstellen. Die Diskussion der einzelnen Aspekte hinsichtlich ihrer Chancen für den Unterricht erfolgt ausgehend von den in Kapitel 5 identifizierten Merkmalen. Darin nicht so deutlich ausgeprägte oder enthaltene Aspekte werden vereinzelt durch Informationen aus dem Theorieteil in Kapitel 3 ergänzt und durch Verweise auf andere Slam Poetry konkretisiert und veranschaulicht.

6.1 Inhalt

6.1.1 Lebensweltlichkeit und Aktualität

In inhaltlicher Hinsicht kennzeichnet Slam Poetry eine ausgeprägte Lebensweltlichkeit, die zum einen die Themenwahl und zum anderen die Themenaufbereitung umfasst (vgl. Kapitel 5.2). Hinsichtlich der Themenwahl bedeutet dies die Bevorzugung aktueller, alltäglicher Themen, die für die Arbeit im Unterricht zweifelsohne interessante Anknüpfungspunkte für die inhaltliche Auseinandersetzung mit verschiedensten Themenkomplexen bieten. Das breite Themenspektrum reicht dabei von

anekdotenhaften Alltagserzählungen und -beobachtungen bis zu großen, gesellschaftskritischen Themen, gesellschaftspolitischen Kommentaren und Kritik. Eine thematische Inventur mit Slam Poetry-Texten zu einigen für den DaF/Z-Unterricht interessanten Themengebieten findet sich bei Hille und Lughofer (vgl. Hille und Lughofer 2014, 69). Im Folgenden wird ein Auszug dieser Themenaufstellung wiedergegeben, die um einige Vorschläge ergänzt wurde:

- Konsumgesellschaft und Arbeitsleben: *Dran glauben* von Bas Böttcher²⁸, *Praktikanten* von Marc Uwe Kling, *Und wenn ich nur einfach nichts tue?* von Nadja Schlüter, *Nicht schlecht Herr Specht* von Lars Ruppel
- Genderfragen: *Mama oder: aber nicht nur* von Mieke Medusa, *Wach auf* von Clara Felis, *Rostrotkupferbraunbronze* von Patrick Salmen
- Migration und Xenophobie: *Auf der anderen Seite* von Sulaiman Masomi
- Allgemeine Probleme der Weltgemeinschaft: *Ich packe meinen Koffer* von Yasmin Hafedh, *Beginnen wir mit Schreibmaschinen* von Ken Yamamoto
- Erwachsen und älter werden: *Die Veritas Saga* von Yasmin Hafedh, *Früher wäre alles besser gewesen* von Clara Nielsen
- Natur: *Holger die Waldfee* von Lars Ruppel
- Liebe: *Flieg Baby flieg* von Markus Köhle, *Jahreszeitengedicht* von Clara Nielsen
- Sprache und Macht: *Das Leben ist eine Bausstell* von Mieke Medusa und Yasmin Hafedh

Zu den Begriffen „lebensweltlich“ und „alltäglich“ muss besonders für den Kontext des DaF/Z-Unterrichts jedoch auch kritisch angemerkt werden, dass sich die in Slam Poetry behandelten Themen natürlich primär aus den Alltagserfahrungen, Lebenswelten und Milieus der Slam Poet_innen speisen. Da die Slammer_innen im deutschsprachigen Raum vor allem ein studentisches Milieu repräsentieren, könnten die darin behandelten Themen zweifelsohne nicht von allen Lernenden und in Abhängigkeit von der Zielgruppe gleichermaßen als aktuell und lebensweltlich empfunden werden. Während es sich bei den Themen des analysierten Textes mit den großen, existenziellen Fragen von Herkunft, Identität und Zugehörigkeit vermutlich um Themen von sehr allgemeinem Interesse handelt, kann dies bei anderen Themen naturgemäß sehr anders sein. Im Sinne eines

²⁸ Die Videos zu den hier angegebenen Text-Beispielen sind alle unter Eingabe von Autor_innen-Name und Titel auf Youtube zu finden. Im Verzeichnis (Kapitel 8.2) am Ende der Arbeit finden sich dazu auch exakte Quellenangaben mit den entsprechenden URLs.

zielgruppenorientierten Unterrichts ist dies natürlich stets bei der Textauswahl mitzudenken.

Die zweite Dimension der Lebensweltlichkeit betrifft die Themenaufbereitung. Darunter wird das Aufbereiten und Übersetzen von mitunter auch durchaus komplexen und abstrakten Themen in Bezug zur Lebenswelt der Rezipierenden verstanden. Diese Bevorzugung des Situativen gegenüber dem Abstrakten konnte im analysierten Text sehr gut beobachtet werden. So wurden hier durchaus auch komplexere Konzepte und Diskurse von Herkunft, Identität, Zugehörigkeit, Fremdzuschreibungen durch das Aufrollen anhand einer konkreten, alltäglichen Situation und der immer wieder auftauchenden Frage „Wo kommst du her?“ in sehr engen Bezug zum Leben und unmittelbarem Miteinander gesetzt. Dieser Aspekt ist auch für den Unterricht von großem Interesse, zumal durch diese Kontextualisierung einerseits die Anschaulichkeit und Verständlichkeit selbst bei komplexeren Themen erhöht werden, gleichzeitig aber auch vermehrt persönliche, emotionale Beteiligung und Identifikation hergestellt werden können.

6.1.2 Emotion und Identifikation

Die beiden erwähnten Dimensionen, jene der Emotionen sowie jene der Identifikation, sind für den Fremdsprachenunterricht nicht zuletzt auch im Kontext der Rezeption von Texten von Bedeutung. Die Bedeutung von Emotion in ihrer Verwobenheit mit Kognition für das menschliche Handeln und somit auch das (Fremd- oder Zweit-)Sprachhandeln wird etwa von Wolff hervorgehoben: „Wir verarbeiten nur das aus unserer Umwelt, worauf uns unsere Emotionen verweisen“ (Wolff 2004, 94). Somit ist jeder kognitive, informationsverarbeitende Prozess immer auch ein affektiver, emotionaler Prozess mit der Konsequenz, dass etwa auch Hör- und Leseverstehensprozesse emotionalen Selektionsprozessen unterliegen. Nur das, was der emotionalen Befindlichkeit entspricht, wird verarbeitet (vgl. Wolff 2004, 95f). „Emotionen bewirken oder verhindern, dass vorhandene Wissensstrukturen in den Verarbeitungsprozess einbezogen werden. Bereits vorhandene emotionale Erfahrungen bewirken, dass Lese- oder Hörverstehensprozesse gelingen oder misslingen“ (Wolff 2004, 96f). Aus diesem Grund ist bei der Textauswahl neben den für die Lernenden subjektiv bedeutsamen, aktuellen und lebensweltlichen Inhalten auch die Komponente der Emotionalität nicht zu vernachlässigen. Das wären etwa emotional markierte Hör- und Lesetexte, die über nachvollziehbar charakterisierte

Figuren verfügen und „bestenfalls gar ‚unter die Haut gehen‘“ (Decke-Cornill und Küster 2010, 51). Wichtig sind zudem auch Anknüpfungspunkte für die persönliche Identifikation (vgl. Decke-Cornill und Küster 2010, 51).

Der analysierte Text fördert diese emotionale Beteiligung und Identifikation nicht nur durch die bereits erwähnte, kontextualisierte Themenentfaltung, sondern in einem hohen Maße auch durch die Art und Weise der Figurengestaltung (vgl. Kapitel 5.2.4 und 5.2.5). Im sehr überschaubaren, aus der weiblichen Hauptfigur und ihrem schemenhaften Gesprächspartner bestehenden Figurenrepertoire ist es vor allem die Hauptfigur Yasmin, die zur Identifikation einlädt. Bei ihr handelt es sich um eine sehr nachvollziehbar charakterisierte Figur, die somit als Individuum und reale Person erscheint. Dies geschieht einerseits aufgrund der Informationen, die sich aus dem Text erschließen lassen, einen weit größeren Beitrag zu dieser identifikationsfördernden Figurenzeichnung und -charakterisierung leistet aber zweifelsohne die Kombination aus Bühnenpräsenz und Erzählperspektive. Der Text wird, wie für Slam Poetry typisch, aus der Perspektive der Ich-Figur erzählt, was in Kombination mit der physischen Bühnenpräsenz der Slammerin sowie einigen inhaltlichen Anspielungen zu einem sehr engen Verhältnis zwischen Erzählinstanz und Slammerin führt. Es entsteht dadurch zweifelsohne eine, zumindest scheinbare, Rollenkongruenz zwischen Ich-Figur, Ich-Erzählerin und Slammerin, die in einer Figuren-Verkörperung resultiert. Infolgedessen erscheint die Hauptfigur der Yasmin als sehr reale Person, gleichzeitig eröffnet diese scheinbare Rollenkongruenz den Lernenden aber Raum für eigene Spekulationen und Leerstellen, die produktiv gefüllt werden können. Die zweite Figur des Textes, Yasmins Gesprächspartner, wird im Gegensatz dazu viel weniger deutlich, nur äußerst blass, schablonenhaft und ausschließlich aus der Perspektive der Ich-Erzählerin charakterisiert. Diese Figur erscheint weniger als konkrete, reale Person und als Individuum denn als stereotypische Darstellung eines bestimmten Personentyps. Zwar mag diese schemenhafte Figurenzeichnung Lernende vermutlich deutlich weniger zur Identifikation einladen, doch bietet sie gerade wegen ihrer vagen Schablonenhaftigkeit viel Spielraum für eigene, durchaus auch auf Stereotypen basierenden, Interpretationen und Hypothesen. Die ausschließliche Charakterisierung dieser Figur durch die Ich-Erzählerin bietet zudem auch Chancen für einen Perspektivenwechsel, eine produktive Weiterarbeit im Sinne von „Wie könnte man die Geschichte bzw. die Situation aus der Perspektive von Yasmins Gesprächspartner erzählen?“.

6.1.3 Verweise, Referenzen und die Arbeit mit kulturellen Deutungsmustern

Der analysierte Text verfügt, wie in Kapitel 5.2.3 gezeigt werden konnte, auch über einige Passagen und Begriffe, durch die mittels inhaltlicher Verweise und Referenzen Bezüge zu bestimmten politischen, gesellschaftlichen, historischen bzw. auch populärkulturellen Diskursen oder Fakten hergestellt werden. Dies steht zweifelsohne auch in Zusammenhang mit dem bereits erwähnten Fokus auf Aktualität im Sinne der Themenwahl und -aufbereitung. Diese Bezüge zu Diskursen und Wissensbeständen können im Unterricht einerseits Verständnis- und Rezeptionsschwierigkeiten bereiten, andererseits können sich davon ausgehend auch fruchtbringende Chancen und Potentiale in Hinblick auf kulturbezogenes bzw. diskursiv-landeskundliches Lernen eröffnen. Denn während sich viele dieser Verweise und somit der intendierte Sinn von bestimmten Inhalten, Pointen, Ironie und Komik ohne diese Wissensvoraussetzungen nicht erschließen und somit einen erschwerenden Aspekt bei der Rezeption darstellen, stellen gerade solche Texte einen guten Ausgangspunkt und somit eine geeignete Materialbasis für die Arbeit mit kulturellen Deutungsmustern im Sinne von Altmayers Konzept dar (vgl. Altmayer 2006, 2014).

Ausgangspunkt dieses Konzepts ist die Annahme, dass uns Kultur „mit einem Fundus an (kollektivem) Wissen [versorgt], das uns in die Lage versetzt, der Welt um uns herum, aber auch unserem eigenen Leben und Handeln und dem unserer Mitmenschen Sinn und Orientierung [zu] geben“ (Altmayer 2014, 29). *Kulturelle Deutungsmuster* sind Einzelelemente dieses Wissens, das zu Mustern verdichtet im kulturellen, kollektiven Gedächtnis einer Gruppe gespeichert ist (vgl. Altmayer 2014, 29). Funktion und Zweck dieser Muster ist es „uns mit Sinn und Bedeutung aus[zu]statten, die wir für die (diskursive) Deutung der Wirklichkeit verwenden“ (Altmayer 2006, 52). Da diese kulturellen Deutungsmuster nicht immer wieder neu erfunden werden, sondern im kollektiven Wissensreservoir einer Gruppe²⁹ existieren und in diesem, etwa in Form verschiedener Texte, gespeichert und somit auch überliefert werden, werden diese in unterschiedlichen Diskursen meist als gegeben und allgemein bekannt vorausgesetzt und daher für gewöhnlich auch eher implizit verwendet (vgl. Altmayer 2006, 52f).

²⁹ Der Begriff *Gruppen* definiert hier nach Altmayer nicht zwangsläufig ethnische oder nationale Gruppen, sondern kann grundsätzliche „jede Gruppe von Individuen, sofern sie sich selbst als Gruppe identifiziert, über einen gemeinsamen Wissensfundus und damit über einen gewissen Vorrat an kulturellen Deutungsmustern verfügt“ (Altmayer 2006, 52), bezeichnen.

Doch welche Bedeutung haben nun diese kulturellen Deutungsmuster für das Sprachenlernen und -lehren sowie in weiterer Folge für den Unterricht? Wie bereits erwähnt, greifen wir auf diese im alltäglichen Sprachgebrauch, in jeglicher Form mündlicher, schriftlicher oder medialer Kommunikation häufig zurück. Meist geschieht dies zudem auf eine sehr implizite Art und Weise, da wir „sie bei unseren Gesprächspartnern oder den Adressaten von Texten oder Medienangeboten aller Art in der Regel implizit oder selbstverständlich als allgemein bekannt und akzeptiert voraussetzen“ (Altmayer 2014, 29). Die Partizipation, also konkret die Ermächtigung der Lernenden zur „Teilhabe am Leben eines Landes“ (Altmayer 2006, 54), stellt eines der übergreifenden und zentralen Ziele des Fremdsprachenunterrichts dar. Wenn wir davon ausgehen, dass sich diese Partizipation eben nicht nur auf das Erlernen der entsprechenden sprachlichen Mittel im engeren Sinne beschränkt, sondern auch den Umgang mit und die Partizipation an den, in der jeweiligen Sprache geführten Diskursen und den ihnen zugrunde liegenden Wissensreservoirs, umfasst, wird die Bedeutung der kulturellen Deutungsmuster für den Unterricht deutlich (vgl. Altmayer 2006, 54; 2014, 32). Da jene zielsprachlichen Diskurse auf Basis von kulturellen, kollektiven Wissensbeständen funktionieren, die sich wiederum in kulturellen Deutungsmustern konkretisieren lassen, setzt die Teilhabe an ihnen folgendes voraus: „[D]ie Vertrautheit mit den Deutungsmustern, von denen in diesen Diskursen Gebrauch gemacht wird, die in Diskursen bestätigt oder in Frage gestellt werden und auf die sich Diskurse affirmativ oder kritisch beziehen“ (Altmayer 2006, 54). Infolgedessen sollten kulturelle Deutungsmuster einer der wesentlichen Lerngegenstände von kulturbezogenem, landeskundlichem Lernen sein, da durch die Auseinandersetzung mit deutschsprachigen Diskursen und den ihnen zugrundeliegenden kulturellen Deutungsmustern im Rahmen dieser „inszenierte[n] Teilhaben an deutschsprachigen Diskursen“ (Altmayer 2006, 54) wesentliche Lernprozesse initiiert werden können (vgl. Altmayer 2006, 54f).

Kulturelle Deutungsmuster können dabei auf zwei Ebenen auftreten: Zum einen auf der Ebene der eigentlichen Texte und Diskurse, die sich eines bestimmten Repertoires von Deutungsmustern bedienen und „jeden potentiellen Rezipienten dazu auffordern, diese Deutungsmuster im Rezeptions- und Verstehensprozess zu aktivieren und anzuwenden, um zu einer dem Text ‚angemessenen‘ Sinnzuschreibung zu gelangen“ (Altmayer 2006, 54). Zum anderen sind sie aber auch auf der Ebene der konkreten Verstehensprozesse von rezipierenden Individuen, „die mittels der ihnen jeweils verfügbaren

Deutungsmuster dem Text einen für sie subjektiv befriedigenden Sinn zuschreiben“ (Altmayer 2006, 54), von Bedeutung. Schließlich setzt Verstehen immer auch das Aktivieren bestimmter Muster voraus und wenn diese Muster fehlen oder eben nicht aktiviert werden, kann dies zu Verstehensproblemen führen (vgl. Altmayer 2006, 55). Kulturelles Lernen mit dem übergeordneten Ziel der Partizipation bedeutet und intendiert daher folgendes:

„[W]enn Individuen in der und durch die Auseinandersetzung mit ‚Texten‘ [...] über die ihnen verfügbaren Deutungsmuster reflektieren und diese so anpassen, umstrukturieren, verändern oder weiterentwickeln, dass sie den kulturellen Deutungsmustern, von denen die Texte Gebrauch machen, weitgehend entsprechen, sie diesen Texten einen kulturell angemessenen Sinn zuschreiben und dazu angemessen (kritisch oder affirmativ) Stellung nehmen können.“ (Altmayer 2006, 55)

Die materielle Basis eines solchen kulturbezogenen, landeskundlich-diskursiven, von kulturellen Mustern und ihrer Repräsentation ausgehenden Lernens können prinzipiell deutschsprachige Texte und Medien aller Art sein. Es kann sich bei diesen Textkorpora grundsätzlich um jede Form mündlicher wie schriftlicher Äußerungen aber auch außersprachlicher Medien wie Bilder oder Musik handeln. Doch auch literarische Texte können selbstverständlich Bestandteil solcher Textkorpora sein. Da die erwähnten kulturellen Deutungsmuster gerade auch in literarischen Texten häufig zu finden sind und sich literarische Texte in sehr vielfältiger Weise „auf kulturelle Muster beziehen, diese aufgreifen, implizit als gegeben und bekannt voraussetzen, aber auch in Frage stellen, ironisch brechen oder explizit zum Thema machen“ (Altmayer 2014, 33f), eignen sich diese besonders gut (vgl. Altmayer 2014, 32-34).

