



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 2 (2021): *Contemporary Lyric Poetry in Transitions between Genres and Media*

Herausgegeben von Ralph Müller und Henrieke Stahl

Bers, Anna: Ein spannungsreicher Normalfall: Lyrik-Performance und Schrifttextgedicht als verschiedene Aggregatzustände. In: IZfK 2 (2021). 145-169.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-68c2-2fa7

Anna Bers (Göttingen)

Ein spannungsreicher Normalfall: Lyrik-Performance und Schrifttextgedicht als verschiedene Aggregatzustände

(No) Ordinary Tension: Text and Performance as Two Aggregate States of the Poem

The following contribution seeks to understand poetry as a genre situated between written text and performance. First, it presents instances of the systematic differences between performed and written poems, defining ‘performed poetry’ in a decidedly broad sense. The metaphor of ‘aggregate states’ is tested and critically discussed in order to describe poetry as a genre that not only is received in a state of exception but that in its very essence plays between substantially different media and forms. Due to the dearth of critical work addressing poetry as a performative art, a set of terms and tools for the analysis of performed poetry is proposed. After these brief theoretical remarks, two poems are examined, both of which are accessible as performance and as a written text. Their differences are considered in order to show the potential value of separating and comparing performative and written elements for individual analysis as well as for further conceptual discussion.

Nora Gomringer’s „Dichtertreffen“ is presented by the author in the style of a classical reading (,Wasserglaslesung‘), in which the artist, however, utilizes a full repertoire of performative channels and codes. As a result, the semantics of this performed variant differ significantly from those of the written text. The use of the body, objects, space, and voice alter the meaning of the poem even in a reading that, at first glance, does not conspicuously refer to performative art forms at all.

Martina Hefter’s poem about the physical condition of lying („liegen“) focuses on the dance-like handling of body and space in its performed version, which has little in common with a classical reading.

The discussion of two poems, written and performed, reveals the importance of considering both ‘aggregate states’ of the poem when working with texts and engaging in the recent debates of lyricology.

Keywords: performance, performed poetry, written poetry, mediality, dance

Zwei Aggregatzustände der Lyrik

Der folgende Beitrag möchte die Lyrik als ein Genre zwischen Schrifttext und Performance beschreiben. Zunächst werden dazu ausgewählte systematische Unterschiede zwischen performten und geschriebenen Gedichten vorgestellt. Der Begriff ‚performte Lyrik‘ wird dabei dezidiert weit gefasst und bezieht auch einzelne Gedichtlesungen ein.¹ Zur Veranschaulichung medialer Instanzierungen von Lyrik² wird hier die Metapher des ‚Aggregatzustands‘ kritisch diskutiert,³ um die Lyrik als eine Gattung zu beschreiben, die nicht nur ausnahmsweise, sondern ganz wesentlich in verschiedenen Formen existiert. Da die Lyrik als performative Kunst in der Forschungsdiskussion immer noch unterrepräsentiert ist, wird außerdem ein analytisches Toolkit zur Analyse performter Lyrik vorgeschlagen. Anschließend werden zwei Gedichte untersucht, die sowohl als Performance als auch als schriftlicher Text existieren. Sie werden auf relevante Unterschiede untersucht, um das Potenzial des Vergleichs zwischen lyrischer Performance und schriftlicher Lyrik für die individuelle Analyse sowie für die weitere konzeptionelle Diskussion aufzuzeigen.

¹ Jede Art von Lyrik-Performance – von der klassischen Lesung bis zur vieldimensionalen Darbietung, die z.B. eine Nähe zu Theater, Musik oder Performancekunst aufweist – ist ein einmaliges und nicht konservierbares Kunstwerk im Hier und Jetzt. Die vorliegende Analyse benutzt hilfsweise und einzig zur Gewährleistung wissenschaftlicher Beleg- und der Überprüfbarkeit speicherbare Stellvertreter zweier konkreter Performances, nämlich Filmaufnahmen und Einzelbilder aus den Filmen. Wichtig ist jedoch, dass ein Film, ebenso, wie z.B. der Audio-Mitschnitt einer Performance, gerade nicht mit einem performativen Kunstwerk gleichzusetzen ist, dass jede Form der Konservierung die Anzahl der Codes reduziert und bestimmte konstitutive Dimensionen der Performance nicht transportieren kann.

² Zymner (2019: 25-50) unterscheidet zuletzt in seinem aufschlussreichen Glossar zwischen „skriptural-visuelle[r]“ und „vokal-auditiv[e]“ (37) Lyrik, die er auch „graphisch repräsentierte“ / „graphisch manifeste“ (34) und „phonisch repräsentierte“ / „phonisch manifeste“ (41) Lyrik nennt. Diese Dichotomie ist nicht deckungsgleich mit der Unterscheidung Schrifttext-lyrik/performte Lyrik, denn jedes performte Gedicht ist phonisch manifest, aber nicht jede phonische Manifestation ist eine Performance (s.u. Hinweise zu aufgezeichneten Gedicht-Sprechungen). Dennoch werde ich im Folgenden, von diesen Begrifflichkeiten ausgehend, den Unterschied zwischen Schrifttext und Performance konturieren.

³ Vgl. exemplarisch für punktuell auftauchende Verwendungen dieser Metapher Prange (2018: 107) in Bezug auf die mediale Differenz zwischen Schrifttextgedichten und Lyrik auf Audio-CD oder in Bezug auf ein weiteres Spektrum von Instanzierungen desselben Gedichts Böttcher (2003).

Noch immer wird die Lyrik nicht als schrifttextliche und gleichermaßen performative (Novak: „Bi-Medial“;⁴ Zymner: ‚bipolare‘⁵) Gattung wahrgenommen; die Forschung zur Lyrik-Performance wird zwar zunehmend relevanter, jedoch sind Synthesen zwischen beiden Arten, Gedichte zu konzeptionalisieren, weiterhin selten.⁶ Daher seien im Folgenden zwei Erscheinungsformen der Lyrik dargestellt, die ich ‚Aggregatzustände‘ nennen möchte, um einerseits zu zeigen, dass keine kategoriale Grenze besteht zwischen einem Gedicht, das performt wird, und einem, das aufgeschrieben wurde.⁷ Andererseits sind die Zustände dennoch deutlich unterscheidbar (wie Eis, Wasser und Dampf), sie werden unterschiedlich verwendet und behandelt und es ist selten, dass sich der ephemere Übergang zwischen den Aggregatzuständen konkret fassen lässt. In dieser Metaphorik liegt außerdem die Vorstellung, dass die Manifestationen unterschiedliche Grade von Flüchtigkeit und Stabilität aufweisen und dass zur Veränderung des Aggregatzustandes so etwas wie ‚energetische‘ Prozesse notwendig werden (etwa mediale Übertragungen vom graphischen ins lautliche Zeichensystem). Abschließend sei erwähnt, dass die Metapher bestimmte relevante Eigenschaften der Unterscheidung gerade nicht erfasst: Besonders wichtig ist etwa der deutliche quantitative Unterschied zwischen der Zahl der medialen und sinnlichen Kanäle, die eine Performance gegenüber dem Medium Text auszeichnet.

*Graphisch repräsentierte Lyrik*⁸

Der vertrautere ‚Aggregatzustand‘ des Gedichts ist der des graphisch repräsentierten Schriftzeichengebildes. In der Pragmatik des Lesens ist es aufgrund dieser Konvention heute in vielen Fällen und in verschiedenen Sprachgemeinschaften mit einem Blick möglich, ein Gedicht aufgrund seiner graphischen Eigenschaften als solches zu identifizieren (ein kurzer Text mit viel weißem Rand darum⁹).

⁴ Novak (2011: 49).

⁵ Vgl. Zymner (2009: 47).

⁶ Ebd.: „Bei graphischer und phonischer Repräsentation von Lyrik handelt es sich [...] um kategorial differenzierte Konstitutionsmöglichkeiten von (lyrischem) Sinn – eben durch opake Schriftbildflächen oder aber durch opake Performanzereignisse. Diese ‚Bipolarität‘ der Lyrik fordert eine angemessene lyriktheoretische und lyrikanalytische Berücksichtigung – von der man freilich bislang in der Lyrikologie allenfalls Ansätze erkennen konnte.“

⁷ Vgl. Novak (2011: 51), die als Bindeglied Video-Lyrik vorschlägt. Die Frage, ob es sinnvoll oder gar geboten ist, bei der Darbietung eines bestimmten Gedichts in zwei verschiedenen Aggregatzuständen vom selben (etwa: idealen) Kunstwerk zu sprechen, oder ob es sich um zwei verschiedene Kunstwerke handelt, möchte diese Metapher bewusst offen halten. Bei der Wahrnehmung eines Unterschieds zwischen Eis, Wasser und Dampf kann man sich deren gleiche molekulare Zusammensetzung vor Augen führen, man muss es jedoch nicht, um mit ihnen kompetent umzugehen.

⁸ Zymner (2019: 34f.).

⁹ Vgl. etwa Lauer (2003: 545).

Bestimmte wirkmächtige Konventionen der graphischen Darstellung von Versen durch Umbrüche oder der relativen Kürze von Gedichten sind in diesem pragmatischen Konsens enthalten. Zu schriftlich konzeptionalisierten Gedichten gehören bestimmte Eigenschaften, die an die Schrift, Schriftlichkeit und Textualität gebunden sind. Mit Bezug auf Schrift sind dies graphische Repräsentation und daher Visualität, Bindung an einen Schriftträger, Linearität, Codierung bestimmter phonetischer Informationen; Auslassung/Nicht-Festlegung anderer phonetischer Informationen, aber auch das Potential von Komplexitätssteigerung, Speicherung großer Informationsmengen, „exkarnierte Rede“¹⁰ und hegemoniale Homogenisierung von Wissen.¹¹ Mit Bezug auf Schriftlichkeit sind dies graphische Speicherung und Distanz, also: Öffentlichkeit, Fremdheit, keine Emotionalität, Situations- und Handlungsentbindung, physische Distanz, Monologizität, Reflektiertheit, Präferenz für sprachliche Kontexte, hoher Planungsaufwand, Endgültigkeit, Integration etc.¹² Mit Bezug auf Textualität sind dies lineare Folge von Zeichen, Begrenztheit, Kohärenz, kommunikative Funktion.¹³ Dazu treten die Merkmale, die mit lyrischen Schrifttexten assoziiert werden können (besonders starke Verdichtung, hohe Relevanz schriftlich codierter Lautphänomene, nicht-sprachliche graphische Spezifika usw.).¹⁴

Instrumentarien der Analyse von Schrifttextlyrik

Für die Analyse von Lyrik als Schrifttextgebilde stehen literaturwissenschaftliche Instrumentarien bereit, die hier nicht vertieft untersucht werden müssen, weil über ihre Potenz ein Konsens und über ihre Grenzen ein notorischer und literaturtheoretisch begründeter Dissens bestehen dürfte.¹⁵ Wissen darüber, wie man ein Gedicht als Schrifttext adäquat analysiert, sei also vorausgesetzt. Dennoch kann angedeutet werden, dass auch die technische Analyse von Schrifttext-Lyrik kein

¹⁰ Assmann / Assmann (2003: 394).

