



## **Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

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

Herausgegeben von Ralph Müller und Henrieke Stahl

Klimek, Sonja: Internet Poetry Clips: Multimodale und multimediale Hybridformen als Herausforderung für die Lyrikologie. In: IZfK 2 (2021). 279-300.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-5885-c0ff

**Sonja Klimek (Kiel)**

### **Internet Poetry Clips: Multimodale und multimediale Hybridformen als Herausforderung für die Lyrikologie**

*Internet Poetry Clips: Challenging Lyric Theory with Multimodal and Multimedial Hybrid Forms of Poetry*

Internet poetry clips are a multimedial hybrid form that combines features of different literary genres, such as lyric, epic, and drama; different modal categories, such as spoken language, writing, gestures, and facial expressions; and medial modes, such as text, performance, video clip, and documentary. This paper deals with the central features of three selected internet poetry clips: “A Brown Girl’s Guide to Gender” by Aranya Johar, “Water” by Koleka Putuma, and „Ohne mich“ by Sandra Da Vina. The focus is on the media-specific forms of personal union between author and performer in each of these works.

*Keywords: internet poetry clips, lyric poetry, performance, authorship, poetry slam, digital poetry, poetry of engagement*

Internet Poetry Clips haben sich in den letzten Jahren als eine neue, multimediale Hybridform etabliert, die traditionelle Gattungsgrenzen zwischen Lyrik, Epik und Dramatik überschreitet, aber auch modale Kategorien wie gesprochene Sprache und Schrift, Gestik, Mimik und andere Zeichenkanäle, die Trennung zwischen distinkten medialen Darbietungsformaten wie gedrucktem Text und inszenierter Performance, und schließlich auch zwischen Videoclip und dokumentarischem Filmmaterial (z.B. Mitschnitte einer Live Performance) zunehmend verwischt. Poetry Clips, wie man sie im 21. Jahrhundert auf Internet-Plattformen wie YouTube und Vimeo oder den privaten Webseiten und Blogs vieler Künst-

ler\*innen findet, schließen an die vom TV in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts geprägten Rezeptionsgewohnheiten an. Aufgrund ihrer Kürze und der zentralen Stellung eines von einer konkreten Person akustisch vorgetragenen Textes haben sie jedoch auch viele Gemeinsamkeiten zum Format der Music Video Clips. Diese stellen wiederum ursprünglich eine aus Opern- und Konzert-Mitschnitten hervorgegangene Hybridform dar und liefen vor allem seit den 1980er Jahren im Fernsehen.<sup>1</sup> Wie schon Music Video Clips die traditionelle Filmanalyse vor neue Aufgaben stellten, so ist auch die heute relativ neue Hybridform des Internet Poetry Clips eine Herausforderung für die literaturwissenschaftliche Lyrikologie, die sie nur in Zusammenarbeit mit anderen medienwissenschaftlichen Disziplinen wird meistern können, da Internet Poetry Clips zwar zu einem wichtigen Teil aus Lyrik bestehen, aber gleichzeitig medial wie modal weit über die literarische Gattung hinausgehen.<sup>2</sup>

Internet Poetry Clips sind nicht einfach online gestellte Film-Mitschnitte von Poetry Slam Sessions.<sup>3</sup> Auch solche Mitschnitte finden sich natürlich gelegentlich. Wichtiger als die Abgrenzung eines filmisch inszenierten und digital nachbearbeiteten Clips von einem reinen Mitschnitt ist mir hier jedoch die Abgrenzung solcher Kurzfilme, die einen einzelnen lyrischen Text einer singulären Person präsentieren, von anderen, nicht auf die Person des Autors bzw. der Autorin zentrierten lyrischen Text-Bild-Ton-Produktionen. Unter 'Internet Poetry Clips' verstehe ich also im Folgenden sowohl Ausschnitte aus gefilmten Poetry Slams (die jeweils einen einzelnen Text präsentieren) als auch extra für die Internet-Veröffentlichung produzierte Video Clips. In jedem Fall muss eine Person einen Text, für den sie selbst als Urheber\*in figuriert, vortragen (d.h. sprechen, aber möglicherweise auch [stellenweise] singen, rappen, flüstern, schreien etc., wobei im Kontext von 'Deaf Slams' auch Vortrag durch Gebärden möglich ist). Im Unterschied zum klassischen Poetry Slam, der musikalische Begleitung häufig dezidiert von seinen Regularien her ausschließt, ist im Internet Poetry Clip auch diese Dimension des Multimedialen anzutreffen. Ferner wird, durch die technischen Möglichkeiten des Mediums, der Text gelegentlich ganz oder zumindest in Auszügen mit ins ‚Bild‘ hineinprojiziert – sozusagen aus dem 'Off' digital eingeblendet. Und auch Geräusche können, ähnlich wie in einem Hörspiel und im Unterschied zum Poetry Slam, als klangliche Zitate aus der Außenwelt digital in den Poetry Clip hineinmontiert werden. Anders als eine Live Performance an einem Poetry Slam Event ist zudem der Internet Poetry Clip aus dem pragmati-

---

<sup>1</sup> Keazor (2011).