In diesem Sinne erscheint auch der analysierte Text *Wo kommst du her?* in höchstem Maße prädestiniert für die Arbeit mit kulturellen Deutungsmustern und die Aufnahme in ein entsprechendes Textkorpus. Denn zum einen weist der Text, wie im Rahmen der Analyse festgestellt wurde, einige *kulturelle Schlüsselwörter* auf (vgl. Altmayer 2004, 223), also Wörter oder Wortgruppen, die eben jene dem Text zu Grunde liegenden Deutungsmuster und Diskurse sichtbar machen und deren Entschlüsselung bestimmte Wissensvoraussetzungen erfordert. Als Beispiel hierfür wären, neben weiteren in Kapitel 5.2.3 angeführten, etwa der historische Verweis auf die österreichisch-ungarische Monarchie oder auch das Titelzitat, mit dem ein populärkultureller Bezug zur Fernsehserie *Mundl – Ein echter Wiener geht nicht unter* hergestellt wird, zu nennen. Hier

werden mittels einiger Worte Bezüge zu verschiedenen, kleineren Diskursen hergestellt. Diese verschiedenen Diskursfäden können im Rahmen des Unterrichts aufgegriffen und entschlüsselt werden.

Darüberhinausgehend bietet sich der Text aber natürlich in Kombination mit anderen Materialien zweifelsohne als Teil eines thematischen Textkorpus und zur damit einhergehenden Arbeit mit kulturellen Mustern an. So könnte anhand des Textes etwa das große kategoriale Muster der „Identität“ - konkret das national bzw. regional-kategoriale Muster „Wienerin-wienerisch“ - aufgerollt werden. Aber auch das topologische Muster „Heimat“ könnte ausgehend von diesem Text bearbeitet werden.³⁰

6.2 Sprache und Textstruktur

In sprachlicher Hinsicht (vgl. Kapitel 5.3) stellt sich zunächst die grundsätzliche Frage, welche Implikationen sich aus dem Spannungsverhältnis zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit für den Unterricht ergeben. Da der Text zwar verbal realisiert aber schriftlich organisiert ist, kann er als konzeptionell schriftlich und medial mündlich eingeordnet werden. Wenngleich die empfundene Textkomplexität und -schwierigkeit von vielen Faktoren abhängt, gilt diese Art von Texten für gewöhnlich als schwieriger, da sie in der Regel kaum (hör-)verständniserleichternde Komponenten gesprochener Sprache beinhaltet (vgl. Glaboniat 2008, 58f). Bei Slam Poetry gestaltet sich dies jedoch ein wenig anders, da die Texte im Gegensatz zu Hörbüchern oder Buchlesungen dezidiert für die mündliche Präsentation verfasst wurden und sich aufgrund dieser Rezeptionssituation auch in sprachlicher Hinsicht sehr stark an Textverständlichkeit und Rezipierbarkeit orientieren. Die Anmoderation kann gemäß der von Glaboniat vorgenommenen Kategorisierung von (Hör-)Texten anhand der beiden Pole gesprochener und geschriebener Sprache jedoch zweifelsohne als „[n]icht spontan gesprochene[r], aber auch nicht auswendig gelernte[r] Text“ (Glaboniat 2008, 59) eingeordnet werden. Da dieser Textabschnitt zweifelsohne eine sehr appellative Funktion erfüllt und infolgedessen Merkmale gesprochener Sprache (Pausen, Unterbrechungen, Selbstkorrekturen etc.) enthält, ist er zweifelsohne leichter verständlich. Der eigentliche Text ist hingegen eher der Kategorie „[n]icht spontan gesprochene[r], auswendig gelernte[r] Text“ (Glaboniat 2008, 59) zuzuordnen. Texte dieser Kategorie, zu der auch Hörspiele,

³⁰ Ein weiteres Textbeispiel mit zahlreichen Verweisen und kulturellen Schlüsselwörtern, das sich für einen entsprechenden Einsatz anbieten würde, wäre *Caesium 137* von Mieke Medusa.

Theaterstücke oder Kabaretts gezählt werden, gelten zwar tendenziell als schwierig, da sie wenige Merkmale spontan gesprochener Sprache aufweisen. Da Lernende aber sehr oft mit einer solchen Form der Kommunikation konfrontiert werden, ist ihr Einsatz im Unterricht trotzdem sinnvoll (vgl. Glaboniat 2008, 59f). Rezeptionserleichternd wirkt beim analysierten Text jedoch die Bevorzugung syntaktisch und grammatisch einfacher Strukturen, wie die Verwendung kurzer Sätze, wenig komplexer Satzverbindungen, eines ausgeprägten Verbalstils, aber auch zahlreicher Redundanzen. Grundsätzlich weist der Text in sprachlicher Hinsicht aber die natürliche Komplexität authentischer Sprachverwendung auf, die sich in diesem Fall stark an der Textverständlichkeit orientiert.

Nichtsdestotrotz lässt sich an einigen Stellen eine Häufung einzelner sprachlicher Phänomene beobachten, die im Rahmen des Unterrichts etwa auch für die Vermittlung grammatischer Strukturen herausgegriffen werden können: So werden neben normalen Aussagesätzen, viele Fragesätze und ein breites Spektrum unterschiedlicher Nebensätze verwendet. In zwei Passagen kommt es zudem zu einer extremen Relativsatzkonzentration. In lexikalischer Hinsicht bemerkenswert ist an einer Stelle die Aufzählung verschiedener weiblicher und männlicher Substantivformen, anhand derer etwa die Bildung weiblicher und männlicher Personenbezeichnungen thematisiert werden könnte. Typisch ist auch die Verwendung von Metaphern und sprachlichen Bildern, hierfür ist aber ein anderer Slam Poetry-Text, *Die perfekte Beziehung* von Pierre Jarawan, ein deutlich markanteres Beispiel.

6.2.1 Sprachen und Sprachregister

Die Analyse des Textes hinsichtlich der verwendeten Sprachen und Sprachregister förderte eine große Bandbreite eingesetzter sprachlicher Mittel zu Tage: So wird der Text zwar überwiegend auf Deutsch vorgetragen, an immerhin zwei Stellen lassen sich jedoch Sprachwechsel bzw. -mischungen feststellen. Die in Slam Poetry immer wieder auftretende Mehrsprachigkeit lässt sich somit, wenn auch nur ansatzweise, auch in diesem Text beobachten. Deutlich markantere Beispiele für Mehrsprachigkeit und gewissermaßen „mehrsprachigere“ Slam Poetry-Texte wären etwa *Das Leben ist eine Baushtell* von Mieke Medusa und Yasmin Hafdeh oder *Mehrsprachigkeit is a gift* von Markus Köhle und Mario Tomic.

Auffällig ist aber auch der Wechsel zwischen den einzelnen Sprachregistern: So ist die Anmoderation überwiegend umgangssprachlich, der eigentliche Text tendenziell als standardsprachlich einzuordnen. Doch auch der standardsprachliche Teil verfügt über einige, für die Sprache der Slam Poetry sehr typische, dialektale, jugendsprachliche und slanghafte Elemente und Ausdrücke. Eine Passage ist dabei besonders reich an verschiedenen, wechselnden Registern (vgl. Kapitel 5.3.2).

Aus dieser sprachlichen Vielfalt eröffnen sich interessante Anknüpfungspunkte für den Unterricht: Zum einen spiegelt sich das für den Unterricht zentrale Prinzip der Mehrsprachigkeit darin wider. Darüber hinaus greifen die mehrsprachigen Texte aber auch vieles von dem auf, was Mehrsprachigkeitskonzepte wie etwa jenes der Quersprachigkeit oder Language Awareness fordern (vgl. Rösch 2011, 164-167). Die Abgrenzung und Ausschließung zwischen einzelnen Sprachen wird in den Texten zum Teil zugunsten eines multiplen Sprachgebrauchs aufgelöst. Verschiedene Sprachen und Register werden kombiniert eingesetzt und die kommunikativen Fähigkeiten dadurch adressaten- und situationsbezogen erweitert. Die mehrsprachigen Texte bieten somit neben einer pluralistischen Sicht auf Sprachen und der wertschätzenden, motivierenden Miteinbeziehung etwaiger Erstsprachen zweifelsohne einen guten Ausgangspunkt und eine Anregung für sprachenübergreifende Reflexionen, das Thematisieren von Sprachenlernen über einzelsprachige Grenzen hinweg, Sprachvergleiche oder auch das Reflektieren von Code-Switching. Ähnliches gilt für die einzelnen Register der deutschen Sprache: Die Vielfalt und der Wechsel zwischen Standardsprache, Umgangssprache, Dialekt³¹ und Jugendsprache spiegelt nicht nur einen realitätsnahen, alltags- und zeitgeistnahen Sprachgebrauch wider, sondern bietet darüber hinaus Ansatzpunkte für eine sprachreflektierende und -sensibilisierende Auseinandersetzung. So können davon ausgehend sowohl Fragen der Wirkung und des Unterschieds zwischen den einzelnen Registern, als auch der Pragmatik thematisiert werden. In lexikalischer Hinsicht bemerkenswert ist die Verwendung einiger Wörter, die eindeutig der österreichischen Varietät des Deutschen zuordenbar sind bzw. einen starken Wien-Bezug aufweisen und zum Teil in der Anmoderation durch Erklärungen vorentlastet werden. Da es auch in der Schweiz und Deutschland sehr aktive Poetry Slam-Szenen und infolgedessen die jeweiligen sprachlichen Varietäten widerspiegelnden Texte gibt, bieten sich Slam Poetry-

³¹ Es gibt auch zahlreiche Beispiele für reine Dialekt-Slam Poetry, wie beispielsweise *Oft a mal* von Concerto Crystall.

Texte auch für plurizentrisches Arbeiten im Unterricht und die Auseinandersetzung mit den verschiedenen Varietäten an. Insbesondere auch, da sich diese aufgrund des Performance-Charakters nicht nur auf die Lexik beschränken, sondern auch in verschiedenen Aussprachestandards ihre Entsprechung finden.

6.2.2 Textaufbau und -struktur

Mit einer Dauer von etwa sechs Minuten sowie einem Textumfang von 1000 Wörtern (850 Wörter ohne die Anmoderation) weist der analysierte Slam Poetry-Text einen sehr typischen, aus der zeitlichen Begrenzung resultierenden Textumfang auf. Aus diesem zentralen textstrukturellen Merkmal der Slam Poetry, der Kürze, eröffnet sich für den Unterricht ein wesentlicher Vorteil: Die überschaubare Länge ermöglicht die Arbeit mit ganzen ungekürzten Texten im Unterricht, sei es in Form von Videos und/oder verschriftlichten Texten. Abhängig von Zielgruppe, Lernzielen und Aufgabenstellung können natürlich auch einzelne Passagen ausgewählt und entweder für sich stehend oder verzögert rezipiert werden. Der analysierte Text erleichtert aufgrund seiner episodischen Struktur eine diesbezügliche Segmentierung für Unterrichtszwecke, da die einzelnen Teile auch für sich stehen und somit einzeln bzw. verzögert rezipiert werden können.

Der Anmoderation, die wie im analysierten Text meist dazu dient mehr oder weniger in den Kontext des Textes einzuführen, kann hingegen eine gewisse vorentlastende und Neugier-weckende Funktion zugeschrieben werden. So deutet die Slammerin in ihrer Einleitung das Thema des Textes zwar mit den Worten an, wonach ihr Text eine Frage behandelt, und charakterisiert diese Frage in weiterer Folge mit einigen Begriffen (*oft gestellt, blöd, die ich selbst manchmal stelle, die mir gestellt wird*), nennt das Thema aber nicht explizit und macht somit neugierig darauf. Gerade diese vage, neugierig machende Andeutung eröffnet aber auch Leerstellen für eigene Hypothesenbildungen, die im Unterricht produktiv genutzt werden können. So könnten etwa an dieser Stelle die Ideen, Hypothesen und Erwartungen der Lernenden an den Text bzw. die darin behandelte „Frage“ und das eigentliche Thema aufgegriffen werden. Die an diese Themenandeutung anschließende Einführung in den Kontext des Textes, im Rahmen derer vermeintliche Wiener Besonderheiten (unfreundliche Kaffeehauskellner, Kaffeebezeichnungen und Monarchie-Nostalgie) auf humoristische Weise erklärt werden, kann zum einen natürlich auch eine gewisse vorentlastende Funktion erfüllen, eröffnet gleichzeitig aber wieder neue Leerstellen, die durch Assoziationen und Hypothesen der Lernenden gefüllt werden

können. Die direkte Adressierung des Publikums, das bei einer Rezeption des Videos im Rahmen des Unterrichts ja gewissermaßen die Lernenden wären, könnte sich mitunter auch positiv auf die emotionale Beteiligung der Lernenden auswirken.

Neben Kürze und Anmoderation sind aber zweifelsohne die inhaltlichen und sprachlichen Wiederholungen das augenscheinlichste textstrukturelle Merkmal. Die inhaltlichen Redundanzen äußern sich am offensichtlichsten bei den wiederholten, in allen drei Teilen aufgegriffenen Grundfragen und -themen „*Wo kommst du her?*“ und „*Aber wo kommst du wirklich her?*“ sowie der stets gleichen Antwort „*aus Wien*“, die in weiterer Folge jedoch immer etwas variiert. Hinzu kommen noch weitere Formen inhaltlicher Redundanz und das zweimalige Auftreten einer Refrain ähnlichen Passage. Für Lernende haben diese inhaltlichen Redundanzen den Vorteil, dass sie rezeptions- und verständniserleichternd wirken. Denn wenngleich die Komplexität von Texten auch von sehr vielen anderen Parametern bestimmt wird, hat doch die Art und vor allem Dichte der Informationen einen wesentlichen Einfluss darauf, wie schwierig ein Text empfunden wird: So gestaltet sich die Verarbeitung von Texten mit kompakten, dicht aufeinanderfolgenden Informationen deutlich schwieriger als die Verarbeitung redundanter Texte mit vielen Wiederholungen und einer daher deutlich weniger dichten Informationsfolge (vgl. Glaboniat 2008, 56).

Die sprachlichen Redundanzen, die sich vor allem in Form von Anaphern - also gleichen Satzanfängen - äußern, fungieren durch ihre wiederholenden Strukturen nicht nur verständniserleichternd, sondern bieten darüber hinaus vor allem auch einen guten Ausgangspunkt für das induktive Einführen, aber auch das Üben und Verinnerlichen verschiedener Strukturen. Denn insbesondere in Kombination mit dem ausgeprägten Rhythmus können durch das oftmalige Wiederholen bestimmter sprachlicher Phänomene, wie es im Rahmen solcher Texte geschieht, sprachliche Strukturen besonders gut aufgenommen und eingeprägt werden (vgl. Ekinici-Kocks 2012, 123). Durch das wiederholende Einüben der Struktur wird diese für die Lernenden zugänglich (vgl. Weber 2014, 115). Dabei kann es sich, je nach Auftreten und Häufung, um verschiedene grammatische, syntaktische Phänomene handeln. Gleichzeitig kann anschließend an die Präsentation eines solchen Slam Poetry-Inputtextes und der Einführung der jeweiligen Strukturen auch produktiv weitergearbeitet werden, da die Texte als Basis für generatives Schreiben und die eigene Textproduktion genutzt werden

können. Dabei dient der Inputtext als Anhaltspunkt und gewissermaßen strukturelles Modell, anhand dessen, in Analogie zur formalen Textstruktur, ein Paralleltext verfasst wird. Die formale Struktur des Inputtextes wird von den Lernenden mit eigenen Ideen und Gedanken gefüllt (vgl. Weber 2014, 112). Somit kann neben dem impliziten Sprachstrukturerwerb auch die kreative Auseinandersetzung mit dem Text gefördert werden.³²

6.2.3 Rhythmik und Klanglichkeit

Wie in der Analyse gezeigt werden konnte, weist auch dieser Text jene für Slam Poetry sehr typischen Merkmale von Rhythmik und Klanglichkeit auf. Diese entstehen durch die häufige Verwendung von Anaphern, Reimen, Stilfiguren, Redundanzen und rhetorischen Mitteln, die sich den Klang der Sprache bzw. Klangähnlichkeiten von Wörtern zu Nutze machen (z.B. Alliterationen, Assonanzen, Paronomasie). Dieses zentrale, weniger ästhetisch denn mnemotechnisch motivierte Merkmal der Rhythmik und Klanglichkeit bietet gerade aufgrund seiner Memorierungsfunktion sowie der Unterstützung von Denk- und Merkprozessen wesentliche Anknüpfungspunkte für den Unterricht.

So haben rhythmische Texte nicht nur eine besonders attraktive und poetische Wirkung - ähnlich wie Lieder besitzen sie aufgrund ihres strukturierenden Formats ein besonderes Potential „Formen und Strukturen einer Sprache schematisch, einprägsam darzureichen“ (Rössl-Krötzl et al. 2015, 155) – sondern sie bieten sich daher insbesondere für das Memorieren und Automatisieren sprachlicher Strukturen an. Aufgrund der memorierenden Wirkung rhythmischer Sequenzen besteht ein enger förderlicher Zusammenhang zwischen Rhythmus, Grammatik-, Syntax- und Spracherwerb, verstärkt können diese Synergien noch in Kombination mit Bewegung werden. Rhythmische Strukturen sensibilisieren aber auch besonders für Formaspekte von Sprache. Aus diesem Grund bietet sich die Verbindung grammatischer und rhythmischer Aspekte im Sprachunterricht an, um etwa auch bereits eingeführte grammatische Strukturen oder Redemittel mithilfe rhythmischer Texte zu trainieren (vgl. Meißner und Reinke 2015, 18f, 24). Das kann zum einen durch formfokussierte Arbeit passieren, bei der „der Fokus bewusst (kognitiv) auf die Form gelegt wird und Regeln zur Grammatik und zum

³² Weitere Beispiele für Slam Poetry mit sehr redundanten, repetitiven Strukturen wären etwa *Jahreszeitengedicht* von Clara Nielsen oder auch der bereits erwähnte, allerdings dialektale Text *Oft amoi* von Concerto Crystal.

Rhythmus“ (Meißner und Reinke 2015, 19) erklärt und verdeutlicht werden, oder auch auf eine intuitiv-imitative Weise geschehen, bei der „auf eher intuitivem Weg sprachliche Strukturen in entsprechenden Textsorten (stark rhythmische Reime und Texte) angeboten und spielerisch nachvollzogen (imitiert) und damit automatisiert werden“ (Meißner und Reinke 2015, 19). Rhythmische Texte und Sprechstücke, wie sie innerhalb der Slam Poetry häufig zu finden sind, scheinen sich bestens zum Üben und Festigen sprachlicher Strukturen, die neben Grammatik und Syntax auch den Wortschatz umfassen können, zu eignen. Sie sind somit auch ein deutlich attraktiverer und authentischerer Ersatz für bedeutungsleere Automatisierungsübungen (vgl. Meißner und Reinke 2015, 20).

