

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Poetry Slam als Sub-Genre der Popliteratur“

Der Versuch eines Vergleiches von Slam Poetry
mit der deutschsprachigen Popliteratur

Verfasserin

Romana Hahn

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Mai 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer:

A332
Deutsche Philologie
Univ. Prof. Dr. Michael Rohrwasser

*Für Edwin, alle Tage
der weiterlebt*

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	5
1.1. Die Anfänge	8
2. Entwicklung von literarischer Performance	12
3. Definition Poetry Slam	13
3.1. Historischer Abriss von Poetry Slam	17
3.2. Struktur des Poetry Slam	19
3.2.1. Der Veranstaltungsort	19
3.2.2. Die Beteiligten	20
3.2.2.1. Die VeranstalterInnen	20
3.2.2.2. Der/Die ModeratorIn – MC	21
3.2.2.3. Die SlammerInnen	21
3.2.2.4. Das Publikum	22
3.3. Das Veranstaltungsformat Poetry Slam	23
3.5. Wettbewerbscharakter	36
3.6. Sprachgebrauch von Poetry Slam	37
4. Literarische Bewegungen in der Pop-Literatur	38
4.1. Avantgarde	38
4.2. Die Spoken-Word Bewegung	41
5. Die deutschsprachige Popliteratur	46
5.1. Definition Gegenwartsliteratur	46
5.2. Pop- und Beat-Literatur	50
5.3. HipHop und Rap	55
5.4. Beat, Pop und Underground	60
5.5. Neue deutsche Pop-Literatur	64

5.6. Trash und Slam Poetry.....	65
6. Poetry Slam im deutschsprachigen Raum	70
6.1. Entstehung und Entwicklung	70
6.2. Öffentlichkeit	73
6.3. Die aktuelle Poetry Slam-Kultur in Österreich/Wien	76
7. Textbeispiele Poetry Slam	78
7.1. Textbeispiel „Thekentalk oder Manifestschrift“ von Markus Köhle	78
7.2. Textbeispiel „Frühstücksmelancholie“ von Mieze Medusa	80
8. Fazit	82
9. Literaturverzeichnis	90
9.1. Primär- und Sekundärliteratur	90
9.2. Internetquellen	93
9.3. Anhang Textbeispiele	94
9.3.1. Markus Köhle: „Thekentalk oder Manifestschrift“	94
9.3.2. Mieze Medusa: „Frühstücksmelancholie“	97
10. Anhang	99
10.1. Zusammenfassung	99
10.2. Executive Summary	101
10.3. Lebenslauf	103
10.4. Danksagung	104

1. Einleitung

Ist Slam Poetry einem Bereich der Literatur zuzuordnen und findet diese spezielle Form eines Veranstaltungsformats Beifall von einem Publikum, das sich mit Literatur beschäftigen will? Verleiht schon allein der Begriff „Poetry“ die Berechtigung, sich als Dichtkunst zu bezeichnen? Was ist Slam Poetry überhaupt?

Zuallererst halte ich es für wichtig, den Unterschied zwischen den Begrifflichkeiten Poetry Slam und Slam-Poetry aufzuzeigen. Poetry Slam bezieht sich auf ein Veranstaltungsformat, eine Performance, einen Event. Slam-Poetry hingegen sind Texte, die bei dieser Veranstaltung, dem Poetry Slam, vorgetragen werden.¹ Eben diese Texte, sprich Inhalte, sind es, die mich als Sub-Genre der Literatur, genauer gesagt der Popliteratur, interessieren.

Auch wenn diese Begriffe anfangs etwas verwirrend sind, so bringt die Übersetzung dieses englischsprachigen Begriffes weitere Klarheit, sich diesem Thema anzunähern. „Slam“ kann mit „*knallen, schlagen*“ übersetzt werden. In der Umgangssprache wird das Wort „slam“ für mehrere Bedeutungen verwendet, um nur einige wenige zu nennen, denn im amerikanischen Slang findet das Wort „slam“ umfangreiche Einsatzmöglichkeiten: „*etwas auf den Tisch knallen, jemanden schlagen, überfahren, besiegen, jemanden heruntermachen, beim Kartenspiel einen „Stich“ machen*“. ² Im Sport beispielsweise sind bei Tennisturnieren die Begriffe „*slam*“ und der „*grand slam*“ als Großturniere sehr bekannt und verbreitet.

¹ Bylanzky, Ko: Poesie Mitten in die Magengrube. In: Bylanzky, Ko/ Patzak, Rayl (Hrsg.): Poetry Slam. Was die Mikrofone halten. Poesie für das neue Jahrtausend. Riedstadt: Ariel Verlag 2000. S. 76.

² Langenscheidt Großes Schulwörterbuch Englisch-Deutsch. Nördlingen: C.H. Beck'sche Buchdruckerei 1964, 1967, 1997. S. 1114.

Das Wort „Poetry“ wird mit „*Poesie*“, „*Dichtkunst*“, „*Dichtung*“ und „*Gedichte*“³ übersetzt. Mit meiner freien Übersetzung von „schlagender Dichtkunst“ komme ich diesem Begriff des Slam Poetry schon ein wenig näher.

Warum interessiere ich mich gerade für das Format Poetry Slam? Im Zuge meines Studiums habe ich mich intensiver mit Popliteratur auseinandergesetzt und nach einem Diplomarbeitsthema gesucht, das auch im Bereich der Germanistik verwendet werden kann. Durch meinen Freundeskreis bin ich vor einigen Jahren das erste Mal mit Poetry Slam direkt in Berührung gekommen. Gehört hatte ich zwar schon hin und wieder davon, eine genauere Vorstellung hatte ich jedoch nicht. Eines Abends nahmen mich Freunde zu einer Veranstaltung mit und ich war sofort beeindruckt von der Eigenwilligkeit dieses Formats. Etwas Vergleichbares hatte ich noch nicht gesehen oder erlebt. Seither hat mich Slam Poetry nicht mehr losgelassen und regelrecht in einen Bann gezogen.

Besonders gefällt mir der Grundgedanke, der hinter diesem Format steckt, nämlich, dass auch Menschen, die sich nicht intensiv mit Literatur beschäftigen, im Poetry Slam eine Plattform finden. Entweder als SlammerIn oder im Publikum, Literatur für alle sozusagen. Das Wort „alle“ trifft die Erklärung recht gut, denn die AutorInnen kommen aus allen Richtungen, Branchen und Altersgruppen und zeigen somit Diversity im täglichen Leben.

Natürlich haben sich im Laufe der Zeit besonders erfolgreiche SlamautorInnen herauskristallisiert, die mittlerweile ihre eigenen Slam-Poetry-Texte herausgeben und veröffentlichen. Dennoch sind, trotz der Popularität einzelner AutorInnen, bei einem Poetry Slam alle willkommen. Jede/r kann Texte vortragen – ohne vertragliche Verpflichtung und ohne Lektorat oder Zensur. Durch den speziellen Vortragsstil, der Live-Performance als eines der wichtigsten Merkmale eines Poetry Slams, wird das Publikum in die Vorstellung involviert.

³ Langenscheidt Großes Schulwörterbuch Englisch-Deutsch. Nördlingen: C.H. Beck'sche Buchdruckerei 1964, 1967, 1997. S. 896.

Im Laufe meiner Diplomarbeit werde ich auf die Definition von Poetry Slam, die besonderen Merkmale und weiters auf die Popliteratur näher eingehen und unter anderem Beat, HipHop und Rap als Vorläufer des Poetry Slam näher beschreiben. Außerdem beschäftige ich mich mit der Entwicklung dieses Formats im deutschsprachigen Raum und beleuchte die österreichische, wenn auch weit kleinere Szene, die ich teilweise auch aus eigenen Poetry Slam-Besuchen kennengelernt habe.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Frage, ob Slam-Poetry als Sub-Genre innerhalb der Popliteratur einen Platz hat und versucht einen Vergleich mit der deutschsprachigen Popliteratur. Bei den Recherchen und Vergleichen habe ich vor allem auf die „literarische“ Komponente Wert gelegt und versucht heraus zu arbeiten, ob und wie Slam-Poetry in die deutschsprachige Popliteratur eingereiht werden kann.

Bei der Beantwortung dieser Fragen habe ich mich größtenteils auf die Spoken Word-Bewegung konzentriert. Auf die Spoken Word-Bewegung deshalb, weil sich Poetry Slam aus dieser Bewegung, die in den 1950er Jahren ihren Ursprung hat, heraus entwickelt hat. Besonders interessiert hat mich dabei die Entstehung der verschiedenen Bewegungen und Stile, daher habe ich mich bei dieser Diplomarbeit auf eine chronologische Darstellung konzentriert. Neben der mäßig vorhandenen deutschsprachigen und auch englischsprachigen Literatur über Poetry Slam kann ich auch auf eigene Erfahrungen in der österreichischen Poetry Slam-Szene zurückgreifen.

1.1. Die Anfänge

Wie ist also Poetry Slam entstanden? Der Erfinder des Poetry Slam, Marc Kelly Smith aus Chicago, hat im Jahre 1985⁴ auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen für moderne Literatur den ersten „Slam“ ins Leben gerufen. Smith schreibt folgendes:

“I was an outsider...and I thought I had something to say, like a lot of outsiders do. There were a lot of people snubbing me who shouldn't have been snubbing me. So I just ended up doing my own way, like a lot of people 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 when poetry went from the oral traditions to the page, someone should've asked, is that really poetry? I think slam gets poetry back to its roots, breathing life into the words.“⁵

⁴ Preckwitz, Boris: Slam Poetry – Nachhut der Moderne. Eine literarische Bewegung als Anti-Avantgarde. Hamburg: Books on Demand 1997. S. 45.

⁵ Eleveld, Mark: The Spoken Word Revolution. Redux. Überarbeitete Version. Naperville Illionois: Sourcebook Inc. 2005. S. 2.

Viele Jahre später, als Poetry Slam auch in Europa Fuß gefasst hatte, strahlte der Radiosender „Deutschlandfunk“ am 20.08.2005 einen Beitrag zu Poetry Slam aus. Unter dem Titel „Die Verse tanzen wieder“ kamen in der Sendung „Eine Lange Nacht des Poetry Slam“ zum Phänomen „Slam“ einige namhafte Persönlichkeiten aus der Slam-Szene zu Wort: der Gründer des Poetry Slam, Marc Kelly Smith, sowie Pilote le Hot aus Paris und die Begründer und Stars der aktuellen deutschen Szene, Timo Brunke, Bas Böttcher, Fiva MC, Nora Gomringer, und noch einige mehr.⁶

Als es Poetry Slam noch nicht gab, fragte sich Marc Kelly Smith, warum denn nicht Lyrik-Veranstaltungen genauso anregend, abwechslungsreich und unterhaltsam sein können, wie zum Beispiel ein Jazz-Konzert?⁷ Smith besuchte regelmäßig Jazz-Konzerte und Blues-Session. Weiters war er regelmäßiger Stammhörer von Lesungen in Universitäten und Buchhandlungen. Im Gegensatz zu den veranstalteten Jazz- und Blueskonzerten, fand Marc Smith die ihm bekannten Lesungen langweilig. Seiner Meinung nach könnten die Lesungen nämlich besser umgesetzt werden. Dazu äußerte er sich wie folgt:

⁶ Deutschlandfunk: Die Verse tanzen wieder. Eine Lange Nacht des Poetry Slam. <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/langenacht/408259/> (4.4.2012).

⁷ Patzak, Rayl: Der Siegeszug der lebenden Gedichte . Die Entwicklung des Poetry Slams in den USA und dem Rest der Welt. In: Bylantzky, Ko/ Patzak, Rayl (Hrsg.): Poetryr. Slam. Was die Mikrofone halten. Poesie für das neue Jahrtausend. Riedstadt: Ariel Verlag 2000. S. 135

*Was ich jedoch niemals verstehen konnte, war die Art der Textvorträge und die Orte, an denen sie abgehalten wurden. Wie konnte jemand etwas, was ihm offensichtlich wichtig erschien, derart schlecht vorbereitet vortragen, und dieses dann auch noch in einer derart sterilen Atmosphäre eines nüchternen weißen Raums mit Stuhlreihen von derselben Farbe, ohne Bar, ohne eine flair-erzeugende Beleuchtung [...] Hier hinkte die Dichtung den [...] Jazz- und Blues-Konzerten in Chicagos Clubs noch um Meilen hinterher [...].*⁸

Somit kam Smith plötzlich die Idee, einen Wettkampf zu veranstalten, einen Wettkampf der Dichter sozusagen.

*"A reporter was calling me up on the telephone and asking: Marc, what's the name of this new show? Fuck, I need a name? I'm watching the Chicago Cops Baseball Team playing ball, the reporter is on the phone. Into my mind comes the day when I was a little kind and I wished for Ernie Banks to hit a Grand Slam Homerun, and he did. And that's what comes into my mind. I think ... a slam ... sounds good ... slam, that's what we did." (Marc Smith in dieser Sendung)*⁹

⁸ Patzak, Rayl: Der Siegeszug der lebenden Gedichte . Die Entwicklung des Poetry Slams in den USA und dem Rest der Welt. In: Bylantzky, Ko/ Patzak, Rayl (Hrsg.): Poetryr. Slam. Was die Mikrofone halten. Poesie für das neue Jahrtausend. Riedstadt: Ariel Verlag 2000. S. 135

⁹ Deutschlandfunk: Die Verse tanzen wieder. Eine Lange Nacht des Poetry Slam. <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/langenacht/408259/> (4.4.2012).

Ted Kooser, ein U.S.- amerikanischer Poet, bezeichnet „*Poetry as a Basic Human Need*“. Er sei sehr oft gefragt worden, ob es sich bei „*spoken word poetry*“ wirklich um „*poetry*“ handle und zeigte durchaus Verständnis für diese Frage, weil die herkömmlichen Erfahrungen, die man beispielsweise aus der Schulzeit mitgenommen hat, eine ganz andere Version von „*poetry*“ vermittelten. „*Entertainment*“, wie er es nennt, war in der herkömmlichen, gewohnten Literaturvermittlung nicht vorhanden, sondern man war in Zusammenhang mit Literatur lediglich eine Reihe von Wörtern auf Papier gewohnt, aber kein „*excitement*“. Dabei könne „*Performance poetry*“ unser seit Urzeiten bestehendes Bedürfnis nach Liedern und Geschichten befriedigen.¹⁰

*„Who among us could be happier than the person standing before a group of people eager to listen? That’s the foundation of performance poetry; that pleasure in speaking to and entertaining one’s close community. “Is it art?” asks the voice from the back of the auditorium. “Not much of it is,” comes my answer, “but some small part of it may be.”*¹¹

Der Philosoph Jürgen Habermas schreibt in seinem Buch über die Theorie des kommunikativen Handelns, dass „*kommunikatives Handeln anthropologisch fundamental*“ sei und „*dass die Strukturen der sprachlich vermittelten normengeleiteten Interaktion die Ausgangslage für soziokulturelle Entwicklungen überhaupt bestimmen.*“¹²

¹⁰ Vgl. Kooser, Ted: *Poetry as a Basic Human Need*. In: Eleveld, Mark (Hrsg.): *The Spoken Word Revolution. Redux*. Naperville Illionois: Sourcebook Inc. 2003. S. xvii-xix

¹¹ Vgl. Kooser, Ted: *Poetry as a Basic Human Need*. In: Eleveld, Mark (Hrsg.): *The Spoken Word Revolution. Redux*. Naperville Illionois: Sourcebook Inc. 2003. S. xvii-xix

¹² Habermas, Jürgen: *Theorie des kommunikativen Handelns. Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft*. Band 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1988. S. 217 f.

Nun scheint aber eine literaturwissenschaftliche Analyse der Slam-Texte schwierig, da diese von der oralen Realisation abhängen und man mit berücksichtigen muss, dass *„Slam Poetry auch eine körperliche Angelegenheit ist“*, wie Enno Stahl ausführt. *„Der Dichter verwandelt sich zum meta-sprachlichen Medium“, Poems wurden Performance, Texte wurden zu Action.“*¹³

Slam Poetry kann somit, laut Stahl, als eine *„Kombination sinnlicher Erfahrungen (Bild, Sound, Aktion) mit intelligiblen Informationen (Text)“*, beschrieben werden und ist *„kein originäres Text-Genre, sondern ein zeitgenössisches Veranstaltungs- und Auftritts-Genre“*.¹⁴

2. Entwicklung von literarischer Performance

Die Anfänge von einer Art „literarischer Performance“ finden sich bereits im antiken Theater und Mysterienspiel. Bereits im Mittelalter fanden Wettkämpfe zwischen den Dichtern statt. Die Themen waren damals hauptsächlich die höfische Liebe und die Minnelyrik galt als *„Gesellschaftskunst [und] höfisches Zeremonialhandeln [...] Darin kommt der öffentliche Vortrag vor einem höfischen Publikum als ihre eigentliche Existenzform zum Ausdruck.“*¹⁵

¹³ Stahl, Enno: Trash, Social Beat und Slam Poetry. Eine Begriffsverwirrung. In: Arnold, Heinz Ludwig/ Schäfer, Jörgen (Hg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Pop-Literatur. München: Richard Boorberg Verlag 2003. S. 262.

¹⁴ Stahl, Enno: Trash, Social Beat und Slam Poetry. Eine Begriffsverwirrung. In: Arnold, Heinz Ludwig/ Schäfer, Jörgen (Hg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Pop-Literatur. München: Richard Boorberg Verlag 2003. S. 262.

¹⁵ Brem, Karin: Gattungsinterferenzen im Bereich von Minnesang und Sangspruchdichtung des 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts. Berlin: Weidler Verlag 2003. S.51.

Lange Zeit wurden Geschichten ausschließlich mündlich übertragen, sieht man von der Höhlenmalerei, den Hieroglyphen und ähnlichem ab. Dichtung war zudem lange Zeit ein Vorrecht der Mittel- und Oberschicht und dem Volk nicht zugänglich. Dieses (das Volk) musste daher zwangsläufig auf die Mündlichkeit zurückgreifen. Geschichtenerzähler waren schon immer sehr beliebt und je aufregender jemand eine Geschichte erzählen konnte, desto lieber hörte man zu. Das hat sich übrigens bis heute nicht geändert.

Schriftliche Aufzeichnungen und Überlieferungen blieben lange nur einer ausgewählten Elite vorbehalten. Erst mit Erfindung der beweglichen Lettern durch Gutenberg (geb. um 1400) wurde die Massenproduktion von Büchern möglich und erst mit dem Industrialisierungs-Zeitalter des 18. und 19. Jahrhunderts ist dann von einer großflächigen Verbreitung von Schriftstücken zu reden.

3. Definition Poetry Slam

Am besten ist Poetry Slam als ein öffentlicher Wettbewerb von DichterInnen zu beschreiben, die ihre eigenen Texte einem Publikum präsentieren, welches schließlich die beste Performance wählt. Die Texte, die bei einem Poetry Slam (dem Veranstaltungsformat) vorgetragen werden, bezeichnet man als Slam Poetry. Mit der Bezeichnung „Performance“ wird schon klar, dass es sich hier nicht um einen langweiligen Vortrag von Texten handeln kann.

Diese Art der Präsentation ist eine Mischung aus *„Lyrik und Prosa mit HipHop, Comedy, Kabarett und dramatischen Monologen“*, die *„Dichtung und Unterhaltung verbindet“*¹⁶, beschreibt Westermayr diese Veranstaltungen. Vermutlich spricht unter anderem auch dadurch Poetry Slam vor allem die jüngere Generation an, die mit der „altmodischen“ Art der Lyrik oftmals nicht sehr viel anzufangen weiß.

¹⁶ Westermayr, Stefanie: Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. Marburg: Tectum Verlag 2004. S. 12-13, S. 27.

Auch Preckwitz schreibt über das Veranstaltungsformat Slam Poetry in seiner Masterarbeit mit dem Titel „Slam Poetry – Nachhut der Moderne. Eine literarische Bewegung als Anti-Avantgarde“:

„Auseinander zu halten sind der „Poetry Slam“ als literarisches Veranstaltungsformat (competitive performance), der „Slam“ als literarische Bewegung (slam family) und die „Slam Poetry“ als publikumsbezogene, wettkampfgerechte Form der Performance Poetry.“¹⁷

Als Veranstaltungsformat kann Poetry Slam als ein öffentlicher Lesewettbewerb beschrieben werden, zu dem grundsätzlich alle AutorInnen zugelassen sind, die ihre eigenen Texte einem Publikum im Wettbewerbsstil vortragen wollen. Das Publikum oder eine von den VeranstalterInnen gewählte Jury wählt schließlich den besten Beitrag. Poetry Slam unterscheidet sich zu herkömmlichen Lesungen oder Performances durch verschiedene Merkmale, auf die im Folgenden näher eingegangen wird.

Grundsätzlich war dieses Format vor allem für die privaten und unbekannten DichterInnen interessant, die sich einer Öffentlichkeit präsentieren konnten. Poetry Slam hat jedoch regelrecht einen weltweiten Siegeszug angetreten. Die AutorInnen, die sich übrigens SlammerInnen¹⁸ nennen, veröffentlichen schon längst eigene Bücher mit ihren Texten. Von „unbekannt“ kann daher keine Rede mehr sein.

¹⁷ Preckwitz, Boris: Slam Poetry – Nachhut der Moderne. Eine literarische Bewegung als Anti-Avantgarde. Hamburg: Books on Demand 1997. S. 22.

¹⁸ SlammerIn: Person, die bei einem Poetry Slam ihre eigenen Texte vorträgt.

Den Poetry Slam nutzten ambitionierte SlammerInnen rasch als Plattform für Nachwuchstalente, um ihre Karriere anzukurbeln. Einer der Slammer, dem eine hervorragende Karriere gelungen ist, ist Michael Lentz. Lentz gewann 1998 den „National Poetry Slam“ in München. 2001 gewann er den Ingeborg Bachmann-Preis und veröffentlicht heute seine eigenen Bücher.¹⁹

Geblieden ist, *„den kulturellen und ästhetischen Kontext festgelegter literarischer Strukturen der Hochkultur neu zu formen.“* [...] *„die Freiheit des kreativen Ausdrucks“* [...] und *„neue Plätze für ihre Kreativität außerhalb des bisherigen etablierten Kulturkreises“*²⁰ zu schaffen.

Von Chicago aus kam das Format des Poetry Slam bald nach Europa und in andere Regionen, weltweit. In Deutschland fand der erste Slam 1994 in Berlin statt, die deutsche Meisterschaft der Slam Poeten, den ersten National Poetry Slam, wurde 1997 veranstaltet. Seither haben sich Slam Veranstaltungen weltweit verbreitet und locken mittlerweile regelmäßig mehrere Hundert BesucherInnen an.²¹ Seit 1999 gibt es Poetry Slam auch hierzulande, in Österreich.

Preckwitz sieht strukturelle Ähnlichkeiten des Slam mit den Avantgarden, die Verfahren seien jedoch in anti-avantgardistischer Absicht eingesetzt, also *„populär statt elitär, politisch-pragmatisch statt utopisch“* und sieht den entscheidenden Unterschied darin, dass *„im Slam-Format nicht die Kunst zurück ins Leben gebracht, sondern das Leben in seiner Unmittelbarkeit und Alltäglichkeit zur Kunst geführt werden soll.“*²²

¹⁹ Vgl. Westermayr, Stefanie: Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. Marburg: Tectum Verlag 2004. S. 36.

²⁰ Westermayr, Stefanie: Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. Marburg: Tectum Verlag 2004. S. 27.

²¹ Deutschlandfunk: Die Verse tanzen wieder. Eine Lange Nacht des Poetry Slam. <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/langenacht/408259/> (4.4.2012).

²² Preckwitz, Boris: Slam Poetry – Nachhut der Moderne. Eine literarische Bewegung als Anti-Avantgarde. Hamburg: Books on Demand 1997. S. 13-14.

Was zeichnet nun einen Poetry Slam aus? Die vorgetragenen Texte sind lyrisch, die Art des Vortrages ist „Slam“. Die Performance des Textes als Live-Vortrag definiert einen weiteren wichtigen Slam-Charakter. Diese Performance beinhaltet neben dem Inhalt des vorgetragenen Textes auch sprachliche und stimmliche Komponenten.

Nur der Live-Vortrag und der Performance-Aspekt erzielen diese unmittelbare Wirkung des Slam bei seinen RezipientInnen. Hier kommt schon ein weiteres Merkmal hervor: der Wettbewerbscharakter.

Überhaupt ist die Interaktion mit dem Publikum ein äußerst wichtiger Bestandteil. Slam Poetry ist keine Lesung, sondern ein Vortrag mit Eventcharakter. Bei einer klassischen Lesung, wie wir sie für gewöhnlich kennen, liest eine Person, sehr oft der/die AutorIn selbst, aus einem Teil eines Werkes vor. Das Publikum nimmt an dieser Veranstaltung passiv teil, greift in das Geschehen nicht ein und wird auch in der Regel nicht mit einbezogen. Manchmal kommen musikalische Komponenten zum Einsatz, meist jedoch wirken die Stimme und der Inhalt des/ der Lesenden.