¹¹ Vgl. dies., 394 & 398.

¹² Vgl. Koch / Oesterreicher (2011: 13).

¹³ Vgl. Brinker / Cölfen / Pappert (2018: 17). Bestimmte Aspekte von Textualität sind nicht an Schriftlichkeit gebunden und tauchen auch in performter Lyrik auf. In vielen Fällen ist es sicher sinnvoll, performte Lyrik als mündlichen Text zu fassen.

¹⁴ Diese Liste ist bewusst offen konzipiert, weil sie schematisch einen der Pole fassen soll, von denen im folgenden Verlauf deutlich werden dürfte, dass er ein Hilfskonstrukt und keine trennscharfe Klassifikation von Schrifttextlyrik sein kann.

¹⁵ Als Indiz für diese Tatsache sei angeführt, dass etwa das „Handbuch Lyrik“ sehr wohl die Interpretation von Lyrik theoretisch problematisiert, nicht aber die (vorgängige) Analyse, die es im Untertitel trägt („Theorie, Analyse, Geschichte“). Dieses Kompendium scheint also die vorauszusetzen, dass die Analysekriterien klar sind (vgl. etwa den ebenfalls begründungslosen Artikel „Rhetorische Lyrikanalyse: Formen und Funktionen von Klang- und Bildfiguren“), dass aber die interpretatorische Auswertung zur literaturtheoretischen Disposition steht, vgl. dort Lamping (2016) und Rudek (2016).

spannungsfreies Feld ist. Sowohl Fragen der inner-literarischen Gattungszugehörigkeit als auch solche intermedialer Zusammenhänge verlangen – jenseits jeder Performance – erweiterte analytische Zugänge: So lassen sich (bestimmte) Gedichte z.B. auch als narrative oder dramatische Texte¹⁶ oder auch als graphische Kunst¹⁷ interpretieren. Und auch wenn nur besondere Gedichte (Balladen und Konkrete Poesie etwa) diese Zugänge konstitutiv fordern, um überhaupt verstehbar zu sein, so besteht die Möglichkeit narratologischer, dramenanalytischer und kunstwissenschaftlicher Analysen für jedes Gedicht.

Phonisch repräsentierte Lyrik in der Performance

Der zweite Aggregatzustand umfasst ‚phonisch repräsentierte‘¹⁸ Lyrik. Performte Lyrik bildet aber nur einen Teilbereich der phonisch repräsentierten Lyrik. Gedicht-sprechungen, die mit Audio-Recordern konserviert und später unbegrenzt wiederholt abgespielt werden können, sind definitiv phonisch repräsentierte Lyrik. Jedoch handelt es sich bei der auf einem Speichermedium gesicherten Sprechung nicht um performte Lyrik. Diese Art von Gedichten ist in ihrem Aggregatzustand nicht flüchtig,¹⁹ bedient sich eines Trägermediums, ist fixiert, erlaubt zeitlich entzerrte Kommunikation usw. – in diesen Eigenschaften ähnelt sie der graphisch repräsentierten Lyrik. Performte Lyrik ist zwar ebenfalls an die Stimme und damit phonetische Kanäle gebunden, sie ist jedoch einmalig, ereignishaft, unwiederholbar, geschieht in körperlicher Ko-Präsenz von Sprecher*in und Publikum und – das ist vielleicht der wichtigste Unterschied – bezieht weitere semiotische Systeme ein: Räume, Körper, Dinge etc.²⁰ Das performte Gedicht verhält sich zum schriftlichen Gedichttext wie die konkrete Aufführung zum Damentext.

In der lyrikologischen Diskussion wird jedoch weniger an Konzepte der Aufführung als an solche der Mündlichkeit angeknüpft, indem die Geschichte der Lyrik (auch) als Geschichte mündlicher Gedichtstraditionen erzählt wird.²¹ Dieser historische Rekurs kann bestimmte Eigenschaften performter Lyrik besonders gut

¹⁶ Vgl. z.B. Schönert / Hühn / Stein (2007) und Stahl (2020).

¹⁷ Vgl. z.B. Bradford (2011).

¹⁸ Zymner (2019: 41).

¹⁹ Um die eingangs gewählte Metapher zu bedienen, müsste geklärt werden, ob konservierte Sprechungen ein dritter Aggregatzustand zwischen Schrifttext und Performance sind oder ein Phänomen im Übergang und auch, ob es sinnvoll ist, die drei Formen als Kontinuum oder sogar als drei Pole zu konzeptualisieren. Da konservierte Sprechtexte hier aber nur am Rande eine Rolle spielen werden, bleiben diese Fragen im Folgenden unbeantwortet.

²⁰ Vgl. dazu die „Aspekte der Aufführung“ von Fischer-Lichte (2012: 54-68).

²¹ Vgl. von Ammon (2018: 25-46), der aufgrund seines spezifischen Zugangs ‚Re-Musikalisierung‘ und ‚Re-Performatisierung‘ immer gleichzeitig behandelt, ohne genuin nicht-musikalische Traditionslinien auszumachen, sodass Musik integraler Bestandteil einer Geschichte von Lyrik-Performance wird, die Aufführung dagegen eher Beigabe.

fassen: etwa die unmittelbare und distanz-arme Kommunikation oder Aspekte der (tatsächlichen oder metaphorischen) Musikalität von Lyrik. Bestimmte Aspekte von Mündlichkeit werden in der Lyrik (in performter und in schriftlicher) aber gerade nicht notwendigerweise adaptiert: So kann man mit dem Rekurs auf Mündlichkeit auch Spontaneität, Vorläufigkeit und geringere sprachliche Komplexität verbinden, dies geschieht jedoch in einer Gattung, die für sprachliche Überstrukturiertheit bekannt ist, nur ausnahmsweise. Auch performte Lyrik kann ein sorgfältig gemachtes Artefakt sein, das z.B. auf vorgängige Notationsformen (z.B. Schrifttexte) zurückgreift.

Mit ‚performt‘ und ‚Performance‘ sei also ein möglichst großer Phänomenbereich umfasst, der jede Art des aufgeführten Gedichts vom spontanen Vorlesen bis zur durchorchestrierten multimedialen Performance umfasst. Dieser weite Performance-Begriff hat den Vorteil, Lyrik systematisch mit den Mitteln etwa theaterwissenschaftlicher Zugänge verstehbar zu machen und so vielfach unbeachtete Eigenschaften wie körperliche Aspekte zu fokussieren. Der Nachteil eines derart weiten Performance-Begriffs ist seine Unvereinbarkeit mit den Eigenschaften von und Theorien zu Kunst-Performances im engeren Sinne. Zwar teilen die beiden Phänomenbereiche bestimmte Charakteristika, allerdings besitzt eine pauschale Begriffserweiterung keine Sensibilität für die sehr spezifischen Eigenschaften von Kunstperformances i.e.S. Dieser Einwand ist systematisch nicht schwerwiegend, schließlich lassen sich die Begriffe ja interdisziplinär verhandeln. Er sei jedoch auch deshalb genannt, weil eine der hier untersuchten Künstlerinnen, Martina Hefter, ihn nachdrücklich vorbringt und ihre Gedicht-Aufführungen dezidiert (und wertend) von den aus ihrer Sicht elaborierteren Kunst-Performances unterschieden wissen will.²²

Instrumentarien der Analyse von performter Lyrik

Im Folgenden schlage ich zur Analyse von performter Lyrik ein Instrumentarium vor, das sich unter punktuellen Ergänzungen aus einer theaterwissenschaftlichen Einführung in die Aufführungsanalyse²³ und Novaks *live-poetry*-Parametern²⁴ zusammensetzt. Selbstverständlich lassen sich in Performances auch die sprachlichen Kanäle auf die meisten der Kriterien hin auswerten, die auch Schrifttexte auszeichnen, etwa semantische, lexikalische, syntaktische Spezifika der Sprache; Bildsprache; Figurenkonstruktion; Handlung etc. Diese müssen nicht nur isoliert, sondern auch in Spannungs- und Passungsverhältnissen mit den nicht-sprachlichen Parametern verhandelt werden. Hier stellen sich Fragen wie: Welcher sinnliche

²² Diese Position vertrat Hefter in einem Mailverkehr mit mir aus dem Februar 2019.

²³ Vgl. Weiler / Roselt (2017).

²⁴ Vgl. Novak (2011: 234-235). Die Kombination dieser beiden Analyseraster empfiehlt sich, weil sie die die Expertise aus zwei disziplinären Blickwinkeln verbinden kann und überdies hinreichend differenziert und konkret ist.

Kanal dominiert die Wahrnehmung? Ist die Syntax überhaupt noch differenziert wahrnehmbar, wenn ein Text gesprochen wird oder wird diese vielleicht im selben Moment von der Mimik des*r Performenden überlagert? Ist der Klang Ausdruck der lexikalischen Bedeutung oder verändert sich die Bedeutung durch klangliche Spezifika?