Ein weiteres mögliches Einsatzgebiet rhythmischer Slam Poetry-Texte könnte schließlich noch die Sensibilisierung für Sprechrhythmus und Prosodie im Rahmen von Aussprachetraining sein. So eignen sich die Texte aufgrund ihrer ausgeprägten Betonung und Rhythmisierung zweifelsohne dazu, Lernende mit der Gliederung gesprochener Äußerungen in rhythmische Gruppen, der Positionierung von Akzenten in Wörtern, Wortgruppen oder verschiedenen Satzarten sowie mit verschiedenen prosodischen Mitteln vertraut zu machen (vgl. Meißner und Reinke 2015, 24). Die Slam Poetry-Texte könnten im Rahmen dessen etwa für Chorsprechen verwendet werden, das sich für das Trainieren von Aussprache und Sprechrhythmus gut eignet und den Lernenden oft die Angst vor Fehlern nimmt. Das, über den Sprachklang angesprochene, ästhetische und emotionale Empfinden macht schlichtweg oft auch einfach Spaß. Die Texte laden zudem dazu ein, sei es im Chorsprechen, in Einzel-, Partner- oder Kleingruppenaktivitäten, unterschiedliche (emotionale) Sprechweisen auszuprobieren und so auf spielerische Weise durch das wiederholte Variieren von Sprechtempo, -melodie, Betonungen oder Lautstärke mit der Wirkung der unterschiedlich eingesetzten prosodischen Mittel zu experimentieren.

6.3 Performance

In diesem, der Performance gewidmeten Abschnitt (vgl. Kapitel 5.4) steht die Beantwortung der folgenden Fragen im Zentrum: Inwiefern können Poetry Slam-Videos, wie das analysierte, aufgrund ihres performativen Charakters als audiovisueller Text unter dem Aspekt des Hör-Seh-Verstehens behandelt werden? Inwiefern beinhalten sie aufgrund ihres performativen Charakters auf der Bild- und Tonebene

verständniserleichternde bzw. -unterstützende Elemente? Im Anschluss daran soll noch diskutiert werden, welche anderen Aspekte der Performance für den Unterricht von Interesse sein könnten.

Als Hör-Seh-Verstehen wird nach Biechele die Fertigkeit bezeichnet, „audiovisuelle Medien, d.h. Filme unterschiedlicher Genres, im Fremdsprachenunterricht verstehen zu können“ (Biechele 2010, 118). Das bedeutet einerseits das Wahrnehmen, Verstehen und Interpretieren von Bild und Ton in ihren spezifischen Codes, es umfasst aber auch:

„[D]as adäquate Aufnehmen und Verarbeiten der kommunikativen Situation in ihrer Gesamtheit, d.h. das Erfassen der übermittelten Sprachzeichen und der nonverbalen wie extraverbalen, kommunikative Funktion tragende Informationen und deren intentionsgerechte, partnerbezogene und situationsgerechte Widerspiegelung und Interpretation.“ (Biechele 2010, 118)

Hör-Seh-Verstehen bedeutet somit stets das Verstehen eines audiovisuellen Textes in seiner Gesamtheit, also einschließlich seines Zusammenspiels akustischer (gesprochenes Wort, Musik, Geräusche) und visueller Informationen (vgl. Biechele 2006, 313). Auch Blell und Lütge definieren Hör-Seh-Verstehen als die „Fähigkeit, fremdsprachliche Inhalte bildgestützt verstehend zu hören und zu sehen und sie sprachhandlungsorientiert zu verarbeiten“ (Blell und Lütge 2008, 128). Die Arbeit mit dem Hör-Seh-Verstehen zielt dabei neben „der Förderung der Wahrnehmung, Speicherung, Verarbeitung simultaner o[der] sukzessiver Ton-Bild-Beziehungen“, sowie „der Förderung sprachrezeptiver und -produktiver Selbstständigkeit in der Fremdsprache“ auch auf „die Entwicklung narrativer Kompetenz (Geschichtenwissen, Wissen um typische *plots* etc.)“ (Blell und Lütge 2008, 128) ab. Audiovisuelle Texte mit ihrer Verknüpfung sprachlicher, akustischer und visueller Zeichen bieten dabei auch viele Vorteile für den Unterricht. So fordert die aus dieser plurimedialen Darstellungsform resultierende hohe Reizdichte zwar durchaus die Verarbeitungsleistung der Lernenden heraus, gleichzeitig regen sie aber umso mehr zur aktiven Sinnkonstruktion an, fördern die emotionale Beteiligung und eignen sich als Auslöser positiver affektiver Prozesse besonders als Impuls für Sprechanlässe (vgl. Blell und Lütge 2008, 129-133). Biechele nimmt eine detaillierte Auflistung von Vorteilen und Potentialen, die audiovisuelle Medien für den Fremdsprachenunterricht bieten, vor, wobei sie sich dabei insbesondere auf die Aspekte besseres Verstehen, günstigerer Prozessverlauf und größerer Lernzuwachs konzentriert (vgl. Biechele 2006, 311f). Basierend auf einigen zentralen Punkten dieser Auflistung soll nun anhand des

analysierten Videos diskutiert werden, inwiefern diese Potentiale aufgrund ihres Performancecharakters auch bei Poetry Slam-Videos³³ zum Tragen kommen.

Eines der grundlegenden Argumente unter dem Aspekt des besseren Verstehens, wonach „Wahrnehmung und Verarbeitung eher dem natürlichen Verstehen [entsprechen]“ (Biechele 2006, 311), da auch Hörverstehen bis auf wenige Ausnahmen meist audiovisuell ist, trifft hier eindeutig zu: Der Text und die verbale Sprache werden beim Poetry Slam durch das bewegte Bild und die darin abgebildete Vortragssituation kontextualisiert. Es wird dadurch zum einen deutlicher als dies bei einer rein auditiven Wahrnehmung der Fall wäre, in welchem situativen Kontext bzw. (Veranstaltungs-)Setting dieser Text steht. Zum anderen wird die verbale Sprache, wie dies auch bei direkter face-to-face Kommunikationssituationen der Fall ist, durch visuelle mimische und gestische Elemente begleitet.

Die Argumente wonach, „(fremd)sprachliches Verstehen [...] durch das Bild bis zu einem gewissen Grad auch sprachfrei möglich [ist]“ und „das (bewegte) Bild [...] bei Inferenzprozessen [hilft]“ (Biechele 2006, 311), zumal es konkretisiert bzw. möglicherweise nicht verstandene Inhalte zeigt oder einordnet (vgl. Biechele 2006, 311), treffen bei gefilmten Slam Poetry-Performances nicht bzw. nur sehr eingeschränkt zu. Denn wie durch die Analyse gezeigt werden konnte, trägt die Bildebene bzw. das Zusammenspiel von Bild- und Tonebene zwar an vielen Stellen durchaus zur Illustration des durch verbale Sprache übermittelten Textinhalts bei. Das betrifft im Speziellen die Darstellung von Gefühlen und Stimmungen, Personen und Figuren, Bewegung, Zeit-Raum-Dimensionen und unterschiedlicher recht konkret-bildhafter, fast emblematischer Bewegungen, die der Illustration einzelner Worte oder Inhalte dienen. Ein gewisser Einfluss der Bildebene auf die Textgestaltung kann also nicht negiert werden. Gleichzeitig bleibt die verbale Sprache, die hinsichtlich ihres semantischen Gehalts der performativen Ebene deutlich überlegen ist, aber die entscheidende Trägerin von Narration und Information. Die (semantische) Kraft der Bilder und der Performance scheint daher letzten Endes nicht stark genug um für sich stehen zu können, sondern bleibt von der

³³ Wie bereits mehrfach erwähnt, handelt es sich bei dem analysierten Poetry Slam um eine textbezogene Performance, die aufgrund ihrer Abstimmung zwischen Text und Performance zweifelsohne die anschaulichste Performanceart darstellt (vgl. Kapitel 3.1.6.3): Die Berücksichtigung von Textinhalt und -rhythmus bei der Wahl stimmlicher und körpersprachlicher Mittel ist hier am deutlichsten. Sollte eine Berücksichtigung von Poetry Slam-Videos unter dem Aspekt des Hör-Seh-Verstehens möglich sein, so trifft dies daher am ehesten bei dieser Performanceart zu.

Identifikation durch verbale Sprache abhängig. Ein durch Bilder ermöglichtes, sprachfreies Verstehen, wie es bei Filmen bis zu einem gewissen Grad der Fall ist, erscheint infolgedessen nicht möglich. Da aber die visuelle Ebene mit ihren körpersprachlichen Elementen in den angeführten Bereichen – und noch verstärkt durch entsprechende nicht-sprachliche bzw. prosodische Zeichen auf der akustischen Ebene – durchaus veranschaulichend wirkt, kann ihr zumindest eingeschränkt eine unterstützende Funktion bei Verstehensprozessen zugeschrieben werden. Nicht adäquat verstandene Informationen auf der Sprachebene können durch Informationen der Bildebene zumindest teilweise ergänzt werden. Zwar trifft dies in weit geringerem und konkreterem Ausmaß zu, als dies bei „normalen“ Filmen der Fall wäre, aber es besteht aufgrund der Bildebene doch eine Verständniserleichterung gegenüber einer rein auditiven Rezeption beim etwaigen Ausblenden der Bildebene.

An dieser Stelle muss jedoch noch eine kleine Differenzierung und auch Einschränkung vorgenommen werden, denn eine mögliche Problematik, die gleichzeitig zweifelsohne aber auch Chancen für den Fremdsprachenunterricht bietet, ergibt sich aus der Vieldeutigkeit nonverbaler, körpersprachlicher Phänomene. „Körpersprache wird [...] genauso wie die Verbalsprache in einem langen Prozess der individuellen Sozialisation wie allgemeinen Enkulturation erworben“ und ist infolgedessen auch „von der Kultur geprägt, in der sie gelernt [...], in der sie eingesetzt wird und in der sie tagtäglich als ‚normale‘ angemessene Verhaltensweise empfunden wird“ (Eßer 2007, 325). Nonverbale Signale, wie sie etwa auch im Rahmen dieser Slam Poetry-Performance Verwendung finden und im Rahmen der Analyse auf eine bestimmte Weise interpretiert wurden (vgl. Kapitel 5.4.2 und 5.4.3), sind also grundsätzlich keineswegs eindeutig, können aber auch kulturell sehr unterschiedlich bewertet werden (vgl. Surkamp 2013, 233). Dabei kann es sich einerseits um körpersprachliche Gesten handeln, die auf eine bestimmte Art gedeutet werden. Ähnlich gestaltet sich das auf der akustischen Ebene, wo mittels bestimmter Geräusche bzw. der stimmlichen Gestaltung gewisse Assoziationen geweckt werden bzw. Interpretationen naheliegen (z.B. Launen, Stimmungen). Als solche sind nonverbale Signale daher nicht nur verständniserleichternd, sondern auch „oftmals Quelle von Missverständnissen in interkulturellen Begegnungssituationen“ (Surbkamp 2013, 233), nicht zuletzt auch, weil „körpersprachliches Verhalten unbewusst eingesetzt und interpretiert wird [...] als verbale Mittel“ (Eßer 2007, 328). Das bedeutet, dass die angeführten, vermeintlich verständniserleichternden visuellen körpersprachlichen und

akustischen para- und nonverbalen Zeichen, aus denen sich die Performance zusammensetzt, nicht zwangsläufig von allen Lernenden so interpretiert werden und sich infolgedessen verschiedene Lesarten ergeben. Aufgrund des engen Zusammenhangs verbaler und nonverbaler Aspekte der Kommunikation – Schätzungen gehen davon aus, dass 65-90% der Informationen in Gesprächen auf Körpersprache zurückzuführen sind (vgl. Surkamp 2013, 233) – soll die Vermittlung kommunikativer Kompetenz im Fremdsprachenunterricht neben verbalen Mittel auch nonverbale Elemente umfassen. Das betrifft neben der Sensibilisierung für die bereits erwähnte Kulturgebundenheit nonverbaler Kommunikation und der Reflexion des eigenen nonverbalen Verhaltens auch den Einsatz nonverbaler Elemente als Kommunikationsstrategie, etwa wenn Gehörtes nicht verstanden wird oder bei der Sprachproduktion bestimmter Wortschatz gerade nicht parat ist (vgl. Surkamp 2013, 234). Eßer formuliert diesbezüglich „die Vermittlung einer umfassenden körpersprachlichen interaktionalen Kompetenz“ (Eßer 2007, 329) als ein wichtiges Lernziel. Mit ihrem reichhaltigen Angebot an nonverbalen stimmlichen und körpersprachlichen Mitteln stellen gefilmte Slam Poetry-Performances daher einen guten Ausgangspunkt für eine Auseinandersetzung mit und Sensibilisierung für diesen Themenkomplex dar.

Viele der von Biechele angeführten Potentiale und Vorteile audiovisueller Medien hinsichtlich des Prozessverlaufs (vgl. Biechele 2006, 312) scheinen aber auch auf gefilmte Slam Poetry-Performances zuzutreffen. So kann davon ausgegangen werden, dass der Gebrauch aller sensorischen Kanäle auch hier zu einer Reduktion von Ermüdungserscheinungen zugunsten einer Aufmerksamkeitssteigerung führt. Als besonders zutreffend erscheinen die Argumente, wonach eine „erhöhte Aktivierung der Lernenden aufgrund der ‚offenen Struktur‘ des visuellen Angebots“ (Biechele 2006, 312) passiere und die Kombination aus Bild und Ton in einem effizienteren Antizipieren resultiere. Denn zum einen wecken die diversen akustischen und visuellen Zeichen automatisch Assoziationen. Zumal diese Zeichen aber oft unspezifisch und wenig konkret bleiben, laden sie mit ihrer Offenheit gerade zum freien Assoziieren und zu individuellen Interpretationen und Lesarten ein. Auch das Argument, wonach „das Wahrnehmen können des Verbalen, Paraverbalen und Nonverbalen [...] eine verbesserte Nutzung verstehenssteuernder prosodischer Phänomene (Intonation, Satzakzent, Rhythmus,...) [bewirkt]“ (Biechele 2006, 312), ist im Kontext gefilmter Slam Poetry-Performances von Interesse. Denn zumal sich die akustischen Zeichen dabei auf den sehr betonten und

bewussten Einsatz dieser verbalen, paraverbalen und nonverbalen-vokalen Mittel beschränken, ist dieses Potential bei gefilmten Slam Poetry-Performances vermutlich stärker ausgeprägt als bei Filmen, die in akustischer Hinsicht für gewöhnlich auch Musik und andere (Hintergrund-)Geräusche enthalten.

Eine Rolle spielen bzw. einen zusätzlichen Beitrag leisten, dürften hier auch die im Rahmen der Analyse festgestellten häufigen Übereinstimmungen zwischen Sprech- und Bewegungsrhythmus. Da an vielen Stellen auf den engen Zusammenhang zwischen dem Erlernen von Aussprache bzw. Sprechrhythmus und Motorik bzw. Körperbewegung hingewiesen wird (vgl. Schewe 2012, 85ff; Drumbl und Stuppner 2012; Meißner und Reinke 2015, 18, 24), kann vermutet werden, dass dieser Lern- bzw. Sensibilisierungseffekt durch die gleichzeitige Wahrnehmung auf der visuellen und auditiven Ebene noch zusätzlich verstärkt wird. Zudem kann dies einen Impuls für die produktive Arbeit und dem Experimentieren mit der „Verkörperung“ von Sprechrhythmus darstellen.

Durch die aus der Performance entstehende Bildlichkeit eröffnen sich für Slam Poetry noch weitere Anknüpfungspunkte und Aspekte von Bildmedien und visuellem Lernen. Das betrifft etwa die Motivationssteigerung, die durch die Arbeit mit Filmmedien festgestellt werden kann, aber auch den positiven Einfluss auf die Behaltensleistung aufgrund der intensiveren Informationsverarbeitung beim visuellen Lernen (vgl. Harms 2005, 249-251). Aber auch eine Förderung der *visual literacy* erscheint durch die Arbeit mit gefilmten Slam Poetry-Performances im Rahmen des Unterrichts möglich. Unter *visual literacy* wird die „Fähigkeit zur Entschlüsselung visueller Codes“ (Harms 2005, 251) verstanden, die ähnlich der Fähigkeit zur Entschlüsselung verbaler, sprachlicher Codes erlernt werden muss (vgl. Harms 2005, 251). Zwar erscheinen Slam Poetry-Aufnahmen wenig geeignet für die Entschlüsselung von Filmsprache oder des komplexen filmischen Symbolsystems und können somit nicht im Sinne der Entwicklung einer Filmlesefähigkeit (vgl. Biechele 2006, 316) mit dem Wissen um filmische Darstellungsmittel und Narration betrachtet werden. Sie bieten sich aber, wie bereits erwähnt, umso mehr für die Auseinandersetzung mit der Entschlüsselung einfacher visueller Botschaften, wie nonverbaler Kommunikation und Körpersprache an.