Der Vortrag ist der Struktur einer Lesung ähnlich, wobei es sich bei einem Vortrag meist um fachliche Inhalte handelt, bei dem Wissen vermittelt wird. Weiters wird bei einem Vortrag kaum gelesen, sondern es wird größtenteils frei gesprochen, wobei oft Präsentationsmittel, wie Powerpoint, Flipchart, Videosequenzen, usw. eingesetzt werden.

Hierbei nimmt das Publikum eher passiv daran teil, wobei Zwischenfragen und Zwischenrufe durchaus üblich sind. Diese Art der Veranstaltung ist weit lebendiger als eine Lesung und ähnelt schon eher einem Event.

Nun komme ich dem Event-Charakter, der für den Poetry Slam ein bedeutendes Merkmal ist, schon etwas näher. Laut Birgit Mandel, Kulturwissenschaftlerin aus Deutschland, kann man dann von einem Event sprechen, wenn das Publikum *„etwas Außergewöhnliches erlebt und es selbst auf irgendeine Weise aktiv beteiligt ist.“* Das Publikum muss also emotional beteiligt sein und wenn dies gelingt, ist ein Event erfolgreich.²³

²³ Mandel, Birgit: PR für Kunst und Kultur. Zwischen Event und Vermittlung. Frankfurt: Frankfurter Allgemeine Buch 2004. S. 19.

„Was man bei einem Slam vorträgt ist [...] ziemlich beliebig (ebenso, wie es die Qualität der Texte oftmals ist) – ob Gedichte oder Prosatexte, ob lustig-wortspielerisch oder 'trashig', Hauptsache sie sind 'tanzbar'. [...] Einem gemeinsamen literarischen Nenner findet man hier also nicht [...]. Das literaturhistorische Originäre an Slam Poetry (so Derartiges existiert) liegt ja offensichtlich in seiner Kombination sinnlicher Erfahrungen (Bild, Sound, Aktion) mit intelligiblen Informationen (Text), womit sie in dieselbe Interpretationsproblematik gerät wie Live-Art und Performance der Bildenden Kunst, ihre Realisation ist flüchtig. [...] Der Spoken-Word-Dichtung ist nicht pauschal eine neuartige, literaturinhärente Innovationskraft zu attestieren, wegen der Menge an qualitativ höchst unterschiedlichen Autoren, die heute in diesem Bereich aktiv sind. Übrig bleiben die Merkmale Oralität und Performance, der Live-Charakter, Poetry auf der Club-Bühne oder gar ein Teil eines Slams, geprägt von einem interaktiven Zusammenwirken des Autors, der Autorin, des Veranstaltungssaumes, der Moderatoren und des Publikums. Das konstituiert somit kein originäres Text-Genre, sondern ein zeitgenössisches Veranstaltungs- und Auftritts-Genre...“²⁴

3.1. Historischer Abriss von Poetry Slam

Nicht immer war eine Poetry Slam-Veranstaltung so konzipiert, wie wir heute diese kennen. Marc Smith, der Begründer des Slams, fing vorerst alleine mit einer Lesereihe in der Chicagoer Jazzbar „Get Me High Lounge“ an.²⁵ Nach und nach versammelten sich PoetInnen um ihn herum, die er dann auch

²⁴ Stahl, Enno: Trash, Social Beat und Slam Poetry. Eine Begriffsverwirrung. In: Arnold, Heinz Ludwig/ Schäfer, Jörgen (Hg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Pop-Literatur. München: Richard Boorberg Verlag 2003. S. 261 f.

²⁵ Westermayr, Stefanie: Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. Marburg: Tectum Verlag 2004. S. 16.

aufzutreten ließ. 1985 gründete er gemeinsam mit anderen DichternInnen das „Chicago Poetry Ensemble“. Nachdem auch diese Veranstaltungen immer beliebter wurden, etablierte sich als neuer Veranstaltungsort der Jazzclub „Green Mill“.

Erst in dieser Bar fing Smith an, seine Texte auswendig vorzutragen. Nachdem ihm mit der Zeit jedoch die eigenen Texte ausgingen, suchte er nach einer Lösung, die er darin sah, auch andere AutorInnen auftreten zu lassen. Daraus entwickelte sich ein wöchentlich statt findender Poetry-Abend, der aus drei Teilen bestand, „*einem Open Mike* [Anm R.H.: Lesungen, bei denen jeder ambitionierte Dichter antreten durfte], *einem Block mit geladenen Dichtern aus den gesamten USA sowie einem Auftritt des ‚Chicago Poetry Ensemble‘*.“²⁶ Anstatt eines Programms des Ensembles wurde schließlich dieser dritte Teil durch einen Wettkampf ersetzt. Smith gab nun auch dem Publikum Einflussnahme auf das Geschehen, indem dieses als Jury die auftretenden DichterInnen bewerten konnte.

Die bis heute geltenden Regeln des Slam waren entstanden. Der Begriff Poetry Slam wurde in Chicago immer bekannter und zog immer mehr AutorInnen an – Marc Smith wurde zur Kultfigur des Poetry Slam.

Poetry Slam eroberte in den USA eine Stadt nach der anderen: von Chicago bis nach New York City und fand dort „*seine erste Heimstatt*“ im bereits durch die Spoken-Word-Bewegung berühmt gewordenen Stadtteil Lower East Side im „*urbanen Treffpunkt der Ausgegrenzten und Unter-privilegierten, dem ‚Nuyorican Poets Cafe‘*.“²⁷, das schon durch die Beat-Legenden William S. Burroughs und Allen Ginsberg bekannt war.

Der erste nationale Wettkampf, an dem drei Teams teilnahmen, fand 1990 in San Francisco statt. Beim „*National Poetry Slam 2000*“ waren bereits 48

²⁶ Westermayr, Stefanie: Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. Marburg: Tectum Verlag 2004. S. 16 f.

²⁷ Westermayr, Stefanie: Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. Marburg: Tectum Verlag 2004. S. 19.

Teams dabei. Seit 1996 nennt sich das Netzwerk von VeranstalterInnen und SlammerInnen „*Slamily*“. ²⁸

3.2. Struktur des Poetry Slam

3.2.1. Der Veranstaltungsort

Preckwitz schreibt, dass „*die Ortsgebundenheit als auch die Regelmäßigkeit*“ ²⁹. Grundvoraussetzungen dafür sind, dass sich ein Netzwerk, und somit eine beständige Gemeinschaft bilden kann. Es gibt aber auch durchaus Slams ohne fixen Ort, die trotzdem erfolgreich sind. Westermayr erwähnt in diesem Zusammenhang die „*Konstanzer Sprechstation*“ ³⁰, die jedes Mal an anderen Veranstaltungsorten stattfindet.

Wichtig ist, was der/die VeranstalterIn aus dem Ort macht. Dennoch ist die Wahl des Veranstaltungsortes, in der Poetry Slam-Szene auch gerne Venue genannt, wichtig für das Gelingen eines Slams.

Ein regelmäßiger Veranstaltungsort hat seine Vorteile. Das für die Slam-Gemeinde wichtige Gemeinschaftsgefühl und der Aufbau eines Netzwerkes sind mit einem fixen Veranstaltungsort sicher vorteilhaft.

Bei der Auswahl ist wichtig darauf zu achten, dass der Kontakt zum Publikum möglich ist, und weiters, dass die Lokalitäten öffentlich und allgemein zugänglich sind.

²⁸ Westermayr, Stefanie: Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. Marburg: Tectum Verlag 2004. S. 19.

²⁹ Preckwitz, Boris: Slam Poetry – Nachhut der Moderne. Eine literarische Bewegung als Anti-Avantgarde. Hamburg: Books on Demand 1997. S. 78.

³⁰ Westermayr, Stefanie: Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. Marburg: Tectum Verlag 2004. S. 30.

3.2.2. Die Beteiligten

Obwohl die Beteiligten an den Slams definiert werden können, sind deren Rollen nicht immer eindeutig vergeben. Wichtig ist das Zusammenspiel untereinander. Nicht zuletzt hängt die Entwicklung einer Slam-Veranstaltung von verschiedenen Faktoren ab: nämlich vom Publikum, den AutorInnen und der Qualität und Inhalten der Texte. Diese Faktoren führen schließlich als Ganzes zum Erfolg.

3.2.2.1. Die VeranstalterInnen

Die VeranstalterInnen sind in dem meisten Fällen selbst begeisterte SlammerInnen. Manchmal kommt es auch vor, dass ein/eine VeranstalterIn nur vom Format begeistert ist und selbst nicht auf der Bühne stehen möchte. Wichtig für die VeranstalterInnen ist, dass die Regeln und Rahmenbedingungen mit den LokalbetreiberInnen abgestimmt sind. Zusätzlich sind die Regeln für den eigentlichen Slam festzulegen: wie zum Beispiel das Festsetzen eines Zeitlimits und ob die Abstimmung vom gesamten Publikum oder einer ausgewählten Jury erfolgen soll. Weiters ist festzulegen ob es eine offene Liste geben soll, in die sich die interessierten SlammerInnen zu Beginn der Veranstaltung eintragen, oder ob nur geladene SlammerInnen auftreten sollen. Weiters muss überlegt werden, ob es eine musikalische Untermalung in Form einer Band oder DJ/DJane gibt, welche Preise als Gewinn überreicht werden sollen und wie die Kosten für Raummiete, Spesenzahlungen und ähnliches abgedeckt werden. Die Veranstaltung muss natürlich auch beworben werden. Im Grunde gelten für einen Slam die gleichen Bedingungen wie für jede andere Veranstaltung auch.

3.2.2.2. Der/Die ModeratorIn – MC

Der/die ModeratorIn (Master of Ceremony) übt verschiedene Funktionen aus. Er/ Sie kommt als erste/r auf die Bühne, erklärt den Ablauf des Abends und dessen Wettbewerbsregeln und wählt gegebenenfalls auch die Jury aus. Wenn es eine offene Liste gibt, lost der/die ModeratorIn die SlammerInnen aus, die er dann vor ihren Auftritten vorstellt und über deren bisherigen Erfolge im Poetry Slam berichtet. Während der Veranstaltung achtet der/die ModeratorIn auf die Einhaltung der Regeln, wie beispielsweise die vorgeschriebene Zeit. Am Ende aller Beiträge obliegt es auch der/dem ModeratorIn, die/den GewinnerIn zu ermitteln.

3.2.2.3. Die SlammerInnen

Für junge, unbekannte AutorInnen ist das Veranstaltungsformat Poetry Slam eine ideale Gelegenheit, ihre Texte einem Publikum zu präsentieren. Oftmals treten sie zum ersten Mal vor Publikum auf. Für ihre Präsentationen haben sie kaum Vorgaben, hingegen sehr viel Spielraum mit

*„Performance-Elementen, in denen metasprachliche Mittel eine sehr direkte Stimulierung der Zuschauer ermöglichen: vom Einsatz der Stimmlage, dem Gebrauch der Körpersprache, bis hin zum Spielen von ‚Figuren‘ in Rollen-Texten oder die Unterstreichung der eigenen Person oder Sprechrolle durch ästhetische Codes wie Kleidungsstücke oder Frisuren“.*³¹

³¹ Preckwitz, Boris: Slam Poetry – Nachhut der Moderne. Eine literarische Bewegung als Anti-Avantgarde. Hamburg: Books on Demand 1997. S. 94.

Westermayr schreibt sogar, dass die AkteurInnen sich „*ihre Befindlichkeit eben gern mal heraus*“ schreien, „*sich auf dem Boden*“ wälzen, oder „*ächzen und stöhnen*“. ³² Verboten sind jedoch das Vortragen von fremden Texten und das Überschreiten der Zeitlimits.

Hinsichtlich der Texte kann man durchaus unterschiedlicher Meinung sein. Nicht alles, was Text ist und einem Publikum präsentiert wird, überzeugt auch durch Qualität. Bestimmte Inhalte und Grundmuster tauchen immer wieder auf. Die SlammerInnen versuchen, auf unkonventionelle Art und Weise, ihr Leben, oder gewissen Auszüge daraus, literarisch auszudrücken. Inhalte sind „*Selbstreflexionen, aktuelle politische und gesellschaftliche Kommentare, Milieuschilderungen sowie kritische Standpunkte.*“ Bei den Präsentationen variieren die SlammerInnen meistens zwischen „*Gedicht, einer Prosaminiatur oder einem Monolog*“. ³³

Hinsichtlich der Sprache wird oftmals auf Mundart und auch die Alltags- und Jugendsprache zurückgegriffen, die oftmals durch „*Fäkal- und Sexsemantik noch verstärkt*“ wird. ³⁴

Die Texte können dadurch mitunter niveaulos wirken und sprechen durch ihre Offenheit und Direktheit sicher nicht die Gesamtheit der ZuseherInnenenschaft an. Das Publikum signalisiert unmittelbar, ob und wie diese Texte angekommen sind.

3.2.2.4. Das Publikum

Durch die Unberechenbarkeit der RezipientInnen ist der Erfolg eines Poetry Slam nicht planbar. Für die SlammerInnen bedeutet dies Stress und Druck. Schon während der Performance erhält der/die Slammer/in unmittelbares

³² Westermayr, Stefanie: Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. Marburg: Tectum Verlag 2004. S. 32.

³³ Westermayr, Stefanie: Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. Marburg: Tectum Verlag 2004. S. 61.

³⁴ Westermayr, Stefanie: Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. Marburg: Tectum Verlag 2004. S. 68.

Feedback. Die Präsentationen sind daher meist sehr lautstark und, je nachdem, wie der/die SlammerIn auf das Publikum eingeht und spontan reagieren kann, eine Interaktion zwischen beiden Seiten. Das ist auch ausdrücklich erwünscht. Das Publikum will einen Event und bekommt diesen auch. Westermayr bezeichnet diese Interaktion des Publikums mit den SlammerInnen und der aktive Rolle der ZuschauerInnen als *„basisdemokratischen Charakter eines Poetry Slam.“*³⁵

Das Publikum bewertet die Qualität der SlammerInnen und die Qualität des Vortrages selbst. Es soll sich dabei einbringen, Stellung beziehen, kommentieren und – vor allem – Spaß haben. Ein Slam ist eine aktive, lebendige und laute Veranstaltung.

Für die ZuschauerInnen bedeutet Poetry Slam *„zuhören“, „Respekt gegenüber denen, die sich trauen“* und um *„Ehrlichkeit gegenüber dem, was vorgetragen wird. Slam Poetry ist also Dichtung für das Volk, das nicht unbedingt einen akademischen Abschluss braucht, um sie zu verstehen.“*³⁶

Schlussendlich entscheidet das Publikum, wer die beste Performance abgeliefert hat – sollte nicht vorher eine Jury dazu bestimmt worden sein. Interessant ist die Tatsache, dass sich nach der Veranstaltung kaum jemand an die Texte, aber emotional an die Veranstaltung an sich erinnert. Damit erfüllt der Poetry Slam alle typischen Merkmale eines Events.

3.3. Das Veranstaltungsformat Poetry Slam

Poetry Slam ist Literatur, jedoch wie weit ist die Slam Literatur-Szene vom klassischen Literaturbetrieb entfernt und ist sie überhaupt so weit von dieser Szene entfernt?

³⁵ Westermayr, Stefanie: Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. Marburg: Tectum Verlag 2004. S. 37.

³⁶ Westermayr, Stefanie: Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. Marburg: Tectum Verlag 2004. S. 37.

Ein wesentlicher Unterschied des Poetry Slam zu vielen anderen literarischen Bewegungen ist die uneingeschränkte textliche und formale Freiheit der AutorInnen.

„Slam-Poetry ist Bühnenpoesie, ist Literatur, die sich besonders dazu eignet, vorgetragen zu werden. Textsorten wie Prosa, Lyrik, Rap, Tagebuch, (Schüttel-) Reim und was uns sonst noch einfällt. Es geht um das performte Wort, darum, den eigenen Texten Leben einzuhauchen und Spaß am Performen zu haben.“³⁷

Das Veranstaltungsformat Poetry Slam lebt vor allem – und konnte sich vermutlich besonders dadurch auch verbreiten – von einer Regelmäßigkeit der Veranstaltungen. Diese Regelmäßigkeit schafft beim Publikum, genauso auch wie bei den SlammerInnen, ein Gefühl von Gemeinschaft. Dieses Gruppen- und Gemeinschaftsgefühl ist generell entscheidend für den Aufbau eines Netzwerkes. Die Ortsgebundenheit und die Regelmäßigkeit sind Grundvoraussetzungen dafür, dass sich eine slam-begeisterte Community sammeln kann.³⁸

Marc Smith beschreibt Poetry Slam als Kunstwettbewerb, um das öffentliche Interesse an Dichterlesungen zu erhöhen:

³⁷ Medusa, Mieke: http://www.miezemedusa.com/slam/poetry_slam_workshop.php (28.2.2012)

³⁸ Preckwitz, Boris: Slam Poetry – Nachhut der Moderne. Eine literarische Bewegung als Anti-Avantgarde. Hamburg: Books on Demand 1997. S. 78.

*„Poetry slam is the competitive art of performance poetry. Established in the mid-80s as a means to heighten public interest in poetry readings, slam has evolved into an international art form emphasizing audience involvement and poetic excellence.“*³⁹

Bis auf die großen Wettbewerbe finden die Veranstaltungen, wie schon in den Anfangszeiten erwähnt, noch immer in Cafés, Clubs, Bars oder Kellerlokalen statt. Neben den klassischen Poetry Slam-Veranstaltungen gibt es aber auch „Special Slams“, „Slam-Revueen“ oder „Slam-Shows“, bei denen nur geladene Gast-SlammerInnen auftreten.⁴⁰

Literarisch aktive AutorInnen ohne Verlagsvertrag finden mit Poetry Slam eine Plattform, ihre Texte einem Publikum zu präsentieren und der Öffentlichkeit vorzustellen.

Boris Preckwitz stellt den Slam als dreiteilig dar:

*„Slam ist kommunikatives literarisches Handeln auf drei Ebenen: als Bewegung mit der Funktion der Kulturvermittlung, als Veranstaltung mit der Funktion sozialer Integration und im Bereich der Textpräsentation mit der Ausbildung personaler literarischer Identität sowohl bei Autoren als auch Rezipienten.“*⁴¹

³⁹ Smith, Marc Kelly: About slam poetry. In: Eleveld, Mark (Hrsg.): The Spoken Word Revolution. Redux. Naperville Illionois: Sourcebook Inc. 2003. S. 118.

⁴⁰ Eigene Erfahrungen

⁴¹ Preckwitz, Boris: Slam Poetry – Nachhut der Moderne. Eine literarische Bewegung als Anti-Avantgarde. Hamburg: Books on Demand 1997. S. 40.

Stefanie Westermayer versucht 2004 mit ihrer wissenschaftlichen Arbeit mit dem Titel „Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform“ ein Genre zu bestimmen und untersucht in ihrer Arbeit eine „*exemplarische Darlegung der Gattung Slam Poetry*“⁴² darzustellen. Über die Beschaffenheit von Slam-Texten schreibt sie folgendes:

*„Es gibt bestimmte Inhalte und Grundmuster, die immer wieder auftauchen. Dazu gehören Selbstreflexionen, aktuelle politische und gesellschaftliche Kommentare, Milieuschilderungen sowie kritische Standpunkte. Die Präsentationsform variiert meist zwischen einem Gedicht, einer Prosaminiatur oder einem Monolog. Das Gedicht ermöglicht am wenigsten Interaktion mit dem Publikum. Der Monolog lässt im Gegensatz dazu am meisten Spielraum für den direkten Kontakt mit dem Publikum.“*⁴³

⁴² Westermayer, Stefanie: Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. Marburg: Tectum Verlag 2004. S. 61-75.

⁴³ Westermayer, Stefanie: Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. Marburg: Tectum Verlag 2004. S. 61.

Besonders bei der Interaktion mit dem Publikum, die ein wesentlicher Bestandteil von Poetry Slam ist, haben die SlammerInnen mit einem großen Problem zu kämpfen: Sie bekommen die Reaktion des Publikums unmittelbar zu spüren und sind dabei dem willkürlichen Geschmack des Publikums ausgeliefert. Jedes Publikum hat andere Bedürfnisse und Interessen und reagiert anders. Das ist eine unberechenbare Komponente, auf welche die SlammerInnen reagiert haben. Sie haben angefangen, solche Texte zu verfassen, die sich an die jeweilige Veranstaltung und somit an das Publikum anpassen. Sie haben damit sozusagen eine Strategie entwickelt, das Publikum für sich zu gewinnen. Schließlich gilt es am Ende neben dem Spaß auch den Sieg als Ziel zu erreichen. Man spricht in diesem Zusammenhang auch von der „Ästhetik des Poetry Slam“.⁴⁴ Diese Ästhetik unterliegt gewissen Anforderungen.

„Ein Slam-Text griff ein brisantes Thema auf, spiegelte es aus der eigenen oder der Sicht einer Figur, oft geradezu schockierend und offen, wobei verschiedene Bilder und Stimmungen variiert und zugespitzt wurden. Der Text endet auf seinem Höhepunkt mit einer unerwarteten Wendung, Pointe oder Wertung.“⁴⁵

⁴⁴ Preckwitz, Boris: Slam Poetry – Nachhut der Moderne. Eine literarische Bewegung als Anti-Avantgarde. Hamburg: Books on Demand 1997. S. 101-102.

⁴⁵ Preckwitz, Boris: Slam Poetry – Nachhut der Moderne. Eine literarische Bewegung als Anti-Avantgarde. Hamburg: Books on Demand 1997. S. 101-102.

Überhaupt verlangt der Zeitgeist der Neunziger neue Wege und Poetry Slam greift, wie es der Zeitgeist verlangt, zu neuen Mitteln der Präsentation und macht mit interdisziplinären, ästhetischen Mitteln einen Event aus dem Poetry Slam, um ein mit allen Sinnen ansprechendes, totales Erlebnis zu schaffen. Mandel beschäftigt sich in ihrem Handbuch „PR für Kunst und Kultur“ eingehend mit der Entwicklung der Kulturlandschaft und hat untersucht, wie Kultur zwischen Event und Vermittlung wirkt.

„Entscheidend für die Wirkung eines Events ist, dass das „Publikum“ sich als Teil einer besonderen Gruppe versteht, die gemeinsam etwas Außergewöhnliches erlebt, und dass es selbst auf irgendeine Weise aktiv beteiligt ist. Denn die Wirkung des Events entfaltet sich in der Wahrnehmung der Event-Teilnehmer. Nur wenn es gelingt, diese emotional zu beteiligen, ist ein Event erfolgreich.“⁴⁶

Das Bedürfnis des Publikums geht also stark über ein Eventerlebnis hinaus, welches sich vor allem Anfang der Neunziger Jahre stark entwickelte. Merkmale also, die auch im Poetry Slam umgesetzt werden. Der Unterschied zwischen einem normalen Kulturabend und einem Event

„ist neben seiner kommunikativen Atmosphäre und seinen Angeboten zum Mitmachen [...] die bewusste Gestaltung aller ästhetischen Mittel in der Weise, dass sie sich ohne Vorbildung unmittelbar erschließen, die Dramaturgie, die den „Eventteilnehmer“ führt, die Gastfreundlichkeit.“⁴⁷

⁴⁶ Mandel, Birgit: PR für Kunst und Kultur. Zwischen Event und Vermittlung. Frankfurt: Frankfurter Allgemeine Buch 2004. S. 19.

⁴⁷ Mandel, Birgit: PR für Kunst und Kultur. Zwischen Event und Vermittlung. Frankfurt: Frankfurter Allgemeine Buch 2004. S. 19.

Eine ästhetische Erfahrung „*setzt nicht erst mit dem Erkennen und Auslegen der Bedeutung eines Werkes ein*“, wie Jauß in seiner Veröffentlichung „Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik“ schreibt, und schon gar nicht „*mit dem Rekonstruieren der Intention seines Verfassers*“. Wie ein Kunstwerk erfahren wird, misst sich „*in der Einstellung auf seine ästhetische Wirkung, im genießenden Verstehen und verstehenden Genießen*“ und, wie er weiter ausführt, „*aus den beiden Instanzen von Wirkung und Rezeption das ästhetische Urteil zu bilden.*“⁴⁸

Auch Preckwitz beschreibt eine „*interaktionsästhetische Wirkung der Texte*“, wobei diese für ihn im engeren Sinne nur für das „*Performance-Poem*“ gilt.⁴⁹ Für eine gelungene Wirkung der Texte sieht Preckwitz einige Anforderungen, die es zu erfüllen gilt:

Dazu zählt für ihn zum einen die „*Publikumsadressierung*“⁵⁰, das Publikum wird als DialogpartnerIn in die Performance integriert. Beispielsweise beginnt die/der SlammerIn inmitten des Publikums und animiert es, auf den Text unmittelbar zu reagieren.

Ein weiteres Merkmal, wie Texte wirken, ist die „*Textverständlichkeit*“⁵¹. Die Verständlichkeit der Texte, durch eine Gebrauchs- und Alltagssprache. Mit einer Alltagssprache kann man ein Publikum leichter erreichen und erhält unmittelbarer von diesem Feedback.