Für die Analyse der Lyrik-Performance treten daher zu den als gegeben vorausgesetzten schrifttextbasierten Analyseinstrumentarien mindestens die folgenden Aspekte hinzu:

1. Raum, und zwar als:
 - 1.1 institutioneller Ort mit sozialen, ökonomischen, kulturellen Spezifika und
 - 1.2 als konkreter dreidimensionaler Raum, in dem sich
 - 1.3 Performende*r und Publikum gemeinsam befinden (relationaler Raum, leibliche Ko-Präsenz).
2. Dinge, etwa:
 - 2.1 Feste Einrichtung, Raumausstattung, technisches Equipment, ‚Bühnenbild‘ und
 - 2.2 Requisiten, bewegliche Gegenstände.
3. Personen, und zwar:
 - 3.1 Publikum in seiner Größe und Zusammensetzung mit Eigenschaften und
 - 3.2 Performende, an denen weitere Eigenschaften untersucht werden wie etwa
 - 3.2.1 Kostüm,
 - 3.2.2 körperliche Individualeigenschaften (Physis, Physiognomie),
 - 3.2.3 körperliche Eigenschaften mit zusätzlichem sozialem Status (Geschlecht, Alter etc.),
 - 3.2.4 spontane oder intendierte körperliche Aspekte (Bewegung, Gestik, Mimik).
4. Klänge, und zwar:
 - 4.1 Klänge des*r Performenden, die sich analysieren lassen als
 - 4.1.1 Stimme
 - 4.1.2 Akzent
 - 4.1.3 artikulatorische Parameter (Rhythmus, Tonhöhe, Lautstärke, Artikulation, Timbre),
 - 4.2 weitere Klänge.

Zur Corpus-Wahl und zum Vorgehen

Während es systematisch unverzichtbar ist, die angeführten Dimensionen der Performance in einer umfassenden Analyse sämtlich mitzudenken, um den performativen Aspekten einer Gedicht-Aufführung gegenüber einem Text gerecht zu

werden, sollen im Folgenden nur Aspekte beschrieben werden, die signifikante Befunde aufweisen. Genauer: Es werden solche Bestandteile der Performance bzw. des Gedichttextes analysiert, in denen eine Erklärungsdifferenz gegenüber der jeweils anderen Erscheinungsform besteht. Welche performativen Elemente sind dafür verantwortlich, dass das Gedicht als performtes Kunstwerk anders verstanden werden kann denn als gelesenes? Diese Analyse erfolgt jeweils in zwei Schritten: Zunächst stehen solche Aspekte im Fokus, die die vorliegende Performance insgesamt auszeichnen, um dann ein konkretes Gedicht zu betrachten. Dieser Blick trägt auch einem Charakteristikum performter Lyrik Rechnung: Die Aufführung mehrerer Gedichte sorgt medial für eine Annäherung aller Texte aneinander. Das bedeutet, dass in einer Performance durch die dominierenden Rahmenbedingungen (Stimme, Raum etc.) heterogene Texte zu einem Ganzen verschmolzen werden. Jedes Artefakt verliert so seine distinkten Grenzen und die (vor allem wissenschaftliche) Lektürepraxis von lyrischen Schrifttexten, die auf das Unverwechselbare, Singuläre, Einzelne setzt, wird fragwürdig.²⁵

Für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Lyrik-Performance besteht dasselbe Problem wie für die Debatte über andere performative Künste: das Problem der Konservierung von Nicht-Konservierbarem und der intersubjektiven Kommunikation über einmalige, situative Rezeptionsereignisse. Die Eigenschaften, die eine Performance konstitutiv auszeichnen, sind genau diejenigen, die man nicht durch Filme,²⁶ Transkriptionen und Bildzeugnisse wiedergeben kann: leibliche-Ko-Präsenz, Bindung an einen konkreten Ort und eine konkrete Zeit, situative Interaktionen etc. Aus diesem Grund wurden Performances ausgewählt, bei denen ich persönlich zugegen war (um die situativen Eigenschaften berücksichtigen zu können) und von denen es zusätzlich Film- und Tonaufnahmen gibt, die den Status von Belegen, nicht aber denjenigen von Kunstwerken haben. Die gewählten Performances wurden danach ausgesucht, dass sie in bestimmten Eigenschaften vergleichbar und in anderen möglichst unterschiedlich sind.

Zunächst soll eine Performance von Nora Gomringer im „Literarischen Zentrum Göttingen“ am 1. Juli 2014 vorgestellt werden, indem sowohl eine kurze Passage überblicksartig als auch ein einzelnes Gedicht in der Tiefe analysiert

²⁵ Diese Art von Zusammenhang kann auch in Schrift-Lyrik gestiftet werden, indem Gedichte etwa zu Zyklen, Kapiteln oder Konzept-Bänden geordnet werden (vgl. etwa Hefters Kapitel „BEWEGUNGEN“ in: Hefter (2013a: 5-38), aus dem das hier untersuchte Gedicht stammt). Für konsensuell verbreitete Lektürekonventionen gegenüber Lyrik ist diese Art von Zusammenhang jedoch eher ungewöhnlich: Gedichte werden als einzelne anthologisiert, kanonisiert, unterrichtet und dann auch aufgeführt.

²⁶ Im zugrundeliegenden Vortrag, Lausanne Juni 2019, wurden filmische Mitschnitte der Performances präsentiert, die hier nur durch Screenshots und Texttranskriptionen wiedergegeben werden können. Die dazugehörigen Filmaufnahmen sind – auf Anfrage und mit Erlaubnis der Autorinnen – im Archiv des „Literarischen Zentrums Göttingen“ zugänglich, die Timecodes werden nach den Dateien der Filmaufzeichnungen zitiert, vgl. Gomringer (2014) und Hefter (2013b).

wird.²⁷ Die zweite Performance ist Teil einer Gruppenveranstaltung zum zehnten Geburtstag des Verlags „kookbooks“, bei dem Steffen Popp, Martina Hefter und Tristan Marquardt ebenfalls im „Literarischen Zentrum Göttingen“ auftraten (6. September 2013).²⁸ Aus dem Programm des Abends beschränke ich mich auf den Auftritt von Martina Hefter, weil er besonders auf körperliche Aspekte setzt, indem er tänzerisch geprägte Elemente integriert. Gomringers Kunstwerke werden etwas ausführlicher dargestellt als Hefters, von denen nur zur Systematisierung erforderliche Beobachtungen ergänzend referiert werden.

Gemeinsam ist beiden Veranstaltungen der Auftritt einer deutschsprachigen Gegenwartsautorin am selben Veranstaltungsort. Räumliche und institutionelle Aspekte (s.u.) verhalten sich also für beide Abende ähnlich. Unterschiede liegen in der Art der Performance: Gomringers Tun zeigt viele Aspekte einer klassischen ‚Wasserglaslesung‘,²⁹ die Autorin befindet sich für ca. 75 Minuten an einem Tisch sitzend allein auf dem Podium; Hefter bewegt sich dagegen frei im Raum. Ohne dass Lyrik-Performance-Genres in gleicher Weise wie Gedicht-Genres konventionalisiert sind, kann man nicht nur in der Performance, sondern sogar an den Bildausschnitten der Kameraaufzeichnung so etwas wie zwei Typen oder auch Auftrittsgenres erkennen, weshalb die aufschlussreichen Codes der Aufzeichnung, die ja eine sekundäre (und defizitäre) Speicherung der Performance ist, zunächst kurz beschrieben werden sollen.³⁰

²⁷ Vgl. Literarisches Zentrum (2014).

²⁸ Vgl. Literarisches Zentrum (2013).

²⁹ Dieses Performancegenre ist so konventionalisiert, dass es – anders als jede andere (nicht-dramatische) Literatur- und Lyrik-Performance – einen Namen hat: ‚Wasserglaslesung‘. Als ungewollte Zusammenstellung der konstituierenden Merkmale ließe sich Ernst Jandls Text „Hinweise für eine Veranstaltung mit Ernst Jandl“ verstehen: „Der Autor bittet um einen großen Tisch und einen angenehmen Stuhl. Achten Sie auf gutes Leselicht, doch vermeiden Sie Leselampen, die das Gesicht des Autors für das Publikum verdecken. Scheinwerfer, die den Lesetisch anstrahlen, den Vortragenden aber blenden, sind zu vermeiden. [...] Bitte stellen Sie Mineralwasser (stilles, temperiertes Wasser), Trinkglas und Aschenbecher im Aufenthaltsraum bereit (dies bitte auch für den Lesetisch im Saal!). Sollte das Rauchen im Lesesaal strikt verboten sein, sagen Sie es dem Autor“ (Jandl 2017: 10f.). Vgl. dazu auch: Leuschner (2016: 271).

³⁰ Veranstaltungen des „Literarischen Zentrums“ werden nicht nur zur Archivierung aufgezeichnet, sondern auch, weil der Veranstaltungsort bestimmte Sitzflächen aufweist, die keinen sehr guten Blick auf die in der Mitte eines schlauchartigen Raumes befindliche Bühne preisgeben. Daher sind rechts und links von der Bühne Monitore angebracht, die das Geschehen vergrößert wiedergeben. Dieses Setting stellt nicht nur eine gewisse Qualität, sondern auch eine Vergleichbarkeit der Filmaufnahmen sicher, da es das Anliegen der Filmenden immer sein muss, möglichst wenig Informationsverlust zu gewährleisten. Deshalb lässt sich an den Aufnahmen gut ablesen, welche semiotischen Kanäle überhaupt als relevant für die Informationsvermittlung betrachtet werden. Dasselbe gilt für die Tonaufzeichnungen, die parallel zur üblichen Verstärkung der Stimmen durch Mikrofone und Lautsprecher stattfindet.

Nora Gomringer: Aspekte ihrer Performance

Gomringers Lesung wird überwiegend als nahe Einstellung/Talking-Head-Format (oder kunsthistorisch: als Bruststück, Abb. 1³¹) aufgezeichnet, in einigen Sequenzen zoomt die filmende Person auch in die Großaufnahme, das Close-Up des Gesichts (oder Kopfbild, Abb. 2). Bei der Präsentation eines kurzen Filmausschnitts, den Gomringer mitgebracht hat (1:01:12-1:02:21), schwenkt die Kamera mit einiger Unsicherheit zwischen Autorin und Projektion hin und her. Diese filmische Behandlung der Performance zeigt, dass hier eine Kunstform wahrgenommen wird, die auf den Oberkörper der Performenden fokussiert ist. Bewegung im Raum ist keine relevante Dimension und bereits die Kameraschwenks zu zusätzlichen Bildflächen stellen die filmende Person vor technische Schwierigkeiten (44:29). Wichtig sind zur Rezeption dieser Kunst offenbar Gesicht, Hände und Stimme, Requisiten in Format und Gewicht, die sich einer Behandlung am Tisch nicht versperren (hier Bücher) und eine gleichmäßige, klare und zugleich unauffällige Beleuchtung.