Auch aus der, durch den performativen Aspekt entstehenden Multimodalität der Slam Poetry und der daraus resultierenden Aufnahme über verschiedene Sinneskanäle

ergeben sich Vorteile für den kognitiven Lernvorgang und die Behaltensleistung im Sinne des mehrkanaligen Lernens (vgl. Brzezińska 2009, 54ff). Darüber hinaus bietet diese kombinierte Wahrnehmung von Bild und Ton aber auch Chancen für eine sinnlichere Wahrnehmung und Rezeption im Sinne des ästhetischen Lernens. Schließlich sind dafür mediale Textformate, die unterschiedliche Sinneskanäle adressieren, besonders geeignet, da sie aufgrund ihrer Multimodalität ästhetische Merkmale besonders deutlich machen und somit auch einer „Reflexion besser zugänglich werden können“ (Badstübner-Kizik 2014, 301).³⁴

6.4 (Inter-)Medialität und Fertigkeiten

Neben den bisher erläuterten Aspekten ist aber auch die (Inter-)Medialität der Slam Poetry von Interesse für den Unterricht, zumal sich diese in der Existenz verschiedener medialer Repräsentationsformen, wie in Kapitel 3.2 dargelegt, widerspiegelt. Die Texte werden für gewöhnlich geschrieben, gesprochen und gebärdet, infolgedessen liegen sie als Video- und/oder Audioaufnahme bzw. Printtext vor. Während Videoaufnahmen von Slam Poetry in großer Zahl auf diversen Internetplattformen frei zugänglich sind, ist die Verfügbarkeit der entsprechenden Printtexte zwar deutlich eingeschränkter. Allerdings können solche Text-Transkripte für Unterrichtszwecke auch recht einfach selbstangefertigt werden. Für den Unterricht ergeben sich aus dieser Intermedialität sehr positive Nebeneffekte, nämlich die Bearbeitbarkeit in den fünf Fertigkeiten und somit durch den Einsatz von Slam Poetry als Unterrichtsmaterial Möglichkeiten der Integration aller Fertigkeiten.

Die Rezeption von Slam Poetry als Video, das zweifelsohne die authentischste mediale Publikationsform darstellt, kann je nach performativer Ausprägung des jeweiligen Textes, Unterrichtsziels und -fokus entweder mehr unter dem Aspekt des Hörens oder des Hör-Seh-Verstehens erfolgen. So kann durch eine entsprechende Fokussierung und Aufgabenstellung die Rezeption als bildgestützte Form des Hörens betrachtet werden, bei der das Hörverstehen zwar an das Hör-Seh-Verstehen gekoppelt ist, der Schwerpunkt aber eindeutig bei ersterem liegt. Auch ein Ausblenden der Bildebene und eine

³⁴ Zumal eine intensive Beschäftigung mit dem Konzept der ästhetischen Bildung bzw. dem ästhetischen Lernen den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, sei an dieser Stelle auf Bernstein und Lerchner (2014) verwiesen. Im Kontext der Slam Poetry von besonderem Interesse ist darin die Auseinandersetzung von Schier zu ästhetischer Bildung im Rahmen des fremdsprachlichen Literaturunterrichts (vgl. Schier 2014, 3-17).

Präsentation als rein auditiver Hörtext ist dabei selbstverständlich möglich. Neben der Förderung des klassischen Hörverstehens eignen sich die Slam Poetry-Texte zweifelsohne für die Förderung der *audio literacy* (vgl. Blell 2013, 6). Umgekehrt kann bei einer Hörsehverstehens-orientierten Beschäftigung mit den Aufnahmen als audiovisuelle Texte der Fokus aber auch verstärkt auf die Bildebene und die visuelle Wahrnehmung gelegt werden. Dabei können die in Kapitel 6.3 ausführlich diskutierten Aspekte nutzbar gemacht werden.

Wenngleich eine ausschließliche Präsentation von Slam Poetry als Lesetext problematisch erscheint, kann, selbstverständlich auch wieder in Abhängigkeit von den Lernzielen, gerade im Kontext des Fremdsprachenunterrichts im Anschluss an die auditiv(-visuelle) Rezeption die lesende Beschäftigung mit dem Printtext vorteilhaft sein. Das kann insbesondere dann der Fall sein, wenn eine weiterführende analytische Literatur- und Textarbeit intendiert wird. Da die Texte der Slam Poetry in der Regel von den Slammer_innen für den Vortrag verfasst werden und daher grundsätzlich auch in schriftlicher Form vorliegen, erscheint die Arbeit mit Transkripten hier weniger problematisch als dies bei normalen Hörtexten der Fall ist.

Anschließend an die Rezeption der Slam Poetry bieten die Texte auch einen guten Ausgangspunkt für eine weiterführende mündliche oder schriftliche produktive Beschäftigung ganz im Sinne des handlungs- und produktionsorientierten Unterrichts. Hinsichtlich des Schreibens bieten sich die Texte sowohl als Impuls für freie, kreative als auch für gelenkte Formen des Schreibens an. So können ausgehend vom rezipierten Text von den Lernenden ganz frei eigene Slam Poetry-Texte verfasst werden, es können aber auch andere Schreibaufträge ausgehend vom präsentierten Text generiert werden. Zumal Slam Poetry-Texte aber auch häufig über sehr redundante Textstrukturen verfügen, eignen sie sich auch bestens für etwas weniger freie Formen des Schreibens wie das generative Schreiben (vgl. Belke 2017, 11-13, 238f).

Ähnliches gilt für die mündliche Sprachproduktion, auch hier kann Slam Poetry einerseits als Impuls für freies Sprechen im Sinne von Anschlusskommunikation dienen. Andererseits bietet sich Slam Poetry aber gerade wegen ihrer Rhythmik, Klanglichkeit und dem intensiven, manchmal schon fast übertriebenen Einsatz prosodischer Mittel für ein durchaus spielerisch-experimentierendes Aussprachetraining, bei dem die Korrektheit von Aussprache und Intonation im Zentrum stehen, an. Das kann beispielsweise in Form

von Nachsprechen oder Rezitieren fremder, natürlich aber auch selbstverfasster Texte geschehen. Insbesondere aus der Kombination aus Rhythmus und Bewegung eröffnen sich Möglichkeiten für einen lustvollen, sinnlichen Zugang zu Aussprache- und Vortragstraining (vgl. Schewe 2012; Stöver-Blahak 2012, 2014; Missaglia 2012; Hornung 2012).

7 Fazit und Ausblick

Wie im Verlauf dieser Arbeit anhand von Yasmin Hafedhs Text *Wo kommst du her?* gezeigt werden konnte, verfügt das Genre Slam Poetry über eine Reihe von Eigenschaften und Merkmalen, die sich als sehr fruchtbar und gewinnbringend für den Einsatz und die Rezeption im DaF/Z-Unterricht erweisen.

Das betrifft in inhaltlicher Hinsicht neben dem sehr breiten Themenspektrum zunächst vor allem die Hinwendung zu von Aktualität und Lebensweltlichkeit geprägten Themen – sowohl hinsichtlich ihrer Wahl als auch Entfaltung. Es betrifft aber auch die Förderung emotionaler Beteiligung und Identifikation, die neben einigen erzähltechnischen Elementen vor allem auch durch die Bühnenpräsenz der Slammerin verstärkt wird. Interessante Anknüpfungspunkte für landeskundlich-diskursives, kulturreflexives Lernen im Sinne der kulturellen Deutungsmuster ergeben sich aus den zahlreichen inhaltlichen Verweisen und Referenzen.

Neben dem Spannungsverhältnis zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit sowie einer in hohem Maße an Textverständlichkeit und Rezipierbarkeit orientierten Sprache, bieten in sprachlicher Hinsicht die Mehrsprachigkeit sowie der häufige Wechsel zwischen verschiedenen Sprachregistern Möglichkeiten für sprachenübergreifende Reflexionen, Sprachvergleiche und Ansatzpunkte für eine sprachreflektierende und -sensibilisierende Auseinandersetzung. Augenscheinlichstes textstrukturelles Merkmal ist zweifelsohne die Kürze, die es ermöglicht, auch mit ganzen, ungekürzten Texten im Unterricht zu arbeiten. Aber auch die redundante Textstruktur, die durch inhaltliche und sprachliche Wiederholungen entsteht, bietet Vorteile: So wirken inhaltliche Redundanzen verständniserleichternd. Sprachliche Redundanzen können darüber hinaus besonders gut – vor allem in Kombination mit dem ausgeprägten Rhythmus – zum Einüben unterschiedlicher grammatischer oder syntaktischer Strukturen genutzt werden. Der Rhythmus und die ausgeprägte Klanglichkeit, da auch mehr mnemotechnisch denn

ästhetisch motiviert, haben einen ähnlichen Effekt: Rhythmische Texte besitzen nicht nur eine poetische Wirkung, sondern aufgrund ihres strukturierenden Formats auch ein besonderes Potential zur Einprägung sprachlicher Formen und Strukturen. Sie bieten sich daher – nicht zuletzt auch in Kombination mit rhythmischer Bewegung – insbesondere für das Memorieren und Automatisieren sprachlicher Strukturen und die Sensibilisierung für Formaspekte von Sprache an. Ein weiteres mögliches Einsatzgebiet rhythmischer Slam Poetry-Texte könnte schließlich noch die Sensibilisierung für Sprechrhythmus und Prosodie im Rahmen von Aussprachetraining sein. So können Slam Poetry-Texte im Rahmen dessen etwa für Chorsprechen verwendet werden. Die Texte laden zudem dazu ein, verschiedene (emotionale) Sprechweisen auszuprobieren und so auf spielerische Weise mit der Wirkung der unterschiedlich eingesetzten prosodischen Mittel zu experimentieren.

Aufgrund des performativen Aspekts scheinen manche Vorteile audiovisueller Texte durchaus zuzutreffen, andere wiederum nicht oder nur sehr eingeschränkt: So werden der Text und die verbale Sprache durch das Bild kontextualisiert und Wahrnehmung bzw. Verarbeitung entsprechen daher auch eher dem natürlichen Verstehen, wie bei der face-to-face-Kommunikation. Ein sprachfreies Verstehen durch Bild und Performance ist aufgrund des spärlichen semantischen Gehalts der performativen Ebene jedoch nicht möglich. Ein veranschaulichender, verstehens-erleichternder Effekt erscheint durch die körpersprachlichen und akustischen, nicht-sprachlichen Zeichen jedoch möglich. Positive Effekte ergeben sich auch im Gebrauch aller sensorischen Kanäle. Das hätte etwa die Reduktion von Ermüdungserscheinungen, eine erhöhte Aktivierung der Lernenden, ein effizienteres Antizipieren und aufgrund der Offenheit auch die Einladung zum freien Assoziieren und Interpretieren sowie zu individuellen Lesarten zur Folge. Ein weiterer Aspekt betrifft die Wahrnehmung von und die Sensibilisierung für den Einsatz verschiedener paraverbaler, nonverbaler, prosodischer Mittel. Aufgrund ihrer Bildlichkeit erscheint durch die Arbeit mit gefilmten Performances auch eine Förderung der visual literacy möglich, wenn auch nicht in Hinblick auf die Entschlüsselung von Filmsprache, sondern vielmehr von visuellen Botschaften als auch nonverbaler Kommunikation und Körpersprache. Daran anknüpfend bietet sich auch die Auseinandersetzung mit und die Sensibilisierung für diesen Themenkomplex an.

Zuletzt eröffnet schließlich die Intermedialität der Slam Poetry sowie die Existenz der Texte in verschiedenen medialen Publikationsformen eine Bearbeitbarkeit in den fünf Fertigkeiten und die Arbeit mit Slam Poetry im Unterricht infolgedessen eine Integration aller Fertigkeiten.

Wie zu Beginn formuliert, war es das Ziel dieser Arbeit, ausgehend vom Genre Slam Poetry grundsätzliche Überlegungen zur Einsetzbarkeit und zu möglichen Potentialen anzustellen und somit die bisherige Forschungslücke ein Stück weit zu schließen. Basierend auf den Ergebnissen dieser Arbeit konkrete Didaktisierungen und Unterrichtsentwürfe zu entwickeln, empirisch zu erproben und somit einige Schritte hin zur Unterrichtspraxis zu machen, wäre zweifelsohne eine spannende, reizvolle Aufgabe, würde aber den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Aus den gleichen Gründen nicht Berücksichtigung fand eine literaturdidaktische Perspektive, auch hier gäbe es zweifelsohne noch interessante Anknüpfungspunkte für künftige Forschungen und Arbeiten.

8 Verzeichnisse

8.1 Literaturverzeichnis

Altmayer, Claus (2004): Kultur als Hypertext. Zu Theorie und Praxis der Kulturwissenschaft im Fach Deutsch als Fremdsprache. München: Iudicium Verlag.

Altmayer, Claus (2006): "Kulturelle Deutungsmuster" als Lerngegenstand. Zur kulturwissenschaftlichen Transformation der "Landeskunde". In: *Fremdsprachen lehren und lernen (FLuL). Zur Theorie und Praxis des Sprachunterrichts an Hochschulen* 35, S. 44–59.

Altmayer, Claus (2014): Zur Rolle der Literatur im Rahmen der Kulturstudien Deutsch als Fremdsprache. In: Claus Altmayer (Hg.): *Literatur in Deutsch als Fremdsprache und internationaler Germanistik. Konzepte, Themen, Forschungsperspektiven*. Tübingen: Stauffenburg (Deutsch als Fremd- und Zweitsprache. Schriften des Herder-Instituts (SHI), 3), S. 25–37.

Anders, Petra (2012a): Intermedialität der Slam Poetry. In: David Bathrick, Andreas Ammann und Petra Anders (Hg.): *Literatur inter- und transmedial. Inter- and transmedial literature*. Amsterdam: Rodopi (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, 82), S. 281–310.

Anders, Petra (2012b): Poetry Slam im Deutschunterricht. Aus einer für Jugendliche bedeutsamen kulturellen Praxis Inszenierungsmuster gewinnen, um das Schreiben, Sprechen und Zuhören zu fördern. Univ., Diss.--Bremen, 2009. 2. Aufl. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren.

Anders, Petra (2015): *Poetry Slam. Unterricht, Workshops, Texte und Medien ; mit Slam Poetry von Bas Böttcher, Dalibor, Jasper Diedrichsen, Gary Glazner, Nora Gomringer, Julian Heun, Wolf Hogeckamp, Lars Ruppel, Nektarios Vlachopoulos u.a.* 4. Aufl. Baltmannsweiler: Schneider-Verl. Hohengehren (Deutschdidaktik aktuell, 34).

Anders, Petra; Abraham, Ulf (2008): Poetry Slam und Poetry Clip. Formen inszenierter Poesie der Gegenwart. In: *Praxis Deutsch: Zeitschrift für den Deutschunterricht* 208, S. 6–15.

Aptowicz, Cristin O'Keefe (2008): *Words in your face. A guided tour through twenty years of the New York City Poetry Slam*. New York: Soft Skull; Distributed by Publishers Group West.

Assmann, Aleida (2008): *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. 2., neu bearb. Aufl. Berlin: E. Schmidt (Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik, 27).

Baasner, Rainer; Zens, Maria (2005): *Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. 3., überarb. und erw. Aufl. Berlin: E. Schmidt.

Bachorz, Stephanie (2004): Zur Analyse der Figuren. In: Peter Wenzel (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: WVT Wissenschaftlicher

Verlag Trier (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium, Band 6), S. 51–67.

Badstübner-Kizik, Camilla (2014): Text - Bild - Klang. Ästhetisches Lernen im mehrsprachigen Medienverbund. In: Nils Bernstein und Charlotte Lerchner (Hg.): Ästhetisches Lernen im DaF-/ DaZ-Unterricht. Literatur - Theater - Bildende Kunst - Musik - Film. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen (Universitätsdrucke, 93), S. 297–312.

Basseler, Michael (2010): Methoden des New Historicism und der Kulturpoetik. In: Vera Nünning, Ansgar Nünning und Irina Bauder-Begerow (Hg.): Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze - Grundlagen - Modellanalysen. Stuttgart: Metzler (BA Studium), S. 225–250.

Belke, Gerlind (2017): Poesie und Grammatik. Kreativer Umgang mit Texten im Deutschunterricht mehrsprachiger Lerngruppen : für die Vorschule, Grundschule und Orientierungsstufe : Textkommentar. 5. unveränderte Auflage. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren GmbH.

Bernstein, Nils; Lerchner, Charlotte (Hg.) (2014): Ästhetisches Lernen im DaF-/ DaZ-Unterricht. Literatur - Theater - Bildende Kunst - Musik - Film. Ästhetisches Lernen im DaF-Unterricht. Musik-Kunst-Film-Theater-Literatur. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen (Universitätsdrucke, 93).

Biechele, Barbara (2006): Film/Video/DVD in Deutsch als Fremdsprache - Bestandsaufnahmen und Perspektiven. In: Hans Barkowski und Armin Wolff (Hg.): Umbrüche. [Beiträge der 33. Jahrestagung DaF 2005]. 1. Aufl. Regensburg: Fachverband Deutsch als Fremdsprache (Materialien Deutsch als Fremdsprache, H. 76), S. 309–328.

Biechele, Barbara (2010): Hör-Seh-Verstehen. In: Hans Barkowski und Hans-Jürgen Krumm (Hg.): Fachlexikon Deutsch als Fremd- und Zweitsprache. 1. Aufl. Tübingen: Francke (UTB Sprachwissenschaft, 8422), S. 118.

Blell, Gabriele (2013): Audio Literacy. In: Carola Surkamp (Hg.): Metzler Lexikon Fremdsprachendidaktik. Ansätze - Methoden - Grundbegriffe. Stuttgart: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, S. 6.

Blell, Gabriele; Lütge, Christiane (2008): Filmbildung im Fremdsprachenunterricht: neue Lernziele, Begründungen und Methoden. In: *Fremdsprachen lehren und lernen (FLuL). Zur Theorie und Praxis des Sprachunterrichts an Hochschulen* 37, S. 124–140.

Blödorn, Andreas (2009): Bild/Ton/Text. Narrative Kohärenzbildung im Musikvideo, am Beispiel von Rosenstolz' "Ich bin Ich (Wir sind Wir)". In: Susanne Kaul, Jean-Pierre Palmier und Timo Skrandies (Hg.): Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit - Audiovisualität - Musik. Bielefeld: Transcript (Medien - Kultur - Analyse, 6), S. 223–242.

Borstnar, Nils; Pabst, Eckhard; Wulff, Hans Jürgen (2008): Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. 2., überarb. Aufl. Konstanz: UVK Verl.-Ges (UTB, 2362).

Brzezińska, Agnieszka (2009): Lernpsychologie und Mnemotechniken beim Fremdsprachenlernen. Am Beispiel des Artikellernens im DaF-Unterricht. Innsbruck:

Studien-Verl. (Theorie und Praxis - Österreichische Beiträge zu Deutsch als Fremdsprache Serie B, Bd. 10).

Burki, Matthias (2003): Der Dichter und sein Publikum. Poetry Slam zwischen theatraler und sozialer Performance. Lizentiatsarbeit. Universität Bern, Luzern.

Busse, Jan-Philipp (2004): Zur Analyse der Handlung. In: Peter Wenzel (Hg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium, Band 6), S. 23–50.