⁴⁸ Vgl. Jauß, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Band1: Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung. München: Wilhelm Fink Verlag 1977. S. 9.

⁴⁹ Preckwitz, Boris: Slam Poetry – Nachhut der Moderne. Eine literarische Bewegung als Anti-Avantgarde. Hamburg: Books on Demand 1997. S. 102.

⁵⁰ Preckwitz, Boris: Slam Poetry – Nachhut der Moderne. Eine literarische Bewegung als Anti-Avantgarde. Hamburg: Books on Demand 1997. S. 102.

⁵¹ Preckwitz, Boris: Slam Poetry – Nachhut der Moderne. Eine literarische Bewegung als Anti-Avantgarde. Hamburg: Books on Demand 1997. S. 103.

„Lebensweltlicher Textbezug“⁵², sprich Lebensnahe Themen, wie Politik, Familie, Sex und Gesellschaft, sind ein weiteres Merkmal. Mit diesen Themen kann sich das Publikum identifizieren, es kann sich leichter angesprochen fühlen und aktiv teilhaben. Diese Themen geben viel Stoff, kritisch hinterfragt und bearbeitet zu werden.

Die „Freiheit der Form“⁵³, was soviel heißt wie, dass die Form der Beiträge bei einem Poetry Slam nicht eingeschränkt ist. Das bedeutet, dass von Lyrik und Prosa bis zu Kurzgeschichten es eine Vielzahl von Texten gibt, die zugelassen sind und vorgetragen werden können.

Schließlich nennt Preckwitz noch die orale Kommunikation („Oralität“⁵⁴) durch die Möglichkeit von Intonation und Inszenierung.⁵⁵

Ein auf alle Fälle breites Spektrum also, das die SlammerInnen bei ihren Präsentationen ausschöpfen können oder müssen, wollen sie das Publikum für sich gewinnen.

Nun komme ich zu den Hauptmerkmalen, die einen Poetry Slam als solchen auszeichnen. Das sind einerseits die Live-Performance im öffentlichen Raum, der Wettbewerbscharakter und die Wahl des sprachlichen Ausdrucks. Erst alle Komponenten gemeinsam machen die Veranstaltung zu einem Poetry Slam.

⁵² Preckwitz, Boris: Slam Poetry – Nachhut der Moderne. Eine literarische Bewegung als Anti-Avantgarde. Hamburg: Books on Demand 1997. S. 103.

⁵³ Preckwitz, Boris: Slam Poetry – Nachhut der Moderne. Eine literarische Bewegung als Anti-Avantgarde. Hamburg: Books on Demand 1997. S. 103.

⁵⁴ Preckwitz, Boris: Slam Poetry – Nachhut der Moderne. Eine literarische Bewegung als Anti-Avantgarde. Hamburg: Books on Demand 1997. S. 103.

⁵⁵ Preckwitz, Boris: Slam Poetry – Nachhut der Moderne. Eine literarische Bewegung als Anti-Avantgarde. Hamburg: Books on Demand 1997. S. 102-103.

3.4. Live-Performance im öffentlichen Raum

Das Wirtshaus war schon seit jeher Ausgangspunkt für den Dialog. Das haben die SlammerInnen wohl übernommen. Die Veranstaltungen finden in kleinen Orten mit wenig Publikum genauso statt wie in großen Städten mit hunderten von ZuschauerInnen. Dadurch wurde eine Poetry Slam-Community aufgebaut, in der nicht nur die Zahl der SlammerInnen steigt. Neben begeisterten Slam-PoetInnen und VeranstalterInnen steigt auch die Zahl der ZuhörerInnen. Literatur ist somit sehr nah am Menschen und spricht in diesem speziellen Fall sehr oft das junge Publikum an.

Beim Poetry Slam dient im Gegensatz zum Stammtisch nicht das Sitzen um den Tisch als Plattform, sich gegenseitig Geschichten zu erzählen. Bei einem Poetry Slam wird stehend gelesen, entweder werden die Texte vorgelesen oder es wird auswendig performt.

Der Poetry Slam lebt von der Interaktion mit dem Publikum. Vielleicht ist das auch ein Grund, dass die Veranstaltungen vornehmlich von jungen Menschen besucht werden. Anders als bei klassischen Lesungen ist Poetry Slam dialogisch, wohingegen bei Lesungen passiv zugehört wird. Poetry Slam ist „live“, ist Literatur zum direkten, unmittelbaren Mitmachen, hier darf und soll sich das Publikum durch lautstarke Reaktionen beteiligen.

Hier, bei der Live-Performance im öffentlichen Raum, finden sich starke Parallelen zu HipHop⁵⁶-Performances, die auch auf das Zusammenspiel von AkteurInnen und Publikum beruhen. Allerdings erfolgen HipHop-Performances ohne festes Script. Welche Musik der/die DJ/DJane⁵⁷ spielt, welchen Move die BreakdancerInnen⁵⁸ vorführen und welchen Rap das Publikum präsentiert bekommt, ist abhängig von der Situation. Es gibt zwar drei Hauptcharakteristika, nämlich flow (fließen), layering (Überlagerung) und ruptures in line (Unterbrechungen), Improvisation ist bei HipHop-Performances dennoch das Schlagwort.⁵⁹

Entscheidend für eine gute HipHop-Performance, wie Gabriele Klein in „Is this real?“ schreibt, ist die Kunst,

„eine Interaktion mit dem Publikum herzustellen. Das typische dialogische Call-and-Response-Prinzip⁶⁰ lässt sich als ein theatrales Kommunikationsmuster mit rituellem Handlungscharakter beschreiben.“⁶¹

⁵⁶ HipHop: Überbegriff für das Genre der Rap-Musik.

⁵⁷ DJ/DJane: engl. Discjockey. PlattenauflegerIn in Clubs oder im Radio, auch MusikerInnen, die mit ihren Plattenspielern durch Kombination verschiedener Sequenzen neue Lieder entstehen lassen.

⁵⁸ Breakdance ist eine ursprünglich auf der Straße getanzte Tanzform, die als Teil der HipHop-Bewegung entstanden ist.

⁵⁹ Klein, Gabriele, Friedrich, Malte: Is this real? Die Kultur des HipHop. Frankfurt am Main: edition suhrkamp 2003. S. 156.

⁶⁰ Ruf-Antwort-Prinzip, aus der schwarzafrikanischen Tradition, von den schwarzen Sklaven auf den Plantagen eingesetzt, oft im Jazz und Blues. Bezeichnet den Ruf (Call) eines Vorsängers und der daraus folgenden Antwort (Response) vom Chor, meist bei Gospel-Messen.

⁶¹ Klein, Gabriele, Friedrich, Malte: Is this real? Die Kultur des HipHop. Frankfurt am Main: edition suhrkamp 2003. S. 156.

Diese Form von Interaktion mit dem Publikum ist auch bei den Poetry Slam-Performances ein wesentliches Merkmal. Auch bei diesen Performances ist ein „Call-und-Response-Prinzip“ zu erkennen:

*„Autoren, Publikum, Jury und Moderatoren begeben sich in eine wechselseitige Kommunikation, in der auf die Texte und Themen der Autoren einerseits, und auf die Situation und Stimmung im Veranstaltungsort andererseits spontan reagiert wird. Ein Poetry Slam wird nicht selten zum kollektiven literarischen Experiment, dessen Teilnehmer [...] immer wieder eigene und neue Rituale der Interaktion entwickeln und darin einen Rahmen schaffen, in dem sie sich symbolisch über ihre Lebenswelten verständigen“.*⁶²

Alle diese Merkmale zeichnen eine Live-Performance aus, die ein wesentlicher Faktor einer Poetry Slam-Veranstaltung ist. Die SlammerInnen stehen dabei unter einem enormen Druck. Die Zeit für ihre Präsentation ist begrenzt. Innerhalb eines vorgegebenen Zeitlimits, meist fünf bis zehn Minuten, muss das Publikum überzeugt und für sich gewonnen werden. Dieses Zeitlimit nehmen viele SlammerInnen daher als Grund, rasend schnell vorzutragen. Das Publikum hat oft keine Zeit, auf die Pointen zu reagieren.

Andere SlammerInnen setzen diesen raschen Vortragsstil auch gezielt als Performance-Mittel ein. Eine andere Gruppe von SlammerInnen, die so genannten Story-Teller, legen bei ihren Performances mehr Wert auf sprachliche Feinheiten. Um weiters eine zusätzliche Steigerung der Spannung zu erzeugen, wählen SlammerInnen auch oft eine besonders dramaturgische Präsentation der Texte.

⁶² Preckwitz, Boris: Slam Poetry – Nachhut der Moderne. Eine literarische Bewegung als Anti-Avantgarde. Hamburg: Books on Demand 1997. S. 24.

*„Ein Thema wird auf sehr persönliche, oft geradezu schockierend offene Weise angesprochen, mit verschiedenen Bildern und Stimmungen variiert, dabei zugespitzt und schließlich auf seinem Höhepunkt mit einer unerwarteten Wendung, Pointe, Wertung abgeschlossen.“*⁶³

Poetry Slam-Performances haben einen Veranstaltungscharakter, Publikum und KünstlerInnen sind eine Einheit, es besteht eine Art face-to-face Kommunikation. Wenn SlammerInnen auf einer Bühne vortragen, so hat diese Bühne nicht die Aufgabe einer Trennung zum Publikum, sondern soll die PerformerInnen nur leichter sichtbar machen. Alle Anwesenden, das gesamte Publikum, sind ein Teil dieser Performance. Poetry Slam-Performances motivieren das Publikum zum Mitmachen, das macht den besonderen Charakter dieser Veranstaltung aus.

Elisabeth Jappe bezeichnet die Performance als die freieste und spontanste Ausdrucksform mit unbegrenztem Potential. Man kann in der Performance alle Medien einsetzen, wie Bewegung, Klang, Effekte, Photo oder Film. Der Gestaltung stehen alle Mittel, Möglichkeiten und Verbindungen offen. Das macht die Performance zu einer Art Aktionskunst, mit der *„in Europa eine Lücke geschlossen wurde“*, so Jappe.⁶⁴

Als in den frühen Siebzigern das Wort „Performance“ in Europa zum ersten Mal auftauchte, wurde diese Art der Präsentation, der Vorführung oder Darstellung, wie sich der englische Begriff Performance übersetzen lässt, vorerst in der Bildenden Kunst eingesetzt. Performance war jedoch nicht eine neue Kunstrichtung, sondern ein neuer Stil, eine neue Technik, in welcher der Schwerpunkt auf der Handlung liegt.

⁶³ Preckwitz, Boris: Spoken Word und Poetry Slam. Kleine Schriften zur Interaktionsästhetik. Wien: Passagen Verlag 2005. S. 59.

⁶⁴ Jappe, Elisabeth: Performance Ritual Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa. München: Prestel Verlag, Verlagsgruppe Random House 2000. S. 9 f.

Die Aktion, auch bekannt als Aktionskunst, steht hier im Mittelpunkt. Die Handlung, die Aktion, ist das Medium für eine Idee, eine Lebensanschauung, welche die Performance-KünstlerInnen zum Ausdruck bringen wollen.

Bei diesen Aktionen wird nicht selten auf die Kraft und Ästhetik von alten religiösen und gesellschaftlichen Riten zurückgegriffen und manche AktionskünstlerInnen ließen sich sogar gerne als „Schamanen“ bezeichnen, wie Jappe schreibt.⁶⁵ Jappe sieht die Performance als *„ein lebendes Bild, in dem der Künstler selbst eine zentrale Stelle einnimmt. Seine physische Präsenz gewährleistet subjektive Erfahrung.“*⁶⁶

Obwohl die Aktionskunst als typische Kunstform des 20. Jahrhunderts gilt, geht sie auf frühere Zeiten zurück, in denen einzelne Menschen damit *„eine Idee auffallend und sichtbar demonstrieren wollten“*⁶⁷ und ist mit all diesen typischen Merkmalen der Performance auch im zeitgemäßen Poetry Slam zu finden.

Mittlerweile werden im Poetry Slam auch digitale und elektronische Mittel bei der Performance eingesetzt. Die Texte werden in einer Mischung von Lyrik, Ton und Bild inszeniert. Im Juli 2002 wurde im Rahmen des „Berliner Sommerfest der Literaturen“ erstmals der „ZEBRA Poetryfilm Award“ ausgeschrieben.⁶⁸

⁶⁵ Jappe, Elisabeth: Performance Ritual Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa. München: Prestel Verlag, Verlagsgruppe Random House 2000. S. 9 f.

⁶⁶ Jappe, Elisabeth: Performance Ritual Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa. München: Prestel Verlag, Verlagsgruppe Random House 2000. S. 10.

⁶⁷ Vgl. Jappe, Elisabeth: Performance Ritual Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa. München: Prestel Verlag, Verlagsgruppe Random House 2000. S. 10.

⁶⁸ Vgl. Westermayr, Stefanie: Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. Marburg: Tectum Verlag 2004. S. 90.

„Der Poetryfilm scheint ein Trend zu sein, ein neues Format um Dichtung medial umzusetzen.“ [...] Eingelangt sind „über 600 Einsendungen aus 30 Ländern“ [...] zu „sozialkritischen Themen, Beziehungsdramen, Trash, Animation [...]“. Der „ZEBRA Poetryfilm Award“ als größtes, internationales Poetryfilm-Forum bietet Filmemachern aus aller Welt „Gelegenheit zur Inspiration und zum Ideenaustausch“.⁶⁹

3.5. Wettbewerbscharakter

Der Wettbewerbscharakter gehört zum Poetry Slam. Die SlammerInnen sind gekommen, um zu siegen. Sie treten gegeneinander an und versuchen, mit ihrer Performance das Publikum für sich zu gewinnen. Die Regeln sind strikt vorgegeben und erfolgen im Ausscheidungsverfahren.

In der ersten Runde hat jede/r Vortragende/r, je nach Organisation, fünf bis zehn Minuten Zeit für die Performance. Hierfür dürfen keine Hilfsmittel, wie beispielsweise Musikinstrumente, Requisiten usw. verwendet werden, allerdings ist eine spannende, lebendige und das Publikum mitreißende Performance entscheidend für den Wettbewerb und für den möglichen Sieg.

In die nächste Runde kommen die SlammerInnen mit den höchsten Bewertungen, die dann in der nächsten Runde erneut gegeneinander antreten. Meist entscheidet der Applaus des gesamten Publikums über den Sieg. Der Wert des Siegespreises spielt eine untergeordnete Rolle. Meist ist es ein symbolischer Preis, wie kleine Sachpreise, Gutscheine oder auch ein Preisgeld, das während der Veranstaltung eingesammelt wird.

⁶⁹ Vgl. Westermayr, Stefanie: Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. Marburg: Tectum Verlag 2004. S. 90.

3.6. Sprachgebrauch von Poetry Slam

Die Texte, die beim Poetry Slam vorgetragen werden, zeichnen sich durch rhythmische Texte, Schlagwörter, Refrains und Pointen aus. Das Publikum soll unterhalten werden. In der Regel wird die alltägliche Umgangssprache gewählt. Eine Sprache, die wir auch im natürlichen, täglichen Sprachgebrauch verwenden. Häufig werden auch Slang-Ausdrücke, Mediens Schlagzeilen und Zitate, die aus den Medien bekannt sind, eingesetzt.

In vielen Texten finden sich neben musikalischen Strukturen, wie Refrain, Wiederholungen, auch sprachspielerische Elemente und Stilmittel vor. Die Merkmale dieser eingesetzten Stilmittel in der Sprache sind schnell und „schlagend“ (slam). Häufig kommen Wort-Witze in Form von Wort-Verdrehungen, Wort-Spiele oder Wort-Ketten vor.

Durch die Wahl von alltäglichen Themen wird die kollektive Erfahrung des Publikums angesprochen. Dieses findet sich in einem dauernden Wiedererkennen eigener Erfahrungen und Erlebnisse. Etliche Texte machen auch den Slam selbst zum Thema. Manche SlammerInnen setzen absurde Sachverhalte ein und wollen gerade dadurch eine Komik erwirken. Weitere beliebte Themen kommen aus politischen und anderen aktuellen Ereignissen, die oft aus den Medien aufgegriffen werden. Es werden aber auch Themen behandelt, die Generationen betreffen.

Ein Ziel dieser Arbeit ist, einen Vergleich zwischen Slam Poetry und der Gegenwartsliteratur, genauer gesagt im Bereich der Popliteratur, herzustellen. Mit welchen Argumenten kann also glaubhaft gemacht werden, dass Slam-Poetry ein Bestandteil der Popliteratur, und somit überhaupt ein Bestandteil der Literatur ist, denn das Slam Poetry Literatur ist, ist unumstritten. Hier erscheint es mir wichtig, die verschiedenen literarischen Bewegungen genauer zu betrachten, um erkennen zu können, was herkömmlich unter Literatur verstanden wird.

4. Literarische Bewegungen in der Pop-Literatur

4.1. Avantgarde

Der aus dem Französischen übernommene Begriff der Avantgarde etablierte sich im 20. Jahrhundert in Bezug auf den politischen und kulturellen Fortschritt. Bei den avantgardistischen Bewegungen *„ging es um die Revolte einer Gegenkultur gegen den traditionellen Kulturkanon.“*⁷⁰ wie Preckwitz in seiner Arbeit „Spoken Word und Poetry Slam. Kleine Schriften zur Interaktionsästhetik“ schreibt.

*„Zum ersten Mal in der Literaturgeschichte der Moderne wurde in den Avantgarden das Prinzip der Live-Literatur wiederbelebt. Es war eine Literatur, die sich nicht an eine herkömmliche Leserschaft richtete, sondern an ein öffentliches Publikum, an Auditorien.“*⁷¹

⁷⁰ Preckwitz, Boris: Spoken Word und Poetry Slam. Kleine Schriften zur Interaktionsästhetik. Wien: Passagen Verlag 2005. S. 62.

⁷¹ Preckwitz, Boris: Spoken Word und Poetry Slam. Kleine Schriften zur Interaktionsästhetik. Wien: Passagen Verlag 2005, S. 63.

Zu den literarischen Avantgarden, und denen der Bildenden Kunst, zählen unter anderem der Surrealismus, Dadaismus und Expressionismus. Diese Avantgarden hatten begonnen *„die Kunstproduktion vom Werkbegriff zu trennen und in Aufführungen und Interventionen zu verlagern.“* Neben den avantgardistischen Kunstbewegungen speist sich die Performance-Kunst auch *„aus der populären Kultur.“*⁷² Der Vollständigkeit sei hier erwähnt, dass die Avantgarde in Zeiten des Nationalsozialismus als „entartete Kunst“ eine eher jähe Unterbrechung fand.

Preckwitz formuliert beispielsweise folgendes über den Dadaismus, dass *„es niemals vor den Avantgarden und – bis auf Slam – niemals nachher ein so differenziertes Literaturmodell gegeben“* hatte. Weiters schreibt er von einem differenzierteren Literaturmodell,

*„das Produktion, Vermittlung und Rezeption unter den Aspekt der Performance stellte und die Zuschauer direkt als Teilnehmer am Schauspiel involvieren wollte. [...] In Cafés, Clubs und Galerien fanden sie Bühnen für ihre Texte, [...]. Dada war bewusst auf die Erwartungen des Publikums kalkuliert, sollte Affekte, Emotionen, Reaktionen herausfordern. Damit vollzog er eine Abkehr von der reinen Schriftkultur.“*⁷³

⁷² Klein, Gabriele, Friedrich, Malte: Is this real? Die Kultur des HipHop. Frankfurt am Main: edition suhrkamp 2003. S. 155.

⁷³ Preckwitz, Boris: Spoken Word und Poetry Slam. Kleine Schriften zur Interaktionsästhetik. Wien: Passagen Verlag 2005. S. 62.

Der in Wien geborene Dadaist Raoul Hausmann war vermutlich der am stärksten szenisch arbeitende Dadaist. Seine Darbietungen zeichneten sich durch eine Präsentation von Texten aus, die szenisch stark unterstützt, von Kostümen, Tänzen, aber auch von Instrumenten, war. Seine *„Definition des Kunstvollzugs“* reichte bis in die *„Performance-Kunst der 60er und 70er Jahre hinein.“*⁷⁴

Bei der Performance-Kunst ist der Anteil der Improvisationen sehr hoch, da sich die Aufführungen nicht an einem literarischen Text orientieren. Vielmehr ist die Interaktion zwischen dem/der AkteurIn und dem Publikum vorherrschend. Beide Seiten sind daher sehr gefordert. Hier sind Parallelen zum Poetry Slam zu erkennen.

Preckwitz weist auch darauf hin, dass *„der Avantgarde-Begriff weniger auf einen Stil, sondern vielmehr auf die spezifischen künstlerischen Aktivitäten einer Gruppe“* verweist.⁷⁵

Die *„Slam-Bewegung ist von Stilvielfalt und von Performances geprägte Lyrik“* [...] und *„greift auf einzelne Verfahren der Avantgarden zurück – Dada beispielsweise – und dem Underground der Massenkultur wie Beat oder Pop.“*⁷⁶

Link verfolgte einen anderen Ansatz, und zwar, dass man Kunst generell nicht als Avantgarde bezeichnen könne. *„Was heißt schon Avantgarde?“* äußert er sich im Zusammenhang mit der Trash-Literatur, die später noch erwähnt wird, *„Kunst schreitet nicht fort oder voraus, Kunst weitet sich, dehnt sich aus.“*⁷⁷

⁷⁴ Preckwitz, Boris: Spoken Word und Poetry Slam. Kleine Schriften zur Interaktionsästhetik. Wien: Passagen Verlag 2005. S. 27.

⁷⁵ Preckwitz, Boris: Slam Poetry – Nachhut der Moderne. Eine literarische Bewegung als Anti-Avantgarde. Hamburg: Books on Demand 1997. S. 147.

⁷⁶ Preckwitz, Boris: Slam Poetry – Nachhut der Moderne. Eine literarische Bewegung als Anti-Avantgarde. Hamburg: Books on Demand 1997. S. 25.

⁷⁷ Link, Heiner: Trash-Piloten. Texte für die 90er. Leipzig: Reclam Verlag 1997. S. 17.

4.2. Die Spoken-Word Bewegung

In den Fünfziger Jahren entstand in den USA die Spoken Word-Bewegung. Der wahre Ursprung von Spoken Word ist jedoch noch viel älter. Westermayr, die sich ausführlich mit der im Jahre 2004 noch jungen deutschen Poetry Slam-Szene beschäftigte, erwähnt die indigenen Völker Amerikas und die afrikanischen Sklaven und deren Traditionen, ihre Geschichten durch mündliches Erzählen weiterzugeben.⁷⁸ Von den ersten Sklaven, die in die USA verschifft wurden, kennen wir den typischen Sprechgesang.

In den amerikanischen Ghettos suchten später benachteiligte Gruppen nach Möglichkeiten, ihren sozialkritischen Protest zu äußern. Daraus formte sich eine literarische Bewegung, die allerdings aus dem allgemeinen Literaturbetrieb ausgeschlossen war, Literatur und Dichtung war nur einer bestimmten Schicht vorbehalten. Deshalb griffen die Minderheiten auf die alten Traditionen des mündlichen Erzählens zurück. Die Spoken-Word-Bewegung entstand.

Diese Spoken Word-Bewegung schwappte über die Ghettos bald hinaus und es entwickelte sich Anfang bis Mitte der 1960er Jahre eine so genannte „Poetry-Reading-Szene“, die sich in den Cafés und Lofts in Manhattan etablierte. Bei diesen Lesungen spielte auch Musik, genauer gesagt der Jazz, eine große Rolle. Die DichterInnen dieser Poetry-Reading-Szene begannen, sich von der Sprache des Jazz inspirieren zu lassen und diese Sprache auch anzunehmen.

Es gab auch einige, wenige Regeln, an die sich die Vortragenden zu halten hatten: Es durften maximal drei Gedichte mit jeweils fünf Minuten Lesezeit vorgetragen werden.⁷⁹ Aus dieser Spoken Word-Szene, die sich stark mit dem Zeitgeist beschäftigte, entstanden später HipHop und dann in Folge der Poetry Slam.

⁷⁸ Westermayr, Stefanie: Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. Marburg: Tectum Verlag 2004. S. 12.

⁷⁹ Westermayr, Stefanie: Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. Marburg: Tectum Verlag 2004. S. 12-13.

Ihre Fortsetzung nahm die Spoken-Word-Bewegung Mitte der Siebziger Jahre mit einer weiteren Subkultur, nämlich der Punk-Bewegung. Die Punk-Bewegung wollte vor allem auffallen und provozieren. Als wahrscheinlich bekannteste Repräsentanten dieser Zeit gelten die „Sex Pistols“, eine provokante, englische Musikgruppe, die 1975 erstmals auftauchte und die unter anderem auch dadurch auffiel, weil sie gerne Nazionalsozialistische-Symbole aufgriff. Ganz im Sinne der Punk-Philosophie provozierten die Sex Pistols mit ihren Texten, die in der englischen Bevölkerung für große Empörung sorgten. Johnny Rotten, ein Bandmitglied, „sang, um die Welt zu verändern.“⁸⁰ Mit ihrer Single „God Save the Queen“, „eine dreiminütige Randalie gegen das silberne Krönungsjubiläum von Elizabeth II.“⁸¹ gingen sie aber offenbar zu weit, denn patriotische ArbeiterInnen weigerten sich, diese Single zu produzieren. Auch die erste Plattenfirma zog sich von ihnen zurück.