<sup>2</sup> Vgl. Prange (2018: 105).

<sup>3</sup> Holzheimer (2014: 66-70). Durch die Möglichkeit, einen Slam zu filmen, entfällt das „Reproduktionsproblem“ für den Live-Auftritt als ‚Gesamtkunstwerk‘ ohnehin nur teilweise. Viele Aspekte eines Live-Auftritts, wie Umgebung des sichtbaren Aufführungsraumes, Gerüche, aber auch eventuelle Besonderheiten des gewählten Datums oder der Tageszeit etc., lassen sich filmisch nicht abbilden.

schen Kontext des Events herausgelöst. An die Stelle der „physischen Präsenz von Vortragendem beziehungsweise Vortragender und Publikum“<sup>4</sup> tritt im Internet die digitale Umgebung: die Plattform oder Webseite, auf der man den Video Clip anklicken kann, mit den dort enthaltenen Informationen im entsprechenden Design. Dabei fördert die Webseiten-Gestaltung oft gerade nicht die für die Rezeption gedruckter Lyrik so wichtige „deep attention“, sondern stimuliert mit ihren aufblinkenden Werbebannern und Angeboten zum Weiterklicken in Randspalten und als Popups eher eine Form von „hyper attention“, zielt also gerade nicht auf ein Vertiefen in die Lektüre oder einen „störungsfreien Konsum“.<sup>5</sup> Es handelt sich daher beim Internet Poetry Clip meist um eine bestimmte Form von Artefakt, das für die Kamera inszeniert und auf die Präsentation in wechselnden Webseiten-Designs hin konzipiert und für die orts- und zeitunabhängige Rezeption durch nicht vorhersehbare einzelne Internet-User in ganz verschiedenen soziokulturellen Umgebungen produziert wurde.

Die Texte von Internet Poetry Clips sind dabei, wie auch bei herkömmlichen Gedichten üblich, eher kurz: Clips haben – bei deutlich variierendem Vortragstempo – fast immer eine Länge zwischen einer und zehn Minuten.<sup>6</sup> Manchmal wird der inszenierte Text vorab, parallel oder später auch in einer gedruckten Fassung in einem Gedichtband, einer Zeitschrift oder auf einer Webseite veröffentlicht. Dies ist aber nicht immer so. Wie beim Rap, so gibt es auch beim Poetry Clip Künstler\*innen, die nicht erst einen schriftlichen Text verfassen und dann ihren Vortrag proben, sondern die den Text im Vortragen erarbeiten und niemals schriftlich fixieren (oder zumindest keine schriftlich fixierte Variante zur Publikation freigeben). Dies unterscheidet die im Poetry Clip erklingenden Texte also von Formaten wie etwa der Gedichtvertonung, z.B. im Kunstlied oder in der Kantate für liturgische Zwecke, bei der der schriftlich fixierte Gedichttext der musikalischen Bearbeitung zu späteren Aufführungszwecken vorausgeht.

Im Folgenden möchte ich einige weit verbreitete Merkmale von Internet Poetry Clips als neuem Hybrid-Genre identifizieren, anhand von drei Beispielanalysen mögliche Unterformen beschreiben und seine generische Verwandtschaft mit anderen künstlerischen und / oder medialen Formaten beleuchten. Dabei wird geprüft, welche Analyseinstrumente man aus den entsprechenden Fachrichtungen übernehmen kann. Hierzu bieten sich Musikvideo-Analyse (die selbst wiederum viele Anleihen bei der Filmanalyse gemacht hat), Gedichtanalyse sowie Dramenanalyse / Performanz-Theorie etc. an. Die Prüfung der bereits vorhandenen Analyseinstrumente wird deutlich machen, wo das neue Format

---

<sup>4</sup> Novak (2017: 148). Vgl. auch den Performance-Begriff von Fischer-Lichte (2005).

<sup>5</sup> Orphal (2014: 142).

<sup>6</sup> Vgl. auch Böttcher / Hogeckamp (2005): „In der Regel sind Poetry Clips nicht länger als Popsongs.“

aber auch nach neuen, eigens für den Internet Poetry Clip entwickelten Beschreibungskategorien verlangt.<sup>7</sup>