Bylanzky, Ko; Patzak, Rayl (2000): Poetry Slam. Was die Mikrophone halten: Ariel.

Decke-Cornill, Helene; Küster, Lutz (2010): Fremdsprachendidaktik. Eine Einführung. Tübingen: Narr Verlag.

Ditschke, Stephan (2008): "Ich sei dichter, sagen sie." Selbstinszenierung beim Poetry Slam. In: Gunter E. Grimm und Christian Schärf (Hg.): Schriftsteller-Inszenierungen. Bielefeld: Aisthesis-Verl., S. 169–184.

Dittmar, Norbert (2009): Transkription. Ein Leitfaden mit Aufgaben für Studenten, Forscher und Laien. 3. Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften (Qualitative Sozialforschung, 10).

Drumbl, Hans; Stuppner, Hubert (2012): "Ein unglaubliches Gespür für falsche Töne". In: İnci Dirim, Hans-Jürgen Krumm, Paul R. Portmann-Tselikas und Sabine Schmölzer-Eibinger (Hg.): Schwerpunkt: Körper, Klang, Rhythmus. Wien: Praesens Verl. (Theorie und Praxis Serie A, 1.2012), S. 15–35.

Dürscheid, Christa; Spitzmüller, Jürgen (2012): Einführung in die Schriftlinguistik. 4., überarb. und aktualisierte Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (UTB Sprachwissenschaften, 3740). Online verfügbar unter <http://www.utb-studi-e-book.de/9783838537405>.

Ekinci-Kocks, Yüksel (2012): Sprachförderung mehrsprachiger Kinder durch Lieder und mit Reimen. In: İnci Dirim, Hans-Jürgen Krumm, Paul R. Portmann-Tselikas und Sabine Schmölzer-Eibinger (Hg.): Schwerpunkt: Körper, Klang, Rhythmus. Wien: Praesens Verl. (Theorie und Praxis Serie A, 1.2012), S. 121–136.

Eleveld, Mark (2003a): Note from the publisher. In: Mark Eleveld (Hg.): The Spoken Word Revolution. 1. Aufl. Naperville: Sourcebooks Inc., xiii.

Eleveld, Mark (Hg.) (2003b): The Spoken Word Revolution. 1. Aufl. Naperville: Sourcebooks Inc.

Eßer, Ruth (2007): Körpersprache in Babylon. In: Ruth Eßer (Hg.): Bausteine für Babylon: Sprache, Kultur, Unterricht. Festschrift zum 60. Geburtstag von Hans Barkowski. Unter Mitarbeit von Hans Barkowski. München: Iudicium-Verl., S. 320–332.

Faulstich, Werner; Strobel, Ricarda (2013): Grundkurs Filmanalyse. 3., aktualisierte Aufl. Paderborn: Fink (utb.de Bachelor-Bibliothek, 2341).

- Fausser, Markus (2003): Einführung in die Kulturwissenschaft. Darmstadt: Wiss. Buchges (Einführungen Germanistik).
- Fischer-Lichte, Erika (2014): Ästhetik des Performativen. 9. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Edition suhrkamp, 2373).
- Gast, Wolfgang (1993): Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse. [1. Aufl.]. Frankfurt am Main: Diesterweg (Film und Literatur, Analysen, Materialien, Unterrichtsvorschläge / hrsg. von Wolfgang Gast ; Grundbuch).
- Glaboniat, Manuela (2008): Wer nicht hören kann, muss üben... Zur Schulung der HV-Kompetenz aus der Sicht des Deutsch als Fremdsprache-Unterrichts. In: *ide* (1), S. 51–65.
- Glazner, Gary Mex (2000): Poetry Slam: An Introduction. In: Gary Glazner (Hg.): Poetry Slam. The Competitive Art of Performance Poetry. San Francisco: Manic D Press Inc, S. 11–21.
- Gölitzer, Susanne (2006): Poetry Slam – eine literarische Performance. In: Ralph Olsen (Hg.): Intertextualität und Bildung - didaktische und fachliche Perspektiven. Frankfurt am Main: Lang (Erziehungskonzeptionen und Praxis, 66), S. 47–66.
- Graf, Herbert; Schönfeld, Eike; Buchner, Christiane (1994): Black American English. [a glossary ; including hip-hop talk]. 2., erw. und aktualisierte Aufl. Straelen: Straelener Manuskript-Verl. (Glossar / Europäisches Übersetzer-Kollegium, 2).
- Harms, Michael (2005): Augen auf im Fremdsprachenunterricht - psychologische und didaktische Aspekte des Lernens mit Bildmedien. In: Susanne Duxa (Hg.): Grenzen überschreiten. Menschen, Sprachen, Kulturen : Festschrift für Inge Christine Schwerdtfeger zum 60. Geburtstag. Unter Mitarbeit von Inge Christine Schwerdtfeger. Tübingen: Narr, S. 245–256.
- Helbig, Holger (2007): Genre. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3rd ed. s.l.: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, S. 275.
- Hickethier, Knut (2007): Erzählen mit Bildern. Für eine Narratologie der Audiovision. In: Corinna Müller und Irina Scheidgen (Hg.): Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben. Marburg: Schüren (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM), 15), S. 91–106.
- Hildebrandt, Kordula Marisa (2006): Performanz der Bild-Assoziation im Poetry Slam. Ansätze zu einer intermedialen Poetik. Zugl.: Mainz, Univ., Magisterarbeit, 2006. 1. Aufl. München: Grin-Verl.
- Hille, Almut; Lughofer, Johann Georg (2014): Einfach mal dichten. Slam Poetry im Unterricht Deutsch als Fremdsprache. In: Nils Bernstein und Charlotte Lerchner (Hg.): Ästhetisches Lernen im DaF-/ DaZ-Unterricht. Literatur - Theater - Bildende Kunst - Musik - Film. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen (Universitätsdrucke, 93), S. 61–74.

- Hirschfeld, Ursula (2010): Prosodie. In: Hans Barkowski und Hans-Jürgen Krumm (Hg.): Fachlexikon Deutsch als Fremd- und Zweitsprache. 1. Aufl. Tübingen: Francke (UTB Sprachwissenschaft, 8422), S. 265.
- Holzheimer, Franziska (2014): Strategien des Authentischen. Herausforderungen einer literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Literatur sekundärer Oralität am Beispiel von Slam Poetry. 1. Aufl. Paderborn: Lektora.
- Hornung, Antonie (2012): Sprechchor im Deutschunterricht. In: İnci Dirim, Hans-Jürgen Krumm, Paul R. Portmann-Tselikas und Sabine Schmölder-Eibinger (Hg.): Schwerpunkt: Körper, Klang, Rhythmus. Wien: Praesens Verl. (Theorie und Praxis Serie A, 1.2012), S. 95–105.
- Huber, Martin (2010): Methoden sozialgeschichtlicher und gesellschaftstheoretischer Ansätze. In: Vera Nünning, Ansgar Nünning und Irina Bauder-Begerow (Hg.): Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze - Grundlagen - Modellanalysen. Stuttgart: Metzler (BA Studium), S. 201–224.
- Jeßing, Benedikt; Köhnen, Ralph (2007): Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft. 2., aktualisierte und erw. Aufl. Stuttgart: Metzler.
- Kane, Daniel (2003): All poets welcome. The Lower East Side poetry scene in the 1960s. Berkeley: Univ. of California Press. Online verfügbar unter <http://www.loc.gov/catdir/description/ucal042/2002012704.html>.
- Keppler, Angela (2006): Die Einheit von Bild und Ton. Zu einigen Grundlagen der Filmanalyse. In: Manfred Mai und Rainer Winter (Hg.): Das Kino der Gesellschaft - die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge. Köln: Halem, S. 60–78.
- Kowal, Sabine; O'Connell, Daniel C. (2015): Zur Transkription von Gesprächen. In: Uwe Flick, Ernst von Kardorff und Ines Steinke (Hg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Originalausgabe, 11. Auflage. Reinbek bei Hamburg: rowohltts enzyklopädie im Rowohlt Taschenbuch Verlag (Rororo Rowohltts Enzyklopädie, 55628), S. 437–446.
- Krieg-Holz, Ulrike; Bülow, Lars (2016): Linguistische Stil- und Textanalyse. Eine Einführung. Tübingen: Narr Francke Attempto (Narr Studienbücher).
- Kuchenbuch, Thomas (2005): Filmanalyse. Theorien - Methoden - Kritik. 2., [überarb.] Aufl. Wien: Böhlau (UTB Medien- und Kommunikationswissenschaft, 2648).
- Laux, Lothar; Spielhagen, Caroline; Renner, Karl-Heinz (2003): Persönlichkeitseigenschaften als Selbstdarstellerprodukte: Vom Ereignis zur Eigenschaft. In: Erika Fischer-Lichte (Hg.): Performativität und Ereignis. Tübingen: Francke (Theatralität, 4), S. 243–257.
- Leubner, Martin; Saupe, Anja (2006): Erzählungen in Literatur und Medien und ihre Didaktik. Baltmannsweiler: Schneider-Verl. Hohengehren.
- Lughofer, Johann Georg (2012): Poetry Slam - ein ungehobener Schatz für DaF/DaZ? In: İnci Dirim, Hans-Jürgen Krumm, Paul R. Portmann-Tselikas und Sabine Schmölder-

- Eibinger (Hg.): Schwerpunkt: Körper, Klang, Rhythmus. Wien: Praesens Verl. (Theorie und Praxis Serie A, 1.2012), S. 201–214.
- MacNaughton, Anne (2003): The Taos Poetry Circus. In: Mark Eleveld (Hg.): The Spoken Word Revolution. 1. Aufl. Naperville: Sourcebooks Inc., S. 101–103.
- Mahne, Nicole (2007): Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (UTB Sprache, Literatur, 2913).
- Masomi, Sulaiman (2012): Poetry Slam. Eine orale Kultur zwischen Tradition und Moderne. 1. Aufl. Paderborn: Lektora.
- Meißner, Swetlana; Reinke, Kerstin (2015): Deutsche Sprache fördern mit Sprechrhythmus. Zur rhythmusgestützten Vermittlung grammatischer Strukturen im Unterricht Deutsch als Zweitsprache (Primarstufe). In: *Deutsch als Zweitsprache* (1), S. 12–26.
- Mempel, Caterina; Mehlhorn, Grit (2014): Datenaufbereitung: Transkription und Annotation. In: Jutta Settinieri (Hg.): Empirische Forschungsmethoden für Deutsch als Fremd- und Zweitsprache. Eine Einführung. Paderborn: Schöningh (UTB Sprachwissenschaft, 8541), S. 147–166.
- Missaglia, Frederica (2012): Sprach- und Sprechrhythmus zwischen Theorie, Empirie und Praxis der gesteuerten Fremdsprachenvermittlung. In: İnci Dirim, Hans-Jürgen Krumm, Paul R. Portmann-Tselikas und Sabine Schmolzer-Eibinger (Hg.): Schwerpunkt: Körper, Klang, Rhythmus. Wien: Praesens Verl. (Theorie und Praxis Serie A, 1.2012), S. 37–56.
- Mohr, Imke (2010): Literalität, Literacy. In: Hans Barkowski und Hans-Jürgen Krumm (Hg.): Fachlexikon Deutsch als Fremd- und Zweitsprache. 1. Aufl. Tübingen: Francke (UTB Sprachwissenschaft, 8422), S. 202.
- Neumann, Birgit (2010): Methoden postkolonialer Literaturkritik und andere ideologiekritische Ansätze. In: Vera Nünning, Ansgar Nünning und Irina Bauder-Begerow (Hg.): Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze - Grundlagen - Modellanalysen. Stuttgart: Metzler (BA Studium), S. 271–292.
- Neumeyer, Harald (2010): Methoden diskursanalytischer Ansätze. In: Vera Nünning, Ansgar Nünning und Irina Bauder-Begerow (Hg.): Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze - Grundlagen - Modellanalysen. Stuttgart: Metzler (BA Studium), S. 177–200.
- Ong, Walter J. (1987): Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Porombka, Stephan (2001): Slam, Pop, und Posse. Literatur in der Eventkultur. In: Matthias Harder (Hg.): Bestandsaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 27–42.
- Preckwitz, Boris Nikolaus (2005): Spoken Word und Poetry Slam. Kleine Schriften zur Interaktionsästhetik. Dt. Erstausg. Wien: Passagen-Verl. (Passagen Literaturtheorie).

- Prince, Richard (2003): Once a "virgin, virgin" at the Green Mill. In: Mark Eleveld (Hg.): The Spoken Word Revolution. 1. Aufl. Naperville: Sourcebooks Inc., S. 139–141.
- Rösch, Heidi (2011): Deutsch als Zweit- und Fremdsprache. Berlin: Akad.-Verl. (Akademie Studienbücher - Sprachwissenschaft).
- Rössl-Krötzel, Barbara; Auhser, Ferdinand; Lauber, Arthur; Schweng, Manfred (2015): SprachspielGesang. In: *ÖDaF-Mitteilungen* 31 (2), S. 152–159.
- Schewe, Manfred (2012): Auf dem Weg zu einer Performativen Fremd- und Zweitsprachendidaktik. In: İnci Dirim, Hans-Jürgen Krumm, Paul R. Portmann-Tselikas und Sabine Schmölzer-Eibinger (Hg.): Schwerpunkt: Körper, Klang, Rhythmus. Wien: Praesens Verl. (Theorie und Praxis Serie A, 1.2012), S. 77–94.
- Schier, Carmen (2014): Ästhetische Bildung in DaF und im fremdsprachlichen Literaturunterricht als Grundlage für eine nachhaltige Allianz zwischen Denken und Empfinden. In: Nils Bernstein und Charlotte Lerchner (Hg.): Ästhetisches Lernen im DaF- / DaZ-Unterricht. Literatur - Theater - Bildende Kunst - Musik - Film. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen (Universitätsdrucke, 93), S. 3–17.
- Schneider, Ralf (2010): Methoden rezeptionstheoretische und kognitionswissenschaftlicher Ansätze. In: Vera Nünning, Ansgar Nünning und Irina Bauder-Begerow (Hg.): Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze - Grundlagen - Modellanalysen. Stuttgart: Metzler (BA Studium), S. 71–90.
- Selting, Margret et al. (2009): Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem 2 (GAT 2). In: *Gesprächsforschung - Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion* (10), S. 353–402.
- Smith, Marc Kelly (2003): About slam poetry. In: Mark Eleveld (Hg.): The Spoken Word Revolution. 1. Aufl. Naperville: Sourcebooks Inc.
- Smith, Marc Kelly; Kraynak, Joe (2004): The complete idiot's guide to slam poetry. Indianapolis, IN: Alpha Books.
- Sommer, Roy (2010): Methoden strukturalistischer und narratologischer Ansätze. In: Vera Nünning, Ansgar Nünning und Irina Bauder-Begerow (Hg.): Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze - Grundlagen - Modellanalysen. Stuttgart: Metzler (BA Studium), S. 91–108.
- Stahl, Enno (2003): Trash, Social Beat and Slam Poetry. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Pop-Literatur. München: Ed. Text + Kritik (Text + Kritik Sonderband, 2003), S. 258–278.
- Stahl, Thomas (2010): Schriftlichkeit. In: Hans Barkowski und Hans-Jürgen Krumm (Hg.): Fachlexikon Deutsch als Fremd- und Zweitsprache. 1. Aufl. Tübingen: Francke (UTB Sprachwissenschaft, 8422), S. 285.
- Stöver-Blahak, Anke (2012): Leibhaftiges Sprechen und Vortragen im universitären Kontext. Methoden der Ästhetischen Kommunikation im Deutsch-als-Fremdsprache-Unterricht. In: İnci Dirim, Hans-Jürgen Krumm, Paul R. Portmann-Tselikas und Sabine

Schmölzer-Eibinger (Hg.): Schwerpunkt: Körper, Klang, Rhythmus. Wien: Praesens Verl. (Theorie und Praxis Serie A, 1.2012), S. 107–119.

Stöver-Blahak, Anke (2014): Ästhetische Kommunikation im DaF-Unterricht. *Ich habe es eher als ein Arbeitswerkzeug betrachtet als ein richtiges Gedicht*. In: Nils Bernstein und Charlotte Lerchner (Hg.): Ästhetisches Lernen im DaF-/ DaZ-Unterricht. Literatur - Theater - Bildende Kunst - Musik - Film. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen (Universitätsdrucke, 93), S. 121–133.

Strasen, Sven (2004): Zur Analyse der Erzählsituation und der Fokalisierung. In: Peter Wenzel (Hg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium, Band 6), S. 111–140.

Surkamp, Carola (2013): Nonverbale Kommunikation. In: Carola Surkamp (Hg.): Metzler Lexikon Fremdsprachendidaktik. Ansätze - Methoden - Grundbegriffe. Stuttgart: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, S. 233–234.

Tiedemann, Frank (1998): Druck statt Rap: Slam!-, Trash- und Social-Beat-Anthologien aus dem Rhythmus? In: *GrauZone. Zeitschrift über neue Literatur*. 15 (2), S. 20–21.

Tschirner, Erwin (2010): Oralität. In: Hans Barkowski und Hans-Jürgen Krumm (Hg.): Fachlexikon Deutsch als Fremd- und Zweitsprache. 1. Aufl. Tübingen: Francke (UTB Sprachwissenschaft, 8422), S. 235.

Weber, Angelika (2014): Literatur bewegt Grammatik. Ästhetisches Lernen im Grammatikunterricht des Deutschen als Fremdsprache. In: Nils Bernstein und Charlotte Lerchner (Hg.): Ästhetisches Lernen im DaF-/ DaZ-Unterricht. Literatur - Theater - Bildende Kunst - Musik - Film. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen (Universitätsdrucke, 93), S. 107–120.

Westermayr, Stefanie (2004): Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. Marburg: Tectum-Verl.

Willrich, Alexander (2010): Poetry Slam für Deutschland. Die Sprache, die Slam-Kultur, die mediale Präsentation, die Chancen für den Unterricht. 1. Aufl. Paderborn: Lektora.

Wolbring, Fabian (2015): Die Poetik des deutschsprachigen Rap. Univ., Diss.--Duisburg-Essen, 2014. Göttingen: V & R Unipress (V & R Academic, 2).