Mit „I AM AN ANTICHRIST“⁸² und „NO FUTURE [...] FOR YOU [...] FOR ME [...] NO FUTURE IN ENGLAND“⁸³ griffen die Sex Pistols das tief verankerte Wertesystem Englands an und wurden für ihre Provokationen sogar im britischen Parlament „als Bedrohung der britischen Lebensart angeprangert, von Sozialisten als Faschisten, von Faschisten als Kommunisten beschimpft.“⁸⁴ Mit ihrem letzten Konzert 1978 war die Ära der Sex Pistols auch schon wieder zu Ende.

⁸⁰ Greil, Marcus: Lipstick Traces. Von Dada bis Punk. Eine geheime Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Hamburg: Rogner & Bernhard Verlag 1992. S. 8.

⁸¹ Vgl. Greil, Marcus: Lipstick Traces. Von Dada bis Punk. Eine geheime Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Hamburg: Rogner & Bernhard Verlag 1992. S. 15.

⁸² Greil, Marcus: Lipstick Traces. Von Dada bis Punk. Eine geheime Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Hamburg: Rogner & Bernhard Verlag 1992. S. 15.

⁸³ Greil, Marcus: Lipstick Traces. Von Dada bis Punk. Eine geheime Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Hamburg: Rogner & Bernhard Verlag 1992. S. 16.

⁸⁴ Greil, Marcus: Lipstick Traces. Von Dada bis Punk. Eine geheime Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Hamburg: Rogner & Bernhard Verlag 1992. S. 16.

Ende der Siebziger Jahre, nachdem sich die Punk-Szene weitgehend aufgelöst hatte, entstand aus den Jugendkulturen der schwarzen Viertel in New York ein neuer Popstil, der Rap, der später für die Slam-Literatur auch eine Rolle spielen sollte.⁸⁵

Ursprünglich verstand man unter Rap die Technik von DJ's/DJane's, Platten zu mixen, zu scratchen (Anmerkung: die Schallplatte wird dabei mit der Hand hin und her bewegt, dadurch entsteht ein rhythmisches, scheuerndes Geräusch, Anm. R.H.) und Breakbeats mit Sprechgesang zu unterlegen. Man wollte das Publikum damit unterhalten und zum Tanzen bringen. „*Das Publikum rappt mit, liefert Stichworte für Freestyle-Raps, bei denen der MC*⁸⁶ (Master of Ceremony, Anm. R.H.:) *Reime und Texte frei improvisieren muss.*“⁸⁷ Nicht immer musste der Text auch einen Sinn ergeben, viel wichtiger war ein guter Reim.

Aus dem Bedürfnis dieser Zeit heraus, möglichst viel zu kommunizieren, entwickelten sich rasch endloses Reden: Argumentieren zu verschiedensten Themen aus dem täglichen Leben, dem Weltgeschehen, oder auch nur aus Spaß für sinnlose Texte.

Bis Ende der 90er Jahre entwickelte sich der Rap „*zu einer Plattform der Kritik am amerikanischen Wertesystem und eroberte sich nicht nur einen Platz in der Popkultur, sondern über die Spoken-Word-Szene auch in der Literatur ...*“⁸⁸

⁸⁵ Vgl. Preckwitz, Boris: Spoken Word und Poetry Slam. Kleine Schriften zur Interaktionsästhetik. Wien: Passagen Verlag 2005. S. 60.

⁸⁶ MC: Master of Ceremony engl. ZeremoniemeisterIn. Ursprünglich im HipHop für ModeratorIn, der/ die das Publikum unterhalten sollte, später für anerkannte RapperInnen. Beim Poetry Slam ist MC der/ die ModeratorIn der Veranstaltung.

⁸⁷ Westermayr, Stefanie: Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. Marburg: Tectum Verlag 2004. S. 21.

⁸⁸ Preckwitz, Boris: Spoken Word und Poetry Slam. Kleine Schriften zur Interaktionsästhetik. Wien: Passagen Verlag 2005, S. 60.

Ende der 1970er Jahre wurde HipHop, eine Musikrichtung innerhalb der schwarzen Popmusik, mit dem Rap-Gesang in den USA als Musikstil und als dichterischer Ausdruck immer beliebter. Mit der HipHop-Bewegung hatten Minderheiten wie AfroamerikanerInnen, AussteigerInnen, obdachlose Menschen und weitere Randgruppen ein Ventil gefunden, sich auszudrücken. Sie thematisierten alltägliche Gegebenheiten, wie Gewalt, Armut und Rassismus.

HipHop zeichnet sich vor allem durch sozialkritische und oft aggressive Inhalte aus. Als Veranstaltungsformate für HipHop hatten sich rasch der Jam und der Battle etabliert. Unter Jam versteht man eine Veranstaltung, bei denen RapperInnen mehr oder weniger spontan auf die Bühne gehen und rappen. Meist sind diese zeitlich mit einer Minute limitiert.

Battles sind Wettkämpfe zwischen einzelnen RapperInnen oder Gruppen, die das Publikum für sich gewinnen wollen. Vor allem geht es bei den Battles darum, die Ehre zu wahren, so wie es auch auf den Straßen üblich ist, von denen der Rap auch ursprünglich kommt. Im Rap wird also die Sprache eingesetzt, die von der Straße kommt. Die GegnerInnen werden oft beschimpft und beleidigt, allerdings ist es auch wichtig, dass der gegenseitige Respekt gewahrt bleibt.

Sprachlich charakteristisch ist im HipHop vor allem ein eigener Jargon, der oft in der Jugendsprache verwendet wird.

Auch beim Battle gibt es also, wie auch beim Poetry Slam, einen Wettkampf, der auf sprachlicher Ebene ausgetragen wird. Allerdings geht es beim Rap-Battle um eine/n konkrete/n GegnerIn, wodurch der Zweikampfcharakter in den Mittelpunkt gerät. Beim Slam tritt jede/r SlammerIn allein für sich dem Publikum gegenüber. Bei beiden Darbietungen bewertet den Sieg das Publikum oder eine Jury.

„Rap und Hip Hop haben sich von den Straßen New Yorks zu einer globalen Bewegung entwickelt.“ Einer der bekanntesten Rap-Poeten, Saul Williams, spricht sogar von einer *„lyrischen Evolution“* im Hip Hop.⁸⁹

Die Alltagssprache und die allgemein verständlichen Texte, mit denen sich vor allem soziale Randgruppen identifizieren konnten, waren vermutlich ein Grund, dass die Spoken Word- Bewegung rasch populär wurde und sich somit schnell verbreitete. Im Kapitel 5.3. werde ich auf die Phänomene HipHop und Rap noch näher eingehen.

Spoken Word war also zum Trend geworden, obwohl Enno Stahl der Spoken-Word-Dichtung *„nicht pauschal eine neuartige, literaturinhärente Innovationskraft“* attestieren möchte, durch die *„Menge an qualitativ höchst unterschiedlichen Autoren“*.⁹⁰ Als Merkmale bleiben jedenfalls die Oralität und Live-Performance und das interaktive Zusammenwirken von AutorInnen, Veranstaltungsraum, Moderation und Publikum. Spoken-Word ist mehr als nur Text, sondern ein zeitgenössisches Veranstaltungsformat.

Bisher wurden die Bewegungen in den USA beschrieben. Ab nun möchte ich den Zusammenhang mit der deutschsprachigen Popliteratur und die Einflüsse aus den Bewegungen der USA auf die deutschsprachige Szene herausarbeiten.

⁸⁹ Westermayr, Stefanie: Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. Marburg: Tectum Verlag 2004. S. 23.

⁹⁰ Stahl, Enno: Trash, Social Beat und Slam Poetry. Eine Begriffsverwirrung. In: Arnold, Heinz Ludwig/ Schäfer, Jörgen (Hg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Pop-Literatur. München: Richard Boorberg 2003, S. 262.

5. Die deutschsprachige Popliteratur

5.1. Definition Gegenwartsliteratur

Unter Gegenwartsliteratur wird die Literatur nach 1945 verstanden. Andreas Erb spricht sogar von einer „*Baustelle Gegenwartsliteratur*“ und einer „*Ratlosigkeit angesichts einer sich ständig neu reproduzierenden Unübersichtlichkeit.*“, wobei er mit diesen Ansichten die 1990er Jahre, und speziell die Literatur in der Ost/Westentwicklung Deutschlands, anspricht.⁹¹ Erb sieht die Herausforderung, insbesondere der „*Sprachkunst*“, wie er es nennt, in einem expandierenden Mediensystem und spricht von der jungen Generation von AutorInnen, dass sich diese nicht kritisch mit gesellschaftspolitischer Erinnerungsarbeit (des Nationalsozialismus, StudentInnen-bewegung, Deutscher Herbst, Anm. R.H.) auseinandersetzt.

Er nennt Literatur eine moralische Instanz, die mit der neuen Generation der AutorInnen jedoch allmählich abstirbt und beschreibt diese als „*literarische DJ's, die sich selbstsicher zwischen medialer Präsenz und den Events zahlreicher trash-poetry-Nächte behaupten.*“⁹²

Auch Klaus-Michael Bogdal verweist in seiner Veröffentlichung „*Neue Literaturtheorien*“ auf Schillers theoretische Schriften, in denen drei bestimmte Bereiche als Legitimationsinstanzen fungieren: „*Die Literatur selbst, auf die er sich induktiv, die Philosophie und Wissenschaft, auf die er sich deduktiv bezieht, und der Lebensalltag, der als Erfahrungsraum konsultiert wird.*“⁹³ Bis heute schwanke die Literaturwissenschaft zwischen diesen drei Legitimationsinstanzen, wie Bogdal schreibt.

⁹¹ Erb, Andreas (Hrsg.): *Baustelle Gegenwartsliteratur*. Opladen/ Wiesbaden: Westdeutscher Verlag GmbH 1998. S. 7.

⁹² Erb, Andreas (Hrsg.): *Baustelle Gegenwartsliteratur*. Opladen/ Wiesbaden: Westdeutscher Verlag GmbH 1998. S. 7 f.

⁹³ Bogdal, Klaus-Michael (Hg.): *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 3 2005. S.12.

Was ist also aus der Literatur geworden, die ihren gesellschaftlich-politischen Auftrag erfüllen soll? Auf einer internationalen Tagung zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur in Essen versuchten ExpertInnen aus dem Bereich der Germanistik, Publizistik und Wissenschaft, diese Fragen zu beantworten.

Die enormen sozialen und kulturellen Änderungen in den letzten Jahrzehnten hatten laut Klaus-Michael Bogdal⁹⁴ wenig Auswirkung auf die Literatur. Obwohl sich die Bildungsvoraussetzungen deutlich verbessert haben, sind keine besonderen Auswirkungen auf die „*Schöne Literatur*“ und kein erhöhtes Interesse seitens der LeserInnenschaft zu erkennen. All jene GegenwartsautorInnen, die Bestsellerauflagen erreichen, schreiben laut Bogdal „*milieu-förmig*“⁹⁵ und er meint damit, dass bestimmte Milieus angesprochen werden, in dessen Lebensstil man sich einfügen kann.

*„Für die Gegenwartsliteratur ist zu konstatieren, dass ihre Wirkung zunehmend durch den Lebensstil eines Milieus begrenzt wird.“ [...] und er vergleicht „den literarischen Raum der Gegenwart“ mit einer „Klimaanlage“ [...], „die durch ein funktional ausgerichtetes und unterschiedlich temperiertes System von Gängen die verschiedenen Milieus mit den erwünschten ästhetischen Sinnangeboten be-
liefert.“⁹⁶*

⁹⁴ Teilnehmer dieser Tagung und einer der Autoren „Baustelle Gegenwartsliteratur“

⁹⁵ Vgl. Bogdal, Klaus-Michael: Klimawechsel. Eine kleine Meteorologie der Gegenwartsliteratur. In: Erb, Andreas (Hrsg.): Baustelle Gegenwartsliteratur. Opladen/ Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998. S. 9 f.

⁹⁶ Bogdal, Klaus-Michael: Klimawechsel. Eine kleine Meteorologie der Gegenwartsliteratur. In: Erb, Andreas (Hrsg.): Baustelle Gegenwartsliteratur. Opladen/ Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998. S. 19.

Bogdal vergleicht Popliteratur mit einer Klimaanlage und erwähnt in seinen Ausführungen zu seiner Definition „Klimaanlage/Gang 5“, dass „Gewaltrezeption und Gewaltinszenierung“ in bestimmten Milieus zum Lebensstil gehören. Obwohl Gewalt das Medienangebot stark bestimmt und auch beklagt wird, so wird es dennoch hingenommen und zitiert ein Lied der Gruppe „Böhse Onkelz“, mit ihrem Lied „Der nette Mann“, in dem es unter anderem heißt: „*Kleine Kinder habe ich gern zerstückelt [...] ich seh gern alles leiden [...] mit großer Lust wühl ich in Eingeweiden.*“ Bogdal sieht also keine besonders erfreuliche Entwicklung in der Popliteratur, sondern es kommt „für jeden das, was ihm gefällt.“⁹⁷

Dirk Franz spricht in derselben Veröffentlichung sogar von einer „Deliterarisierung“ und dem Verlust einer Lesekultur, mit dem das Analphabetentum schleichend einhergeht. Literatur sieht sich zunehmend einer starken Medienkonkurrenz gegenüber. Sich in ein Werk zu vertiefen verlangt von den KonsumentInnen mehr als nur „Hin- und Her-Zappen und Oberflächenserven“. Die Rezeption von Literatur ist passives und einsames Konsumieren.⁹⁸

Eine sehr interessante Definition über die Relation von Text und LeserInnen hat Jauß gefunden, der darüber folgendes in seiner Veröffentlichung „Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik“ schreibt:

⁹⁷ Vgl. Bogdal, Klaus-Michael: Klimawechsel. Eine kleine Meteorologie der Gegenwartsliteratur. In: Erb, Andreas (Hrsg.): Baustelle Gegenwartsliteratur. Opladen/ Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998. S. 24. f.

⁹⁸ Vgl. Frank, Dirk: Zwischen Deliterarisierung und Polykontextualität. Günter Grass' Ein weites Feld im Literaturbetrieb. In Erb, Andreas (Hrsg.): Baustelle Gegenwartsliteratur. Opladen/ Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998. S. 72 f.

*„Bei der Analyse der Erfahrung des Lesers oder der ‚Leser-gesellschaft‘ einer bestimmten historischen Zeit müssen die beiden Seiten der Text-Leser-Relation, das heißt Wirkung als das vom Text bedingt und Rezeption als das vom Adressaten bedingte Moment der Konkretisation von Sinn als zwei Horizonte - dem innerliterarischen, vom Werk implizierten und dem lebensweltlichen, vom Leser einer bestimmten Gesellschaft mitgebrachten – unterschieden, erstellt und vermittelt werden, um zu erkennen, wie Erwartung und Erfahrung ineinandergreifen und ob sich darin ein Moment neuer Bedeutung zeitigt.“*⁹⁹

Jauß sieht die Erstellung eines gesellschaftlichen Erwartungshorizonts problematischer als die des innerliterarischen, da die Psychologie der Rezeptionsvorgänge genauso wenig geklärt sei wie die *„Rolle und Leistung der ästhetischen Erfahrung im System der Handlungsstrukturen einer historischen Lebenswelt.“*¹⁰⁰

„Pop ist allgegenwärtig“ schreibt Johannes G. Pankau in seiner Einleitung des Buches *„Pop Pop Populär“* und vergleicht Popliteratur mit Popmusik, die *„modisch, schnell produziert, konsumiert und wieder vergessen“* wird, wie ein Hit von gestern.¹⁰¹ Somit ist er gleicher Meinung, wie Andreas Kramer, der die Popliteratur auch als Massenkonsumgut sieht.¹⁰²

⁹⁹ Jauß, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Band 1: *Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung*. München: Wilhelm Fink Verlag 1977. S. 12 f.

¹⁰⁰ Vgl. Jauß, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Band 1: *Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung*. München: Wilhelm Fink Verlag 1977. S. 13.

¹⁰¹ Pankau, Johannes G. (Hrsg.): *Pop Pop Populär*. Bremen: Universitätsverlag Aschenbeck & Isensee 2004. S. 7.

¹⁰² Kramer, Andreas: *Von Beat bis >>Acid<<*. Zur Rezeption amerikanischer und britischer Literatur in den sechziger Jahren. In: Arnold, Heinz Ludwig/ Schäfer, Jörgen (Hg.): *Text + Kritik*. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Pop-Literatur. München: Richard Boorberg Verlag 2003. S. 26-40.

Pop bedeutet somit soviel wie die große Masse, populär, Hit und Charts und kommerzielle Orientierung, als ein Produkt, das vermarktet werden will und Marketinggesetzen unterliegt. Auch Degler/ Paulokat sprechen von einer „*gekonnten Vermarktung*“¹⁰³ der PopliteratInnen.

5.2. Pop- und Beat-Literatur

Laut Kramer wendet sich Popliteratur immer mehr zur Populär- und Massenkultur hin. Im Vergleich zur Beat-Literatur „*in ihrem rebellischen Ton und ihrem religiös-ekstatischen Empfinden*“ strebten die deutschen Pop-AutorInnen weitgehend die Amerikanisierung Deutschlands an.

„*Die Vorbilder der Popliteratur, die mit herkömmlicher Literatur bricht und die Grenze zwischen Kunst und Leben zu überwinden versucht*“¹⁰⁴ sind in den USA zu finden. Die bekanntesten AutorInnen, die sich selbst als Beat-Generation bezeichnen, waren „*Kerouac, Burroughs und Allen Ginsberg*“. Später etablierte sich dann Pop mit „*Beatles, Pop Art, Warhol und Flower Power*“.¹⁰⁵

¹⁰³ Degler, Frank/ Paulokat, Ute: Neue Deutsche Popliteratur. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2008. S.15.

¹⁰⁴ Kramer, Andreas: Von Beat bis >>Acid<<. Zur Rezeption amerikanischer und britischer Literatur in den sechziger Jahren. In: Arnold, Heinz Ludwig/ Schäfer, Jörgen (Hg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Pop-Literatur. München: Richard Boorberg Verlag 2003. S. 26.

¹⁰⁵ Kramer, Andreas: Von Beat bis >>Acid<<. Zur Rezeption amerikanischer und britischer Literatur in den sechziger Jahren. In: Arnold, Heinz Ludwig/ Schäfer, Jörgen (Hg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Pop-Literatur. München: Richard Boorberg Verlag 2003. S. 26.

*„Die Hinwendung zu Beat, Pop und Underground bedeutete für deutsche Autoren eine literarische und kulturelle Orientierung nach Amerika. Gleichzeitig fand in den sechziger Jahren eine wichtige Anglisierung statt.“*¹⁰⁶

Popmusik ist ihrem Wesen nach „*ahistorisch*“, wie Johannes Ullmaier die Popmusik analysiert. Das bedeutet Popmusik ist das Populäre, ist jetzt im Moment, und zwar so lange, bis wieder etwas Neues eintrifft. Dabei sind Show, Beat, Hingabe, Lärm, Vergnügen, Extravaganz und „Wahnsinn“ die besonderen Eigenschaften der Popmusik. Das Lebensgefühl lautet „*carpe diem*“.¹⁰⁷ Pop ist permanente „*Aktualität, die auf fortwährende Überbietung im präsentischen Mikrobereich von Attraktion zu Attraktion, von Hit zu Hit geeicht und wirtschaftlich angewiesen ist*“ und spricht von einer meist beabsichtigten, kommerziellen Verwertung.¹⁰⁸

Für die Literaturwissenschaft, mit ihrer schriftfixierten und national sprachlichen Ausrichtung, besteht wenig Interesse, sich mit Popmusik zu beschäftigen. Als einzige von den Wissenschaften findet die Medienwissenschaft an den Pop-Phänomenen Interesse, wobei sich Ullmaier darüber wundert, denn auch die Literaturwissenschaft könnte sich durchaus mit der Popmusik beschäftigen, wo doch der „*Hinwendung zu bestimmten Themen noch immer [...] ein Geruch von unmittelbarer kultureller Identifikation anhaftet.*“¹⁰⁹

¹⁰⁶ Kramer, Andreas: Von Beat bis >>Acid<<. Zur Rezeption amerikanischer und britischer Literatur in den sechziger Jahren. In: Arnold, Heinz Ludwig/ Schäfer, Jörgen (Hg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Pop-Literatur. München: Richard Boorberg Verlag 2003. S. 36.

¹⁰⁷ Vgl. Ullmaier, Johannes: Pop Shoot Pop. Über Historisierung und Kanonbildung in der Popmusik. Rüsselheim: Verlag Frank Hofmann 1995. S. 7.

¹⁰⁸ Vgl. Ullmaier, Johannes: Pop Shoot Pop. Über Historisierung und Kanonbildung in der Popmusik. Rüsselheim: Verlag Frank Hofmann 1995. S. 7.

¹⁰⁹ Vgl. Ullmaier, Johannes: Pop Shoot Pop. Über Historisierung und Kanonbildung in der Popmusik. Rüsselheim: Verlag Frank Hofmann 1995. S. 49.

Diese unmittelbare Identifikation mit einem gesellschaftlichen Phänomen ist letztendlich auch in der Popliteratur zu finden. Einfluss auf die Popszene, wenn auch nur auf Beats, Soundeffekte und Äußerlichkeiten beschränkt, hat in diesen Sequenzen noch immer der HipHop, obwohl dieser im Verhältnis zu früheren Stilen „schwarzer“ Musik gezwungen ist, die *„eigene zitathafte Vermitteltheit zum Garanten seiner ästhetischen Innovation zu machen.“*¹¹⁰

Wenn wir auf die Beat-Generation zurückkommen, so gelten bis heute Kerouac und Ginsberg als die führenden Autoren der Beat-Generation. In Deutschland erschienen 1959 ein Roman von Kerouac und der Gedichtband „Geheul“ von Ginsberg. Das Titelgedicht von Ginsbergs „Geheul“ beschreibt Kramer als *das* definitive Beat-Gedicht, während Kerouacs Roman „Unterwegs“ als *der* Roman der Beat-Generation gilt.¹¹¹

Als interessante Verbindung von Literatur und Musik möchte ich auf einen Beitrag von Büscher-Ulbrich in der Ausgabe „Poetik der Oberfläche“ hinweisen. In seinem Beitrag „Zur Funktionalisierung von Musik in der Popliteratur“ hat sich Büscher-Ulbrich mit der Fragestellung beschäftigt, *„inwiefern popliterarische Texte spezifische Populärmusik-phänomene [...] subjektivieren und als individuellen Soundtrack des eigenen Lebens inszenieren.“*¹¹²

¹¹⁰ Vgl. Ullmaier, Johannes: Pop Shoot Pop. Über Historisierung und Kanonbildung in der Popmusik. Rüsselheim: Verlag Frank Hoffmann 1995. S. 57.

¹¹¹ Kramer, Andreas: Von Beat bis >>Acid<<. Zur Rezeption amerikanischer und britischer Literatur in den sechziger Jahren. In: Arnold, Heinz Ludwig/ Schäfer, Jörgen (Hg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Pop-Literatur. München: Richard Boorberg 2003. S. 26-40.

¹¹² Vgl. Büscher-Ulbrich: The Soundtrack of Our Lives? Zur Funktionalisierung von Musik in der Popliteratur. In: Grabienski, Olaf/ Huber, Till/ Thon, Jan-Noel: Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre. Berlin/ Boston: Walter de Gruyter 2011. S. 165.

Er hat dazu eine Figurenanalyse von Texten „*musikbesessener Protagonisten*“ vorgenommen und unter anderem auch Kerouacs Roman „On the Road“ ausgewählt, der 1957, in der Zeit der US-amerikanischen Beat-Bewegung, entstand. Im Zentrum dieses Romans steht die Suche nach Transzendenz mit weltlichen Mitteln, wie Sex und Drogen. Grundlage der Geschichte sind seine Aufzeichnungen über seine Roadtrips der letzten Jahre.¹¹³

Kerouac war, wie Büscher-Ulbrich schreibt, ein Jazzfan, der „*seine Prosa als ästhetische Analogie zum Jazz versteht*.“ Die Betonung der unmittelbaren Gegenwart gehört zu den Merkmalen des Jazz und genau diese unmittelbare Gegenwart, war auch das, was Kerouac interessierte. Sein Interesse lag im Augenblick, im „*Erfassen des unmittelbaren Gegenwertsgefühls mit literarischen Mitteln*“. Dieser Bezug zum Jazz ist generell ein Merkmal der Beat-Literatur der Fünfziger Jahre, die gerne auf moderne Formen des Jazz als „*ästhetisches Paradigma*“ zurückgriff.¹¹⁴

Ende der 1960er Jahre avancierte der US-Dichter Frank O'Hara durch den von Brinkmann übersetzten Gedichtband „Lunch Poems und andere Gedichte“ zum Pop-Dichter. In diesem Gedichtband überwiegen Gedichte, „*die sich durch strikten Gegenwartsbezug auszeichnen*“ und „*die Schrift- und Bildbotschaften der Populärkultur thematisieren*“. Die Gedichte wurden laut Kramer von Brinkmann gewählt, um die „*Haltung eines Subjekts zur Welt*“ zu zeigen, „*die sich nicht mehr von Gestaltungswillen und literarischen Konventionen leiten lässt und die Grenzen zwischen Kunst und Leben tendenziell überwindet*.“ Kramer geht jedoch davon aus, dass dies eher auf Brinkmann als auf O'Hara zutrifft.