*Von der Slam Poetry zum Internet Poetry Clip.*

*Entwicklungszusammenhänge und medial-generische Besonderheiten*

Internet Poetry Clips sind ein Produkt des „post-mechanischen“ (also digitalen) Zeitalters.<sup>8</sup> Sie können als mediale Weiterentwicklung durch Kreuzung aus Slam Poetry und ‚Poesiefilm‘<sup>9</sup> aufgefasst werden. Die Slam Poetry wird an so genannten Poetry Slams („interaktive[n] Performance-Wettbewerb[en] von Künstler\*innen mit ihren selbstgeschriebenen Texten“)<sup>10</sup> auf die Bühne gebracht. Wie für den Poetry Slam Auftritt, so ist es auch für den Internet Poetry Clip notwendige Bedingung, dass die vortragende Person selbst als Urheber\*in des vorgetragenen Textes verantwortlich zeichnet. Poetry Slam mit von anderen Personen als der vortragenden Künstlerin bzw. dem vortragenden Künstler verfassten Texten würde in der Szene als Affront und Regelwidrigkeit empfunden. Poetry Slam ist per definitionem keine pure Rezitation, eher eine der Dichterlesung verwandte Form, allerdings mit dem oder der Textproduzent\*in in einer etwas anderen Rolle:

Sie sind Dichter, Geschichtenerzähler, Soundpoeten, Lebenskünstler oder Performer. Beim Poetry Slam geht es also neben dem Vortragen selbstgeschriebener Texte vor allem um die Selbstinszenierung des vortragenden Slammers. Auf der Bühne erschafft er ein Bild von sich als Person, welches für das Publikum unheimlich wichtig ist, da es beim Poetry Slam von der Fülle an Auftritten und Informationen auch überfordert werden kann.<sup>11</sup>

Dieses inszenierte Selbstbild unterscheidet sich jedoch deutlich vom Bild einer Figur, wie es ein Schauspieler auf einer Bühne entwirft: Es handelt sich vielmehr um das Phänomen der „Performativität der Autorschaft“, das den Live Performances beim Poetry Slam eigen ist:

Vom Publikum wird eine *Performance* in der Regel allein durch die physische Anwesenheit der Erschafferin eines Textes, durch deren Körper er wieder neu hervorgebracht wird, als authentisch wahrgenommen – als die eigene Meinung / der eigene Ausdruck der vortragenden Person<sup>12</sup>

– mindestens jedoch als ihr eigenes Werk. Seit den 1990er Jahren hatte sich die Praxis des Poetry Slams international von einem subkulturellen Nischenphänomen in Kneipen und Hinterzimmern zu einem „feste[n] Bestandteil des [...]“

<sup>7</sup> Hille / Schönleber (2009: 47f.).

<sup>8</sup> Pfeiler (2010: 114).

<sup>9</sup> Dies., 112.

<sup>10</sup> Felis (2013: 7).

<sup>11</sup> Kanzler (2016).

<sup>12</sup> Novak (2017: 156).

Kulturbetriebs“ ausgewachsen.<sup>13</sup> Im Zeitalter der ‚Erlebnisgesellschaft‘ und damit einhergehend auch der „Eventisierung des Literaturbetriebs“<sup>14</sup> erwecken solche „Literatur-Events“<sup>15</sup> seit einigen Jahren regeres Interesse als die traditionelle Form einer Buchpublikation. Die Entwicklung ging von den USA aus und hat dort dieselben Wurzeln wie Beat, Rap und Hip-Hop: Seine ursprünglichen Träger entstammten den afro- und lateinamerikanischen Bevölkerungsminoritäten urbaner Zentren, die sich durch Performance in ihrer jeweiligen Teil-Öffentlichkeit mit für sie relevanten sozialen Themen, vor allem problemorientiert, auseinandersetzten. Doch wurde diese subkulturelle Praxisform bald schon begleitet, befördert und dadurch überlagert und mitgesteuert von einem (vornehmlich weißen), eher gebildeten Mittelklasse-Publikum. So entstand ein charakteristisches Ineinander von ‚high and low culture‘, von politischem Appell und ästhetischem Genuss, in dem das Konzept einer grundsätzlich für alle ‚offenen Bühne‘, auf der auch und gerade Widerständiges behandelt werden konnte, bei näherem Hinsehen nicht immer seinen proklamierten Ansprüchen genügte.<sup>16</sup>