Wolff, Dieter (2004): Kognition und Emotion im Fremdspracherwerb. In: Wolfgang Börner (Hg.): Emotion und Kognition im Fremdsprachenunterricht. [versammelt die wichtigsten Beiträge der 10. Göttinger Fachtagung zum Thema "Emotion und Kognition im Fremdsprachenunterricht"]. Tübingen: Narr (Tübinger Beiträge zur Linguistik, 476), S. 87–103.

Zymner, Rüdiger (2007): Gattung. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3rd ed. s.l.: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, S. 261–262.

8.2 Internetquellen

Böttcher, Bas (2009): Dran glauben. <https://www.youtube.com/watch?v=DaTe84wJhn8> (abgerufen am 30.7.2017).

Crystall, Concerto (2013): Oft a mal. <https://www.youtube.com/watch?v=6ynNBnlqBMU> (abgerufen am 19.7.2017).

Felis, Clara (2011): Wach auf. <https://www.youtube.com/watch?v=b6E089b7HZU> (abgerufen am 30.7.2017).

Hafedh, Yasmin (2014): Wo kommst du her. <https://www.youtube.com/watch?v=9Zl3fNQmiCo> (abgerufen am 20.6.2017).

Hafedh, Yasmin (2016): Wo kommst du her. <https://www.youtube.com/watch?v=6hRDco6ZRg4> (abgerufen am 29.4.2017).

Hafedh, Yasmin (2017): Die Veritas Saga. <https://www.youtube.com/watch?v=Iyk7Xhc05ag> (abgerufen am 30.7.2017).

Jarawan, Pierre (2009): Die perfekte Beziehung. <https://www.youtube.com/watch?v=zn8Trzi7Bas> (abgerufen am 21.7.2017).

Kampf der Künste: Slam & Disziplinen. <http://www.kampf-der-kuenste.de/?service=slam-disziplin&%E2%80%8E> (abgerufen am 20.6.2017).

Kling, Marc Uwe (2013): Praktikanten. <https://www.youtube.com/watch?v=4atND6ijmVg> (abgerufen am 30.7.2017).

Köhle, Markus (2012): Flieg Baby flieg. <https://www.youtube.com/watch?v=7mHslvwu5Kc> (abgerufen am 30.7.2017).

Köhle, Markus; Tomic, Mario (2015): Mehrsprachigkeit is a gift. <https://www.youtube.com/watch?v=exFfoBOM45Y> (abgerufen am 19.7.2017).

Masomi, Sulaiman (2011): Auf der anderen Seite. <https://www.youtube.com/watch?v=iE9P8IFyQpM> (abgerufen am 30.7.2017)

Medusa, Mieke (2012): Mama oder aber nicht nur. <https://www.youtube.com/watch?v=ltwnJtlxhJM> (abgerufen am 30.7.2017).

Medusa, Mieke (2015): Caesium 137. <https://www.youtube.com/watch?v=yFeAZI81074> (abgerufen am 30.7.2017).

Medusa, Mieke; Hafedh, Yasmin (2015): Das Leben ist eine Baushtell. <https://www.youtube.com/watch?v=rqxqDHwEw6eY> (abgerufen am 19.7.2017).

- Nielsen, Clara (2011): Jahreszeitengedicht.
<https://www.youtube.com/watch?v=SURbo7MOorY> (abgerufen am 20.7.2017).
- Nielsen, Clara (2013): Früher wäre alles besser gewesen.
<https://www.youtube.com/watch?v=kOyLPIUc8i4> (abgerufen am 30.7.2017).
- Poetryslam.at: Yasmin Hafedh. <http://poetryslam.at/author/yhafedh/> (abgerufen am 20.6.2017).
- Ruppel, Lars (2012): Holger die Waldfee.
<https://www.youtube.com/watch?v=rR5tkD7pFrg> (abgerufen am 30.7.2017)
- Ruppel, Lars (2014): Nicht schlecht Herr Specht.
<https://www.youtube.com/watch?v=rfpXsuO3wNI> (abgerufen am 30.7.2017).
- Schlüter, Nadja (2009): Und wenn ich nun einfach nichts tue?
<https://www.youtube.com/watch?v=uXI-dBpCD8k> (abgerufen am 30.7.2017).
- Yamamoto, Ken (2011): Beginnen wir bei Schreibmaschinen.
<https://www.youtube.com/watch?v=ASqmqkGiUKc> (abgerufen am 30.7.2017).

9 Anhang

9.1 Filmprotokoll

		Bild		Ton				
Nr.	Zeit	Bildinhalt	Gestik/Mimik	Sprache/ (Rede-)Text	Geräusche/ Musik	prosodische Merkmale	Publikum	Einstellung/ Perspektive
1	0:00	Dunkles Bild, dann eingeblendetes Text <i>Kampf der Künste</i>		01 Moderator: () österreich meine damen und herren yasmin hafedh (.) applaus	Instrumentalmusik (ab 0:04)		Applaudiert (ab 0:03)	
2	0:07	Bühne und Leinwand mit dem eingeblendetem Namen	Sie umfasst mit der linken Hand das Mikrofon, lächelt, nickt kurz dem Publikum zu und lässt das Mikrofon los, als sie zu sprechen beginnt. Während sie spricht, blickt sie ins Publikum und hält die Hände vor dem Körper. Die rechte Hand spielt mit dem linken Ringfinger.	02 Yasmin Hafedh: grüß euch und einen äh schönen guten abend	Instrumentalmusik (bis 0:12)		Applaudiert (bis 0:14)	Halbtotale, leichte Untersicht

		Yasmin Hafedh im Hintergrund, Hinterköpfe des Publikums im Vordergrund, Poetin betritt von hinten die Bühne und steht dann vor dem Mikrophon						
3	0:17	Poetin vor	Sie hält die Hände in Brusthöhe vor dem Körper, die rechte Hand spielt mit dem linken Ringfinger. Bei „komm aus wien“ lässt sie die Arme kurz sinken,	03 ich äh KOMM aus WIEN (.) und äh muss gleich mal voran				Halbtotale,

		Mikro phon	hebt sie dann aber sogleich wieder an und spielt weiter mit den Händen. Bei „voran schicken äh dass ich nen text mit gebracht hab“ löst sie die Hände, streckt beide Unterarme in einer kurzen energischen Bewegung nach vorne. Sie spielt dann wie zuvor mit den Fingern, macht bei „der eine frage behandelt“ mit den Unterarmen wieder die gleiche Bewegung wie zuvor und verschränkt dann die Hände kurz vor dem Körper. Bei „die oft gestellt wird“ bewegt sie die gestreckten Unterarme seitlich vor den Körper und lässt sie dann neben sich hängen. Bei „die ich“ hebt sie die Arme wieder in Brusthöhe vor dem Körper an und lässt sie bei „blöd finde“ energisch sinken. Bei „die ich selbst manchmal stelle“ zeigt sie mit dem linken Arm kurz nach rechts. Bei „die mir gestellt wird“ deutet sie kurz mit dem rechten Arm nach rechts und mit dem linken Arm nach links. Bei „aber is halt so“ hört sie zu lächeln auf und nimmt einen neutralen Gesichtsausdruck ein. Sie hält die gesenkten, doch leicht nach vorne gestreckten Arme mit nach vorne zeigenden Handflächen vor dem Körper.	schicken (.) äh dass ich nen text mit gebracht hab (.) äh der eine frage behandelt (.) die ähm OFT gestellt wird (.) die ich blöd finde (.) die ich selbst manchmal stelle (.) die mir gestellt wird aber is halt so			Bei „oft“ höheres Tonhöhenregister.		leichte Unter- sicht Amerika- nisch, leichte Unter- sicht
4	0:33		Sie verschränkt bei „und“ kurz die die Hände vor dem Körper, löst sie dann wieder und bewegt die nach vorne gestreckten Unterarme im Sprechrhythmus auf und ab.	04 und äh man muss kurz noch zwei sachen zu wien erläutern					
5	0:36		Sie streckt die Unterarme vor dem Körper nach vorne und ballt die Hände kurz zusammen. Bei „wiener kellner“ streckt sie den linken Zeigefinger zählend aus und legt die Finger der rechten Hand darauf. Sie bewegt die Hände in dieser Position im Sprechrhythmus leicht auf und ab. Bei „steht so“ beginnt sie zu lächeln.	05 ähm ERSTENS wiener kellner in kaffeehäusern müssen unfreundlich sein (.) das steht so in der berufsbezeichnung die dürfen nicht nett sein					

6	0:43	Poetin vor Mikro phon	Sie nimmt einen neutralen Gesichtsausdruck ein, löst die Hände aus der Bewegung und zeigt mit dem rechten ausgestreckten Arm nach rechts vorne und mit dem linken ausgestreckten Arm geradeaus nach vorne. Sie bewegt die Arme im Sprechrhythmus leicht nach links und rechts. Bei „das is so“ macht sie mit dem rechten Unterarm zusätzlich eine kreisende Bewegung.	06 falls ihr mal in wien angestänkert werdet von nem kellner (.) das is so				Amerikanisch, leichte Untersicht
7	0:46		Sie spielt wieder mit der rechten Hand am linken Finger, streckt dann bei „eine melange“ einen Finger der linken Hand zählend und hält ihn mit der rechten Hand. Sie bewegt die Hände im Sprechrhythmus leicht auf und ab.	07 und ähm (.) eine melange und ein verlängerter sind kaffeetränke in wien				
8	0:51		Sie streckt bei „und“ einen weiteren Finger zählend aus, hält ihn mit der rechten Hand und bewegt die Hände rhythmisch auf und ab.	08 UND österreich is immer noch nicht ganz darüber hinweg dass es die monarchie nicht mehr gibt				
9	0:55		Bei „die meisten“ löst sie die Handposition auf, lässt den rechten Arm neben sich fallen, hält den linken Unterarm nach vorne gestreckt und bewegt ihn rhythmisch auf und ab. Bei „manche wissens“ hebt sie beide Unterarme an, so dass beide Handflächen etwa in Schulterhöhe nach vorne zeigen. Bei „monarchie“ lässt sie die Arme wieder in Hüfthöhe sinken, hält sie geradeaus nach vorne und führt die Hände zueinander.	09 ähm die meisten sind sehr traurig darüber(.) manche wissens auch gar nicht dass die monarchie nicht mehr da ist			lacht (ab 0:59)	
10	1:01		Sie beginnt zu lächeln und hält bei „kein scheiß“ die ausgestreckten Unterarme kurz nach vorne, hebt und senkt sie kurz energisch und lässt dann den linken Arm neben sich sinken. Sie zeigt mit dem rechten ausgestreckten Unterarm nach rechts vorne, hebt und senkt ihn rhythmisch und lässt ihn bei „ja heute“ neben sich sinken. Bei „und der andere“ hebt	10 kein scheiß(.) ich war letztens in einem kaffeehaus und am nebensich hatn typ zu nem anderen gesagt(.) ja heute spielt österreich ungarn und	Poetin lacht (1:01 bis 1:02)		lacht (bis 1:02)	

			sie den Arm wieder kurz und deutet damit nach rechts vorne und lässt ihn bei „gegen wen“ wieder sinken.	der andere hat WIRKLICH gesagt(.) gegen wen			lacht (ab 1:08)	
11	1:11	Poetin vor Mikrofon	Sie bewegt beide Hände kurz zum Mikrofon um es auszurichten. Sie hebt beide Hände kurz in Kopfhöhe an, blickt nach oben, verdreht die Augen leicht und lässt dann die Hände wieder sinken. Bei „aber hey“ breitet sie beide Arme kurz seitlich aus und lässt sie dann wieder schwingvoll absinken.	11 ähm das is so bei uns(-) aber hey	Poetin lacht (1:13 bis 1:15)		lacht	Amerikanisch, leichte Untersicht
12	1:16		Sie hebt bei „ahm genau“ beide Unterarme seitlich an, so dass sich die Hände in Kopfhöhe befinden, schaut kurz nach unten und lässt sie dann wieder neben sich fallen.	12 ahm GENAU(.) und der text geht so			lacht (bis 1:18)	
13	1:20		Sie lächelt, hebt bei „eins“ den rechten Arm waagrecht nach vorne und streckt den Zeigefinger in die Luft.	13 eins				
14	1:21		Senkt den Arm, streckt beide Arme leicht auf die Seite und dann nach vorne einem imaginären Gegenüber entgegen. Senkt die Arme dann wieder.	14 wo kommst du her				
15	1:23		Dreht die rechte Hand kurz energisch nach rechts außen.	15 aus wien				
16	1:24		Hebt und senkt bei „ja aber wo“ die rechte und linke Hand im Rhythmus der einzelnen Worte. Senkt die dann wieder.	16 ja(.) aber wo kommst du WIRKLICH her				
17	1:27		Hebt bei „aus“ beide Arme leicht nach vorne an und senkt sie bei „Wien“ wieder.	17 AUS WIEN		„au:s Wie:n“ (Lautdehnung)		
18	1:29		Sie hört auf zu lächeln und nimmt einen neutralen Gesichtsausdruck ein. Sie hebt und senkt beide Arme kurz energisch, zeigt bei „verlängertem“ mit dem linken Arm nach links und bei „oida“ mit dem rechten Arm nach rechts. Hebt und senkt ab dem zweiten „oida“ die in beide Seiten gestreckten Arme im Rhythmus der Worte.	18 ZWISCHEN (-) verlängertem und OIDA OIDA		Bei „verlängertem“ und „oi:da oi:da“ (Lautdehnung), tieferes Tonhöhenregister und Verän-		

					derung der Stimmqualität.			
19	1:32		Lächelt bei „küsst die haund“ kurz, nimmt dann wieder einen neutralen Gesichtsausdruck ein. Lässt bei „krautfassl“ beide Arme sinken und seitlich hängen und blickt bei „wos“ kurz nach unten.	19 zwischen KÜSS DIE HAUND und in a krautfassl ghöast damitst weißt wos SAUER is		Bei „küsst die haund“ höheres Tonhöhenregister, sowie Veränderung der Stimmqualität und lauter werdende Stimme. Ab „in a krautfassl“ tieferes Tonhöhenregister und Stimmqualitätsveränderung (wie in 18), außerdem schnelles Sprechtempo		
20	1:37	Poetin vor Mikrofon	Streckt bei „zwischen“ den linken Arm nach links, hebt den rechten Arm und formt bei „ring“ mit beiden Armen in Bauchhöhe einen Kreis. Formt bei „häupl“ mit beiden Händen eine runde Form, indem sie die Fingerkuppen ihrer Hände aufeinanderlegt. Hebt und senkt die Hände in dieser Position im Rhythmus der Worte leicht. Lächelt bei „dem letzten kaiser wiens“.	20 zwischen GÜRTEL und RING und HÄUPL(.) dem letzten kaiser wiens		schnelles Sprechtempo	lacht (1:37 bis 1:39)	Amerikanisch, leichte Untersicht
21	1:42		Nimmt einen neutralen Gesichtsausdruck ein, hebt den linken Arm bei „zwischen“ nach links, breitet dann beide Arme leicht nach vorne aus und hebt bzw. senkt sie Rhythmus der Worte. Lässt sie bei „aufgewachsener“ kurz neben sich hängen, bevor sie	21 zwischen BUNT und BUNTER bin ich aufgewachsener ECHTER wiener geht ned unter				

			bei „echter wiener“ erneut rhythmisch gehoben werden. Lässt die Arme bei „geht ned unter“ dann seitlich hängen.				
22	1:48		Hebt bei „zwei“ den rechten Arm waagrecht nach vorne und streckt zwei Finger in die Luft.	22	zwei		
23	1:49		Streckt bei „in einer Bar“ den linken Arm kurz nach links und lässt ihn dann wieder sinken.	23	in einer bar(.) oder vielleicht doch eher einem beisel		
24	1:52		Hebt und senkt beide Hände mit den Handflächen oben abwechselnd, schnell im Rhythmus der Worte.	24	wo nie (rua wa)		
25	1:53		Hebt bei „im“ gleichzeitig beide Arme in Kopfhöhe an und lässt sie bei „im seichten gespräch kleidet“ zunächst seitlich von hinten über ihren Kopf wandern und die gestreckten Handflächen vor sich langsam hinunter sinken.	25	wo man sich im seichten gespräch kleidet		
26	1:55		Hebt die rechte Hand, deutet damit bei „wir“ zunächst auf ein imaginäres Gegenüber und dann auf sich selbst.	26	stehn wir beide		
27	1:57		Streckt beide Arme kurz auf die Seite, lässt sie dann sinken.	27	mit smalltalk-fragen im repertoire		
28	1:59		Lächelt leicht und zeigt mit dem linken Arm nach links.	28	wie HEIßT du		
29	2:00		Zeigt mit dem rechten Arm nach rechts.	29	was MACHST du		
30	2:01		Zeigt mit dem linken Arm nach links vorne.	30	du magst HIPHOP		
31	2:02	Poetin vor Mikro phon	Neutraler Gesichtsausdruck, zeigt mit dem rechten Arm nach rechts und bewegt ihn im Rhythmus der drei Worte.	31	was geht ab	Bei „wa:s geht ab“ (Lautdehnung) tieferes Tonhöhenregister, leichte Veränderung der Stimmqualität.	Amerikanisch, leichte Untersicht