*Abb. 1: Gomringer (2014: 31:44):
Nahe Einstellung.*



*Abb. 2: Gomringer (2014: 33:24):
Großaufnahme.*

Die selbstgewählten und die vorgegebenen physischen Faktoren der Performance unterwerfen sich der zurückgenommenen Ästhetik des Performance-Genres ‚Lesung‘ nur zum Teil. Es gehört zu Gomringers Habitus, auffällige Kleidung zu tragen.³² In der vorliegenden Performance bedient sie mit einer pinkfarbenen Bluse und auffälligem Schmuck dezidiert also nicht den Habitus eines*r Autoren*in, dessen*deren Erscheinung als irrelevant markiert wird, um seine Kunst in den Vordergrund zu rücken und auch keine zurückgenommene Form von Weiblichkeit. Sie inszeniert vielmehr genau die körperliche Präsenz der Autorin, die das Format ‚Lesung‘ auf eine spezifisch unentschiedene Art zugleich fordert und

³¹ Alle Abbildungen in diesem Aufsatz werden mit freundlicher Genehmigung der Autorinnen und des Literarischen Zentrums Göttingen unter der Lizenz CCBY abgedruckt.

³² Vgl. dazu etwa ihre Social-Media-Auftritte auf „Instagram“ und „Facebook“.

negiert, indem es dem*r Künstler*in die untere Körperhälfte und die Mobilität nimmt. Gomringers Antwort auf diese Bedingungen ist, die Körperlichkeit in der oberen Hälfte durch Gestik, Mimik und Stimme maximal einzusetzen und dadurch den performativen Aspekten der Aufführung Bedeutung zuzumessen.

Ehe ein konkretes Gedicht analysiert werden soll, sei zur Illustration dieser Tendenz auf eine kurze Sequenz aus einer der behandelten Performances verwiesen. Etwa in der Mitte ihres dramaturgisch durchdachten Programms kommentiert Gomringer das vermeintliche oder tatsächliche Klingeln eines Telefons im Publikum durch eine elegante (weil deeskalierende) und kommunikativ daher besonders zielführende Überleitung. Raumordnung und Soundfaktoren, aber auch Hierarchien, Rollenverteilung, Interaktionspotential, Sympathieleitung und viele Aspekte mehr, die eine Performance ausmachen, sind schon in der kurzen Vorrede präsent:

[Blickt sich verwundert hinter sich an der Wand um] Z! Is' da irgendwo so ein Geräusch? Wie so ein Handy, das irgendwo liegt und unbedingt erhört werden will, so [Geste mit der rechten Hand] ‚düd, düd, düd‘ – nee? Gut! [Pause] Quatsch. [Pause] Ich hör' schon Handys, tja [lachendes Ausatmen]. (26:40-26:53)³³

Ohne eine weitere Atempause kommt Gomringer dann zur Anmoderation, die „zwei Märchentexte“ (26:56) ankündigt. In dieser Passage zeigt sich, wie Gomringer die Brücke zwischen Rollenlyrik (einem Text aus der Perspektive aller Figuren des Froschkönig-Märchens und einer in Apostrophe an Rumpelstilzchen) und ihrer eigenen Person schlägt. Sie beschreibt in der für ihr Bühnenhandeln konstitutiven Moderationsphase eine autobiographische Tatsache, ihre Märchensozialisation durch die Mutter, und ergänzt diese mit persönlichen und individuellen Erinnerungen. Dann geht sie – erneut völlig unvermittelt – zu den Märchengedichten über, in denen sie das gesamte Repertoire der ihr zur Verfügung stehenden Stimm- und Performance-Qualitäten ausbreitet: Sie singt ein Gedicht, sie mimt den Froschkönig mit einer extremen Stimmlage. Sie imitiert mit ihrem Gesicht das Aussehen des Frosches und schlägt mit der flachen Hand gegen ihr Pult. Sie verweist auf eine imaginäre Lichtregie („grün, grün anstrahlen“, 28:46-28:48³⁴) und kehrt immer wieder zu ihrer eigenen (Bühnen-)Stimme und Persona zurück.

Bereits in dieser sehr kurzen Passage ihrer Performance werden also besonders viele Aspekte genuin performativer Kunst aktualisiert. Dieser Befund kann einerseits Gomringers Performance-Kunst beschreiben, die besonders elaboriert die

³³ Transkription AB. Diese Art der Transkription gibt nur einige ausgewählte Aspekte der Moderation und ihrer Beschaffenheit wieder, wie Wortlaut, Pausen und untermalende Gestik.

³⁴ Wenn Gomringer hier verbal eine nicht-existierende Lichtregie kommentiert, dann markiert diese Abweichung von der Norm, dass das Genre ‚Lesung‘ sich üblicherweise die bedeutungstragende Dimension von Licht – analog etwa zu der von Körpern – konstitutiv zu Nutze macht und dennoch ausblendet.

Möglichkeiten des Situativen, der Interaktion, der Stimme,³⁵ des Körpers,³⁶ des Klangs und des Raums ausnutzt. Dadurch wird die Hierarchisierung oder auch die Chronologie von Schrifttext und Performance bei Gomringer fragwürdig: Ihre Schrifttexte können wie stillgestellte oder reduzierte Performances wirken. Andererseits wird hier systematisch deutlich, wie viele Besonderheiten einer Performance in unwiederholbaren und auch ungeplanten Zusammenhängen begründet liegen, auf die eine Beschreibung unbedingt eingehen muss.

Nora Gomringer: „Dichtertreffen“ als performativ repräsentierte Lyrik

Der Text, dessen Performance es nun isoliert zu analysieren gilt, trägt den Titel „Dichtertreffen“ und wird unter diesem Namen auch verbal angekündigt (25:44). Der Vortrag erfolgt zusammen mit einer Reihe anderer Gedichte aus Gomringers frühen Lyrikbänden³⁷ in den ersten 45 Minuten der ca. 75 Minuten dauernden Veranstaltung. Auf ihre früheren Texte (insbesondere diejenigen aus „Sag doch mal was zur Nacht“, 2006) rekurriert Gomringer mit dem Label „Sprechttexte“ (7:00-7:30)³⁸ – „Dichtertreffen“ reiht sich, obwohl es in „Klimaforschung“ (2010) erschienen ist, durch die Dramaturgie des Abends recht nahtlos in die Reihe der Sprechttexte ein: Die Performance aller Texte aus diesen ersten 45 Minuten (bis zur zusätzlich graphischen Darbietung der zu diesem Zeitpunkt neuen „Monster Poems“ in einer Art Diavortrag) wirkt zusammenhängend und geschlossen. Anders als bei vielen anderen Texten des Abends rahmt Gomringer diese Aufführung nicht durch frei gesprochene Erklärungen vor oder nach dem Text. „Dichtertreffen“ folgt auf „Nussbaumedelob“ und wird abgelöst von der zuvor beschriebenen Märchen-Sequenz, die mit dem Klingeln eines Mobiltelefons beginnt.

Der Text des Gedichts lautet, in einer Fassung, die 2015 „derzeit ihre Gültigkeit“³⁹ für Gomringer besitzt:

³⁵ Vgl. zu Gomringers professionell ausgebildetem stimmlichem Potential Benthien (2017: 121).

³⁶ Vgl. Studer (2017).

³⁷ Es handelt sich um Gedichte aus „Silbentrennung“ (Gomringer 2002); „Sag doch mal was zur Nacht“ (dies. 2006) und „Klimaforschung“ (dies. 2010a). Diese Bände wurden zunächst in „Mein Gedicht fragt nicht lange“ (dies. 2011) und dann unter Austausch von „Gedichte, Poems“ (dies. 2000) gegen „Nachrichten aus der Luft“ (dies. 2010b) in „Mein Gedicht fragt nicht lange. Reloaded“ (dies. 2015a) zusammengeführt. Im Folgenden zitiere ich nach: dies. (2015a).

³⁸ Sie verbindet dieses Label mit dem Autor Bodo Hell und dessen Verwendung des Begriffs (7:23), vgl. dazu auch Benthien (2017: 121) und Brehm (2013: 234).

³⁹ Gomringer (2015a: [Angabe auf dem Frontispiz]), die Autorin betont also schon im Paratext, dass ihre Schrifttexte nur zeitlich begrenzt ‚gültig‘ seien und macht sie damit zum Gegenstand performativer Aushandlungs- und Verschiebungsprozesse, vgl. dazu auch Benthien (2017: 120). Zu Mündlichkeit und Schriftlichkeit bei Gomringer vgl. auch Assmann (2018), Brehm (2013: 234f.) und Dumschat[-Rehfeldt] (2005: 207).

Dichtertreffen

Wir standen beisammen, dichter
 Sekt in den gespaltenen Hufen
 Wie die Tiere zur Heiligen Nacht
 Gegenseitig erstaunt über unsere Sprache
 Das Schwein ungläubig an die Lippen der Kuh
 Gehängt, der Hahn am Schnabel der Ente
 Die Lesungen, die folgten, waren ein Abtasten
 Der Kehlköpfe, die bewegt durch fremde Beben
 Gebäude rissen, wie die Löwen Antilopen
 Die Presse blinzelte und hörte nicht, was wirklich
 Gesagt wurde, es war mittlerweile der erste Feiertag
 Und längst schwiegen wir wieder⁴⁰

In den ersten Sekunden der Aufführung verstellt Gomringer ihre Stimme zweimal, bis sie schließlich bei der Stimme ankommt, die sie in den meisten Aufführungen verwendet und die (mit Varianz in Höhen und Tiefen) als ihr Komfortbereich für die Performance betrachtet werden darf.⁴¹ Zunächst arbeitet Gomringer beim Wort „Dichtertreffen“ mit einem starken Vibrato und einer sehr tiefen Stimme.⁴² Beides wird untermalt von mimischen Extrema (Augen halb geschlossen, aber zum Publikum gewandt, anschließend geöffnet, aber zum Tisch blickend; Kinn vorgereckt, anschließend stark gesenkt) und einem signifikanten Einsatz von Requisiten: Gomringer benutzt das Glas, das auf ihrem Tisch steht und in Lesungen üblicherweise zwar namensgebend, aber performativ sekundär ist, und macht es zum Teil der dargestellten Szene. Sie schwenkt es im Stil eines*r geübten Redners*in wie ein Rotwein- oder Whiskyglas vor ihrem Gesicht und verweist durch diese selbstverständliche Geste auf bestimmte soziale Kontexte. Durch den Einsatz des Glases, das dem sonst ausgeblendeten Kommunikationssystem ‚Autor*in vs. Publikum‘ entstammt, wird aber auch die Ähnlichkeit des institutionellen Kontextes mit der Performance selbst betont: Das Dichtertreffen im Text (die Textsituation) hat Ähnlichkeiten mit der Performance im „Literarischen Zentrum“ (der Performancesituation). Die Frage ‚Wer spricht hier über wen zu wem?‘ taucht auf und bleibt in der Schwebelage.