Mit dem Fortschritt der technischen Entwicklung (d.h. der zunehmenden Verfügbarkeit von digitalen Aufzeichnungsgeräten) und der global gesteigerten Nutzung des Internets wurden diese Live-Auftritte der Slam Poet\*innen immer häufiger gefilmt und dann entweder auf der persönlichen Webseite der Spoken Word Artists oder der Veranstalter online gestellt oder auch auf Plattformen wie YouTube hochgeladen. Es bedurfte also nicht mehr unbedingt der modalen Transformation des ‚gesprochenen Wortes‘ in die Modalität der Schrift, um das ‚Artefakt‘ zu verbreiten.<sup>17</sup> Der Veranstaltungscharakter fiel dabei allerdings weg. Der Aspekt des Wettbewerbs (bei einem Poetry Slam treten gewöhnlich mehrere Künstler\*innen gegeneinander an und buhlen um die Gunst des Publikums) wird im Internet, auf eine andere Ebene verschoben, jedoch durchaus weitergeführt: Hier zählt nicht die unmittelbare Abstimmung durch Akklamation am Ende einer Session, sondern die eher abstrakte Bewertung durch Klicks, ‚likes‘ und gepostete Kommentare. Bisher wird das Format des Internet Poetry Clips eher als eine Sekundärkunstform gesehen: als „Fortsetzung“ der immer noch im Zentrum ihrer Selbstinszenierungen stehenden Live-„Bühnenperformance“, wobei der Clip den eigentlichen „Bühnenraum“ lediglich in „den virtuellen Raum erweiter[e]“. <sup>18</sup> Da Internet Poetry Clips als eigenes, neues Hybrid-Genre theoretisch noch nicht hinreichend beschrieben sind, fehlt bislang eine theoretische Reflexion auf diese relativ neue Kunstform sowie eine kritische und systematische Prüfung der zu ihrer Analyse nötigen Instrumentarien.

---

<sup>13</sup> Kanzler (2016).

<sup>14</sup> Bers / Trilcke (2017: 9).

<sup>15</sup> Ditschke (2008: 169).

<sup>16</sup> Vgl. für diese gesamte Darstellung Felis (2013: 26-34), Baier (2012: 41-68), Novak (2017).

<sup>17</sup> Felis (2013: 30).

<sup>18</sup> Kanzler (2016).

Der zusätzlichen medialen Vermittlung durch ‚Filmung‘ und anschließende Verbreitung im Internet wird bei denjenigen Internet Poetry Clips, die auf Slam-Mitschnitte zurückgehen, ästhetisch oft kaum oder gar keine Aufmerksamkeit gewidmet. Viele dieser Clips scheinen mit nur sehr wenig ‚Post-Production‘ auszukommen. Durch den sparsamen Einsatz von filmischer ‚Montage‘ entsteht in diesen Fällen der Eindruck einer gewissen ‚zeitlichen Unmittelbarkeit‘: die Kamera scheint ‚in der diegetischen Welt verankert[...]‘<sup>19</sup> zu sein; der Mitschnitt wirkt wie ein nicht-fiktionales Bild-Ton-Dokument, durch dessen Rezeption die Internet-Nutzer\*innen ‚Zugang‘ zur zeitlich vorgelagerten Situation des Live-Auftritts bekommen. Dennoch ist ein Internet Poetry Clip, den man orts- und zeitunabhängig über das Internet anschauen kann, etwas ganz anderes als ein Live-Event, das man an einem konkreten Ort zu einem einmaligen Zeitpunkt besuchen kann. Die Wirkung von ‚Unmittelbarkeit‘, die von einem solchen Internet Poetry Clip dennoch ausgehen kann, wird jedoch durch genau beschreibbare filmische Mittel erzeugt, wie das folgende Beispiel zeigen wird.

*Aranya Johar: Gefilmte, dezent nachbearbeitete Bühnenperformance mit politischem Engagement*

Ein Beispiel für einen solchen äußerst dezent nachbearbeiteten Poetry Clip in der Optik eines Live-Mitschnitts ist das mittlerweile über 2,5 Millionen Mal auf YouTube geklickte Video „A Brown Girl’s Guide to Gender“ der indischen Studentin und Aktivistin Aranya Johar.<sup>20</sup> Wie bei einem Spielfilm wird der Clip gerahmt durch einen Vor- und Nachspann, bei dem in Schriftzügen die Namen der vortragenden Künstlerin, der Produktionsfirma und des Aufnahmeortes eingeblendet werden. Aus dem Off hört man bereits das Räuspern eines unsichtbaren Publikums, ehe mit einem harten Schnitt der Auftritt der Slammerin ohne Anmoderation direkt beginnt. Im Hintergrund hört man leise Gitarrenklänge. Die Kamera fokussiert die unmittelbar mit ihrem Vortrag beginnende junge, gepflegte Frau mit dem hellbraunen Hautton und langen, dunklen, offenen Haaren im Brustportrait halbseitlich von vorne. Die Sprache ist drastisch. Es geht um die Festschreibung von Weiblichkeit auf das, was Männern sexuelle Lust bereitet. Gesprochen wird aus der Perspektive einer Betroffenen. Das Personalpronomen ‚Ich‘ soll dabei offenkundig auf die Künstlerin selbst referieren. Die Markierung einer Rollenfiktion ist für mich nicht feststellbar.<sup>21</sup> Vielmehr beginnt der ‚Audiotext‘<sup>22</sup> mit der Erzählung einer sehr persönlichen Erfahrung der Sprecherin:

<sup>19</sup> Kuhn (2013: 246).

<sup>20</sup> Johar (2017).