32	2:03		Bewegt die vor sich gesenkten Hände im Wortrhythmus schnell auf und ab.	32 wir KENNEN uns nicht			
33	2:04		Bewegt die rechte vor sich gesenkte Hand im Wortrhythmus leicht auf und ab.	33 aber wir wollen das ändern		schnelles Sprechtempo	
34	2:05		Macht mit der linken Hand die gleiche Handbewegung, streckt dann beide Arme leicht seitlich nach vorne und bewegt sie rhythmisch auf und ab.	34 diskutieren über studiengebühren und über übermäßiges gendern			
35	2:09		Zeigt bei „student“ mit dem rechten Arm auf ein unsichtbares Gegenüber, bei „studentin“ auf sich.	35 wir sind STUDENT und STUDENTIN			
36	2:10		Zeigt bei „biertrinker“ mit dem rechten Arm auf ein unsichtbares Gegenüber, bei „biertrinkerin“ auf sich.	36 BIERTRINKER und BIERTRINKERIN			
37	2:12		Zeigt bei „kneipenrevolutionär“ mit dem rechten Arm auf ein unsichtbares Gegenüber, bei „kneipenrevolutionärin“ auf sich.	37 KNEIPEN-REVOLUTIONÄR und KNEIPEN-REVOLUTIONÄRIN			
38	2:15		Zeigt bei „gesprächsbereiter“ mit dem rechten Arm auf ein unsichtbares Gegenüber, bei „gesprächsbereiter“ auf sich.	38 GESPRÄCHS-BEREITER und GESPRÄCHSBEREITER			
39	2:17	Poetin vor Mikro phon	Hebt die Arme in Brusthöhe und bewegt in einer trommelartigen Bewegung die Hände rhythmisch, abwechselnd in die Mitte. Bei „vielleicht mehr“ formt sie die Hände kelchartig, streckt den rechten Arm nach rechts und den linken in Brusthöhe leicht nach vorn. Sie verharrt kurz in dieser Position.	39 in diesem abendlichen austausch an infos(.) und VIELLEICHT mehr		„vie:lleicht“ (Lautdehung)	Amerikanisch, leichte Untersicht
40	2:22		Sie lässt die Arme fallen und die gesenkten Arme leicht schwingen. Macht nach „du“ eine kantige Kopfbewegung, indem sie das Kinn anhebt und in einer kurzen ruckartigen Bewegung nach vorne schiebt.	40 und DANN fragst du			
41	2:24		Sie lässt die Arme leicht um sich schwingen.	41 wo kummst du her		Tieferes Tonhöhenregister	

					und leisere Stimme.		
42	2:26		Sie blickt kurz nach unten auf ihre Hände, bevor sie zu sprechen beginnt. Sie hebt die Unterarme vor sich an, hebt und senkt sie schnell im Wortrhythmus. Lässt sie dann sinken.	42 aus WIEN (.) sag ich			
43	2:27		Bei „du blickst wie“ runzelt sie die Stirn. Sie hebt bei „du“ den rechten Unterarm nach vorne und deutet damit auf ein unsichtbares Gegenüber. Bei „jaja“ nickt sie zweimal, wiederholt die vorherige Armbewegung zweimal und senkt dann den Arm. Bei „wo kommst du wirklich her“ wiederholt sie die Bewegung erneut.	43 du blickst wie ein ungläubiger JAJA(.) aber wo kommst du WIRKLICH her		Tieferes Tonhöhenregister.	
44	2:32		Sie hebt beide Unterarme und streckt sie waagrecht auf die Seiten, bei „bauch einer frau“ legt sie beide Hände auf ihren Bauch.	44 ich komm aus dem bauch einer frau (-) DIE viel auf reisen war			lacht (2:33 bis 2:35)
45	2:36		Sie hält die Arme vor dem Körper gesenkt und hebt sie im Wortrhythmus immer wieder leicht, vor allem bei „immer internationale speisen gab“. Bei „ich komm vielleicht“ hebt sie beide Augenbrauen leicht.	45 ich komm vielleicht auch aus einem haus(.) in dem es immer internationale speisen gab		schnelles Sprechtempo	
46	2:40		Sie beginnt wieder zu lächeln, hält die Arme vor dem Körper gesenkt, hebt und senkt aber die rechte Hand immer wieder rhythmisch.	46 ich KOMM aus wien(.) was dir nicht viel zu verheißen mag			
47	2:43	Poetin vor Mikro phon	Sie zeigt bei „ich komm“ mit dem linken Arm auf sich selbst und bei „deutschen akzent“ mit dem leicht gehobenen rechten Arm rechts von sich weg.	47 ich KOMM aus wien(.) was ich mir mit meinem deutschen akzent zu sagen eigentlich nicht leisten darf			Amerikanisch, leichte Untersicht

48	2:48	Poetin vor Mikro phon	Sie streckt bei „du denkst“ beide Arme leicht auf die Seiten und hebt bzw. senkt sie abwechselnd schnell, bevor sie sie dann gesenkt hält.	48 du denkst(.) ich hab dich nicht verstanden			
49	2:50		Hört zu lächeln auf und nimmt einen neutralen Gesichtsausdruck ein. Sie zeigt bei „du möchtest“ mit den leicht gehobenen Armen nach vorne.	49 du möchtest eine ANDERE information		schnelles Sprechtempo	
50	2:51		Sie wiederholt bei „du möchtest“ die Bewegung, bewegt bei „grenzen ziehen“ dann die beiden ausgestreckten Arme langsam nach vorne, als ob sie damit zwei Linien in den Boden ziehen würde. Bei „in einem land landen“ zeigt sie mit dem rechten Arm auf einen Punkt rechts neben sich auf den Boden. Sie hebt und senkt den Arm auf diesem Punkt mehrmals.	50 du möchtest GRENZEN ZIEHEN(.) in EINEM land landen			Amerika- nisch, leichte Unter- sicht
51	2:54		Sie streckt bei „den namen einer nation“ den rechten Arm waagrecht nach vorne und streckt den Zeigefinger aufzählend in die Luft.	51 du möchtest den namen EINER nation			
52	2:56		Sie zeigt bei „das ist mir schon klar“ mit beiden Händen auf sich, streckt bei „aber zu beantworten ist das schwer“ beide Arme in Brusthöhe waagrecht nach vorne und lässt sie dann sinken. Sie deutet bei „also fragst du“ mit beiden Armen auf ein Gegenüber nach vorne.	52 das ist mir schon klar(.) aber zu beantworten ist das schwer(.) also fragst du			
53	3:00		Sie neigt den Kopf mit einem genervten Gesichtsausdruck leicht zur Seite. Gleichzeitig lässt sie die Arme wieder sinken und die Schultern hängen. Bei „aber wo“ streckt sie beide Unterarme kurz auf die Seite, lässt sie dann wieder sinken und leicht um sich schwingen.	53 JAA OKAY(.) aber wo kommen deine eltern her		Höheres Tonhöhenregis- ter, leichte Ver- änderung der Stimmqualität. „Jaa:: o:kay::“ (Lautdehnung)	
54	3:03		Sie zeigt mit dem rechten Unterarm leicht nach vorne.	54 gut			
55	3:04		Bei „das ist von wien“ streckt sie den linken Arm leicht auf die Seite und runzelt bei „aber wie gern“ die Stirn leicht.	55 das ist von wien schon etwas weiter entfernt(.) aber		schnelles Sprechtempo	

				WIE GERN würd ich sagen				
56	3:07	Poetin vor Mikrofon	Sie breitet die Arme leicht aus und lässt sie bei „nicht gelernt“ wieder neben sich fallen. Sie hebt bei „aber kann drei melange“ den rechten Arm und streckt drei Finger in die Luft. Sie lässt den Arm wieder sinken, hebt den rechten Arm bei „und dabei“ erneut an, blickt gleichzeitig kurz nach unten auf den Boden und lässt ihn bei „unfreundlich“ energisch fallen.	56 ich habe wienerisch zwar nicht gelernt(.) aber kann DREI melange tragen und dabei UNFREUNDLICH sein		schnelles Sprechtempo Ab „drei melange“ zudem lauter werdende Stimme.		Amerikanisch, leichte Untersicht
57	3:11		Sie hebt bei „aber das reicht dir“ die Augenbrauen, streckt den linken Arm leicht nach rechts und bewegt die rechte Hand im Worhrhythmus leicht auf und ab.	57 aber das REICHT dir nicht als antwort(.) also sag ich dir ein 58 tunesien und deutschland			lacht (3:11 bis 3:12)	
58	3:15		Bei „ das ich schon so oft wiederholte“ streckt sie beide Arme leicht gehoben nach vorne und hebt bzw. senkt sie bei jedem Wort.	59 wie ein mantra(-) das ich schon SO oft wiederholte		„so:“ (Lautdehnung)		
59	3:18		Sie lässt den rechten Unterarm dreimal kreisen, während sie „tunesien und deutschland“ wiederholt und macht dabei einen (gelangweilten) Gesichtsausdruck.	60 tunesien und deutschland 61 tunesien und deutschland 62 tunesien und		Tieferes Tonhöhenregister, leichte Veränderung der Stimmqualität und leisere Stimme.		
60	3:21		Sie streckt beide Arme nach vorne und bewegt sie rhythmisch nach links und rechts.	63 obwohl ich dort niemals wohnte				
61	3:23		Sie beginnt wieder zu lächeln und bewegt die linke Hand im Sprechrhythmus leicht auf und ab.	64 und mir war klar (.) was als nächstes kam				
62	3:25		Sie hebt beide Unterarme in Brusthöhe an und hebt bzw. senkt sie bei „so oft erlebt“ dreimal energisch	65 weil ichs schon SO OFT ERLEBT HAB		„so:“ (Lautdehnung)		

			im Worthrhythmus. Bei „ hab“ lässt sie die Arme wieder sinken.					
63	3:27	Poetin vor Mikro phon	Sie stemmt beide Arme in die Hüften und richtet sich leicht auf, während sie sich mit dem ganzen Körper zuerst leicht nach links und dann nach rechts bewegt. Sie hört auf zu lächeln, macht aber sehr ausdrucksstarke Gesichtsbewegungen. Sie hebt und senkt die Augenbrauen stärker, öffnet die Augen weiter und bewegt ihr Kinn nickend im Sprechrhythmus.	66 jaja in Deutschland da war ich schon amal und in tunesien auch mal im urlaub		Höheres Tonhöhenregister, leichte Veränderung der Stimmqualität, lautere Stimme und schnelleres Sprechtempo.		Amerikanisch, leichte Untersicht
64	3:31		Sie bewegt die vor sich in Brusthöhe ausgestreckten Unterarme kurz nach links, nach rechts und lässt sie dann wieder sinken. Sie hebt die Augenbrauen kurz bei „klar“.	67 und dann(.) KLAR(.) die frage ob ich dort schon mal GELEBT hab				
65	3:33		Bei „nein“ schließt sie kurz die Augen, hebt beide Arme nach vorne und hält sie kurz gestreckt. Sie wiederholt diese Geste noch einmal und zeigt dann kurz lächelnd bei „ich meine“ mit beiden Händen auf sich.	68 nein hab ich NICHT(.) aber zu diesen ländern hab ICH meine EIGENE geschichte		schnelles Sprechtempo		
66	3:37		Sie bewegt beide Arme wechselgleich waagrecht vor sich, als würde sie damit eine Linie zu einem Gegenüber ziehen. Bei „aber“ hebt sie beide Arme in Kopfhöhe, blickt kurz nach oben und bewegt die Hände bei „belichten“ dann gleichzeitig kelchartig nach unten. Währenddessen öffnet und schließt sie die Hände mehrfach.	69 also verbindet UNS das nicht(.) aber lass mich das noch etwas belichten				
67	3:40		Sie zeichnet mit den Zeigefingern und Daumen ihrer Hände ein Quadrat vor sich in die Luft. Bei „fotoapparat“ hebt sie den rechten Arm in die Luft.	70 wie in einer momentaufnahme aus einem fotoapparat				
68	3:43		Sie zeigt mit beiden Händen auf sich, hebt und senkt die linke Hand mehrmals leicht im Sprechrhythmus.	71 aismi yasimin ich heiße Yasmin 72 'ana min tunis ich komme aus				

				Tunesien		schnelles Sprechtempo	
69	3:46		Sie hebt bei „du“ die rechte Handfläche und bewegt sie leicht, aber energisch nach vorne und hebt dann auch die linke Hand an.	73 wa'ana 'atakallam alearabia und ich spreche Arabisch			
70	3:47		Sie schließt bei „und das soll“ kurz ihre Augen, bewegt beide Arme wieder zurück und lässt sie kurz in Hüfthöhe neben sich verharren.	74 DU warst dort im urlaub			
71	3:49		Sie beginnt wieder zu lächeln, hebt die linke Hand und bewegt sie im Sprechrhythmus mehrmals energisch auf und ab.	75 und das soll mir auch recht sein			
72	3:51		Bei „du“ bewegt sie gleichzeitig beide Arme gestreckt nach vorne, bei „anders als ich“ bewegt sie die Arme wieder zurück und lässt sie neben sich hängen.	76 aber weder bei meiner familie noch unter tunesischem gesetz			
73	3:54		Sie streckt bei „du hast deine“ den rechten Unterarm kurz nach vorne und zeigt bei „meine geschichte“ mit der rechten Hand leicht auf sich.	77 NEIN(.) du kennst das land ANDERS als ich			
74	3:56		Sie nimmt wieder einen neutralen Gesichtsausdruck ein und bewegt die vor sich herunterhängenden Arme im Sprechrhythmus leicht auf und ab. Bei „genau das“ runzelt sie kurz die Stirn.	78 du hast deine(.) ich hab meine geschichte			
75	3:59	Poetin vor Mikro phon	Sie hebt bei „einen kontinent“ den rechten Arm, streckt einen Finger zählend in die Luft und bewegt die Hand im Sprechrhythmus leicht vor und zurück. Bei „diesen einen staat“ hebt sie zusätzlich die Augenbrauen. Bei „auf deine gedächtnislandkarte	79 aber DESWEGEN hast du doch gefragt 80 GENAU DAS wolltest du doch wissen		schnelles Sprechtempo	Amerikanisch, leichte Untersicht
				81 diesen EINEN kontinent(.) diesen EINEN staat auf deine gedächtnislandkarte kritzeln			

			kritzeln“ bewegt sie ihre rechte Hand vor ihre Stirn und macht damit eine schreibende Bewegung.					
76	4:03		Sie beginnt wieder zu lächeln, lässt den Arm sinken und bewegt die leicht gestreckten Arme vor sich im Sprechrhythmus leicht auf und ab.	82 und (.) in deutschland(.) da waren wir alle schon mal				
77	4:06		Sie streckt beide Arme seitlich leicht von sich und hebt sie bei „tschuldigung“ kurz in Brusthöhe.	83 das is nicht interessant(.) tschuldigung		Bei „tschuldigung“ etwas leisere Stimme.		
78	4:08		Sie senkt die Arme, hebt dann den linken sich wieder leicht an und bewegt ihn im Sprechrhythmus leicht auf und ab. Bei „exotisches land“ streckt sie ihn weit von sich weg.	84 man fragt nur nach der herkunft(.) gibt es in der antwort die möglichkeit auf ein exotisches land			lacht (4:08 bis 4:09)	
79	4:13	Poetin vor Mikro phon	Sie nimmt wieder einen neutralen Gesichtsausdruck ein. Sie hebt beide Arme leicht vor sich und bewegt sie nach links und rechts. In der Pause zwischen den beiden „du“ hält sie den Kopf kurz schräg.	85 die ORIGINALITÄT deiner frage hab ich dir aberkannt und DU 86 du hast dich enttäuscht abgewandt				Amerikanisch, leichte Untersicht
80	4:19		Sie hebt den rechten Arm senkrecht nach vorne und streckt drei Finger in die Luft.	87 drei				
81	4:20		Bei „eine herkunft“ runzelt sie die Stirn, deutet mit der kelchartig geformten linken Hand nach links und wendet den ganzen Körper leicht in diese Richtung. Bei „verlangt“ wiederholt sie diese Bewegung mit der rechten Hand und wendet den ganzen Körper leicht nach rechts. Bei „immer“ ist sie wieder in der Mitte, sie hebt und senkt die vor dem Körper gestreckten Unterarme immer wieder kurz im Sprechrhythmus.	88 eine herkunft verlangt IMMER nach einer erklärung		Bei „immer“ etwas lautere Stimme.		

82	4:23	Poetin vor Mikro phon	Sie wiederholt diese rhythmischen Armbewegungen, bis sie bei „dass jemand“ ihre Arme weiter nach vorne und bei „zu dir“ wieder zurück zu sich bewegt.	89 KLÄRE(.) VERÄRGERE und VERLANGE(.) dass jemand zu dir herkommt		wesentlich schnelleres, sich zunehmend steigerndes Sprechtempo.		Amerikanisch, leichte Untersicht
83	4:26		Sie bewegt die vor dem Körper gestreckten Unterarme im Sprechrhythmus leicht auf und ab.	90 WER kommt von WO				
84	4:27		Sie deutet bei „herkunft“ kurz mit dem linken Arm nach links und bewegt dann bei „aber doch ziellos“ beide Arme im Sprechrhythmus seitlich um den Körper.	91 herkunft oder doch ziellos				
85	4:28		Sie setzt diese Armbewegung in immer schnellerem Tempo fort, lässt bei „komm her“ aber kurz die beiden Handflächen neben sich sinken.	92 ich ziellos und komm her(.) aber doch niemals an				
86	4:31		Sie lächelt bei „weil heimat etwas ist“ wieder leicht und macht dann mit beiden Armen gleichzeitig neben sich eine kreisförmige Bewegung.	93 weil heimat etwas ist(.) von dem ich nur in bewegung sprechen kann				
87	4:34		Sie lässt die Arme vor sich sinken.	94 und versteht mich nicht falsch		langsames Sprechtempo		
88	4:35		Sie bewegt bei „herkunft“ den rechten Arm nach hinten und bei „zukunft“ den linken Arm nach vorne.	95 herkunft ist ein wichtiger part(.) aber zukunft AUCH		wesentlich schnelleres, sich zunehmend steigerndes Sprechtempo.		
89	4:38		Sie lässt beide Arme kurz neben sich sinken, streckt bei „was war“ den rechten Arm kurz nach hinten.	96 also nicht nur das was WAR				
90	4:39		Sie hält bei „wenn ich zu“ den linken Arm waagrecht nach vorne und streckt bei „komm ich“ den rechten Arm waagrecht nach hinten.	97 wenn ich ZU JEMANDEM gehe(.) komm ich VON JEMANDEM her				
91	4:42		Sie bewegt den ausgestreckten linken und rechten Arm mehrmals abwechselnd, gegenläufig vor sich vor und zurück - also vom Oberkörper weg und	98 aber alles in bewegung alles in verkehr und wo				