Den ersten Vers „Wir standen beisammen“ spricht Gomringer nun in einer tiefen Tonlage, die keine zusätzlichen Elemente der Verstellung aufweist, aber

⁴⁰ Gomringer (2015a: 186).

⁴¹ Novak (2011: 120-125) analysiert folgende Dimensionen des mehrdimensionalen Aspekts „Timbre“: „Tense/Lax“; „Rough/Smooth“; „Breathiness“; „Vibrato/Plain“; „Resonance“.

⁴² Zuvor, beim Gedicht „Nussbaumederlob“ hatte sie ebenfalls eine Rollen-Stimme gewählt, indem sie tief, kehlig, mit rollendem ‚R‘ und in bayerischem Akzent vortrug. Das als hochdeutsch markierte und durch Vibrato untermalte Stimmregister, das sie nun wählt, setzt also auf einen maximalen Kontrast zweier Rollen – die beide wiederum in einem Spannungsverhältnis zur durchschnittlichen Figur stehen, die die Autorin darstellt. Darüber hinaus verhandeln beide Texte inhaltlich die Relation von Autoren (m.) zum Publikum und spiegeln damit auch eine solche zwischen Autorin und Publikum.

durch zwei starke Wortakzente („ständen“ und „beisammen“) ein initiales Pathos hervorkehrt, das die Tendenzen des betonten Titels fortsetzt, aber sich von der Möglichkeit einer Rollenfiktion entfernt. Gleichzeitig markiert das Präteritum Distanz zwischen der Situation der Performance im Hier und Jetzt und der dargestellten Szene.

Das Wort ‚D/dichter‘ [diçtə], das in der gedruckten Form als Adjektiv markiert ist, gesprochen aber in der Ambivalenz der Homophone „dichter“ und „Dichter“ verharren muss, spricht Gomringer nun erstens mit einer kehligen Stimme und zweitens erneut mit starkem Einsatz von Gestik, Mimik und Requisite (vgl. Abb. 3). Sie suggeriert durch zusammengezogene Schultern, ein erhobenes Glas (als würde sie es im Gedränge sichern), verdrehte Augen und die Kehlstimme eine Beengung, die das Adjektiv „dicht“ überhaupt erst ins Spiel bringt, da das Wort „Dichter“ noch aus der Titelnennung („Dichtertreffen“) nachklingt.



Abb. 3: Gomringer (2014: 25:52): „Dichter/dichter“

Bei der Aufführung des Titels und des ersten Verses treten also bereits drei verschiedene Rollen (Stimmen) und mindestens zwei Sprechsituationen (gegenwärtige Aufführung/Performancesituation und dargestelltes Treffen/Textsituation) zutage, die so unterschiedlich sind und zugleich so nah beieinander liegen, dass Fragen zum Verhältnis zwischen „Wir“ und Performender aufkommen: Ist dies ein kritisches Gedicht? Eine Parodie? Welche Geschlechter haben die „Dichter“ und/oder das „Wir“, wenn sie mal kehlig, mal rau, mal mehr und mal weniger tief sprechen? Spricht hier eine Dichterin *über* Dichter oder *als* Dichter?

Diese artifizielle *Situationsspaltung* (um einen umstrittenen, aber hier passenden mediävistischen Terminus zwanglos auf diese Performance zu übertragen⁴³)

⁴³ Vgl. dazu Warning (1979: 122). Benthien (2017) diskutiert in ihrem Beitrag die relevante Frage, inwiefern Gomringer als Performerin eines Hör-Gedichts aus der Perspektive einer*s Auschwitz-Häftlings durch ihre Stimme eine aneignende Perspektive nahelegt. Im Rahmen einer Performance wie der vorliegenden muss diese Frage zusätzlich im Lichte von Situations-spaltung, Polyphonie, Ambivalenzen und Rollenwechsel diskutiert werden, die die Bühnenkunst Gomringers auszeichnen. Zur Stimme, an der Benthien die „mimetische Aneignung“

wird verdoppelt, indem eine weitere Ambivalenz inszeniert wird: Die Verse „Sekt in den gespaltenen Hufen / Wie die Tiere zur Heiligen Nacht“ beschreiben ein Treffen von Tieren, die wie auf einem Empfang agieren. Diese Tiere werden nun aber explizit mit Tieren verglichen, was keinen Sinn zu ergeben scheint, sodass das Bild kippt und die Richtung der Übertragung sich erneut umkehren muss: Nicht die Tiere verhalten sich wie Menschen, sondern die Dichter wie Tiere. Dieses schnelle Hin- und Her-Wechseln zwischen den Übertragungen wird in der Performance dadurch verstärkt, dass Gomringer ungelentk und vom Glasboden aus mit dem Requisite hantiert, ohne jedoch mit ihren Händen mimetisch „gespaltene[] Hufe“ nachzuahmen. Was sie ausführt, entspricht damit sowohl einer Nachahmung von imaginierten Tieren mit so etwas Filigranem wie Sektgläsern als auch von den dicht gedrängt stehenden und von der Feierlichkeit des Treffens („Wie [...] zur Heiligen Nacht“) in ein Unwohlsein gebrachten Dichtern/Menschen.

Zugleich tritt aber auch Gomringer zutage, die vielleicht *ein* oder auch *kein* Dichter ist, die aber definitiv ein Glas, jedoch *kein* Sektklas in Händen hält. In der Gegenwärtigkeit der Performance muss ausgerechnet diese Ebene sich – obwohl ihre Semantik irrelevant ist – performativ in den Vordergrund drängen, weil der wackelige Umgang mit dem gefüllten Wasserglas genau diejenigen einmaligen und unwiederholbaren Effekte des Spontanen in Performances betont, die das Medium prägen. Die Frage danach, ob nun Dichter wie Tiere oder Tiere wie Dichter sind, wird performativ konterkariert von der Ahnung, dass Wasser flüssig und die Schwerkraft nicht aufzuhalten ist: Das drohende Umkippen des Glases beherrscht die situative Wahrnehmung und überlagert die Semantiken des Textes. Der Körper der Performenden und das prekäre Requisite bestimmen die Rezeption und verweisen auf den unhintergebar offenen Ausgang des Balanceakts mit dem Glas. Die *Performanz*⁴⁴ dominiert vor jeder fraglichen *Mimesis* (Tier/Dichter) und *Poiesis* (Gemachtheit der Spannung zwischen Dichter und Tier).

Die dominante Botschaft dieses Textes ist also in der Performance ein rapider Wechsel und ein konstitutives Schweben zwischen Performance- und Bildebenen. Diese Lesart kommt beim Text nicht in derselben Stärke auf, da die Stimmwechsel, die Ambivalenz des Wortes „Dichter“, die Requisite und die doppeldeutige Gestik fehlen.

Die nächsten sechs Verse (13 Sekunden) lösen die Spannung der ersten nun vorübergehend sukzessive auf. Dies geschieht nicht durch eine semantische Klärung, sondern durch eine quantitative Entscheidung. Im Folgenden zeigen Text und Performance ein Ensemble von mehreren Tierpaaren: Schwein/Kuh,

(130) festmacht, treten die synchronen Effekte von Körper und Raum und die diachronen ständigen Rollenwechsel. Die vorliegende Performance enthält ebenfalls das diskutierte Gedicht „Und es war ein Tag“ (Gomringer 2014: 40:22). Zu Identitätsaspekten bei Gomringer vgl. weiter auch Brehm (2013: 235-246) und Dumschat[-Rehfeldt] (2005).

⁴⁴ Zu diesem Begriff und seinem Verhältnis zu ‚Performance‘, ‚Performbarkeit‘ und ‚Performativität‘ vgl. Bers / Trilcke (2017: 40-48).

Hahn/Ente, Löwe/Antilope. Gomringer betont den Stellenwert dieser Akteure, indem sie die Stammvokale betonter Silben durch Längen hervorhebt und die Sprechstimme vereinheitlicht. Sie inszeniert in dieser Passage kein unklares Verhältnis zwischen Ich/Dichter; Dichter/Tier; Hier-und-Jetzt/dargestellter Welt also: Performancesituation/Textsituation, sondern sie geht in einen quasi narrativen Modus der Distanz über, der die Situation vereinfacht. Gomringer spricht über die dargestellten Tiere, von denen nur klar ist, *dass* sie sonderbarerweise, nicht aber *was* sie sprechen.

Eine einzelne Besonderheit weist diese Passage stimmlich auf: Die Wörter „Abtasten / Der Kehlköpfe“ spricht Gomringer langsamer, leiser und von Atemluft getragen. Sie imitiert also den Umgang mit oder das Tun von empfindlichen Kehlköpfen, indem sie die Atemluft hörbar macht. Sowohl Menschen als auch Säugetiere besitzen Kehlköpfe (Vögel, also Ente und Hahn, dagegen nicht). Menschen jedoch nutzen ihn zum Sprechen, Tiere zum Lauten. Die physische Präsenz der Luft durch das Atemgeräusch verbindet alle Kehlkopfbesitzer*innen, ebenso wie die letzten Verse: „Die Presse blinzelte und hörte nicht, was wirklich / Gesagt wurde, es war mittlerweile der erste Feiertag / Und längst schwiegen wir wieder“. Auch hier arbeitet Gomringer mit der Hörbarkeit des Atemstroms und untermalt die Präsenz des aufkommenden Schweigens zusätzlich mit einer starken Verlangsamung und Absenkung von Tonhöhe und Lautstärke bis zum Flüstern.

Das performte Gedicht legt seinen Fokus also auf die Spannungsfelder Autorin /Figuren; Menschen/Tiere; Sprache/Laute; Darstellen/Dargestellt-Werden; Textsituation/Performancesituation und lässt die Performance zwischen den Polen hin und her kippen. Dazu wird die Frequenz solcher Brüche immer wieder verändert.