¹¹³ Vgl. Büscher-Ulbrich: The Soundtrack of Our Lives? Zur Funktionalisierung von Musik in der Popliteratur. In: Grabienski, Olaf/ Huber, Till/ Thon, Jan-Noel: Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre. Berlin/ Boston: Walter de Gruyter 2011. S 171.

¹¹⁴ Vgl. Büscher-Ulbrich: The Soundtrack of Our Lives? Zur Funktionalisierung von Musik in der Popliteratur. In: Grabienski, Olaf/ Huber, Till/ Thon, Jan-Noel: Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre. Berlin/ Boston: Walter de Gruyter 2011. S. 173.

Wo die einen die „Beats“ mit der amerikanischen Sprechweise verbinden, ist Brinkmann anderer Meinung, nämlich, dass „*die popkulturelle Entwicklung der Literatur*“ mit der „*Entstehung eines neuen literarischen Großraums*“ einhergeht und einer „*neuen Sensibilität jenseits nationalliterarischer Grenzen*“ den Weg öffnet.¹¹⁵

Wenn wir vom Underground in der Literatur sprechen, so spricht Kramer von einer „*Radikalisierung bestimmter Beat-Techniken und Sprechweisen*“, wobei die Grenze zwischen Beat und Underground zunächst fließend ist.

Die Sprache des Undergrounds wurde allerdings rauer und teilweise obszön, die „*Lust am Tabubruch*“ und der „*Sexualität*“ wurden zelebriert. Der amerikanische Schriftsteller Burroughs wurde zur führenden Figur des literarischen Undergrounds, „*Naked Lunch*“, 1962 in deutscher Übersetzung herausgebracht, wurde unter Pornografie-Verdacht gestellt. 1953, zehn Jahre nach seiner Erstveröffentlichung, erschien der Drogenroman „*Junkie*“. Bis hierher wurden die Veröffentlichungen noch dem Beat zugeordnet.

Entscheidend für den Underground waren die so genannten „Cut-up-Experimente“, bei denen „*heterogene Text- und Bildvorlagen ohne Rücksicht auf ihre Kompatibilität ineinander montiert werden*“. Burroughs Cut-up-Arbeiten wurden in Deutschland durch Carl Weissner bekannt, der auch mit Burroughs zusammen arbeitete. Ende der Sechziger übertrugen Weissner und einige seiner Kollegen, wie schon Burroughs und Trocchi zuvor, das Cut-up-Verfahren auch auf Audiomedien.¹¹⁶

Bei allen Versuchen, die Popkultur zu analysieren, kommt es laut Ullmaier bei der posthistorischen Popkultur entscheidend auf die Einsicht an,

¹¹⁵ Vgl. Kramer, Andreas: Von Beat bis >>Acid<<. Zur Rezeption amerikanischer und britischer Literatur in den sechziger Jahren. In: Arnold, Heinz Ludwig/ Schäfer, Jörgen (Hg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Pop-Literatur. München: Richard Boorberg Verlag 2003, S. 27 f.

¹¹⁶ Vgl. Kramer, Andreas: Von Beat bis >>Acid<<. Zur Rezeption amerikanischer und britischer Literatur in den sechziger Jahren. In: Arnold, Heinz Ludwig/ Schäfer, Jörgen (Hg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Pop-Literatur. München: Richard Boorberg 2003, S. 27 f.

*„dass die Einheit des Erfahrungskosmos sowie des ‚ästhetischen Fortschritts‘, welche zuvor zumindest virtuell [...] bestand, mit dem Ende der avantgardistischen New Wave-Epoche bis auf weiteres verloren gegangen ist [...].“*¹¹⁷

Popgeschichte könnte jedoch auch Grundlage einer „popkulturellen Ideologiekritik“ werden, die allerdings erst aus einem „Normensystem, von dem aus die Kritik erfolgen soll, verbunden werden muss.“ So müsste beispielsweise die Kritik faschistoider, ästhetischer Ausdrucksformen nicht zwingend marxistisch begründet sein, sondern könnte auch auf Basis von Humanismus oder anderen Sichtweisen erfolgen.¹¹⁸

5.3. HipHop und Rap

Mit HipHop und Rap komme ich zu einem besonderen Phänomen der Popkultur. HipHop ist der so genannte Dauerbrenner in der Popkultur. Diese Musikrichtung kann sich seit den Anfangszeiten in der Musikszene, und sogar in den Charts behaupten. Im Vergleich zu anderen Jugend- und Popkulturen, die seit den Sechziger Jahren die Popkultur geprägt haben, wie Rock, Hippies oder Punk, ist HipHop schon jahrzehntelang konstant in der Musikszene präsent.

Mitte der Siebziger entsteht HipHop als erste Straßenkultur in einem der ärmsten Stadtteilen der USA, der South Bronx von New York City. Bei den so genannten „urban dance parties“ brachten die DJ's/DJane's ihre eigene Persönlichkeit mit ein, indem sie die Platten manuell bewegten und verschiedene Sounds ineinander vermischten.

¹¹⁷ Vgl. Ullmaier, Johannes: Pop Shoot Pop. Über Historisierung und Kanonbildung in der Popmusik. Rüsselheim: Verlag Frank Hofmann 1995. S. 63.

¹¹⁸ Vgl. Ullmaier, Johannes: Pop Shoot Pop. Über Historisierung und Kanonbildung in der Popmusik. Rüsselheim: Verlag Frank Hofmann 1995. S. 71.

Daraus entwickelte sich der „Breakdance“, ein spezieller Tanzstil mit schnell wechselnden, simultanen und zuckenden Bewegungen. Nicht nur Afro-amerikanerInnen, sondern auch EinwandererInnen aus Lateinamerika gehörten zu dieser Szene. Ein/eine MC animierte die TänzerInnen über Sprechleinlagen zum Weitermachen. Diese Sprechleinlagen entwickelten sich schließlich als „Rap“ zu einer eigenständigen Kultur.

Das „rapping“ selbst gereimter Reime hatte schon lange in west- afrikanischen Kulturen Tradition und wurde in den „schwarzen“ Ghettos Nord-Amerikas *„von der performance-orientierten Poesie des black arts movement der 60er und 70er Jahre ästhetisiert“*.¹¹⁹

*„Rap ist ein Sprachspiel voller ironischer Übertreibungen, Wortspiele und Slang-Fragmente, bei dem nicht nur rhythmisch gesprochen, sondern auch mit Tempo, Tonhöhe und Klangfarbe gespielt wird.“*¹²⁰

Der Rap spielte sich vorerst nur auf der Straße ab. Auch aus Filmen kennt man Szenen, in denen, vornehmlich AfroamerikanerInnen, mit ihren Kassettenrekordern, ein Publikum, meist die Nachbarschaft, mit ihren provokanten Texten unterhielten. Unterstützt wurden sie oft von BreakdancerInnen. Das ist purer Rap.

¹¹⁹ Klein, Gabriele, Friedrich, Malte: Is this real? Die Kultur des HipHop. Frankfurt am Main: edition suhrkamp 2003. S. 15.

¹²⁰ Vgl. Klein, Gabriele, Friedrich, Malte: Is this real? Die Kultur des HipHop. Frankfurt am Main: edition suhrkamp 2003. S. 15.

Ende der Siebziger Jahre wurden die so genannten „block parties“ populär. Bei diesen „block parties“ standen DJ/DJane und MC, angelehnt an die „schwarze“ Erzähltradition, mit dem tanzenden Publikum in Interaktion. Zur Blütezeit der Discowelle wurden diese „block parties“ zu Wettbewerben zwischen einzelnen Personen oder Gangs ausgebaut. Bei diesen Veranstaltungen traten BreakdancerInnen unter Vorgaben des/der DJ/DJane und des/der rappenden MC gegeneinander an.

Ab Mitte der Achtziger Jahre entwickelte sich eine neue Rap-Szene außerhalb von New York. Der Rap wird politischer, *„erzählt von der ausweglosen Situation schwarzer Jugendlicher, von Rassismus und Gewalt.“*¹²¹ Ende der Achtziger Jahre wurde Los Angeles zur zweiten Hauptstadt des Rap. Ein neuer Rapstil, der „Gangsta-Rap“ entstand. Durch die neuen Sounds und das kreative Musikspektrum wurde bald die Musik-, Film- und Fernsehindustrie auf den Rap aufmerksam. Die Kommerzialisierung des Rap's war damit nicht mehr aufzuhalten.

Mitte der Neunziger Jahre wurde der Rap in kulturkritischen Debatten diskutiert, man wollte diesen eine kulturtheoretische Form geben und fand eine Zuordnung, die sich bis heute hält. Durch die erkennbaren Parallelen zu den westafrikanischen SängerInnen, die Neuigkeiten und Geschichten singend im Rhythmus verbreiteten, manifestierte sich der Rap als „schwarz“-amerikanische Mentalität und wird seit damals als „schwarzer“ Sound bezeichnet, was ethnisch betrachtet, problematisch sein kann und von vielen auch kritisiert wird.

Seit Anfang der Neunziger Jahre gibt es eine Wendung dieser Definition. Durch den Einzug des HipHop in Europa, und anderen Teilen der Welt, ist HipHop für viele jugendliche Minderheiten eine Möglichkeit geworden, sich auszudrücken und Gehör zu verschaffen.

¹²¹ Klein, Gabriele, Friedrich, Malte: Is this real? Die Kultur des HipHop. Frankfurt am Main: edition suhrkamp 2003. S. 17.

HipHop wurde für viele zum Lifestyle, was sich in der Gestik, der Sprache bis hin zum Outfit zeigt. HipHop ist eine innere Haltung, eine Lebenseinstellung. HipHop-Mode ist mittlerweile zur Massenmode geworden und nicht nur die sehr junge Generation lässt sich von dieser Bewegung beeinflussen. Obwohl HipHop über einen eigenen Sprachcode verfügt, der vielfach nur von der HipHop-Szene selbst verstanden wird, gibt es auch im „normalen“ Sprachgebrauch einiges, was aus der Szene kommt. Das vielleicht bekannteste Wort, auch außerhalb der HipHop Szene, ist „chillen“, abhängen, ein kultiviertes Nichtstun.

HipHop war und bleibt eine Welt von Männern für Männer. Die wenigen weiblichen HipHopperinnen können daran wenig ändern.

„Der schwarze Mann stellt ihren Prototyp dar und ihr Ideal. HipHop ist nicht nur quantitativ von Männern dominiert, er reproduziert einen Männlichkeitskult und eine traditionelle Geschlechterhierarchie, in der Frauen Männern untergeordnet sind. HipHop dreht sich um den Mann und, wie Breakdance zeigt, dieser sich mitunter um sich selbst.“¹²²

Obwohl der/die „schwarze“ RapperIn als mythische Figur bleibt, gibt es mittlerweile doch eine Reihe von „weißen“ RapperInnen wie „Das Bo“ oder „Thomas D“ aus Deutschland oder „Eminem“ aus den USA.

¹²² Klein, Gabriele, Friedrich, Malte: Is this real? Die Kultur des HipHop. Frankfurt am Main: edition suhrkamp 2003. S. 24.

In den Neunzigern entstand eine neue Partyszene mit Raves und Techno. Als besonderes Beispiel möchte ich an dieser Stelle die deutsche Band „Scooter“ erwähnen. Nicht, weil mir persönlich diese Musik so gut gefällt, sondern weil ich, während ich an dieser Arbeit geschrieben habe, zufällig im TV-Sender ARTE ein Interview mit ihrem Frontmann, H.P. Baxxter gesehen habe. In diesem Interview hat er auf die Frage, welcher Berufsgruppe er angehöre, geantwortet, dass er sich als MC bezeichnet, dessen Aufgabe es ist, das Publikum anzuheizen. Das hat mich neugierig gemacht und mich dazu veranlasst, die Website zu besuchen.¹²³

Laut der Biografie auf ihrer Website kann man „Scooter“ zwar in kein bestimmtes Musikgenre einordnen, aber sie setzt *„sich so konsequent über gängige Dance-Klischees hinweg, wie bei ihren Bühnenshows, einer Mischung aus Punk, Rock´n´Roll und von demonstrativem Größenwahn geprägter Selbstdarstellung.“* Die Band hat quasi über Nacht die Charts mit ihren unkonventionellen Alben gestürmt. Die englischen Texte setzen sich *„vor allem mit dem Anfeuern des Partyvolkes und siegreichen Battles mit imaginären MC-Rivalen“* auseinander. „How Much Is The Fish?“, „One (Always Hardcore)“ und „Jumping Over The World“ sind einige der Chartstürmer.¹²⁴

Im Zusammenhang mit dieser Arbeit und den Ähnlichkeiten habe ich den Hinweis darauf interessant gefunden.

¹²³ Persönlich gesehen im ARTE-Fernsehen, am 15.3.2012.

¹²⁴ Scooter: <http://www.scoortertechno.com/de-1-2-4-4-Biografie.html> (14.3.2012).

5.4. Beat, Pop und Underground

Gibt es *„ohne Einfluss von Beat und Underground keine deutsche Pop-Literatur“*, so wie Andreas Kramer in seinem Beitrag im „Text + Kritik-Sonderband Popliteratur“ schreibt? Beat wird oft als die erste moderne literarische Subkultur bezeichnet, ein literarischer Untergrund, dessen Bezeichnung „Social Beat“ schwer zu beschreiben ist. Selbst die beteiligten VeranstalterInnen und AutorInnen waren sich nicht darüber einig, *„wer oder was denn Social Beat sei, wer seine Vertretung beanspruchen dürfe oder nicht.“*¹²⁵

Anlässlich eines Berliner Literaturfestivals 1993 wurde das Label „Social Beat“ von gleich gesinnten AutorInnen kreiert, die sich gegen die großen Verlage zur Wehr setzten.¹²⁶ Daher wohl die Bezeichnung „Social“, als etwas Gemeinsames, etwas Verbindendes. Sie berichteten aus ihrem Alltag und wollten ihre Literatur eben nicht in Literaturhäusern, sondern am liebsten in Kellern oder besetzten Häusern stattfinden lassen.

Vorbilder der Szene sind AktivistInnen aus den Siebzigern und Achtzigern, wie Kiev Stingl oder Jürgen Ploog. Die Social Beat-Autoren schöpfen aus dem vollen Leben und *„verwenden nicht [...] bloß Phrasen aus den virtuellen Wirklichkeiten von MTV oder VIVA“*. Sie wissen auch, so Thomas Ernst, um ihren Dilettantismus und wollten bewusst nicht *„an Formen der Hochkultur erinnern“*.¹²⁷

¹²⁵ Vgl. Stahl, Enno: Trash, Social Beat und Slam Poetry. Eine Begriffsverwirrung. In: Arnold, Heinz Ludwig/ Schäfer, Jörgen (Hg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Popliteratur. München: Richard Boorberg 2003, S. 264.

¹²⁶ Westermayr, Stefanie: Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. Marburg: Tectum Verlag 2004. S. 24.

¹²⁷ Ernst, Thomas: Popliteratur. Rotbuch 3000. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt/ Rotbuch Verlag 2001. S. 80.

Stefanescu und Kerenski sprechen in ihrer Veröffentlichung „Kaltland Beat“ von der *„Schönheit des Untergrunds“*. Diese Schönheit *„wird manchmal eben von seiner Frechheit, seiner politischen Unkorrektheit und gelegentlich seinem grausigen Realismus ausgemacht.“* Was tun, wenn *„böse Texte teuflisch gut geschrieben sind“*? ¹²⁸

Social Beat wurde in der Öffentlichkeit und auch in der Presse aufgrund der von Stefanescu und Kerenski erwähnten Ausdrucksweise, nämlich einer derben, vulgären und direkten Sprache über Drogen, Aids, Alkohol und dem Leben außerhalb der hübschen Gesellschaft, durchaus kritisch wahrgenommen.

„Immerhin ist es dem Social-Beat-Netzwerk einige Jahre lang gelungen, eine kooperative Struktur aufzubauen und zu erhalten, die die Bewegung unabhängig vom etablierten Betrieb bleiben ließ und ihr eine Medienaufmerksamkeit eintrug, von der mancher Suhrkamp-Literat träumen würde.“ ¹²⁹

Der Berliner Autor und Kritiker Marc Degens kritisierte 1998 die Social-Beat-Bewegung als *„folgenloses Versuchsterrain“*, in *„der die Autoren ihre eigenen Leser seien und ein produktiver Diskurs nicht zustande komme. Bei jeder Selbstkritik würde der Untergrund bedingungslos glorifiziert“*, wie Enno Stahl berichtet. ¹³⁰

¹²⁸ Kerenski, Boris/ Stefanescu, Sergio (Hrsg.): Kaltland Beat. Neue deutsche Szene. Stuttgart: Ithaka Verlag 1999. S. 6.

¹²⁹ Stahl, Enno: Trash, Social Beat und Slam Poetry. Eine Begriffsverwirrung. In: Arnold, Heinz Ludwig/ Schäfer, Jörgen (Hg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Pop-Literatur. München: Richard Boorberg Verlag 2003. S. 264.

¹³⁰ Stahl, Enno: Trash, Social Beat und Slam Poetry. Eine Begriffsverwirrung. In: Arnold, Heinz Ludwig/ Schäfer, Jörgen (Hg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Pop-Literatur. München: Richard Boorberg Verlag 2003. S. 266.

Rolf Schwendter wiederum beschreibt Subkulturen als solche, die sich wesentlich von der Gesamtgesellschaft durch ihre Normen, Werthaltungen, Institutionen und Objektivationen unterscheiden.¹³¹ Er differenziert noch mehr und teilt die Subkulturen in rationalistische, emotionelle, freiwillige und unfreiwillige Subkulturen.

Die rationalistischen Subkulturen, wie die Avantgarde der historischen ArbeiterInnenbewegung im letzten Jahrhundert, beziehen sich auf die Vernunft als zentrale Norm.

Emotionelle Subkulturen hingegen, wie die Hippies, proklamieren die Gefühle in einer rationalen Gesellschaft.

Freiwillige Subkulturen, zu denen alle politischen und künstlerischen Subkulturen gehören, wollen vom gerade herrschenden gesellschaftlichen Konsens abweichen.

Schlussendlich nennt Schwendter noch unfreiwillige Subkulturen. Zu diesen gehören alle von vornherein bereits Ausgegrenzten und Randgruppen.

Swendter sieht aber auch, dass eine klare Abgrenzung der Begrifflichkeiten kaum möglich ist und sich eine Subkultur von einer in die andere verändern oder konstituieren kann.¹³²

Bis heute ist, wie Link meint, eine freie und unabhängige Literatur überwiegend im nicht offiziellen Bereich zu finden. Wie schon erwähnt, sieht Erb eine „*Baustelle Gegenwartsliteratur*“, Link sieht einen „*desolaten Zustand der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*“. Neben der Diskussion und dem Versuch einer Rettung der klassischen Literatur ist, wie Link weiter ausführt, in den Neunzigern eine „*Schreiblust/Wut/Intensität*“ ausgebrochen, die in unserem Medienzeitalter nur anders definiert werden muss. Es bewegt sich also etwas. Diese Bewegung ist in den Poetry Slams und Leseveranstaltungen zu finden.

¹³¹ Schwendter, Rolf: Subkultur und Avantgarde. In: Kerenski, Boris/ Stefanescu, Sergio (Hrsg.): Kaltland Beat. Neue deutsche Szene. Stuttgart: Ithaka Verlag 1999. S. 6.

¹³² Schwendter, Rolf: Subkultur und Avantgarde. In: Kerenski, Boris/ Stefanescu, Sergio (Hrsg.): Kaltland Beat. Neue deutsche Szene. Stuttgart: Ithaka Verlag 1999. S. 28.

„Man hat den Schauplatz gewechselt, und das Publikum und die Autoren zeigen ein Interesse am gesprochenen Wort, das selbst Skeptiker aufhorchen lässt. [...] Die intensive und ungebrochene Arbeit von Klein-/ Kleinstverlage und Herausgebern [...] fällt auf. Unzählige Verleger arbeiten am Main- und Geldstream vorbei und kümmern sich ohne jede realistische Erfolgsaussicht und ausschließlich der Sache verpflichtet um Literatur.“ ¹³³

Die Neunziger haben demnach eine neue Epoche der Literatur gebracht. Nicht nur, was den Inhalt betrifft, sondern auch den Zugang für die LeserInnenschaft. Zudem ist es in Zeiten von Book on Demand für AutorInnen leichter geworden, als Eigenverlage ihre Arbeiten zu publizieren. Kerenski und Stefanescu schreiben in ihrem Vorwort zu „Kaltland Beat“ über das Neue, dass dieses immer von selbst entsteht,

„als Resultat unzähliger Einzelperscheinungen in der kreativen Sparte der Gesellschaft, die Entdeckung des Neuen tritt dagegen nur dann ein, wenn die vielen Einzelperscheinungen zusammenkommen und ihrem Zusammensein bekannte Muster erkennen lassen.“ ¹³⁴

¹³³ Link, Heiner: Trash-Piloten. Texte für die 90er. Leipzig: Reclam Verlag 1997. S. 14.

¹³⁴ Kerenski, Boris/ Stefanescu, Sergio (Hrsg.): Kaltland Beat. Neue deutsche Szene. Stuttgart: Ithaka Verlag 1999. S. 5.

Poetry Slam, Underground, Social Beat, und dergleichen an Subliteratur, haben laut Kerenski und Stefanescu diese Gemeinsamkeiten: Altes und Neues, Großartiges und Stinklangweiliges, Unmittelbares, Lebendiges und risikoreiches Experimentieren und weisen somit schon längst eingeordnete kulturelle Verhaltensmuster auf.¹³⁵

5.5. Neue deutsche Pop-Literatur

Ende der Neunziger war Popliteratur mit allen *„Zeitgeisterscheinungen kompatibel und (gerade dadurch) eine ökonomisch erfolgreiche Sache“*. Popliteratur hatte sich vom *„Protest gegen die Verhältnisse“* zu einem angenehmen *„Begleitsound zur Berliner Republik“* entwickelt. Thomas Ernst erwähnt auch die neue Spaßgesellschaft, *„die Ironie oder Satire in bloße Unterhaltung verwandelte [...], die keine kritische Gegenbewegung mehr fürchtet.“*¹³⁶ Der Begriff „Popliteratur“ wurde dazu benutzt, den Buchverkauf in der Literaturlandschaft anzukurbeln.

Benjamin Lebert, ein junger, damals sechzehnjähriger Autor, ist ein Beispiel für die Popliteratur jener Zeit. Mit seinem Buch „Crazy“ landete Lebert Anfang 1999 einen Bestseller. Das Buch erzählt die Geschichte eines halbseitig gelähmten Jungen und dessen Erlebnisse im Internat. Die einfache Lesbarkeit und die Themen Sexualität, Drogen, Musik und die Sinnsuche zeigen, wie Thomas Ernst formuliert, *„was die neue Leserschaft wollte“*.¹³⁷

¹³⁵ Kerenski, Boris/ Stefanescu, Sergio (Hrsg.): Kaltland Beat. Neue deutsche Szene. Stuttgart: Ithaka Verlag 1999. S. 5.

¹³⁶ Vgl. Ernst, Thomas: Popliteratur. Rotbuch 3000. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt/ Rotbuch Verlag 2001. S. 75 f.

¹³⁷ Vgl. Ernst, Thomas: Popliteratur. Rotbuch 3000. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt/ Rotbuch Verlag 2001. S. 77.

Als Einleitung in seinem Kapitel „Social Beat und Slam Poetry“ schreibt Ernst, dass es neben „*der Mainstream- und der Suhrkamp-Popliteratur*“ noch immer einen „*Underground*“ gibt, „*der allerdings unter dem Namen „Social Beat“ firmiert. Dessen Autoren treffen sich auch bei Poetry-Slam-Veranstaltungen und tragen ihre Texte im Wettstreit vor.*“ ¹³⁸

Ökonomisch erfolgreich wurde die Popliteratur auch durch die gekonnte Vermarktung der AutorInnen. Degler/Paulokat schreiben von einer Inszenierung der „*Popliteraten auf teilweise exzessive und provozierende Weise*“. Die AutorInnen sind zu Popstars geworden, Literatur wird zum Eventerlebnis und hat es mit poppigen Plakaten und gestylten AutorInnen-Fotos speziell auf eine junge Käuferschicht abgesehen. Pop-Literatur hat eine „*konsumentenorientierte Ausrichtung*“ ¹³⁹ bekommen und unterliegt als kommerzielles Produkt, genauso wie die Musikbranche und andere Produkte, gewissen Marketingregeln.