<sup>21</sup> Wie Novak (2017: 160) in einem solchen Fall von einer ‚Verwischung‘ der ‚Grenze zwischen der innerfiktionalen Welt ihres Textes und der Realität [...] im 21. Jahrhundert‘ zu sprechen, halte ich für eine lyriktheoretisch nicht begründete Verkomplizierung der Analyse-kategorien, da der vorgetragene Text offenkundig kein fiktionaler ist.

The first boy who held my hand told me ‘Boys don’t want to hear about vaginas bleeding.’ [...] vaginas only meant to be fucked, breasts only meant to be sucked, mouths only meant to blow.<sup>23</sup>

Wie in jeder Performance, so gibt es auch hier sehr viel mehr Codes zu entziffern als nur die ausgesprochenen Wörter. Für die “Live Poetry”, die auf Events wie Poetry Slams vorgetragen wird, gibt es beispielsweise ein recht elaboriertes Analyse-Raster, das – selbst wiederum in Übertragung und Anpassung von Kategorien aus der Theaterwissenschaft – die unterschiedlichen Dimensionen einer Lyrik-Performance systematisiert.<sup>24</sup> Danach soll zunächst das Event genauer beschrieben werden (“1. General information concerning the event”): Wann und an welchem Ort findet die Performance statt? Ist es ein Einzelauftritt (Format ‚Dichterlesung mit Wasserglas‘), ein Wettkampf, eine Poesie-Einlage in einem sonstigen Show-Format etc.? Handelt es sich um eine Reihe oder eine Einzelveranstaltung? Wer ist das Publikum? Was kann man zur Reihenfolge der präsentierten Stücke sagen? – All diese, für jede Live Performance zentralen, Informationen liegen für den Online Poetry Clip aber häufig gerade nicht vor. Eventuell geben eingblendete Texte im Vorspann oder Nachspann hierzu rudimentär Auskunft. Da der Poetry Clip die einzelne Gedichtperformance aber aus ihrem situativen Kontext löst und als vereinzelt Artefakt ins Internet stellt, ersetzt hier die Form der Webseite oder der Plattform den raumzeitlichen ‚Sitz‘ in der Wirklichkeit. Im Falle von Aranya Johars “A Brown Girl’s Guide to Gender” sieht man im Hintergrund ein Logo mit der Aufschrift “Unerase Poetry”. Dieses ist der Name, der sich via Twitter, Facebook und Google als Markenname einer Internet-“Platform for millennial poets” identifizieren lässt. Diese Plattform wurde 2016 von einem indischen Schüler und Kurzfilmemacher gegründet und macht es sich zur Aufgabe, “open mic events” (auf Deutsch: „Offene Bühne“, die unregulierte Variante des Poetry Slams) auszurichten und gleichzeitig auch Raum im Internet zu bieten, damit junge Wortkünstler\*innen der Geburtsjahrgänge um 2000 ihr Talent zeigen und durch Rückmeldungen aus dem Publikum weiterentwickeln können.<sup>25</sup> Die Clip-Unterschrift auf der YouTube-Seite liefert zudem die Information, dass der gefilmte Auftritt am 6. März 2017 an einer Veranstaltung namens “Tuning Fork” (auf Deutsch: „Stimmgabel“) stattgefunden habe. Was dies für ein Event-Format ist, steht nicht dabei und lässt sich im

---

<sup>22</sup> Bernstein (1998: 12). Prange (2018: 107) möchte diesen Begriff nur für gesprochene Gedichte auf Audio-CDs reservieren und schlägt für Poetry Clips den etwas umständlichen Neologismus „Poetry-Clip-Text“ vor. Der Mehrwert dieser Unterscheidung wird jedoch nicht ersichtlich. Dass es sich bei einem gedruckten Gedicht, einem Vortrag dieses Gedichtes und einer Adaptation dieses Gedichtes in einem Poetry Clip um denselben Text „sozusagen in verschiedenen ‚Aggregatzuständen‘“ handle (ebd.), ist zwar sehr poetisch ausgedrückt, bringt aber ebenfalls keinen Mehrwert für die Analyse der entsprechenden Artefakte.

<sup>23</sup> Johar (2017: 0:07-0:18).

<sup>24</sup> Novak (2011: 234f.).

<sup>25</sup> Vgl. z.B. <https://www.instagram.com/unerasepoetry/> [16.04.2021].

Internet auch nicht ohne weiteres recherchieren. Der Poetry Clip ist mithin als ein von dem Live-Auftritt, auf dessen Mitschnitt er beruht, weitgehend losgelöstes, eigenes Artefakt zu betrachten.