		Poetin vor Mikro phon	zurück. Die Bewegung wird wie das Sprechtempo immer schneller. Bei „wo kommst du her“ macht sie einen fragenden Gesichtsausdruck mit gehobenen Augenbrauen und verlangsamt die Bewegung allmählich. Bei „her“ lässt sie beide Arme vor sich absinken und verharrt so kurz.	kommst du HER		wesentlich schnelleres, sich zunehmend steigendes Sprechtempo.		Amerikanisch, leichte Untersicht
92	4:45		Sie nimmt einen gelangweilten Gesichtsausdruck ein, lässt die Arme neben sich hängen und leicht baumeln.	99 und SCHON hat man sich wieder verrannt 100 wieder mantra				
93	4:48		Mit einem gelangweilten Gesichtsausdruck lässt sie den rechten Unterarm dreimal kreisen, während sie „tunesien und deutschland“ wiederholt.	101 tunesien und deutschland 102 tunesien und deutschland 103 tunesien		Tieferes Tonhöhenregister, leichte Veränderung der Stimmqualität und leisere Stimme.		
94	4:51		Sie stoppt die Bewegung, lässt den rechten Arm neben sich sinken und senkt betont Augenlieder.	104 ich KOMM AUS WIEN		Tieferes Tonhöhenregister, Veränderung der Stimmqualität.		
95	4:52		Sie hebt gleichzeitig beide Unterarme in Brusthöhe an, hebt und senkt sie dann im Sprechrhythmus - wie um den Worten mehr Ausdruck zu verleihen - und lässt sie dann sinken.	105 und hab MEIN GANZES LEBEN HIER VERBRACHT		Schnelles Sprechtempo		
96	4:54		Sie hebt die leicht gestreckten Unterarme wieder vor sich an und bewegt sie im Sprechrhythmus leicht auf und ab. Sie schüttelt ab „weil“ den Kopf leicht und lächelt.	106 rede bundesdeutsch(.) weil ich es von meiner mutter nicht anders gelernt hab				
97	4:58		Sie hört auf zu lächeln und hält die linke Hand gesenkt, bewegt aber die rechte Hand leicht vor sich.	107 weiß wie man couscous RICHTIG kocht (.) und kriege nie				

			Bei „kriege nie einen sonnenbrand“ streicht sie mit der rechten Hand über den linken Arm auf und ab.	einen sonnenbrand		Schnelles Sprechtempo		Amerikanisch, leichte Untersicht
98	5:02		Sie hebt bei „ich komm aus wien“ die Augenbrauen und lässt den Arm wieder sinken.	108 ich komm aus wien				
99	5:03		Sie hebt den rechten Arm und senkt ihn dann, wie auf einen bestimmten Punkt zeigend, ab.	109 STRAIGHT (OUT DER) josefstadt direkt aus				
100	5:04	Poetin vor Mikro phon	Sie hebt beide Arme leicht an und hält sie vor sich gestreckt. Sie bewegt die Arme im Sprechrhythmus leicht auf und ab. Sie runzelt zunächst die Stirn, beginnt bei „erkennt“ zu lächeln und schüttelt bei „keine herkunft“ ihren Kopf leicht.	110 und nur wegen einem AUSSEHEN oder einer AUSSPRACHE erkennt man noch keine HERKUNFT				
102	5:08		Sie nimmt wieder einen neutralen Gesichtsausdruck ein, setzt die Armbewegung fort, streckt dann bei „zwischen dem wo man herkommt“ ihren Unterarm mit der kelchartig geformten Hand nach vorne. Bei „vererbung“ macht sie die gleiche Bewegung mit der rechten Hand und hält so beide Hände mit leichtem Abstand vor sich. Bei „und dieser Unterschied“ hebt sie die Augenbrauen leicht. Sie lässt den linken Arm bei „führt“ sinken, der rechte Arm bleibt in der Position und wird im Sprechrhythmus leicht mitbewegt. Bei „und was folgt“ lässt sie auch diesen Arm sinken.	111 denn es gibt einen unterschied zwischen dem wo man HERKOMMT und VERERBUNG und DIESER unterschied führt oftmals zu einer UNNÖTIGEN BEWERTUNG und was FOLGT				
103	5:16		Bei „ist“ schließt sie die Augen kurz und hebt kurz beide Arme seitlich hoch, lässt sie fallen und neben sich hängen. Während des gedehnten „un-“ hält sie den Kopf schräg.	112 ist eine UNENDLICH lange erklärung		Langsameres Sprechtempo, bei „u:::nendlich“ (ca. 3 Sekunden lange Lautdehnung) höheres Tonhöhenregister.		

						„la:nge“ (Lautdehnung)	
104	5:22	Poetin vor Mikro phon	Sie hebt bei „ja“ kurz beide Arme seitlich in die Luft und lässt sie dann wieder fallen. Bei „meine mutter“ verschränkt sie beide Arme vor der Brust und wippt dabei mit dem ganzen Körper im Sprechrhythmus leicht nach links und rechts.	113 ja(.) WEIßT DU meine mutter ist in DEUTSCHLAND GEBOREN und war dann ganz viel UNTERWEGS und war dann in belgien und war dann in		Höheres Tonhöhenregis- ter und schnelleres Sprechtempo.	Ameri- kanisch, leichte Unter- sicht
105	5:26		Sie löst die Armverschränkung bei „tja“ und deutet bei „mein vater ist“ mit dem gestreckten Unterarm – doch locker hängenden Hand und Fingern – seitlich nach links. Bei „hat dann aber meine mutter in wien“ macht sie mit dem anderen Arm die gleiche Bewegung nach rechts.	114 tja WEIßT DU(.) mein vater ist eigentlich in tunesien geboren(.) hat dann aber meine mutter in wien			
106	5:30		Sie breitet beide Arme seitlich aus, hebt und senkt sie abwechselnd und lässt sie dann sinken.	115 ja(.) weißt du(.) ich hab VIELE heimaten			
107	5:32		Sie führt die Handflächen der vor dem Körper gesenkten Arme zusammen und bewegt die Hände mit den Fingerspitzen nach unten zeigend, noch weiter nach unten. Bei „nicht fest“ bewegt sie die Hände wieder leicht auseinander, so dass ein leichter Abstand zwischen den Handflächen entsteht.	116 und leg mich nicht gern fest			
108	5:33		Sie formt bei „eingrenzung“ mit den beiden nach unten gestreckten Händen einen Kreis um ihren Körper.	117 mag keine EINGRENZUNGEN		„ein:grenz- ungen“ (Lautdehnung)	
109	5:35		Sie bewegt die gestreckten Arme auf die Seite und macht mit den Handflächen eine Bewegung, als würde sie seitlich etwas wegschieben oder wegdrücken. Bei „und sowas verletzt“ hebt sie die Augenbrauen.	118 das schafft AUSGRENZUNGEN (.) und sowas verletzt		„aus:grenz- ungen“ (Lautdehnung)	

110	5:37		Sie zeigt bei „ich komme aus wien“ mit beiden Handflächen in Brusthöhe auf sich und hebt bei „ich komme aus“ hebt die Augenbrauen.	119 ich KOMME aus WIEN und bin gern viel UNTERWEGS				
111	5:40	Poetin vor Mikro phon	Sie zeigt bei „von a“ mit dem leicht gestreckten linken Arm nach links und macht bei „nach b“ die gleiche Bewegung mit dem rechten Arm nach rechts. Sie bewegt beide Arme wieder vor den Körper und breitet sie bei „durchs ganze alphabet“ gleichzeitig seitlich aus. Dann lässt sie sie wieder seitlich neben den Körper sinken.	120 von A nach B und durchs GANZE alphabet		„a:“ „b:“ (Lautdehnung)		Amerikanisch, leichte Untersicht
112	5:43		Bei „ich komm von wo her“ streckt sie den ausgestreckten linken Arm waagrecht nach links und wendet ihren Kopf und Blick in dieselbe Richtung. Bei „und gehe wo hin“ macht sie mit dem rechten Arm die gleiche Bewegung nach rechts und wendet ihren Kopf und Blick auch in diese Richtung.	121 ich KOMM von wo her (-) und GEHE wo hin		Langsamer werdendes Sprechtempo.		
113	5:46		Sie hält die beiden Arme weit ausgebreitet, dreht ihren Kopf wieder in die Mitte und blickt nach vorne. Sie bewegt den gestreckten Arm leicht im Sprechrhythmus.	122 und DAS was dazwischen liegt 123 sagt euch(-) dass ich Wienerin bin				
114	5:50	Poetin vor Mikro phon, verlässt nach hinten die Bühne Bühne und	Sie lässt beide Arme seitlich neben den Körper herabsinken, nickt und lächelt kurz. Sie deutet mit dem Kopf eine leichte Verbeugung an, dreht sich dann um und verlässt die Bühne.	124 vielen dank			Applaudiert (5:51 bis 6:08)	Amerikanisch, leichte Untersicht Halbtal, leichte Untersicht

	Leinwand mit dem eingeblendetem Namen Yasmin Hafedh im Hintergrund, Köpfe des Publikums im Vordergrund						
--	--	--	--	--	--	--	--

9.2 Transkript

- 01 Moderator: () österreich meine damen und herren yasmin hafedh (.) applaus
- 02 Yasmin Hafedh: grüß euch und einen äh schönen guten abend
- 03 ich äh komm aus wien (.) und äh muss gleich mal voran schicken (.) äh dass ich nen text mit gebracht hab (.) äh der eine frage behandelt (.) die ähm oft gestellt wird (.) die ich blöd finde (.) die ich selbst manchmal stelle (.) die mir gestellt wird aber is halt so
- 04 und äh man muss kurz noch zwei sachen zu wien erläutern
- 05 ähm erstens wiener kellner in kaffeehäusern müssen unfreundlich sein (.) das steht so in der berufsbezeichnung die dürfen nicht nett sein
- 06 falls ihr mal in wien angestänkert werdet von nem kellner (.) das is so
- 07 und ähm (.) eine melange und ein verlängerter sind kaffeegetränke in wien
- 08 und österreich is immer noch nicht ganz darüber hinweg dass es die monarchie nicht mehr gibt
- 09 ähm die meisten sind sehr traurig darüber(.) manche wissens auch gar nicht dass die monarchie nicht mehr da ist
- 10 kein scheiß(.) ich war letztens in einem kaffeehaus und am nebensisch hatn typ zu nem anderen gesagt(.) ja heute spielt österreich ungarn und der andere hat wirklich gesagt(.) gegen wen
- 11 ähm das is so bei uns(-) aber hey
- 12 ahm genau(.) und der text geht so
- 13 eins
- 14 wo kommst du her
- 15 aus wien
- 16 ja(.) aber wo kommst du wirklich her
- 17 aus wien
- 18 zwischen (-) verlängerter und oida oida
- 19 zwischen küss die haund und in a krautfassl ghöast damitst weißt was sauer is

20 zwischen gürtel und ring und häupl(.) dem letzten kaiser wiens
21 zwischen bunt und bunter bin ich aufgewachsener echter wiener geht ned unter
22 zwei
23 in einer bar(.) oder vielleicht doch eher einem beisel
24 wo nie (rua wa)
25 wo man sich im seichten gespräch kleidet
26 stehn wir beide
27 mit smalltalk-fragen im repertoire
28 wie heißt du
29 was machst du
30 du magst hiphop
31 was geht ab
32 wir kennen uns nicht
33 aber wir wollen das ändern
34 diskutieren über studiengebühren und über übermäßiges gendern
35 wir sind student und studentin
36 biertrinker und biertrinkerin
37 kneipenrevolutionär und kneipenrevolutionärin
38 gesprächsbereiter und gesprächsbereiter
39 in diesem abendlichen austausch an infos(.) und vielleicht mehr
40 und dann fragst du
41 wo kummst du her
42 aus wien (.) sag ich
43 du blickst wie ein ungläubiger jaja(.) aber wo kommst du wirklich her
44 ich komm aus dem bauch einer frau(-) die viel auf reisen war

- 45 ich komm vielleicht auch aus einem haus(.) in dem es immer internationale speisen gab
- 46 ich komm aus wien(.) was dir nicht viel zu verheißen mag
- 47 ich komm aus wien(.) was ich mir mit meinem deutschen akzent zu sagen eigentlich nicht leisten darf
- 48 du denkst(.) ich hab dich nicht verstanden
- 49 du möchtest eine andere information
- 50 du möchtest grenzen ziehen(.) in einem land landen
- 51 du möchtest den namen einer nation
- 52 das ist mir schon klar(.) aber zu beantworten ist das schwer(.) also fragst du
- 53 jaa okay(.) aber wo kommen deine eltern her
- 54 gut
- 55 das ist von wien schon etwas weiter entfernt(.) aber wie gern würd ich sagen
- 56 ich habe wienerisch zwar nicht gelernt(.) aber kann drei melange tragen und dabei unfreundlich sein
- 57 aber das reicht dir nicht als antwort(.) also sag ich dir ein
- 58 tunesien und deutschland
- 59 wie ein mantra(-) das ich schon so oft wiederholte
- 60 tunesien und deutschland
- 61 tunesien und deutschland
- 62 tunesien und
- 63 obwohl ich dort niemals wohnte
- 64 und mir war klar (.) was als nächstes kam
- 65 weil ichs schon so oft erlebt hab
- 66 jaja in Deutschland da war ich schon amal und in tunesien auch mal im urlaub
- 67 und dann(.) klar(.) die frage ob ich dort schon mal gelebt hab
- 68 nein hab ich nicht(.) aber zu diesen ländern hab ich meine eigene geschichte

69 also verbindet uns das nicht(.) aber lass mich das noch etwas belichten
70 wie in einer momentaufnahme aus einem fotoapparat
71 aismi yasimin
ich heiße Yasmin
72 'ana min tunis
ich komme aus Tunesien
73 wa'ana 'atakallam alearabia
und ich spreche Arabisch
74 du warst dort im urlaub
75 und das soll mir auch recht sein
76 aber weder bei meiner familie noch unter tunesischem gesetz
77 nein(.) du kennst das land anders als ich
78 du hast deine(.) ich hab meine geschichte
79 aber deswegen hast du doch gefragt
80 genau das wolltest du doch wissen
81 diesen einen kontinent(.) diesen einen staat auf deine gedächtnislandkarte kritzeln
82 und (.) in deutschland(.) da waren wir alle schon mal
83 das is nicht interessant(.) tschuldigung
84 man fragt nur nach der herkunft(.) gibt es in der antwort die möglichkeit auf ein
exotisches land
85 die originalität deiner frage hab ich dir aberkannt und du
86 du hast dich enttäuscht abgewandt
87 drei
88 eine herkunft verlangt immer nach einer erklärung
89 kläre(.) verärgere und verlange(.) dass jemand zu dir herkommt
90 wer kommt von wo
91 herkunft oder doch ziellos

- 92 ich ziellos und komm her(.) aber doch niemals an
- 93 weil heimat etwas ist(.) von dem ich nur in bewegung sprechen kann
- 94 und versteht mich nicht falsch
- 95 herkunft ist ein wichtiger part(.) aber zukunft auch
- 96 also nicht nur das was war
- 97 wenn ich zu jemandem gehe(.) komm ich von jemandem her
- 98 aber alles in bewegung alles in verkehr und wo kommst du her
- 99 und schon hat man sich wieder verrannt
- 100 wieder mantra
- 101 tunesien und deutschland
- 102 tunesien und deutschland
- 103 tunesien
- 104 ich komm aus wien
- 105 und hab mein ganzes leben hier verbracht
- 106 rede bundesdeutsch(.) weil ich es von meiner mutter nicht anders gelernt hab
- 107 weiß wie man couscous richtig kocht (.) und kriege nie einen sonnenbrand
- 108 ich komm aus wien
- 109 straight (out der) josefstadt
direkt aus
- 110 und nur wegen einem aussehen oder einer aussprache erkennt man noch keine herkunft
- 111 denn es gibt einen unterschied zwischen dem wo man herkommt und vererbung und dieser unterschied führt oftmals zu einer unnötigen bewertung und was folgt
- 112 ist eine unendlich lange erklärung
- 113 ja(.) weißt du meine mutter ist in deutschland geboren und war dann ganz viel unterwegs und war dann in belgien und war dann in
- 114 tja weißt du(.) mein vater ist eigentlich in tunesien geboren(.) hat dann aber meine

mutter in wien

115 ja(.) weißt du(.) ich hab viele heimat

116 und leg mich nicht gern fest

117 mag keine eingrenzungen

118 das schafft ausgrenzungen (.) und sowas verletzt

119 ich komme aus wien und bin gern viel unterwegs

120 von a nach b und durchs ganze alphabet

121 ich komm von wo her (-) und gehe wo hin

122 und das was dazwischen liegt

123 sagt euch(-) dass ich Wienerin bin

124 vielen dank

Abstract

Poetry Slams sind als integraler Bestandteil der zeitgenössischen Literatur- und Kulturszene im deutschsprachigen Raum mittlerweile fest etabliert. Diese Arbeit beschäftigt sich mit Slam Poetry im Kontext des DaF/Z-Unterrichts und geht konkret der Frage nach, welche Potentiale fremdproduzierte Slam Poetry-Texte bzw. Videoaufzeichnungen als Material für den DaF/Z-Unterricht bieten können. Ausgehend von der literatur- und medienwissenschaftlichen Verortung des Genres Slam Poetry werden zunächst wesentliche Genrespezifika und -merkmale definiert. Im Anschluss daran wird exemplarisch anhand eines ausgewählte Poetry Slam-Videos – *Wo kommst du her?* von der Slammerin Yasmin Hafedh - eine genaue Analyse vorgenommen. Die Analyse des Videos erfolgt zunächst in einem ersten Schritt mithilfe leicht adaptierter filmanalytischer Methoden. In einem zweiten Schritt werden das Video und der Text schließlich noch einer detaillierten qualitativen Analyse anhand eines selbst erstellten Kriterienkatalogs unterzogen. Von Interesse sind hier sowohl jene Aspekte, die aus der Performativität bzw. Medialität dieser spezifischen Literaturform resultieren, als auch sprachlich-strukturelle und inhaltliche Merkmale. Basierend auf den Analyseergebnissen werden schließlich die folgenden Fragen diskutiert: Inwiefern können diese, Slam Poetry-Texte in sprachlicher und inhaltlicher Hinsicht kennzeichnenden, Merkmale relevant für den DaF/Z-Unterricht sein? Inwiefern können Poetry Slam-Videos aufgrund ihres performativen Charakters als audiovisuelle Texte unter dem Aspekt des Hör-Seh-Verstehens behandelt werden? Die Ergebnisse dieser „Potentialanalyse“ können schließlich den Grundstein für weiterführende methodische Überlegungen zum Einsatz von Slam Poetry im Deutsch als Fremd- und Zweitspracheunterricht sowie die Basis für den Entwurf von Praxisbeispielen darstellen.