5.6. Trash und Slam Poetry

Mit den Formaten Slam-Poetry, Social Beat und Trash¹⁴⁰ kam Bewegung in die Literaturszene. Von „*einem Moment auf den anderen, avancierte Literatur zum Medienthema. [...] Literatur war plötzlich ‚hip‘ geworden.*“ ¹⁴¹ schreibt Enno Stahl. Slam-Poetry, Social Beat und Trash waren plötzlich in der Szene vertreten, Literatur wurde szenefähig und zog ein junges Publikum an.

¹³⁸ Ernst, Thomas: Popliteratur. Rotbuch 3000. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt/ Rotbuch Verlag 2001. S. 80.

¹³⁹ Degler, Frank/ Paulokat, Ute: Neue Deutsche Popliteratur. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2008. S. 15.

¹⁴⁰ Trash: engl. Müll. Hier: Bezeichnung für Underground-Literatur im Zuge der Social-Beat-Bewegung und des aufkommenden Poetry Slam Mitte der 1990er Jahre.

¹⁴¹ Vgl. Stahl, Enno: Trash, Social Beat und Slam Poetry. Eine Begriffsverwirrung. In: Arnold, Heinz Ludwig/ Schäfer, Jörgen (Hg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Pop-Literatur. München: Richard Boorberg Verlag 2003. S. 258.

Ein Zusammenschluss von gut vierzig AutorInnen, wie Funny van Dannen, Ralf Bönt oder Enno Stahl, um nur einige zu nennen, ist gegen die bestehende akademische und seriöse Literatur, völlig unbeeindruckt von Konventionen, und fühlt sich niemandem gegenüber verpflichtet. Sie wollen nichts anderes, als ihre individuelle, eigenständige Haltung dokumentieren. Eine „*unerschrockene Autorenriege schreckt die Neunziger auf*“. ¹⁴²

Auch außerhalb dieser Szenarien treten AutorInnen auf, die unter dem Begriff „Trash“ zusammengefasst werden können. Diese AutorInnen kommen aus allen Bereichen der Literatur und auch außerhalb der Literatur, wie MusikerInnen, JournalistInnen, bildende KünstlerInnen, Slam-AutorInnen, FilmemacherInnen, Social-Beat-AktivistInnen, aber auch „*feuilleton-genernte SchriftstellerInnen*“ ¹⁴³, wie Link diese Zeit der literarischen Bewegung beschreibt.

Generell kann festgestellt werden, dass man breit gefächert und Bereich übergreifend tätig ist. Man spricht nicht mehr nur von dem/der „SchriftstellerIn“, AutorInnen kommen genauso aus den verschiedensten Berufsgruppen. Man hat etwas zu sagen und das möchte man mit anderen teilen, scheint die Devise geworden zu sein. Ein neuer Typus des/der Schriftstellers/Schriftstellerin entsteht und „*Vielseitigkeit ist nicht mehr als Zeichen mangelnder Professionalität verpönt, sondern ausdrücklich erwünscht*.“ ¹⁴⁴

Diese Trash-AutorInnenschaft ignoriert den Buchmarktautomatismus, welcher die AutorInnenschaft als Warenlieferanten sieht, und nimmt in Kauf, vom klassischen Literaturbetrieb ausgeschlossen zu sein und in der Öffentlichkeit weniger wahrgenommen zu werden. Geschrieben wird über Banales und Triviales, „*nicht das Ergebnis ist Trash, der literarische Ansatz ist es*“. Link bezeichnet Trash auch als „*taktlose textliche Identifikation/ Darstellung des tagtäglichen ,Idiotenkarussells‘*“ und die „*Wahrnehmung von Bewusstseinsabfall*“ und möchte Trash auch nicht als eigenständige literarische Gattung bezeichnen und nicht als „*Underground- oder Avantgardeliteratur*“.

¹⁴² Link, Heiner: Trash-Piloten. Texte für die 90er. Leipzig: Reclam Verlag 1997. Vorwort.

¹⁴³ Link, Heiner: Trash-Piloten. Texte für die 90er. Leipzig: Reclam Verlag 1997. Im Vorwort.

¹⁴⁴ Link, Heiner: Trash-Piloten. Texte für die 90er. Leipzig: Reclam Verlag 1997. S. 15.

Trash ist für ihn „das Label für einen wieder erstarkten literarischen Ansatz, einen literarischen Sound der 90er, nicht mehr, aber auch nicht weniger!“ Als längst überfällig bezeichnet Link die Grenzüberschreitungen von Hoch- und Subkultur, die „Verschränkung von Kunst und Leben“. ¹⁴⁵

„Slam Poetry [...] ist Live-Literatur für die und auf der Bühne, Social Beat meint vornehmlich ein literarisches (Untergrund-)Netzwerk, Trash einen Schreibstil. Das hat zur Folge, dass natürlich jemand, der Trash schreibt, zum Social-Beat-Kontext gehören und seine Texte performerisch zur Aufführung bringen, also Slam Poetry betreiben kann.“ ¹⁴⁶

Einflüsse auf den Poetry Slam gehen bis auf die Beat-Generation, eine moderne literarische Subkultur, zurück, die sich ab Mitte der 40er Jahre um die AutorInnenschaft „Kerouac, Ginsberg, Cassidy, Burroughs, Ferlinghetti, Corso, Snyder und andere“¹⁴⁷ bildete. Diese Gruppe, die „Beatniks“, etablierten sich rasch im Mainstream und waren bereits im Literaturbetrieb verankert. „[...] während der Slam sich aus Autoren speiste, die außerhalb des Literaturbetriebs, wenn nicht sogar außerhalb der Gesellschaft standen.“ ¹⁴⁸

¹⁴⁵ Link, Heiner: Trash-Piloten. Texte für die 90er. Leipzig: Reclam Verlag 1997. S. 16 f.

¹⁴⁶ Stahl, Enno: Trash, Social Beat und Slam Poetry. Eine Begriffsverwirrung. In: Arnold, Heinz Ludwig/ Schäfer, Jörgen (Hg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Pop-Literatur. München: Richard Boorberg Verlag 2003. S. 258.

¹⁴⁷ Preckwitz, Boris: Spoken Word und Poetry Slam. Kleine Schriften zur Interaktionsästhetik. Wien: Passagen Verlag 2005. S. 60.

¹⁴⁸ Preckwitz, Boris: Spoken Word und Poetry Slam. Kleine Schriften zur Interaktionsästhetik. Wien: Passagen Verlag 2005. S. 61.

Als die ersten SlammerInnen auftauchten, wurden sie von den Medien gerne mit der Beat-Generation in Verbindung gebracht, womit die SlammerInnen überhaupt nicht einverstanden waren. Allerdings war dieser Vergleich naheliegend. Auch der Beat bedeutet „schlagen“ und wurde übrigens von den Beatles zu einem neuen Musikstil entwickelt.

Die neuen SlammerInnen sahen sich jedoch als „*neue*“ Generation und wollten der Beat-Generation gegenüber eine eigene Ausdrucksform finden, „*eine Literaturvermittlung, die sich der Face-to-face-Kommunikation bediente*“. ¹⁴⁹

Tatsächlich entstand der Slam aus Bevölkerungsschichten, die ihre Unzufriedenheit mit der Gesellschaft artikulierten, wie beispielsweise AfroamerikanerInnen, Juden und Jüdinnen, obdachlose Frauen und Männer, homosexuelle Menschen. Wenige Jahre, nachdem Marc Kelly Smith den ersten „Slam“ ins Leben gerufen hatte, war der Slam breitflächig als Ausdrucksmittel etabliert und sollte sich rasch verbreiten.

Der „*amerikanische Slam Poetry ist daher grundsätzlich von Multikulturalität geprägt*“ und tritt „*quasi als Interessensvertretung für bestimmte Communities auf*“. ¹⁵⁰

Preckwitz beschreibt den deutlichsten Unterschied zwischen Slam und Avantgarden. Der Slam kommt aus der Lebenspraxis und entwickelt sich von dort heraus, „[...] *avantgardistisch* [...], *aber letztlich doch angeregt von der Massenkultur und der Absicht, Literatur zu popularisieren und zu demokratisieren*“. ¹⁵¹

¹⁴⁹ Preckwitz, Boris: Spoken Word und Poetry Slam. Kleine Schriften zur Interaktionsästhetik. Wien: Passagen Verlag 2005. S. 61.

¹⁵⁰ Stahl, Enno: Trash, Social Beat und Slam Poetry. Eine Begriffsverwirrung. In: Arnold, Heinz Ludwig/ Schäfer, Jörgen (Hg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Pop-Literatur. München: Richard Boorberg Verlag 2003. S. 259.

¹⁵¹ Preckwitz, Boris: Spoken Word und Poetry Slam. Kleine Schriften zur Interaktionsästhetik. Wien: Passagen Verlag 2005. S. 63.

Mandel schreibt in ihrem Handbuch „Kunst und Kultur“ über einen neuen Zeitgeist, einen neuen Bedarf des Publikums, sich mit Kunst und Kultur auseinander zu setzen. Jede Zeit hat ihren Zeitgeist und so hat sich im deutschsprachigen Raum seit den 1960er Jahren ausgesprochen viel in der Kulturszene getan. Neue Kulturformen sind entstanden, aber auch das Publikum hat sich verändert. Kunst und Kultur wurde selbstverständlicher integriert, durch das immer größer werdende Angebot hatte das Publikum eine große Möglichkeit zu selektieren und individuell auszuwählen.

Es entstand ein weiterer, bemerkenswerter Bedarf. Das Konsum- Produkt „Kunst“ sollte auch ein außergewöhnlicher Event sein, der aus dem Alltag herausragt und somit zu einem Erlebnis wird, das man nicht vergisst.

Während in den Sechziger und Siebziger Jahren die Vermittlung von Bildungsinhalten und der Abbau von Schwellenängsten in der Kultur einen vorherrschenden Auftrag hatten, änderte sich dies in der Wohlstandsgesellschaft der Achtziger Jahre.

Kultur wurde zu einem „zentralen Distinktions- und Imagefaktor“. Die Grenzen zwischen so genannter ernster Kultur und der Unterhaltungskultur lösen sich zunehmend auf. *„Es gibt für Kunst und Kultur keine verbindlichen Bedeutungen mehr“.*¹⁵² Der Begriff der „Erlebnisgesellschaft“ gewann an Bedeutung, einer Gesellschaft, in der die Menschen zunehmend ihr Verhalten danach ausrichteten, ihre Bedürfnisse nach einem ereignisreichen Leben zu befriedigen.

Das breite Publikum will Kunst vorwiegend als Unterhaltung konsumieren. *„Statt Bildung und Kontemplation erwartet die Mehrheit der Bevölkerung von Kunst und Kultur Spaß, Unterhaltung, außergewöhnliche Erlebnisse“.*¹⁵³

¹⁵² Mandel, Birgit: PR für Kunst und Kultur. Zwischen Event und Vermittlung. Frankfurt: Frankfurter Allgemeine Buch 2004. S. 16-17.

¹⁵³ Mandel, Birgit: PR für Kunst und Kultur. Zwischen Event und Vermittlung. Frankfurt: Frankfurter Allgemeine Buch 2004. S. 17.

Wie ist also Poetry Slam in den deutschsprachigen Raum gekommen und wo finden sich die Ursprünge dieses Phänomens. Auch in der deutschsprachigen Literaturszene hat sich quasi im Untergrund, oder aus dem Untergrund heraus, eine Literaturbewegung entwickelt. Deren Entstehung und Entwicklung, Wahrnehmung in der Öffentlichkeit und schließlich die österreichische Szene behandle ich im folgenden Abschnitt genauer.

In seiner Magisterarbeit hatte Preckwitz schon 1997 seine Arbeit zu Poetry Slam veröffentlicht und widmete diese „*einem aktuellen Thema der Gegenwartsliteratur [...], der Slam-Bewegung*“.¹⁵⁴ Preckwitz hat also damals schon über die Slam-Bewegung in Verbindung mit Gegenwartsliteratur gesprochen.

6. Poetry Slam im deutschsprachigen Raum

6.1. Entstehung und Entwicklung

Anfang der Neunziger Jahre war die deutschsprachige Literatur einfallslos. „*Aus inhaltsleerer Innerlichkeit wuchs kein Selbstvertrauen, keine prägnante Richtung und Perspektive.*“¹⁵⁵ Der politischen Wiedervereinigung in Deutschland folgte hinsichtlich der Literatur keine neue Zeit. Abseits des traditionellen Betriebs entwickelte sich jedoch eine gegenwartsbezogene Literatur.

Es entstand eine neue literarische Untergrundbewegung von jungen DichterInnen, „*dessen kollektive literarische Sturm und Drangzeit später einen Namen erhielt: Social Beat.*“¹⁵⁶

¹⁵⁴ Preckwitz, Boris: Slam Poetry – Nachhut der Moderne. Eine literarische Bewegung als Anti-Avantgarde. Hamburg: Books on Demand 1997. S. 11.

¹⁵⁵ Westermayr, Stefanie: Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. Marburg: Tectum Verlag 2004. S. 23.

¹⁵⁶ Westermayr, Stefanie: Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. Marburg: Tectum Verlag 2004. S. 24.

Der Social Beat¹⁵⁷ war ausschließlich deutsch und hatte mit einer amerikanischen Szene nichts zu tun. Diese Bewegung setzte sich aus vielen kleinen künstlerischen Gruppen und AktivistInnen zusammen. Diese waren gut vernetzt, planten gemeinsame Projekte, tauschten sich aus und veröffentlichten in Eigenverlagen ihre Zeitschriften. Sie hatten kein wirkliches, gemeinsames Ziel, außer, dass sie alltägliche, realistische Werke schaffen wollten und gemeinsam gegen die Hochkultur waren. Eine formale Form musste nicht eingehalten werden.

Mit Social Beat kam Literatur wieder näher zu den Menschen. Überall wurden Lesungen abgehalten, in Lokalen und sogar auf den Straßen. Wer der Social-Beat-Bewegung angehörte, wollte seine Meinungen und Ansichten offenkundig und war gegen den etablierten Literaturbetrieb.

„Social Beat war zeitweise die quantitativ größte Bewegung an Autoren, Veranstaltungen und Publikationen im deutschsprachigen Literaturraum – auch wenn sie hauptsächlich im Untergrund stattfand und sich bewusst den üblichen Ansprüchen und Kriterien der Literatur entzog.“¹⁵⁸

Aus dieser Social-Beat Szene heraus wechselten viele der AutorInnen in die, zu diesem Zeitpunkt aufstrebende und immer bekannter werdende, Szene des Poetry Slams über, wobei lange Zeit zwischen Social Beat und Poetry Slam nicht unterschieden wurde.

¹⁵⁷ Social Beat: Literaturbewegung in Deutschland von zirka 1992 - 1999. Social Beat stellte keine homogene Szene dar, sondern war lediglich eine Etikettierung für den „Underground“ der gegen den akademischen Literaturbetrieb arbeitete.

¹⁵⁸ Westermayr, Stefanie: Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. Marburg: Tectum Verlag 2004. S. 25.

Der Herausgeber und Selbstverleger Michael Schönauer schuf in den Jahren 1993/94 wesentliche Strukturen für die "junge" SOCIAL BEAT-Szene. 1995, 1996 und 1998 entstanden aus den mit bundesweiter Beteiligung organisierten SOCIAL BEAT SLAM!poetry-Festivals die Live-Literaturreihen "tat Wort" und die "German Grand SLAM!Masters".¹⁵⁹

Enno Stahl berichtet von seiner eigenen ersten Poetry-Slam-Erfahrung. Er wurde 1992 von Alan Kaufmann und Bob Holman, zwei Pionieren der amerikanischen Poetry Slam-Szene, eingeladen, bei einer Lesung im Literaturhaus Frankfurt mitzumachen und musste dort, wie er es ausdrückt : *„reichlich Lehrgeld bezahlen, wurde ich doch von den beiden aufgrund ihres performerischen Einsatzes komplett an die Wand gelesen!“*¹⁶⁰

Im Dezember 1993 veranstaltete der KRASH-Verlag eine Meisterschaft im Kölner Rhenania unter dem Motto „Dichter in den Ring!“. Die AutorInnen mussten tatsächlich mit einem Sponsor-T-Shirt im Boxring gegeneinander lesen. Das Publikum konnte im KRASH-Wettbüro auf den/die SiegerIn setzen. Viele andere Städte, wie beispielsweise Berlin und München, folgten.¹⁶¹

Die Slam-AktivistInnen kamen inzwischen aus allen Reihen der Dichtung. Von AutorInnen der Großverlage bis zu den so genannten Untergrund-LiteratInnen. Bastian Böttcher beispielsweise, ein ehemaliger HipHop-Musiker, gewann 1997 den „National Poetry Slam“. Ob Gedichte oder Prosatext, lustig oder trashig, wichtig war, dass die Texte tanzbar waren, einen literarischen Nenner gab es nicht.¹⁶²

¹⁵⁹ Killroy Media: <http://www.killroy-media.de> (4.4.2012)

¹⁶⁰ Stahl, Enno: Trash, Social Beat und Slam Poetry. Eine Begriffsverwirrung. In: Arnold, Heinz Ludwig/ Schäfer, Jörgen (Hg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Pop-Literatur. München: Richard Boorberg Verlag 2003. S. 259.

¹⁶¹ Vgl. Stahl, Enno: Trash, Social Beat und Slam Poetry. Eine Begriffsverwirrung. In: Arnold, Heinz Ludwig/ Schäfer, Jörgen (Hg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Pop-Literatur. München: Richard Boorberg Verlag 2003. S. 259-260.

¹⁶² Vgl. Westermayr, Stefanie: Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. Marburg: Tectum Verlag 2004. S. 96-97.

Inspirationen erhielten die deutschen Poetry Slams von der Rap und HipHop-Bewegung, auf die vor allem die jungen Menschen reagierten. „Die Fantastischen Vier“ veröffentlichten „Die da“ und die Veröffentlichungsrate von HipHop-Tonträgern mit deutschsprachigen Reimen verdoppelte sich im Jahr 1992 im Vergleich zum Vorjahr, und im darauf folgenden Jahr verfünffachte sich die Zahl sogar. HipHop ist, wie schon erwähnt, zu einer populären Lebensphilosophie geworden. Viele junge Bands und RapperInnen sahen ihre Chancen am Musikmarkt gekommen und es entwickelten sich RapperInnen, wie zum Beispiel Bastian Böttcher, der als Sprachvirtuose inzwischen mehrfach ausgezeichnet wurde.¹⁶³

6.2. Öffentlichkeit

In der Öffentlichkeit, der Kulturszene und den Feuilletons wurde Slam Poetry gleichbedeutend mit Social Beat, Trashliteratur und Popliteratur wahrgenommen. Man konnte und wollte offensichtlich zwischen den Genres keine Unterscheidung machen. Selbst die AutorInnen wechselten zwischen den Veranstaltungen hin und her. Kleine Unterschiede gibt es dennoch.

Social Beat und Poetry Slam haben als Gemeinsamkeit die offene Bühne, wobei Social Beat im Vergleich zu Poetry Slam jedoch kein Zeitlimit einsetzt. Im Social Beat findet sich ein großer Anteil an Gesellschaftskritik, bei Poetry Slam hingegen steht der Unterhaltungsfaktor eher im Vordergrund. Die Trashliteratur zeichnet sich durch eine härtere, direktere Ausdrucksweise aus.

¹⁶³ Vgl. Westermayr, Stefanie: Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. Marburg: Tectum Verlag 2004. S. 26.

Auffällig ist jedoch, dass auch der Poetry Slam scheinbar ein Format für Männer ist. Die weiblichen Slammerinnen sind noch immer in der Minderheit. Westermayr nennt dazu einige Zahlen. Bei der Veranstaltung „Kaltland Beat. Neue deutsche Szene“ waren unter den 103 deutschen AutorInnen nur vierzehn Frauen. Bei „Poetry Slam. Was die Mikrofone halten“ waren fünfzig deutsche, davon elf Frauen, und elf amerikanische SlammerInnen, darunter zwei Frauen, vertreten.

Einige VeranstalterInnen versuchen jedoch, speziell weibliche Slammerinnen zu unterstützen und organisierten mit den „Winterthurer Musikfestwochen 2003“ erstmals einen Frauen-Slam. Die Organisation hatte es jedoch angeblich schwer. Erst nach direkten Anfragen kamen genügend deutsche und schweizerische Slammerinnen zusammen, damit der Slam stattfinden konnte.¹⁶⁴

Ob Slammerin oder Slammer: Der Netzwerkgedanke wird beim Poetry Slam hoch geschrieben. In den letzten Jahren hat sich ein Netzwerk gebildet, das international immer größer wurde. Dieses Netzwerk der „Slam familiy“ nennt sich „slamily“. Die Poetry Slam-Szene legt überhaupt sehr großen Wert auf gute Vernetzung und Kontakte. Hauptsächlich findet diese Vernetzung über das Internet statt. Mit Newslettern und Foren auf diversen Webseiten können sich interessierte Menschen über Veranstaltungen informieren und sich gegenseitig austauschen.

Durch diese starke, auch internationale, Vernetzung ist im März 2003 die Veranstaltung „Paris-Berlin-Moskau-Connection“¹⁶⁵ entstanden. Bei diesem „International Spoken Word Poetry Slam“ trafen in der Volksbühne Berlin die SlamgigantInnen dieser drei genannten Großstädte aufeinander. Bei diesem internationalen Treffen sollten Gemeinsamkeiten und Unterschiede dieser drei Slam-Kulturen gefunden werden.

¹⁶⁴ Westermayr, Stefanie: Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. Marburg: Tectum Verlag 2004. S. 35.

¹⁶⁵ Vgl. Westermayr, Stefanie: Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. Marburg: Tectum Verlag 2004. S. 57.

Die teilnehmenden SlammerInnen aus Paris waren K'Trin-D, Pilote le Hot und Tsunami, aus Moskau kamen Anastasia Trubacheva und Oleg Lyakhovich, aus Berlin nahmen die Slammer Xóchil A. Schütz und Sebastian Krämer, teil.

Poetry Slam ist schon längst keine nationale Veranstaltung mehr. SlammerInnen werden zu Veranstaltungen eingeladen, touren international, bekannte SlammerInnen werden für größere Veranstaltungen sogar eingeflogen.¹⁶⁶

Neben dem schon erwähnten „Poetryfilm“ gab es 2001 im Rahmen des „Interfilm-Festivals“ die Premiere des ersten deutschen „Poetry Clips“. In diesen Clips setzte der Regisseur Wolfgang Hoge die Texte von einigen bekannten SlammerInnen in Bilder um. Ähnlich wie bei den Popvideos werden in diesen Clips Spoken-Word-Texte in Bildern inszeniert.¹⁶⁷ Eine weitere Entwicklung ist durch die Kombination von Musik und Slam Poetry festzustellen. Bastian Böttcher ist mit seiner Band „Zentrifugal“ einer der ersten deutschen SlammerInnen, der Musik und Poesie verbunden hat. Im Jahre 1997 gewann Böttcher den ersten „National Poetry Slam“ in Berlin und wurde sogar vom Goethe-Institut mit seiner „Rap-Poesie“ auf Tournee durch die USA, Brasilien, Australien und Neuseeland, geschickt.

Westermayr schreibt über Slam Poetry von der *„Lyrik von heute [...], die mit ihrem Rhythmus und ihren vielfältigen Genren zu einer neuen Ausdrucksform geworden“* ist und sieht in der *„Fusion von Musik und Slam Poetry [...] eine Erweiterung in neue auditive Zonen.“*¹⁶⁸

¹⁶⁶ Vgl. Westermayr, Stefanie: Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. Marburg: Tectum Verlag 2004. S. 57.

¹⁶⁷ Vgl. Westermayr, Stefanie: Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. Marburg: Tectum Verlag 2004. S. 91.

¹⁶⁸ Vgl. Westermayr, Stefanie: Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. Marburg: Tectum Verlag 2004. S. 96-97.

6.3. Die aktuelle Poetry Slam-Kultur in Österreich/Wien

In der österreichischen HipHop- und Slam-Szene ist Mieke Medusa eine wichtige Größe. Sie organisiert und moderiert seit 2004 den monatlichen Poetry Slam „textstrom“ in Wien, sowie einige fixe Poetry Slams an anderen Orten, wie beispielsweise in der Grazer Minoritenkultur und auch den „Grand Slam of Poetry“ im Wiener Metropol. 2002 hat sie den fm4 Wortlaut-Literaturpreis gewonnen und ist mit ihrer Band „tenderboy“ auch musikalisch tätig. Sie ist auch Mitglied des „backlab“, ein Zusammenschluss von KünstlerInnen, die Großveranstaltungen organisiert.