Als zweite Analysekategorie für Live Poetry identifiziert Novak den Raum (“2. Performance space”): Handelt es sich um einen für Aufführungen gestalteten Raum oder um einen für die Performance zweckentfremdeten “borrowed space” (wie etwa eine Industriehalle, einen Schlachthof, eine ehemalige Raketenstation oder Ähnliches)? Wie ist der Raum strukturiert? Gibt es eine klare Aufteilung in Bühnenraum und Zuschauerraum? Wie sind Licht- und Tonverhältnisse?<sup>26</sup> Im Falle von Aranya Johars “A Brown Girl’s Guide to Gender” gibt auch diese zweite Analysekategorie nicht viel her: Zwar ist aufgrund von Nebengeräuschen, Applaus am Anfang und Ende des Clips und dem ausgeleuchteten kleinen Bühnenraum anzunehmen, dass es sich um ein vermutlich kleines, konventionelles Zimmertheater oder eine ähnliche Location handelt. Das Publikum scheint im Dunkeln vor der Bühne zu sitzen, auf der sich die Künstlerin produziert. Eine Interaktion zwischen Publikum und Künstlerin wird jedoch nicht gezeigt. Der situative Rahmen ‘Poetry Slam’ oder ‘Offene Bühne’ wird somit zwar vage aufgerufen, aber nicht weiter semantisiert.

Die dritte, in vier Untergruppen gegliederte Analysekategorie wird bei Novak “Poet’s performance” genannt und gliedert sich in die Dimensionen “3a. Information on the poet-performer”, “3b. Audiotext”, “3c. Body communication” und “3d. Relation of actual to fictive speech situation”.<sup>27</sup>

Für Aranya Johars “A Brown Girl’s Guide to Gender” ist dies eine zentrale Analysekategorie, in der sich allerdings auch die Grenzen der Übertragbarkeit eines solchen Analysemodells von Live Poetry auf Internet Poetry Clips zeigen: Eine beim Live-Auftritt wahrscheinlich erfolgende Anmoderation ist in diesem Clip weggeschnitten. Wer also Informationen zur Person der Künstlerin sucht, muss sich diese aktiv selbst recherchieren. Auf den ersten Blick fällt jedoch auf, dass schon allein ihre sichtbare und hörbare Erscheinung im Clip in direktem Bezug zum Audiotext stehen: Es geht um Frauenrechte im Schwellenland Indien, und die Sprecherin ist offenkundig von ihrer Biographie her (“age, gender, ethnicity”)<sup>28</sup> direkt von der Thematik betroffen. Diesen Eindruck unterstützen auch die „Körper-Sprache“ und der „Kleidungs-Code“, die man laut Bers und Trilcke bei jeder performanztheoretisch fundierten Analyse zu berücksichtigen habe:<sup>29</sup> Während sich die Slammerin gegen Sexualisierung ausspricht, ist ihr Oberteil

<sup>26</sup> Novak (2011: 234).

<sup>27</sup> Dies., 234f.

<sup>28</sup> Dies., 234.

<sup>29</sup> Bers / Trilcke (2017: 34). Der dritte dort genannte Kanal der Zeichenvermittlung ist die „Bild-Sprache als Handlung“. Diesem kommt auf Grund der Bühnenperformance aber in Aranya Johars Poetry Clip nur eine sehr kleine Rolle zu. In ‘Poetry Film’-artigen Clips dagegen wäre auch dieser Code sehr gründlich zu ‘lesen’ (vgl. das folgende Beispiel von Koleka Putuma).



tief dekolletiert. Hier inszeniert sich die Künstlerin also in offener Opposition zur – laut Audiotext – von ihrer Mutter empfohlenen Verhaltensweise, immer nur züchtige Kleidung zu tragen, damit ‚hinterher‘ (gemeint ist hier wahrscheinlich: nach einer sexuellen Belästigung oder gar Vergewaltigung) niemand sagen könne, ‚sie habe es ja so gewollt‘. Unterstrichen wird die Performance von vielen Gesten. Neben „Körper-Sprache“ und „Kleidungs-Code“ wäre aber auch dem Aspekt der Stimme eine nähere Betrachtung geschuldet. Der Tonfall der jungen Frau ist in diesem Fallbeispiel – entsprechend der für sie existentiell wichtigen Thematik – ganz offenkundig aufgeregt. Die Künstlerin lässt ihren Blick vor sich durch den Raum wandern, während sie spricht. Auch die Mimik ist intensiv. So entsteht der Eindruck, als richte eine Betroffene ihre Worte direkt an die im Publikum Sitzenden (obwohl es zu keinerlei echter ‚Interaktion‘ mit dem Publikum kommt). Die gesamte „Poet’s performance“ wirkt sehr engagiert, die Künstlerin spricht hier aus der Position einer offenkundig von Rassen- und Gender-Diskriminierung in Indien selbst Betroffenen. Hier – wie Novak es tut – von einer (aller Lyrik inhärenten) Aufspaltung in den empirischen „poet“ und die „persona“, die dieser auf der Bühne bei der Live Poetry spiele, auszugehen und die Sprechinstanz des Audiotextes per definitionem als einen „fictive speaker“ zu theoretisieren,<sup>30</sup> geht meiner Einschätzung nach an der direkten politischen Wirkabsicht von Poetry Clips wie Aranya Johars „A Brown Girl’s Guide to Gender“ vorbei: In solchen Clips wird die Rolle der Künstlerin nicht verdoppelt. Eine fiktionale Ebene (und sei sie auch nur als analytisches Hilfskonstrukt) ist hier für mich nicht sichtbar, sondern entsteht höchstens durch Theorietransfer aus anderen Disziplinen, deren Gegenstände anders gelagert sind und als Artefakte anders funktionieren. Ähnlich war in der literaturwissenschaftlichen Lyriktheorie die Begrifflichkeit des ‚lyrischen Ichs‘, das als fiktives Konstrukt immer und per se vom empirischen Autor zu unterscheiden sei, Anfang des 20. Jahrhunderts durch eine Übertragung von dramenanalytischen Begriffen auf die Gattung der Lyrik entstanden.<sup>31</sup> Für das Theater machte die kategorische Trennung zwischen realer Person des Schauspielers und von ihr auf der Bühne verkörperter fiktiver Figur natürlich Sinn. Für die Lyrik war das Konzept des ‚lyrischen Ichs‘ dagegen phasenweise höchst umstritten.<sup>32</sup> Obwohl Poetry Clips dem Theater sicherlich näher stehen als gedruckte Gedichte, scheint mir die Rückübertragung der dramenanalytischen Begrifflichkeit hier dennoch problematisch: Engagierte Poetry Clips wie Aranya Johars Beitrag zu Gender, Ethnicity und Körperrnormen scheinen mir der politischen Rede näher zu stehen als einer Theateraufführung: Hier *spielt* niemand eine farbige indische junge Frau, sondern eine farbige indische junge Frau tritt *als sie selbst* auf (‘as herself’) und spricht in eigener Person, über eigene Erfahrungen und aus der Betroffenen-Perspektive.