Nora Gomringer: „Dichtertreffen“ als graphisch repräsentierte Lyrik

Die graphisch repräsentierte Version von „Dichtertreffen“ hat Eigenschaften, die bei der Lesung nicht oder nicht stark zum Vorschein treten. Die Ambivalenz des Wortes „dichter“ geht durch die Kleinschreibung verloren; gleichzeitig ist die fehlende Bezugsgröße des Komparativs („Dichter als wer oder was?“, möchte man fragen) in der Schriftfassung möglicherweise genau so auffällig, dass das Wortspiel mit dem Substantiv „Dichter“, das zuvor im Titel auftaucht, auch hier evoziert wird und zudem Assoziationen mit dem für die Lyrik so relevanten Konzept der Verdichtung auftreten können. Die Tatsache, dass die graphische Repräsentation eine Anpassung des Lesetempos an den Verstehensprozess erlaubt und dass keine weiteren semiotischen Codes bespielt werden, begünstigt einen fokussierten Rezeptionsmodus. Formsemantische Pointen (wie das Enjambement „an die Lippen der Kuh / Gehängt“, das das Hängen verbildlicht) werden, durch langsames Lesen unterstützt, nur im graphischen Text sichtbar. Dasselbe gilt für die spezifische Syntax- und Bildverschachtelung: „Die Lesungen, die folgten, waren ein Abtasten / Der Kehlköpfe, die bewegt durch fremde Beben / Gebäude rissen, wie die Löwen Antilopen“. Der Text evoziert – stärker als die Performance – die

Frage: Was bedeutet dieser Bilderschwarm? Schlüsselte man die Zeichenfolge und die Syntax im langsamen Modus einer stillen und mehrfachen Gedichtlektüre auf, dann zeigt sich: Die Lesungen sind ein Abtasten der Kehlköpfe. Diese Kehlköpfe ihrerseits sind erstens bewegt durch fremde Beben – ein erstaunliches Bild, denn was sind „fremde Beben“? Und zweitens reißen diese Kehlköpfe Gebäude ein, was wiederum dem Tun von Löwen an Antilopen ähnelt.

Dieses komplexe Bildgewebe, das eine immense sprachliche Tempoverschärfung, *Verdichtung* (mehr und heterogenere *Seme pro Vers*) gegenüber den paarweise und auch noch per zoologischer Klassifikation (Paarhufer gegen Vögel) zusammengestellten Nutztieren und ihrem statischen Tun darstellt, kann in der Performance nur als Häufung von Bildern wahrgenommen werden, von dem einzig Löwen und Antilopen als Dichter-Tiere übrig bleiben, weil sie den Vers und die Satzkonstruktion abschließen und weil Gomringer hier zusätzlich das Sprechtempo drosselt.

Darüber hinaus werden durch die Betonung bestimmter Spannungsfelder (Ich/Dichter; Dichter/Tier; Textsituation/Performancesituation) in der Performance andere Bedeutungsebenen in den Hintergrund gerückt, die bei der individuellen Lektüre durch mediale Spezifika (Fokus, Tempoadaptation in der Rezeption) und die entzerrte Kommunikationssituation möglich sind: Kein Element von Gomringers Performance – im Monat Juli – zielt etwa auf die Weihnachts-Semantik ab, die der Text an zwei Stellen enthält („Wie die Tiere zur Heiligen Nacht“, „es war mittlerweile der erste Feiertag / Und längst schwiegen wir wieder“). Hier wird auf volkstümliche Narrative angespielt, nach denen in den Nächten vor und nach Weihnachten die Tiere sprechen und weissagen können.⁴⁵ Setzt man diese Semantik voraus, entscheidet sich die Frage, ob hier Tiere mit Dichtern oder Dichter mit Tieren verglichen werden, tendenziell zugunsten der ersten Variante: Die Tiere können an den Feiertagen sprechen und fühlen sich wie eine Gruppe von Sprachkünstler*innen.

Der Text erlaubt überdies auch eine gegenteilige biographische Lesart, die ebenfalls durch die stimmlich verfremdende Performance nicht zutage treten kann: Weihnachten dürfte in der Literaten*innen-Familie Gomringer in der Tat ein ‚Dichtertreffen‘ sein und der Text verweist dann ggf. auf die Tatsache, dass Zusammenkünfte in der Familie zu Feiertagen bemerkenswerte Kommunikationssituationen, aber auch Schweigen verursachen können. In der graphisch repräsentierten Variante des Gedichts sind erstens die beiden Weihnachts-Semantiken (Tiere und Familie) weniger unwahrscheinlich, weil es zur Logik entzerrter Kommunikation gehört, dass jeder Zeitpunkt (z.B. im Jahresverlauf) im Text aktuell sein kann. Diese Möglichkeit wird in der Performance durch das Spiel mit dem Hier-und-Jetzt (im Hochsommer) und durch die Betonung anderer Semantiken als der weihnachtlichen durch die beschriebenen Stimm- und Gestik-Phänomene nicht in gleichem Maße genutzt. Einzig das narrative Präteritum verweist auf eine Distanz zur (dann) dargestellten Welt. Die familiär-biographische Lesart dürfte

⁴⁵ Vgl. Weiser-Aall (1938/41: Sp. 926).

– so sei vermutet – in der Performance ganz und gar nicht evoziert werden: Gomringer gibt durch ihre Rahmenbemerkungen zu den meisten Gedichten ein Interpretationsspektrum vor und etikettiert in der untersuchten Lesung ostentativ nur ein einziges Gedicht als „in der Tat de[n] einzige[n] autobiographische[n] Text, für den ich mich verbürge, in der ganzen Lesung heute“ (29:25-29:27). „Dichtertreffen“ wird andernorts durch ähnliche, jedoch schriftliche Rahmungen durchaus als autobiographisch markiert und erhält eine weitere Bedeutungsebene, die weder die Text-Fassung noch die Performance akzentuiert:

Mein Leben auf Festivals, den Ideentauschplätzen, auf denen am häufigsten Texte vor nicht-deutschsprachigem Publikum vorgetragen werden, habe ich einmal in dem Gedicht „Dichtertreffen“ zusammengefasst.⁴⁶

Während die Performance Ambivalenzen produziert und aushält, bietet der graphisch repräsentierte Text mehr Angebote zur Bedeutungszuweisung. Die Performance bedient viele Codes gleichzeitig, die einander widersprechen. Die Textfassung lässt trotz – oder wegen – ihrer einschlägigen Verdichtungstechniken verschiedene kohärente Lesarten zu, die sie durch konsequente Mehrfachcodierung *nebeneinander* bedient – eine Dichter-Allegorie, die Literaten*innen mit Tieren vergleicht, eine Weihnachtssage, in der Tiere sprechen, als wären sie Dichter, und zwei autobiographische Lesarten: Familie Gomringer als Dichter-Tiere an Weihnachten und Reflexionen auf internationale Autoren*innen-Begegnungen. Viele dieser Möglichkeiten werden in der Performance durch pragmatische Aspekte (etwa die Jahreszeit) oder Akzente nicht aktualisiert. Dieser Aggregatzustand verengt also die Möglichkeiten des Textes auf einen mehrfachen und selbstreferenziellen Schwebezustand im Hier-und-Jetzt. Dass dieser Aggregatzustand aber dem Schrifttext nicht unbedingt nachgeordnet ist, zeigt einerseits Gomringers Hinweis auf die begrenzte Gültigkeit einer Textfassung und andererseits eine textlich nicht ebenso wirkungsvolle und damit der *Performbarkeit*⁴⁷ zuzuordnende Strategie wie die allein phonetische Doppeldeutigkeit von [diçtɐ].

Martina Hefter: Aspekte ihrer Performance

Hefters Performance⁴⁸ ist – wie angedeutet – Teil einer kleinen Revue, die der Verlag „kookbooks“ anlässlich seines Firmenjubiläums in wechselnder Besetzung auf Tour schickte. Martina Hefter (geb. 1965) wird begleitet von Tristan Marquardt (geb. 1987) und Steffen Popp (geb. 1978), die nicht nur beide deutlich

⁴⁶ Gomringer (2015b: 118).

⁴⁷ Zu diesem Begriff und seinem Verhältnis zu ‚Performance‘, ‚Performanz‘ und ‚Performativität‘ vgl. Bers / Trilcke (2017).

⁴⁸ Ich verwende hier weiterhin einen weiten Performance-Begriff, der Hefters eigener Terminologie dezidiert nicht entspricht (s.o.). Sie nennt ihr künstlerisches Tun mit Gedichten nicht Performance und reserviert dieses Wort für Kunst-Performances i.e.S.

jüngere und männliche Autoren sind, sondern auch in der Performance ähnlich und zwar im Genre ‚Wasserglaslesung‘ operieren. Hefter wird deshalb in der Gestaltung des Abends deutlich als Abweichung markiert. Auch sie liest am Pult, steht aber bei jedem zweiten Gedicht auf und bewegt sich frei im Raum. Wie ungewöhnlich dieses Tun für eine Lesung in einem Literaturhaus ist, kann man erneut anhand der filmischen Aufzeichnung erkennen, die nur schlecht mit den Ortswechseln und vor allem mit der Entfernung vom Mikrofon zurechtkommt.



Abb. 4: Hefter (2013b: 07:42):
Nahe Einstellung.

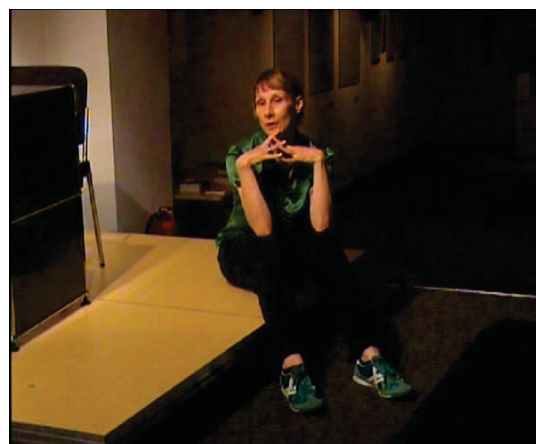


Abb. 5: Hefter (2013b: 11:22):
Halbtotale.