Ein weiterer Slammer in Wien ist der gebürtige Tiroler Markus Köhle. *„Markus Köhle schreibt, um gehört zu werden.“*, wie über ihn im Buch „Doppelter Textpresso“ steht. Auch Markus Köhle moderiert und organisiert Poetry Slams und veranstaltet Lesungen, Vorträge und Workshops in Schulen und Universitäten sowie in Kulturveranstaltungen im In- und Ausland. Außerdem ist er als Kolumnist und Rezensionenredakteur tätig, um nur einige Beispiele zu nennen.¹⁶⁹

Mieke Medusa und Markus Köhle, haben neben anderen Veröffentlichungen das vorhin erwähnte Buch „Doppelter Textpresso“ mit ihren umfangreichen Texten veröffentlicht. Zwei Textbeispiele mit einer Analyse erwähne ich im Kapitel 7.

Über die Regeln beim Poetry Slam „textstrom“ in Wien schreibt Mieke Medusa folgendes auf ihrer Webseite:

¹⁶⁹ Medusa, Mieke/ Köhle, Markus: Doppelter Textpresso. Slam Poetry. Wien: Milena Verlag 2009. S. 132-133.

„JedeR darf lesen, 5 Minuten Selbstverfasstes. Keine Wiederholungen, bitte! In einer textstrom-Saison dürfen Texte nur einmal vorgetragen werden. Nix gegen Klassiker, aber bitte, ein Poetry Slam will ja vor allem ein Experimentierfeld sein!“ [...] 6 zufällig ausgewählte GästInnen bewerten mit Schautafeln von 1 - 6. ¹⁷⁰

Die Poetry-Slam-Szene entwickelte sich in Österreich langsamer als in den deutschsprachigen Nachbarstaaten. In Wien hat sich die Szene mittlerweile etabliert, wahrscheinlich hat auch das Engagement von Mieke Medusa mit ihrem monatlichen „textstrom“ damit zu tun. Für große Veranstaltungen nehmen viele österreichische AutorInnen am „German International Poetry Slam“ teil, wobei es seit 2007 auch eine österreichische Großveranstaltung gibt, den „Ö-Slam“, der von der KünstlerInnenvereinigung „backlab“ organisiert wird. ¹⁷¹

Mittlerweile sind regelmäßig stattfindende Poetry Slams in jedem Bundesland in Österreich vertreten und man kann durchaus von einer Etablierung des Veranstaltungsformates Poetry Slams sprechen. Die Zahl der Slams, die in den verschiedenen Bundesländern veranstaltet wurden, steigt kontinuierlich. ¹⁷²

Diese Entwicklung ist sehr erfreulich, denn als Veranstaltungsformat sind Poetry Slams mittlerweile ein sehr lebendiges Angebot geworden.

¹⁷⁰ Medusa, Mieke: http://www.miezemedusa.com/slam/slamachse_a.php (28.2.2012).

¹⁷¹ 171 Ö-Slam: <http://oeslam.backlab.at> (28.3.2012). Back Lab: <http://backlab.at/tag/wien> (28.3.2012)

¹⁷² Mieke Medusa: http://www.miezemedusa.com/slam/slamachse_a.php (28.2.2012)

Um einen kleinen Einblick in die Textvielfalt zu vermitteln, habe ich nachfolgende Textbeispiele von Markus Köhle und Mieze Medusa ausgewählt. Bei diesen Beispielen ist sehr gut sichtbar, wie breit das Spektrum der Möglichkeiten im Poetry Slam ist. Man kann sogar meinen, es gibt kein Ende der Möglichkeiten. Was man auch immer zu sagen hat und einem Publikum mitteilen möchte – im Poetry Slam ist das auf alle Fälle möglich.

7. Textbeispiele Poetry Slam

7.1. Textbeispiel „Thekentalk oder Manifestschrift“ von Markus Köhle

Markus Köhle trägt seine pointenreichen Texte gerne in einem sehr rasanten Tempo vor. Das Publikum hat kaum die Möglichkeit über die zahlreichen Pointen zu lachen. Dadurch kommt es beim Publikum oft zu einer Anstauung der ausgelösten Gefühle, die sich am Ende der Slam-Performance meistens in lautstarkem Jubel entladen.

Im Beitrag „Thekentalk oder Manifestschrift“ von Markus Köhle beschreibt er die Situation „*Bar/Spät, Bier/Wein, Rauch auch, Er/Ich, Erstkontakt*“ als Dialog:

*„ICH: Schrube ich, ich fände mir eine Form [...].
Die nicht vor Reimen in die Knie geht [...] dreht.
Die sich den Klang zu Nutze macht [...] lacht.
Die zwar recht flott aufmarschiert [...] führt.
Die es erlaubt, auch heikle Dinge anzusprechen [...] brechen.
[...]*

Köhle beschreibt hier eine Alltagssituation und verwendet in dieser Passage immer den gleichen Anfang „Die ...“, um dann den Satz jeweils als Reim zu beenden. In der Folge ändert er das Anfangswort auf „Ob ...“.

„ICH: Ob die Erkenntnis sich einstellen muss [...] Fluss?
Ob es dem Strömen der Zeit entspricht [...] nicht?
Ob die Grenzen dadurch leicht überschritten [...] litten?
Ob die Vergangenheit immer Fehler macht [...] lacht?
[...]"

In dieser Passage werden Fragen zu großen Themen aufgeworfen und die Gedanken, die sich Köhle darüber macht. In Folge ändern sich die Formulierungen in einer Aufzählung von scheinbar nicht zusammen hängenden, unsinnigen Wörtern:

„ICH: [...] *Westernstiefel, Osterhasen, Hasenfüße und Schiffskombüse, Hochseefahrt und Damenbart [...]"*

Im Laufe dieses Abends verschwindet sein Gesprächspartner. Köhle bleibt mit seinen Gedanken allein.

„ICH: [...] *Denn was ist denn schon dabei, sich gelegentlich Gedanken zu machen und dazu zu stehen?*
Was ist denn schon dagegen einzusenden, sich gegen verkorkste Strukturen zu wenden? [...]"

Und beendet sein Gedankenspiel mit einer Aufforderung:

*„Man kann nicht nur austrinken, sondern auch nachschenken.
Man kann nicht nur rausbrüllen, sondern auch nachdenken.
Man kann aufstehen, etwas sagen und dazu stehen.
Man kann das Wort erheben und danach aufrecht
von der Bühne gehen.
In diesem Sinne:
WORD UP!“* ¹⁷³

Dieser Beitrag zeigt mehrere Merkmale des Poetry Slam auf: eine Situation aus dem Alltag, eine Begebenheit, wie sie jeden Tag vorkommen kann, das Nachdenken und Analysieren von Alltagsthemen. Bei den Formulierungen fallen die sich wiederholenden, „schlagenden“ Wörter auf, wie „Die“, „Ob“, „man kann“. Auch kommt der Reim und der scheinbare Unsinn mit „Osterhasen, Hasenfüße und Schiffskombüse“ nicht zu kurz.

7.2. Textbeispiel „Frühstücksmelancholie“ von Mieke Medusa

Es wird selbstverständlich auch über das große Thema „Liebe“ im Poetry Slam geschrieben. Mieke Medusa hat dazu ihren Text „Frühstücksmelancholie“ verfasst und beginnt mit der Bemerkung: *„Beziehungsweise: Hätte ich womöglich Beziehungsarbeit leisten müssen oder ist der Scheidungshund ohnehin tiefer begraben?“*

*„Wenn du dich des Morgens auf die Schüssel schwangst
Dir und deinem Darm Einverleibtverdautes quick-kompakt entrangst
[...]
Wenn du dich hernach zu mir zum Frühstückstisch geselltest
Behände das für dich bereitet Frühstückseiei pelltest
[...]*

¹⁷³ Medusa, Mieke/ Köhle, Markus: Doppelter Textpresso. Slam Poetry. Wien: Milena Verlag 2009. S. 42 f. (Siehe 9.3.1)

*Dann liebte ich dich wie Wurstsalat
Hatte Metaphern ohne End für dich parat
[...]
Dann warst du mein Wachholderhirschrohschinken
Hattest eine edle Habsburgernase und keinen groben
Schischanzenzinken.“
[...]*

Bis hierher bekommt das Publikum sehr viele intime Einblicke in das Beziehungsleben und erhält einige Informationen über die beteiligten Personen. Plötzlich jedoch tritt eine Wendung des Geschehens ein, eine neue Information wird geliefert:

*„He Schweißperle! Ich wär’ immer noch für dich da, warum
bist du plötzlich weg?“
[...]
Wenn du mit mir des Abends deine Zähne putztest
[...]
Dann wart du mir mein Virbralustschreiklingelton
Mein Muntermacher, mein Depressionstampon
[...]
Ja, dann warst du mein Gefühlsrauschdauerständer
He Schweißperle! Kommst du wieder zurück, wenn ich
versprech, dass ich mich änder?“*

Diese Poetry endet mit der Anmerkung: *„Die Antwort lautet natürlich „Nein“, weil es ja ein erfolgloses Liebesgedicht ist.“*¹⁷⁴

¹⁷⁴ Medusa, Mieze/ Köhle, Markus: Doppelter Textpresso. Slam Poetry. Wien: Milena Verlag 2009. S. 78 f. (Siehe 9.3.2.)

Bei diesem Beitrag fallen vor allem die Wiederholungen von „*Wenn*“ und „*Dann*“ auf. Eine Anspielung auf die „*Wenn ... , dann...*“-Verhalten vieler Menschen.

8. Fazit

Während des Schreibprozesses dieser Diplomarbeit stellte sich mir immer wieder die Frage, wie Literatur jungen Menschen, mit Augenmerk auf den Schulkontext, näher gebracht werden kann? Und welche Rolle die Popliteratur im Bildungssystem und in der öffentlichen Wahrnehmung spielt? Clemens Kammler spricht von einem „*Defizit des Literaturunterrichts*“ und einer „*Unlust, sich mit der schwer überschaubaren literarischen Produktion der Gegenwart auseinanderzusetzen*“. Die Lehrkräfte haben Angst, mit neueren Texten „*im Unterricht einen Flop zu landen*“ und greifen daher auf Texte zurück, die sie selbst aus ihrer eigenen Schulzeit kennen.“¹⁷⁵

Könnten innovative, mutige AutorInnen und ein neues, der heutigen Gesellschaft angepasstes Konzept die Lust auf Literatur steigern? Poetry Slam beispielsweise könnte den SchülerInnen Literatur auf spielerische Art und Weise näher bringen. Poetry Slam kann Literatur aktiv vermitteln, macht Spaß und motiviert zum Mitmachen. Es wäre wünschenswert, wenn Literatur im Schulunterricht den SchülerInnen genauso viel Spaß macht wie andere Fächer beispielsweise.

¹⁷⁵ Vgl. Kammler, Clemens: „Neues gibt es aus den Städten - aus den Städten gibt es nichts! Peter Wawerzinek's Berlin. In: Erb, Andreas (Hrsg.): Baustelle Gegenwartsliteratur. Opladen/ Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998. S. 186 f.

Wenn der Einsatz ästhetischer Mittel als Gesamtkunstwerk wirkt, ist Kultur aufregend, fördert die Kommunikation untereinander und ist eine Chance, auch neues Publikum für Kultur zu gewinnen. Kultur muss inhaltlich überraschen, verblüffen, die KonsumentInnen einbeziehen und „so spannend zu kommunizieren [sein], dass Menschen Lust auf Kultur bekommen“¹⁷⁶, wie Mandel ausführt.

Poetry Slam scheint das zu tun. Poetry Slam zeigt das moderne Leben. Durch die alltäglichen und kollektiv verständlichen Inhalte spiegelt Slam Poetry einen Zeitgeist wider und passt deshalb per definitionem in die Gegenwart. Die Mittel, mit welchen diese Themen transportiert werden, sind Geschichten, Dichtungen oder Reime, die eindeutig literarische Züge aufweisen. Die Veranstaltungen entsprechen all dem, was sich das Publikum von einem Event wünscht.

Auch Kammler gibt zu bedenken, dass den Heranwachsenden der Zugang für die Literatur der Gegenwart ermöglicht werden muss.

Jedoch ohne das Risiko zu wagen, dass vielleicht ein neuer Text bei den SchülerInnen nicht ankommt, wird man weiterhin nur Langeweile im Zusammenhang mit Literatur erreichen. Kammler meint auch, wenn behauptet wird, „die Gegenwartsliteratur taue nichts mehr, meint man eine Gegenwart der man sich nicht mehr gewachsen fühlt.“¹⁷⁷

Mieze Medusa und Markus Köhle halten zwar Rap- und Poetry Slam-Workshops in diversen Schulen und Jugendzentren,¹⁷⁸ wünschenswert ist jedoch eine generelle Etablierung im Bildungssystem. An Poetry Slam kommt man als literaturinteressierter, neugieriger und engagierter Mensch in der heutigen Zeit quasi nicht mehr vorbei.

¹⁷⁶ Mandel, Birgit: PR für Kunst und Kultur. Zwischen Event und Vermittlung. Frankfurt: Frankfurter Allgemeine Buch 2004. S. 20.

¹⁷⁷ Vgl. Kammler, Clemens: „Neues gibt es aus den Städten - aus den Städten gibt es nichts! Peter Wawerzinek's Berlin. In: Erb, Andreas (Hrsg.): Baustelle Gegenwartsliteratur. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998. S. 186 f.

¹⁷⁸ Medusa, Mieze/ Köhle, Markus: Doppelter Textpresso. Slam Poetry. Wien: Milena Verlag 2009. S. 133.

Entgegen der sich stark ausbreitenden virtuellen Welt und deren vielfältige Kommunikationsmöglichkeiten, besticht Poetry Slam durch die Live-Performance und den direkten Kontakt mit dem Publikum. Poetry Slam könnte dem entgegenwirken, worüber Frank in seiner „Deliterarisierung“ schreibt: *„Die Rezeption von Literatur ist passives und einsames Konsumieren.“*¹⁷⁹ Von Langeweile also keine Spur.

*„Gegenwärtig ist zu beobachten, dass einerseits zeitgenössische Kunstformen von einem großen Teil der Bevölkerung als unverständlich wahrgenommen und zum Teil heftig abgelehnt werden, andererseits ist Kultur in Form spektakulärer Ereignisse so populär wie nie zuvor. Beide Aspekte unserer zeitgenössischen Kulturwelt muss man wohl zusammendenken: das bestehende Unverständnis gegenüber den avancierten Werken der Kunst einerseits und das übersteigerte Interesse an glanzvoll inszenierten Großereignissen, die dadurch in die Nähe der Populärkultur rücken. Beide Aspekte verlangen nach Kommunikationsprozessen, die aber, je nach Inhalt, unterschiedlich ausfallen müssen.“*¹⁸⁰

Westermayr bezeichnet Poetry Slam als Kunstform und verweist darauf, dass Poetry Slam vor allem als Event zu einem Medienereignis geworden ist und aus den *„Szenekneipen in die Kulturmagazine der Fernsehsender“*, wie „Spiegel“, „TAZ“ und weitere regionale und überregionale Nachrichtenblätter gelangte. Daraus entstand *„eine Diskussion um Authentizität und Sell-Out“*.¹⁸¹

¹⁷⁹ Frank, Dirk: Zwischen Deliterarisierung und Polykontextualität. Günter Grass' Ein weites Feld im Literaturbetrieb. In Erb, Andreas (Hrsg.): Baustelle Gegenwartsliteratur. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998. S. 73.

¹⁸⁰ Mandel, Birgit: PR für Kunst und Kultur. Zwischen Event und Vermittlung. Frankfurt: Frankfurter Allgemeine Buch 2004. S. 16-20.

¹⁸¹ Vgl. Westermayr, Stefanie: Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. Marburg: Tectum Verlag 2004. S.58-59.

In den USA wurden Slam-Veranstaltungen auch von Unternehmen, wie „Nike“ unterstützt, das während der Olympischen Winterspiele in Japan 1999 eine Veranstaltung sponserte. Die einen kritisieren heftig und sind gegen eine Kommerzialisierung des Poetry Slam, andere wiederum sehen durch diese kommerzielle Unterstützung den Vorteil einer rascheren Verbreitung des Poetry Slam-Formats.¹⁸²

Auch mit den Poetry Clips erfolgt ein weiterer Vormarsch der digitalen Welt, die auch für die Poetry Slam-Szene an Bedeutung gewonnen hat. *„Mit den „Poetry Clips“ verschmilzt die Pop-Idee des Musikfernsehens mit dem Zeitgeist der neuen literarischen Dichtung.“*¹⁸³

Auch Kinder und Jugendliche bekommen die Möglichkeit, ihre Kreativität einem Publikum zu präsentieren. Mit entsprechenden Altersgrenzen, wie der U-18-Slam oder U-20-Slam, werden Jugendslams als Teil eines größeren Festivals durchgeführt. In Wiesbaden gibt es seit Februar 2003 den „Poetry Kids! Slam“, der sich als regelmäßige Veranstaltung etabliert hat. Eine ähnliche Veranstaltung in Österreich ist mir jedoch nicht bekannt.

Von Veranstaltungen, die ohne Unkosten, Miete und Gagen organisiert wurden, ist eine Entwicklung zu gut organisierten und professionellen Veranstaltungen festzustellen. Die Frage ist, ob es verwerflich ist, dass Geld fließt und ob sich dieser Umstand negativ auf den Poetry Slam auswirkt. Als Event, der Poetry Slam nun mal ist, fallen für Veranstaltungsort und Werbung Kosten an, die finanziert werden müssen. Aus den ursprünglichen Kneipen- und Hinterhofveranstaltungen sind größere, öffentliche Veranstaltungen geworden. Das ist vielleicht der Preis der Popularität, wobei die ursprünglichen Merkmale des Poetry Slams noch immer vorhanden sind.

¹⁸² Vgl. Westermayr, Stefanie: Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. Marburg: Tectum Verlag 2004. S.58-59.

¹⁸³ Westermayr, Stefanie: Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. Marburg: Tectum Verlag 2004. S. 92.

Poetry Slam kann weiterhin als Subkultur abseits des klassischen Kulturbetriebes bezeichnet werden, die sich besonders an junge AutorInnen richtet. Westermayr spricht wohl von einer „*Nische in der Literatur*“, wobei sich jedoch diese Nische nicht durch „*Literarizität*“ auszeichnet. Vielmehr sei Poetry Slam ein „*Netzwerk an Veranstaltungen, enthusiastischen Organisatoren und begabten Slammern*“, die „*respektlos Zeitgeist und Literaturgeschichte*“ mischen.

Westermayr lässt zwar den Poetry Slam in der Literatur, sieht darin aber eher eine „*neue und anspruchsvolle Form der Unterhaltung*“ in einem Medienzeitalter. Allerdings biete dieses Format einem „*gegenwartsbezogenen Literaturverständnis Platz, das sich weder politisch noch (literarisch) geschichtlich rechtfertigt [...]*“. ¹⁸⁴

Jede Zeit hat ihre LiteratInnen, die jeweils auf deren aktuelles Leben, die Gesellschaft und das Geschehen im Allgemeinen zurückgreifen. Thomas Jung hat dies meiner Meinung nach sehr gut formuliert. Aufgrund „*verschiedenster Faktoren*“ haben sich seit den Neunzigern „*die Wahrnehmungsweisen von Wirklichkeit sowie die literarischen Erwartungen auf Seiten von Schriftstellern wie Lesern*“ geändert, wobei eine „*Ablösung von Generationen*“ immer auch „*Abschied von Gewohnten*“ bedeutet, „aber umso mehr offeriert sie Möglichkeiten und Freiräume für Innovatives.“ ¹⁸⁵

¹⁸⁴ Vgl. Westermayr, Stefanie: Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. Marburg: Tectum Verlag 2004. S. 103.

¹⁸⁵ Jung, Thomas (Hrsg.): Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop Literatur seit 1990. Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften 2002. S. 11.

Ich möchte jedenfalls die Pop-Literatur nicht so kritisch sehen, wie Christoph Rauen. Dieser sieht in seiner Veröffentlichung „Pop und Ironie“ für die Popliteratur um das Jahr 2000 die Fortsetzung des Pop-Prinzips der Achtziger Jahre von „vortäuschen, verstecken, Unsinn erzählen“ und die „Ästhetisierung der Kommunikation (,um der reinen Unterhaltung willen‘) [...]“.¹⁸⁶

Der Ansatz von Westermayer ist meiner Meinung besser, die wie folgt schreibt:

*„Der Slam bringt Menschen dazu, sich leidenschaftlich mit Kunst und Performance auseinanderzusetzen. Man beschäftigt sich mit Worten und Ideen, mit den Leuten, die die Worte sagen und den Leuten, die kommen, um zuzuhören. Der Poetry Slam ist eine Herausforderung für Menschen, neue Leute und Sichtweisen kennen zu lernen - eine Möglichkeit, die sonst an ihnen vorbeigehen würde.“*¹⁸⁷

Mit dieser Diplomarbeit habe ich versucht, Poetry Slam als neues Sub-Genre der Popliteratur zu durchleuchten. Diese Arbeit soll auch für die Jugend ein Ansporn sein, sich mit neueren Literaturformaten, wie beispielsweise Poetry Slam, auseinanderzusetzen. Für junge Menschen ist Literatur häufig undurchsichtig. Sie können oftmals mit den Werken alter Meister nicht viel anfangen und haben außerdem ihre eigene Sprache, sich auszudrücken.

¹⁸⁶ Rauen, Christoph: Pop und Ironie. Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000. Berlin/ New York: Walter de Gruyter 2000. S. 124.

¹⁸⁷ Westermayer, Stefanie: Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. Marburg: Tectum Verlag 2004. S. 104.

Als Ergebnis dieser Arbeit sehe ich, dass Poetry Slam bei all diesen Erwartungen ganz klar der Literatur zuzuordnen ist und im Sub-Genre der Popliteratur gut aufgehoben zu sein scheint. Im Vergleich zu anderen Formaten, wie beispielsweise den Battles fällt mir als Unterschied auf, dass bei den Battles zwei GegnerInnen gegeneinander antreten, beim Poetry Slam kämpft jede/r SlammerIn einzeln. Bei den Battles sind die Performances oft auch spontan, während die Texte beim Poetry Slam vorliegen.

Auch hinsichtlich der Texte gibt es keine Einreihung in einen speziellen literarischen Stil. Vom Gedicht bis zur Kurzgeschichte, von der Kritik bis zum scheinbaren unsinnigen Aneinanderreihen von Wörtern ist im Poetry Slam alles erlaubt.

Der Zeitgeist einer literarischen Epoche prägt meist den Stil und Inhalt von Texten. Beim Poetry Slam ist der Zeitgeist nicht im Stil der Texte zu finden, sondern in der Art des Vortrags.

An die AutorInnen von heute werden hohe Ansprüche und Erwartungen gestellt. Link wünscht sich eine AutorInnenriege, die sich nicht von diesen hemmenden Einflüssen einschränken lässt und wünscht sich eine „*Weitung des Literaturbegriffes*“, wie er es nennt. Unter Unterhaltsamkeit in der Literatur darf nicht nur Verfilmbarkeit und Verwertbarkeit verstanden werden, sondern es sollte akzeptiert werden, „*dass die Literatur nicht einfach stehen bleiben kann, wo sich alles andere bewegt, ändert*“. ¹⁸⁸

Vielleicht bedient Poetry Slam schon diese „*Weitung des Literaturbegriffes*“. Poetry Slam ist bereits MEHR als nur Literatur, und ist, wie Enno Stahl feststellt, „*kein originäres Text-Genre, sondern ein zeitgenössisches Veranstaltungs- und Auftritts-Genre*“. ¹⁸⁹

¹⁸⁸ Link, Heiner: Trash-Piloten. Texte für die 90er. Leipzig: Reclam Verlag 1997. S. 18.

¹⁸⁹ Stahl, Enno: Trash, Social Beat und Slam Poetry. Eine Begriffsverwirrung. In: Arnold, Heinz Ludwig/ Schäfer, Jörgen (Hg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Pop-Literatur. München: Richard Boorberg Verlag 2003. S. 262.

Persönlich wünsche ich mir, dass, wie im Fazit schon erwähnt, in den Schulen der Zugang zu Literatur zeitgemäßer angeboten wird. Die so genannte „hohe“ Literatur soll und muss durchaus weiterhin ihren fixen Bestand haben, aber der Vollständigkeit halber und, um den Kindern einen umfassenden Überblick über die Literaturszene zu geben, müssten zunehmend auch Formate, wie Poetry Slam, im Lehrplan zu finden sein. Obwohl Mieze Medusa und Markus Köhle Workshops in Schulen abhalten, sind im Lehrplan Poetry Slam und ähnliche Formate noch nicht zu finden.

Bogdal schreibt in diesem Zusammenhang von einer „*Demokratisierung der Zugangsweisen*“ der Literatur, von „*der Konzeption transparenter, erlernbarer und kritisch-reflektierter literaturwissenschaftlicher Methoden*“, die in modifizierter Form (über eine curriculare Spirale in der Schule) zum Wissensbestand eines/einer jeden Bürgers/Bürgerin gehören sollten.“¹⁹⁰

Zu hoffen wäre, wenn Poetry Slam-Literatur mehr Interesse und Aufmerksamkeit bekommt und mehr schreibbegeisterte und schreibtalentierte Menschen sich dazu inspiriert fühlen, zu schreiben und sich einem Publikum zu präsentieren.