---

<sup>30</sup> Novak (2011: 235).

<sup>31</sup> Klimek (2018: 185f.).

<sup>32</sup> Vgl. etwa Hillebrandt / Klimek / Müller / Zymner (2019).

Novak spricht in einem solchen Fall von einem „Authentizitätseffekt“, den „die Lyrik-*Performance* durch ihre Körperlichkeit und Präsenz viel stärker nahelegt als das geschriebene Gedicht.“<sup>33</sup> In diesem Fall plädiert eine bewusst sexy gekleidete junge Frau dafür, junge Frauen nicht länger nur auf ihre sexuellen Reize zu reduzieren (der Gender-Aspekt) und andererseits Schönheit nicht vom Farbton der Haut abhängig zu machen (der Ethnicity-Aspekt). Für diese politische Botschaft tritt die Künstlerin durch die körperliche Performance auf der Bühne mit ihrer ganzen Person, ihrem Körper und dessen Geschichte ein. Ihr Auftritt ist kein Rollenspiel, sondern eine ernst gemeinte politische Anklage, die die ästhetischen Mittel in den Dienst des Engagements für die Sache stellt.

Natürlich ist auch diese Rede in eigener Person (,in persona propria‘) eine rhetorische Strategie: Der Video-Clip ist nur ein Teil von Aranya Johars multimedial realisierter Gesamt-Inszenierungsstrategie, zu der auch Interviews, ein eigener Blog, Fernsehauftritte in Talkshows und andere öffentlichkeitsbezogene Aktivitäten zählen. Wie in der aristotelischen Rhetorik, in der ein guter Redner nicht nur durch ‚logos‘ (das logische Argumentieren in seiner Rede) und ‚pathos‘ (das geschickte Erwecken von Emotionen bei seinen Zuhörern) überzeugt, sondern eben auch durch ‚ethos‘ (d.h. die Integrität seiner Person und seines ganzen bekannten Lebenswandels),<sup>34</sup> so wird in den Medienformaten auch hier das Bild einer Frau erzeugt, die eine Botschaft transportiert, die mit ihr selbst etwas zu tun hat, die sie selbst in ihrer sozio-politischen Reichweite existentiell betrifft. Es geht um die Emanzipation junger Frauen in Indien. Wie an der Aussprache zu hören, spricht die Künstlerin selbst indisches Englisch. Im Internet erreichte ihr Clip binnen zwei Tagen über 1 Million Klicks, wobei aus den Kommentarspalten zu entnehmen ist, dass vor allem junge Menschen ihrer ‚message‘ zustimmen.