Hefter benutzt keine Requisiten. Ihre Kleidung und ihre performte Körperlichkeit scheinen mit beiden Arten ihrer Darbietung zu korrespondieren: Einerseits trägt sie, Gomringer gar nicht unähnlich und sich darin von den Jersey-Shirts ihrer Kollegen absetzend, eine farbige (grüne) Seidenbluse, die im Sinne von Abendgarderobe für eine Aufwertung des institutionellen Settings durch Eleganz stehen mag und die in den Phasen am Pult durch Lichtreflexe den Oberkörper zum Akteur macht. Andererseits wählt sie dunkle Hosen und Sportschuhe, die der tänzerischen Performance angemessen sind.

Interessanterweise sind ihre leise, nicht-theatrale Sprechstimme, ihre zurückgenommene Gestik, Mimik und Körperhaltung beim Lesen und ihre beinahe ganz fehlende explizite Interaktion mit dem Publikum an dem Modus literarischer Performance orientiert, der den Text in den Vordergrund und den*die Autor*in in den Hintergrund rückt: an der ‚Lesung‘. Gleichzeitig artikulieren nicht nur die Texte thematisch, sondern auch ihre tänzerischen Performances selbst ein Interesse an Körpern. Zwischen diesen beiden Kunstwerken, textaffiner Lesung und körperbetonter Performance, tritt die Autorin als reale und/oder (Bühnen-)Person in den Hintergrund. Hier liegt ein wichtiger Unterschied zur Performance Gomringers, die die Texte durch ihre Individualisierungstechniken (Körper, Stimme, Kostüm, Requisite) durchaus an die (Bühnen-)Persona Nora Gomringer koppelt. Eine für dieses Spannungsfeld symptomatische Passage von Hefters Performance ist die Verabschiedung. Im Stil all ihrer zuvor vorgetragenen Gedichttitel formuliert sie den Satz „Wie geht sich bedanken?“ (16:07) und steht auf, um einen ballettartigen

Knicks auszuführen, sie bleibt keine Sekunde länger auf der Bühne, als der Knicks dauert und verkürzt so den Applaus. Die einzige mögliche Interaktion zwischen realer Autorin und realem Publikum wird damit zur Text- und Körperperformance. Die Autorin ist Medium dieser beiden Kunstarten, exponiert sich aber nicht als Verfasserin, Interpretin, Moderatorin, Regisseurin ihres Tuns auf einer externen Ebene, wie Gomringer es tut.

Martina Hefter: „liegen“ als graphisch repräsentierte Lyrik

Das Gedicht, das zunächst in der gedruckten Form beschrieben werden soll, heißt dort „liegen“, wird aber in der Aufführung als „Wie geht liegen?“ angekündigt. In beiden Aggregatzuständen ist der Text Teil einer Reihe von Gedichten, die Bewegungen thematisieren, und in beiden Zusammenhängen wird deutlich, dass der Sprechakt der Thematisierung eine Art Anleitung oder Definition ist.⁴⁹ Da die beiden Texte sich signifikant unterscheiden, sei ihre sprachliche Oberfläche im Folgenden einander gegenübergestellt, um anschließend auch die nicht-sprachlichen Codes berücksichtigen zu können.⁵⁰

liegen

auf dem Rücken, Liegewiese im Freibad

Als wäre mein Körper mit Standards bewachsen.
Er ist nicht hingefallen,
badet im Gegenteil von Alarm.

Die tastbaren Quaddel im Rasen besagen: Es bleibt spannend.
Ich übe zappeln beim Atmen,
mein Drang nach Haltung,
Gestalt eines antiken Kriegers,
am Knie erwischt,

Wie geht liegen ↑

Liegen auf der [Stocken] Liegewiese im Freibad ↑

Als wäre mein Körper ↑
Mit Standards bewachsen ↓
Er ist nicht hingefallen ↓
Er badet ↑
Im Gegenteil ↑
Von Alarm ↑

Die [Stocken] tastbaren ↑
Quaddel ↑
Im Rasen ↑
Besagen ↑
[Stimmänderung] Es bleibt spannend ↓

⁴⁹ Im gedruckten Band (Hefter 2013a) geschieht dies paratextuell durch den Untertitel „Vom Gehen und Stehen. Ein Handbuch“, in der Performance auf anderen Wegen, s.u.

⁵⁰ Diese reduzierte Notation dient allein der Sichtbarmachung von lexikalischen Unterschieden. Die Zeilenumbrüche geben kurze Pausen unterschiedlicher Länge wieder, die Leerzeilen deutlich längere Pausen. Besonders signifikante Stimmereignisse, etwa die verstellte Stimme im Quasi-Zitat „Es bleibt spannend“, wurden in eckigen Klammern eingefügt. Die interessante Melodieführung am Ende eines Sprechabschnitts wird durch die Pfeile wiedergegeben, die zeigen, ob die Stimme gesenkt oder gehoben wird oder ob sie in etwa das Niveau behält. Auch hier können gleiche Zeichen nur ein Spektrum von Erscheinungen abbilden: Hefter geht z.B. bei den ersten beiden Phrasen stärker und fragender mit der Stimme nach oben als in den restlichen.

aber lebend, Wellen winziger Be-
ben
huschen als Zucken in die Grube
unterhalb meines Munds.

Ich schlage mich herum
mit Bucheckern.⁵¹

Mein Drang nach Haltung →
Gestalt ↑
Eines antiken Kriegers ↑
Am Knie erwischt ↑
Aber lebend ↑

Mein Drang nach Haltung →
Wellen winziger Beben ↑
Huschen ↑
Als Zucken ↑
In die Grube →
Unterhalb meines Munds →
Ich schlage mich herum ↑
Mit Bucheckern →

Der Schrifttext gibt wieder, wie die Sensorik des Rückens auf die Unebenheiten des Bodens „Quaddel[n]“ und „Bucheckern“ reagiert und wie gleichzeitig soziale Normen die Körperlichkeit affizieren. Die Sprechinstanz verschwindet als Stimme hinter Körperteilen und Anforderungen an Körperteile. Liegen ist in diesem besonderen Fall also keineswegs passives Liegen, sondern ein Akt, der von äußeren Faktoren bestimmt wird und in der statischen Haltung eine Reihe von Dynamiken inkludiert.

Dennoch liegt diese Figur; das bedeutet, sie ist in diesem Akt zwar aktiv, aber als Zentrum der an ihr vorkommenden Bewegungen „zappeln“, „Wellen“, „Beben“ und „Zucken“ sowie der ihr zugeschriebenen Standards und Normen („Gestalt eines antiken Kriegers“) statisch und ruhend. Das wird auch durch die Versumbrüche deutlich, die den Text in gleichmäßige Abschnitte aus drei Versen teilen. Der Text zeigt also, wie ein scheinbar passiver und unbewegter Körper sich aufgrund der äußeren Normierung in Aufruhr befindet. Liegen ist hier keine basale Körperhaltung, sondern dieses Liegen „auf dem Rücken, Liegewiese im Freibad“ ist ein besonderer Fall, der über spezifische soziale Normen determiniert wird.

Martina Hefter: „Wie geht liegen?“ als phonisch und performativ repräsentierte Lyrik

Wenn Hefter in der Performance den Titel (und alle anderen Titel) zur Wie-Frage ‚Wie geht X?‘ umformuliert, dann reagiert diese Veränderung auf die Performanz. Der Titel ist die Einleitung zu einer konkreten Vorführung und Handlung, nicht zu einer reinen Beschreibung der Tätigkeit. Hefter dichtet nicht über ‚liegen‘, sondern sie liegt tatsächlich und zwar in einem durch eine kleine Treppe separierten Teil des Veranstaltungsraums, der hier die Bühne ersetzt (vgl. Abb. 6). In der Schriftfassung tragen dagegen alle Bewegungs-Gedichte Untertitel, die jedes ‚Lemma‘ des ‚Handbuchs‘ begleiten und spezifizieren. In der Performance wird

⁵¹ Hefter (2013a: 12), Hervorhebung des Titels dort.

dieser Textteil mit allen anderen Sätzen homogenisiert und verliert so die Funktion der genauen Spezifikation; einzig die Frage-ähnliche Hebung der Stimme markiert eine gewisse Differenz.

In der phonischen Repräsentation gerät überdies, durch das Fehlen der typographischen Differenzmarkierungen, genau jene Information in den Hintergrund, dass das hier performte Liegen ein besonderes ist: das Liegen im Freibad. Die fragende Intonation und die Tatsache, dass auch einige der anderen Performance-Teile auf basale Bewegungsarten rekurren („Wie geht tanzen?“ 8:49), machen das Freibadliegen nur zu einem von mehreren möglichen Exempeln. Die Performance zeigt, wie liegen geht, zum Beispiel im Freibad. Das Interessante an Hefters Performance ist aber nun, dass sie gerade nicht liegt: Ihr Körper berührt den Boden in mehreren Passagen der Darbietung nur mit wenigen Punkten, etwa dem Schultergürtel und den Zehenspitzen (vgl. Abb. 6).



Abb. 6: Martina Hefter (2013b: 13:16): „Wie geht liegen?“

Dieses Spannungsverhältnis zwischen der scheinbaren Definition von Liegen an und für sich und einer alles andere als selbstvergessen und entspannt wirkenden Tanzszene wird verdoppelt durch die Nutzung der Stimme: Der erste Teil des Gedichts behauptet, der Körper sei in einem Zustand, der das „Gegenteil / Von Alarm“ bedeute, „er badet“. Gleichzeitig geht aber die Stimme vor den Pausen so gut wie nie nach unten, sondern verharrt im fragenden Modus der Hebung. Der jeweils folgende Vers beginnt dann etwas tiefer, sodass zumindest die mittlere Höhe im Gedicht meist gleichbleiben kann. Dieser Sprechrhythmus verhält sich konträr zur Vorstellung einer auf der Wiese entspannt liegenden Stellung und diese Tatsache wird durch die verstellte Stimme im Zitat der „Quaddel / im Rasen“ deutlich, die artikulieren: „Es bleibt spannend“. Die Performance zeigt, was den (anders als im Schriftlichen) doppelt genannten „Drang nach Haltung“ ausmacht: eine innere Disposition, sogar im Liegen nicht loszulassen.