Literatur ist sehr spannend, muss jedoch nicht immer der anspruchsvollen Literatur angehören. Die Literatur des so genannten „Untergrunds“ hat etwas zu sagen: Zeitgemäße Inhalte und Formate, die den berühmten Zeitgeist sichtbar und hörbar machen. Wünschenswert ist, dass Poetry Slam auch im wissenschaftlichen und universitären Bereich akzeptiert wird und Popliteratur ihren Status verbessern kann.

Wie schon erwähnt, hoffe ich, dass Poetry Slam auch im Schulunterricht einen fixen Platz erobern kann und wer weiß, vielleicht führt die eine oder andere Exkursion schon bald in ein Café, wo eine Poetry Slam-Veranstaltung abgehalten wird.

¹⁹⁰ Bogdal, Klaus-Michael (Hg.): Neue Literaturtheorien. Eine Einführung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005. S. 10.

9. Literaturverzeichnis

9.1. Primär- und Sekundärliteratur

Arnold, Heinz Ludwig/ Schäfer, Jörgen (Hrsg.): Text + Kritik-Sonderband Pop-Literatur, München: Boorberg Verlag 2003.

Bogdal, Klaus-Michael (Hg.): Neue Literaturtheorien. Eine Einführung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht ³ 2005.

Bogdal, Klaus-Michael: Klimawechsel. Eine kleine Meteorologie der Gegenwartsliteratur. In: Erb, Andreas (Hrsg.): Baustelle Gegenwartsliteratur. Opladen/ Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998.

Brem, Karin: Gattungsinterferenzen im Bereich von Minnesang und Sangspruchdichtung des 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts. Berlin: Weidler Verlag 2003.

Büscher-Ulbrich, Dennis: The Soundtrack of Our Lives? Zur Funktionalisierung von Musik in der Popliteratur. In: Grabienski, Olaf/ Huber, Till/ Thon, Jan-Noel: Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre. Berlin/ Boston: Walter de Gruyter 2011.

Bylanzky, Ko/ Patzak, Rayl (Hrsg.): Poetry Slam. Was die Mikrofone halten. Poesie für das neue Jahrtausend. Riedstadt: Ariel Verlag 2000.

Bylanzky, Ko: Poesie Mitten in die Magengrube. In: Bylanzky, Ko/ Patzak, Rayl (Hrsg.): Poetry Slam. Was die Mikrofone halten. Poesie für das neue Jahrtausend. Riedstadt: Ariel Verlag 2000.

Degler, Frank/ Paulokat, Ute: Neue Deutsche Popliteratur. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2008.

Eleveld, Mark (Hrsg.): The Spoken Word Revolution. Redux. Naperville Illionois: Sourcebook Inc. 2003.

Eleveld, Mark: The Spoken Word Revolution. Redux. Überarbeitete Version. Naperville Illionois: Sourcebook Inc. 2005.

Erb, Andreas (Hrsg.): Baustelle Gegenwartsliteratur. Opladen/ Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998.

Ernst, Thomas: Popliteratur. Rotbuch 3000. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt/ Rotbuch Verlag 2001.

Frank, Dirk: Zwischen Deliterarisierung und Polykontextualität. Günter Grass' Ein weites Feld im Literaturbetrieb. In Erb, Andreas (Hrsg.): Baustelle Gegenwartsliteratur. Opladen/ Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998.

Grabienski, Olaf/ Huber, Till/ Thon, Jan-Noel: Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre. Berlin/ Boston: Walter de Gruyter 2011.

Greil, Marcus: Lipstick Traces. Von Dada bis Punk. Eine geheime Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Hamburg: Rogner & Bernhard Verlag 1992.

Habermas, Jürgen: Theorie des kommunikativen Handelns. Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft. Band 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1988.

Jappe, Elisabeth: Performance Ritual Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa. München: Prestel Verlag, Verlagsgruppe Random House 2000.

Jauß, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Band 1: Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung. München: Wilhelm Fink Verlag 1977.

Jung, Thomas (Hrsg.): Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop Literatur seit 1990. Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften 2002.

Kammler, Clemens: „Neues gibt es aus den Städten - aus den Städten gibt es nichts! Peter Wawerzineks Berlin. In: Erb, Andreas (Hrsg.): Baustelle Gegenwartsliteratur. Opladen/ Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998.

Kerenski, Boris/ Stefanescu, Sergio (Hrsg.): Kaltland Beat. Neue deutsche Szene. Stuttgart: Ithaka Verlag 1999.

Klein, Gabriele, Friedrich, Malte: Is this real? Die Kultur des HipHop. Frankfurt am Main: edition suhrkamp 2003.

Kooser, Ted: Poetry as a Basic Human Need. In: Eleveld, Mark (Hrsg.): The Spoken Word Revolution. Redux. Naperville Illionois: Sourcebook Inc. 2003.

Kramer, Andreas: Von Beat bis >>Acid<<. Zur Rezeption amerikanischer und britischer Literatur in den sechziger Jahren. In: Arnold, Heinz Ludwig/ Schäfer, Jörgen (Hg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Pop-Literatur. München: Richard Boorberg Verlag 2003.

Langenscheidt Großes Schulwörterbuch Englisch-Deutsch. Nördlingen: C.H. Beck'sche Buchdruckerei 1964, 1967, 1997.

Link, Heiner: Trash-Piloten. Texte für die 90er. Leipzig: Reclam Verlag 1997.

Mandel, Birgit: PR für Kunst und Kultur. Zwischen Event und Vermittlung. Frankfurt: Frankfurter Allgemeine Buch 2004.

Medusa, Mieke/ Köhle, Markus: Doppelter Textpresso. Slam Poetry. Wien: Milena Verlag 2009.

Pankau, Johannes G. (Hrsg.): Pop Pop Populär. Bremen: Universitätsverlag Aschenbeck & Isensee 2004.

Patzak, Rayl: Der Siegeszug der lebenden Gedichte . Die Entwicklung des Poetry Slams in den USA und dem Rest der Welt. In: Bylansky, Ko/ Patzak, Rayl (Hrsg.): Poetry Slam. Was die Mikrofone halten. Poesie für das neue Jahrtausend. Riedstadt: Ariel Verlag 2000.

Preckwitz, Boris: Slam Poetry – Nachhut der Moderne. Eine literarische Bewegung als Anti-Avantgarde. Hamburg: Books on Demand 1997.

Preckwitz, Boris: Spoken Word und Poetry Slam. Kleine Schriften zur Interaktionsästhetik. Wien: Passagen Verlag 2005.

Rauen, Christoph: Pop und Ironie. Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000. Berlin/ New York: Walter de Gruyter 2000.

Schwendter, Rolf: Subkultur und Avantgarde. In: Kerenski, Boris/ Stefanescu, Sergio (Hrsg.): Kaltland Beat. Neue deutsche Szene. Stuttgart: Ithaka Verlag 1999.

Smith, Marc Kelly: About slam poetry. In: Eleveld, Mark (Hrsg.): The Spoken Word Revolution. Redux. Naperville Illionois: Sourcebook Inc. 2003.

Stahl, Enno: Trash, Social Beat und Slam Poetry. Eine Begriffsverwirrung. In: Arnold, Heinz Ludwig/ Schäfer, Jörgen (Hg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Pop-Literatur. München: Richard Boorberg Verlag 2003.

Ullmaier, Johannes: Pop Shoot Pop. Über Historisierung und Kanonbildung in der Popmusik. Rüsselheim: Verlag Frank Hofmann 1995.

Westermayr, Stefanie: Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. Marburg: Tectum Verlag 2004.

9.2. Internetquellen

Deutschlandfunk: Die Verse tanzen wieder. Eine Lange Nacht des Poetry Slam. <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/langenacht/408259/> (1.3.2012)

Killroy Media: <http://www.killroy-media.de> (1.3.2012)

Medusa, Mieke: http://www.miezemedusa.comslampoetry_slam_workshop.php (28.2.2012)

Ö-Slam: <http://oeslam.backlab.at> (28.3.2012)

Scooter: <http://www.scoortertechno.com/de-1-2-4-4-Biografie.html> (14.3.2012)

9.3. Anhang Textbeispiele

9.3.1. Markus Köhle: „Thekentalk oder Manifestschrift“

Bar/Spät, Bier/Wein, Rauch auch, Er/Ich, Erstkontakt

ER: Schreibst du?

Ich: Nein

ER: Schrübest du, was schrübest du?

ICH: Schrübe ich, was schrübe ich?

ER: Ja, schrübest du, was schrübest du?

Schluck Bier, absetzen, räuspern. In sich gehen, ausholen, loslegen.

ICH: Schrübe ich. ich Rübe ich. ich würde über Würde schreiben.

Über Würde und Bürde, Hürden und Hindernisse, Ärgernisse und Aufrisse,
Abrisse und Abstand, Verstand und Vernunft, Zukunft und Zusammenhalt,
Altwerden und Altsein, Sein und Werden, Würgen und Kotzen, Katzen und Hunde,
Stunden und Zeit, Maß und Ziel, Maßlosigkeit und Ziellosigkeit, Heiterkeit und Ernst,
Maxi und Gusti, Maximalerrungenschaften und Minimikromäßiges,
Mittel- und Übermäßiges, Gefräßiges und gefährliches, Zahmes und Zierliches,
Manierliches und Derbes, Herbes und Herpes, Pest und Cholera, Cola und Rum,
Jetzt und was nun?

ER: Sagt erst mal nichts.

ICH: Schrübe ich, ich fände mir eine Form, die weder Gängigem, Vertrautem,
Bewährtem entspräche noch einer Norm.

Schrübe ich, ich fände mir eine Sprache, die sich die Form zur Brust nähme und ihr
mehr einhauchte als Pointen, Klischees und Häme.

Die nicht vor Reimen in die Knie geht, wenn's um den Reim als Transportmittel sich
dreht.

Die sich den Klang zu Nutze macht und wenn aus Nutze "Nutte" wird, lacht.

Die zwar recht flott aufmarschiert, aber unterschwellig doch auch Substanz mit sich
führt.

Die es erlaubt, auch heikle Dinge anzusprechen und mit hartnäckigen Tabus zu

brechen.

Die es erlaubt, auch ganz anders zu sein, zu sondieren, zu verwirr- und irren, zu verschrauben und zerklauben, aufspalten und aufhalten, zu umschreiben und umschlingen, auf- und vorzubringen, zu benennen und beflennen, auskotzen und hinrotzen.

Die mit dem Kopf durch die Wand, weil im Kopf der Verstand.

Eine Sprache, die Wände und Grenzen überschreitet, die Händen und Schwänzen entgleitet.

Die schlüfrig und hart sein darf, auch holprig und zart bei Bedarf.

Die aber immer individuell und aktuell, hell und dunkel, munter und drunter und drüber und überbordend, ausufernd und ausrufend, abseilend und vorausseilend, ab- und einschließend und schließlich treffend und trefflich ich.

ER: Ich versteh.

ICH: Schrube ich also, so würde mich fragen, ob man das alles so sehen kann?

Und wenn ja, was ist denn dann...?

Ob man auch anders...? Und wenn ja, warum denn dann nur so la la?

Und wenn man dadurch darüber noch mehr erfährt, ob das dann auch etwas länger währt?

Ob die Erkenntnis sich einstellen muss und ob die Gedanken ein Produkt des Fluss?

Ob es den Strömen der Zeit entspricht oder auch das Gegenteil nicht?

Ob die Grenzen dadurch leicht überschritten und darunter auch unsere Vorfahren litten?

Ob die Vergangenheit immer Fehler macht und warum die Zukunft uns alle verlacht?

Ob das Geld uns die Zeit kostet und ob auch die beste Freundschaft rostet?

Ob Schreiben und Fragen vom Schreien und Sagen entbindet und ob irgendwer im Publikum nun Großes empfindet?

ER: Ah ja ... ich meine, ja. Also ... ich.

ICH: JA, schrube ich, ich schrüb' auch über Konjunktive.

Über Konjunktive und Wesenstiefe, Westernstiefel und Osterhasen, Hasenfüße und Schiffskombüse, Hochseefahrt und Damenbart, über Bart Simpson und Shrimpscocktails, Fairy Tails und andere Schwänze, Rosen- und Adventkränze, über Kirchenschmus und Kirschenmus, Apfel- und Atomkerne, über möchte, habe, wäre gerne.

Über Überfluss und Abschaum, Unkraut und Obstbaum, über Umwelt und Macht und Geld, über Feldhasen und Blumenvasen, Golfirasen und Golfkrieg, Niederlage und Kanter Sieg, Gerechtigkeit und Zeitvertreib, Treibsand und Autorenverband, Bandenbildung und Jugendbanden, Außenseiter die den Gral fanden, über

Andenexpeditionen und Häuserexplosionen, Diskussionsrunden und Reitstunden, über Pferdemit und Seitenrist und Schweinsgalopp und ex und hopp.

ER: Schweinsgalopp und ex und hopp?

ICH: Ja, Schweinsgalopp und ex und hopp. Über Hoppala und Trallalla, bin schon weg und wieder da.

ER: Ah ja. Ähm, du, ich muss dann mal ...

ICH: Und ich schrüb' über Mut und Wut.

Über Übermut und Schvermut, Hochmut und Wehrmut, über Heldenmut und Götterwut.

Über Wut im Bauch und Wut im Kopf, Wut als Motor und Mut als Rotor.

Über Ideale als Antrieb und das Reale als Peitschenhieb,
über Seitenhiebe und Unkenrufe, Seitenwechsel und Opportunistenberufe,
über Quertreiber und Übertreiber, Abschreiber und Vorschreiber, über Vorschriften und
Face liften, Lifte bauen und Frauen verhauen,
über Wälder fällen und Brüste schwellen, über Wellengang und Flut,
böse, schlecht und gut.

ER: Ist gut. Also, schönen Abend noch.

Verzieht sich unauffällig.

ICH: Schrübe ich also, so dächte ich mir was dabei.

Denn was ist denn schon dabei, sich gelegentlich Gedanken zu machen und dazu zu stehen?

Was ist denn schon dagegen einzuwenden, gegen verkorkste Strukturen zu wenden?

Was kann man denn nicht alles machen?

Was kann man denn nicht alles machen, wenn man will?

Was kann man denn nicht alles machen?

Was kann man denn nicht alles machen, wenn man will?

Was kann man denn nicht alles machen, wenn man will und weiß, dass man kann und nur muss?

Was kann man denn nicht alles machen, wenn man es einfach nur macht?

Wenn man es sich einfach nicht immer nur zu einfach macht, nicht nur nickt und lacht, nicht nur zynisch und ironisch, nicht nur kryptisch und komisch ist.

Man kann nicht nur austrinken, sondern auch nachschenken.

Man kann nicht nur rausbrüllen, sondern auch nachdenken.

Man kann aufstehen, etwas sagen und dazu stehen.

Man kann das Wort erheben und danach aufrecht von der Bühne gehen.

In diesem Sinne:
Word up!

9.3.2. Mieze Medusa: „Frühstücksmelancholie“

Beziehungsweise: Hätte ich womöglich Beziehungsarbeit leisten müssen oder ist der Scheidungshund ohnehin tiefer begraben?

1.

Wenn du dich des Morgens auf die Schüssel schwangst
Dir und deinem Darm Einverleibtverdautes quick-kompakt entrangst

Wenn du dich hernach zu mir zum Frühstückstisch geselltest
Behände das für dich bereitet Frühstückseiei pelltest

Dann liebte ich dich wie Wurstsalat
Hatte Metaphern ohne End für dich parat

Dann warst du mein Wachholderhirschrohschinken
Hattest eine edle Habsburgernase und keinen groben Schischanzenzinken

Dann warst du meine lecker Vogelbeerschnapsflasche
Hattest keine Neurosen, sondern die Alle-verrückt-mach-Masche

Dann warst du mein sich selbst entleerend Campingklo
Warst nicht faul, sondern halt einfach nur im Bette froh

Ja, dann warst du mein Glückseligkeitsblankoscheck
He Schweißperle! Ich wär' immer noch für dich da, warum bist du plötzlich weg?

2.

Wenn du mit mir des Abends deine Zähne putztest
Wenn du dafür, wie ich, meine Zahnbürste benutztest
Wenn du beim Flossen Selchfleischfasern auf den Spiegel stecktest

Mir dabei deine beiden Hinternhälften keck entgegenrecktest

Dann liebte ich dich wie Zeltfestbier

Dann wucherten die Metaphern in mir schier

Dann warst du meine Netzstrumpfgürtelrose

Hattest eine resche Musch und keine schale Thunfischdose

Dann warst du mir mein

Vibrallustschreiklingelton

Mein Muntermacher, mein

Depressionstampon

Dann warst du mir mein Sapperlottsubstrat

Mein großer Wagen, mein Riesenrad

Ja, dann warst du mein Gefühlsrauschdauerständer

He Schweißperle! Kommst du wieder zurück, wenn ich versprech, dass ich mich
änder?

(Die Antwort lautet natürlich >>Nein<<, weil es ja ein erfolgloses Liebesgedicht ist)

10. Anhang

10.1. Zusammenfassung

Die vorliegende Diplomarbeit bietet einen Einblick in das Phänomen Slam Poetry, beschreibt die besonderen Merkmale dieses Genres und versucht, einen Vergleich mit der deutschsprachigen Popliteratur herzustellen. Seit den Anfängen im Jahre 1985 in Chicago und dem ersten Poetry Slam 1994 in Berlin hat sich das Konzept des Poetry Slam nichts geändert, außer, dass sich mehr und mehr Menschen dafür interessieren, wenn auch nicht so rasch, wie sich beispielsweise die Musikrichtung HipHop etabliert hat.

Als der Gründer von Poetry Slam, Marc Kelly Smith aus Chicago, damals die Literaturlandschaft langweilig fand, hat er sich gefragt, warum Lyrik nicht genauso anregend, abwechslungsreich und unterhaltsam sein kann wie ein Jazz-Konzert. Als Liebhaber von Jazz und literarischen Lesungen bekam Smith plötzlich die Idee, einen Wettkampf der Dichter zu veranstalten.

Poetry Slam nahm seinen Weg. Zuerst in Chicago, dann in anderen Städten in den USA, bis er sich schließlich nach Europa und in andere Länder ausweitete. Seit 1999 gibt es Poetry Slam auch in Österreich und ist mittlerweile in allen Bundesländern vertreten. Von Kellerveranstaltungen im weit entfernten Chicago hat sich Poetry Slam bis zu internationalen Großveranstaltungen entwickelt.

Mein besonderes Interesse bei diesem noch sehr jungen Genre war, den Ursprung herauszufinden und Ähnlichkeiten mit anderen Bewegungen der Popliteratur zu finden. Bei der Erforschung des literaturwissenschaftlichen Ansatzes habe ich mich vor allem auf die Spoken Word-Bewegung konzentriert, die in den Fünfziger Jahren in den USA entstanden ist. Diese literarische Bewegung war besonders für Minderheiten eine Möglichkeit, sich auszudrücken, als

Subkultur war sie allerdings aus dem allgemeinen Literaturbetrieb ausgeschlossen.

Aus dieser Szene heraus entwickelte sich Anfang bis Mitte der Sechziger Jahre die so genannte „Poetry-Reading-Szene“, bei der auch Musik, vornehmlich Jazz, eine Rolle spielte. Mit den daraus folgenden Bewegungen des HipHop, Rap, Punk, aber auch Techno und schließlich Beat und die Pop-Musik, hat sich die Spoken-Word-Bewegung in der Pop-Landschaft etabliert.

Natürlich hat sich die Szene dem jeweiligen Zeitgeist entsprechend entwickelt, so wie sich auch die Gesellschaft und die Erwartungen der LeserInnenschaft geändert haben. Diese Arbeit bietet einen Überblick über literarische Bewegungen in der Popliteratur sowie die Entwicklung und die Überschneidungen der verschiedenen Szenen, wobei ich mich auf eine chronologische Aufarbeitung konzentriert habe.

Die Einflüsse aus den USA, die Entwicklung in Europa sowie die deutschsprachige Popliteratur und deren Stellenwert in der Literatur sind die Schwerpunkte dieser Diplomarbeit - bis hin zu den Neunzigern, die eine neue Epoche der Literatur gebracht haben. Poetry Slam gehört in diese Epoche und könnte als „*Performance poetry*“ unser Grundbedürfnis nach Liedern und Geschichten befriedigen,¹⁹¹ wie Ted Kooser, ein U.S. amerikanischer Poet, gesagt hat.

Alle, die mit Poetry Slam noch nicht so viel anfangen können, werden mit dieser Arbeit einen Einblick in die besonderen Merkmale erhalten, und – so hoffe ich – Lust auf mehr Poetry Slam bekommen. Willkommen ist jede/r, ob als Publikum oder auch als AutorIn, den eigenen Text einem Publikum zu präsentieren.

¹⁹¹ Vgl. Kooser, Ted: Poetry as a Basic Human Need. In: Eleveld, Mark (Hrsg.): The Spoken Word Revolution. Redux. Naperville Illionois: Sourcebook Inc. 2003. S. xvii-xix

10.2. Executive Summary

This thesis is on the subject of Slam Poetry. In the following chapters the characteristics of Slam Poetry will be identified and compared to the genre of German pop literature. Since the beginnings of Slam Poetry in Chicago 1985 and later in 1994 in Berlin, this literary art form has not changed much in concept, but has gained in audience and is now widely accepted, all over the US and Europe.

Marc Kelly Smith from Chicago is the founder of Poetry Slam. He was bored with the literary art scene at that time and did not understand why literature could not be exciting, varied and entertaining as for instance a jazz concert. Smith has two great passions in his life, jazz and literature, so to him the idea of having a contest at a literary reading, just like the musical competitions in jazz seemed appealing. That is how Poetry Slam was created. First Poetry Slam became popular in Chicago, where it originates from, then it spread all over the US and finally expanded to Europe. Since 1999 there even are contests all over Austria. Poetry Slam has an impressive history, from the small readings in the cellars of Chicago to international big events.

In this thesis the author outlines the origins of Poetry Slam to then compare it to other movements in pop-literature. Especially the Spoken Word poetry, which is a literature development from the 50ies in the US, is of importance, as it was a possibility for minorities to voice their own opinions and feelings. This poetry was not officially acknowledged, but accepted as a sub genre, which later in the 60ies evolved to the Poetry Reading Scene. The novelty of this new scene was the addition of music, mostly jazz, but also hiphop, rap and even punk. With the combination of poetry and beat / pop music, the Spoken Word movement established itself in contemporary pop culture.

Poetry Slam is of versatile nature, it changes with society and the experiences of its writers. From its beginnings in the fifties and further developments in the nineties, performance poetry has its firm place in literature culture. As Ted Kooser, a US poet once said, Poetry Slam feeds the basic need for stories and songs.¹⁹²

To anyone who has not had any connection with Poetry Slam, this thesis offers an overview on the subject, for everyone who knows about Poetry Slam, it provides new insights on the topic and hopefully will stir a passion for it. Everyone is welcome, as an audience, or performer to present his or her own poetry.

¹⁹² Kooser, Ted: Poetry as a Basic Human Need. In: Eleveld, Mark (Hrsg.): The Spoken Word Revolution. Redux. Naperville Illionois: Sourcebook Inc. 2003. S. xvii-xix

10.3. Lebenslauf

Name	Hahn Romana
Geburtsdatum	27. Oktober 1986
Geburtsort	St.Pölten
Schulische Ausbildung	
Schule	BG/BRG St.Pölten
Abschluss	Matura 2006
Universitäre Ausbildung	
Bildungseinrichtung	Universität Wien
Dauer	Oktober 2006 - 2012
Hauptstudium	Diplomstudium Deutsche Philologie (seit 2007)
Nebensstudien	Theater-, Film- und Medienwissenschaften, Philosophie, Musikwissenschaften

10.4. Danksagung

Mein großer Dank gilt allen voran meiner wunderbaren Mutter. Die immer an mich glaubt, von Anfang an. An mich und an all das, was in mir steckt. Für ihre weisen Fragen. Ihr hingebungsvolles Zuhören. Für ihren Mut. Für ihre Kraft. Für ihre große Liebe.

Weiters danke ich meinen wunderbaren Geschwistern, hier und anderswo. Ricarda, Edwin und Lukas.

Meinem Vater, der mir immer wieder zeigt, wo meine eigenen Grenzen liegen.

Viele wunderbare FreundInnen haben großen Anteil an der nicht ersten und letzten Zäsur in meinem Leben, die mir unermüdlich zur Seite stehen und die Worte in mir zum Sprudeln bringen, durch ihre große, verschiedenartige Kreativitäten. Ihnen allen danke ich für ihre Liebe, Offenheit und unermüdliche Freundschaft in den letzten Jahren. Johanna, Filip, Tara, Jana, Anna, Katharina, Nina, Mounir, Agnes, Robert.

Und nicht zuletzt all jenen, die gemeinsam mit mir die Geschichte meines Lebens geschrieben haben und weiter schreiben werden.