Das Spannungsverhältnis, das die Performance in den Vordergrund rückt, ist also nicht so sehr der Unterschied zwischen der sozialen Anforderung an einen liegenden Körper und seiner dadurch erweckten Regungen, sondern sind allein die situativen Ergebnisse dieser aufgeladenen Situation. Hier werden eine Psyche

und ein Körper in der Schwebelage zwischen aktiver und passiver, bewegter und ruhiger, gespannter und entspannter Haltung dargestellt. Liegen und insbesondere Liegen im Schwimmbad sind nur der exemplarische Fall für diese psychosomatische Grundsituation.

Fazit

Gomringers Schrifttext erlaubt (oder fordert) eine Reihe von möglichen Ausdeutungen, die „Dichtertreffen“ als Allegorie für literarische Gruppen, Tiere an Weihnachten oder familiäre Dynamiken lesbar machen. Die Performance von „Dichtertreffen“ setzt eher auf unauflösbare Spannungsfelder zwischen Mensch und Tier, Textsituation und Performancesituation. Gomringers Auffassung von der Vorläufigkeit des Gedichts selbst hat eine Affinität dazu, performative Aktualisierungen einzubeziehen.

Hefters Gedicht und seine Performance zielen auf Semantiken ab, die nicht weit voneinander entfernt sind, jedoch entstehen in den verschiedenen Aggregatzuständen relevante Differenzen: „liegen“ beschreibt eine spezifische Situation normativ determinierter Körperlichkeit, „Wie geht liegen?“ führt einen Körper in einer Spannung vor, die zugleich im Hier-und-Jetzt tatsächlich stattfindet und damit auf eine nicht-spezifische Art des angespannten Liegens insgesamt verweist.

Gedicht-Text und -Performance bedeuten demnach nicht immer und nicht nur *Unterschiedliches*, sondern sie *bedeuten* vor allem unterschiedlich: Die Codes und Kanäle, die rezeptionellen Vorgaben, die zufälligen und geplanten Kontextbedingungen machen eine Performance zu einer wahrnehmbar anderen Erscheinungsform von Lyrik als den Gedichtstext. Um einerseits Gedichten in beiden Aggregatzuständen analytisch gerecht zu werden und um sich andererseits etwa den aktuellen Boom von performativer Literaturvermittlung (die sog. *Eventisierung* der Literatur) begreifbar zu machen, müssen neue Blickwinkel eingenommen und an den Phänomenen des Performativen geschulte Analysetechniken berücksichtigt werden.

Literatur

Quellen:

- Böttcher, B. (2003): Plädoyer für die Wiederentdeckung der akustischen Dimension von Dichtung. *Ausgesprochen wirksam!* <http://www.basboettcher.de/?page=Eigene/Artikel> [25. April 2021].
- Gomringer, N. (2000): *Gedichte, Poems*. [Eigenverlag].
- Gomringer, N. (2002): *Silbentrennung*. Düsseldorf.
- Gomringer, N. (2006): *Sag doch mal was zur Nacht*. Dresden / Leipzig.
- Gomringer, N. (2010a): *Klimaforschung*. Dresden / Leipzig.
- Gomringer, N. (2010b): *Nachrichten aus der Luft*. Dresden / Leipzig.

- Gomringer, N. (2011): *Mein Gedicht fragt nicht lange*. Dresden / Leipzig.
- Gomringer, N. (2014): *Mitschnitt von: Literarisches Zentrum Göttingen, Lesung Gomringer*, DVD, Archiv des Literarischen Zentrums, Gesamtdauer: 1 h 17 min 55 Sek.
- Gomringer, N. (2015a): *Mein Gedicht fragt nicht lange. Reloaded*. Dresden / Leipzig.
- Gomringer, N. (2015b): *Zwischen den Zeilen: Zungen. Rede vor dem Verband der Literaturübersetzer anlässlich des 60. Jubiläums*. In: Dies.: *Ich bin doch nicht hier, um Sie zu amüsieren*. Dresden / Leipzig. 112-132.
- Hefter, M. (2013a): *Vom Gehen und Stehen. Ein Handbuch. Gedichte*. Berlin.
- Hefter, M. (2013b), *Mitschnitt von: Literarisches Zentrum Göttingen, 10 Jahre kookbooks*, DVD, Archiv des Literarischen Zentrums, Gesamtdauer: 1 h 0 min 50 Sek.
- Jandl, E. (2017): *Hinweise für eine Veranstaltung mit Ernst Jandl*. In: Siblewski, K. / Ortheil, H.-J. (Hgg.): *Die ideale Lesung*. Mainz. 10-13.
- Literarisches Zentrum Göttingen (2013): *Veranstaltungsankündigung 10 Jahre kookbooks*. <http://www.literarisches-zentrum-goettingen.de/programm/2013-2014/hauptprogramm/martina-hefter-tristan-marquardt-und-steffen-popp/> [25. April 2021].
- Literarisches Zentrum Göttingen (2014): *Veranstaltungsankündigung Lesung Gomringer*. <http://www.literarisches-zentrum-goettingen.de/programm/2014/literatur-macht-schule/nora-gomringer/> [25. April 2021].

Forschung:

- Ammon, F. von (2018): *Fülle des Lauts. Aufführung und Musik in der deutschsprachigen Lyrik seit 1945. Das Werk Ernst Jandls in seinen Kontexten*. Stuttgart (= *Abhandlungen zur Literaturwissenschaft*).
- Assmann, A. / Assmann, J. (2003): [Art.] *Schrift*. In: Weimar, K. u.a. (Hgg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 3. Weimar/New York. 393-399.
- Assmann, D.-C. (2018): *U wie Umkreisen. Nora Gomringers „Recherche“ zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit*. In: Assmann, D.-C. / Menzel, N. (Hgg.): *Textgerede. Interferenzen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Gegenwartsliteratur*. Paderborn. (= *Szenen/Schnittstellen*: 6). 283-301.
- Benthien, C. (2017): *Über die Grenze akustischer Mimesis. Nora Gomringers Auschwitz-Gedicht als audio-poetische Provokation*. In: Bung, S. / Schrödl, J. (Hgg.): *Phänomen Hörbuch. Interdisziplinäre Perspektiven und medialer Wandel*. Bielefeld. (*Edition Kulturwissenschaft*: 95). 117-133.
- Bers, A. / Trilcke, P. (2017): *Einleitung*. In: Dies. (Hgg.): *Phänomene des Performativen in der Lyrik. Systematische Entwürfe und historische Fallbeispiele*. Göttingen. 9-58.
- Bradford, R. (2011): *Graphic poetics. Poetry as Visual Art*. London (= *Continuum literary studies*).
- Brehm, A. (2013): *„Lyrisches Ich“. Begriff und Praxis*. Bielefeld.
- Brinker, K. / Cölfen, H. / Pappert, S. (2018): *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*, 9. Auflage. Berlin (= *Grundlagen der Germanistik*: 29).
- Dumschat[-Rehfeldt], D. (2005): *„Ich binz“*. Zur Problematik der Identität in der Lyrik Nora Eugenie Gomringers. In: Bartl, A. (Hg.): *Verbalträume. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Interviews mit Friederike Mayröcker, Kerstin Hensel, Martin Walser, Bastian Böttcher und Tom Schulz*. Augsburg. (= *Germanistik und Gegenwartsliteratur*: 1). 205-230.

- Fischer-Lichte, E. (2012): *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld.
- Koch, P. / Oesterreicher, W. (2011): *Gesprochene Sprache in der Romania: Französisch, Italienisch, Spanisch*. 2., aktual. und erw. Aufl. Tübingen (= Romanistische Arbeitshefte 31).
- Lamping, D. (2016): *Methoden der Lyrikinterpretation*. In: Ders. (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, 2., erweiterte Auflage. Stuttgart. 38-48.
- Lauer, G. (2003): *Die zwei Schriften des Hypertexts. Über den Zusammenhang von Schrift, Bedeutung und neuen Medien*. In: Jannidis, F. / Lauer, G. / Martínez, M. / Winko, S. (Hgg.): *Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*. Berlin/New York (= Revisionen: 1). 527-555.
- Leuschner, P. E. (2016): [Art.] *Lyriklesung*. In: Lamping, D. (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, 2., erweiterte Auflage. Stuttgart. 271-282.
- Novak, J. (2011): *Live Poetry. An Integrated Approach to Poetry in Performance*. Amsterdam / New York (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 153).
- Prange, C. (2018): *Dichtung digital. Nora Gomringers lyrische Transformationen*. In: Schmid, J. C. P. / Veits, A. / Vorrath, W. (Hgg.): *Praktiken medialer Transformationen. Übersetzungen in und aus dem digitalen Raum*. Bielefeld. 105-125.
- Rudek, C. (2016): [Art.] *Rhetorische Lyrikanalyse: Formen und Funktionen von Klang- und Bildfiguren*. In: Lamping, D. (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, 2., erweiterte Auflage. Stuttgart. 49-59.
- Schönert, J. / Hühn, P. / Stein, M. (Hgg., 2007): *Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Berlin u.a (= Narratologia: 11).
- Stahl, H. (2020): *The Lyric and the Dramatic: Transitional Forms in Russian Poetry since the 1960s*. In: Fechner, M. / Stahl, H. (Hgg.): *Subjekt und Liminalität in der Gegenwartsliteratur. Band 2: Schwellenzeit – Gattungstransitionen – Grenzerfahrungen. Sergej Birjukov zum 70. Geburtstag*. Berlin. 215-243.
- Studer, L. (2017): „Ich werde etwas mit der Sprache machen“. Über Nora Gomringers Texte, die Sprache und was das alles mit dem Körper zu tun hat. In: *Literaturblatt für Baden-Württemberg*. 24 (1). 6-8.
- Warning, R. (1979): *Lyrisches Ich und Öffentlichkeit bei den Trobador*. In: Cormeau, C. (Hg.): *Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. FS Hugo Kuhn*. Stuttgart. 120-159.
- Weiler, C. / Roselt, J. (2017): *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*. Tübingen (= UTB: 3523).
- Weiser-Aall, L. (1938/41): *Weihnacht*. In: Bächtold-Stäubli, H. / Hoffmann-Krayer, E. (Hgg.): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Band 9*. Berlin. 865-968.
- Zymner, R. (2009): *Lyrik. Umriss und Begriff*, Paderborn.
- Zymner, R. (2019): *Begriffe der Lyrikologie. Einige Vorschläge*. In: Hillebrandt, C. / Klimek, S. / Müller, R. / Zymner, R. (Hgg.): *Grundfragen der Lyrikologie. 1: Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?* Berlin. 25-50.