Novaks vierte Analysekatgorie „Audience“ kommt in diesem Clip – zumindest als Publikum der primären Poetry Performance – immerhin am Rande vor: Nach 18 Sekunden erfolgt der erste Schnitt. Die Kameraeinstellung ist noch gleich groß, der Blick der Kamera erfolgt aber nun frontal von vorne, während der Vortrag ungebremst weitergeht. Im Folgenden wechselt die Perspektive noch mehrmals, aber nie ruckartig, zwischen diesen beiden Kamera-Standpunkten, wobei sich in der frontalen Einstellung gelegentlich von der Seite her ein Kopf als dunkler Schemen ins Bild schiebt – der Eindruck, man sitze als Rezipient\*in mitten im Publikum, wird hierdurch auch für das sekundäre Publikum (die Nutzer an ihren Endgeräten mit Internetanschluss, die räumlich und zeitlich weit vom eigentlichen Ort der Performance sein können) verstärkt. Die Rezipient\*innen des Internet Poetry Clips können jedoch auf eine ganz andere Art aktiv werden und auf den Clip reagieren, als dies während eines Poetry Slams oder eines ‚open mic events‘ möglich wäre: Sie können unter dem Video ein ‚like‘ (,Daumen hoch‘) oder ‚dislike‘ (,Daumen runter‘) hinterlassen, einen Kommentar

<sup>33</sup> Novak (2017: 158).

<sup>34</sup> Robling (1994).

posten oder auf einen bestehenden Kommentar antworten. Im Falle von Aranya Johars “A Brown Girl’s Guide to Gender” ist diese Kommentarfunktion auch häufig genutzt worden: 2997 Kommentare (Stand: 27.07.2020) wurden bisher hinterlassen, mit jeweils bis zu knapp 1000 ‘likes’. Wie für solche Kommentarspalten in Internetforen üblich, haben sich aus einzelnen Posts durch Antworten ganze Unterhaltungen zwischen bei YouTube angemeldeten Usern ergeben. Liest man die Kommentare quer, so wird schnell deutlich, dass sie nicht auf die ästhetische Gemachtheit des Internet Poetry Clips reagieren. Sie alle diskutieren Aranya Johars politisches Statement, die Berechtigung der von ihr im Audiotext vertretenen Position und eine eventuelle Übertragbarkeit der für Indien beschriebenen Situation auf andere Schwellenländer und Industrienationen. Novaks postulierte kategorische Unterscheidung von empirischer Person und durch die Performance hergestellter „persona“ (im Audiotext als “fictive speaker” präsent) wirkt also für dieses Beispiel politisch engagierter Poetry unpassend.

Novaks für die “Poetry performance” erarbeitete Kategorien können nicht eins zu eins für die Analyse von Internet Poetry Clips übernommen werden. Die Schnitte im gewählten Beispiel sind sehr diskret und stellen die Nachbearbeitung der gefilmten Performance nie explizit in den Fokus der Aufmerksamkeit. Allerdings zeigt die Existenz solcher (unauffälligen) Schnitte und die Zuschauerlenkung durch die jeweils gewählte Kameraperspektive, dass es sich um ein Artefakt handelt, für dessen möglichst umfassende Beschreibung man über die Analyse-kategorien der “Lyric performance” hinaus weitere Anleihen bei Disziplinen machen muss, die sich mit ähnlichen Medienformaten beschäftigen, so etwa bei der Filmanalyse. Nach beendetem Vortrag spricht die Künstlerin noch einen Dank (“Thank you”) ins Mikrofon, lässt die Arme verschämt baumeln und bewegt sich seitlich in Richtung der ersten Sitzreihe, wie um die Bühne möglichst rasch zu räumen. Man sieht gerade noch, wie sich aus dem Publikum ein Mann – vermutlich der Moderator – erhebt und ihr entgegengeht. Dann erscheint auf dem Bildschirm ein kurzer Abspann mit eingeblendeten Produktionsangaben. Hier kommt also ganz am Rande Novaks fünfte und letzte Analyse-kategorie ins Spiel: “Other participants: – Role of MC in event – Role of producer in event” (hier besser: ‘in post-production’).<sup>35</sup> In diesem letztlich auf einer realen Poetry Performance beruhenden Poetry Clip ist die Rolle des Regisseurs und / oder Produzenten noch eine relativ zurückgenommene. Dennoch wird der Clip durch diesen Abspann klar als Produkt einer gemeinschaftlichen Arbeit ausgezeichnet, was das Bild einer emphatischen Autor\*innen-Persönlichkeit, die der Clip selbst in Bild und Ton inszeniert, dann doch wieder etwas relativiert.

---

<sup>35</sup> Novak (2011: 235).

*Koleka Putuma: Aufwändig inszenierter, szenischer Kurzfilm mit politischem Engagement*

Der engagiert-politische Modus ist in den internationalen, zumal englischsprachigen Poetry Szenen sehr verbreitet. Zahlreiche (meist weibliche) Künstler\*innen treten als Betroffene in eigener Sache ans Mikrophon (oder vor die Kamera) und nutzen die mediale Bühne des Poetry Slams oder des Internets, um ihre jeweilige Botschaft in Umlauf zu bringen. Eine engagiert-politische, ebenfalls die Aspekte ‘Gender’, ‘Ethnicity’ und ‘Body’ betreffende Performance findet sich im Internet Poetry Clip “Water” der Südafrikanerin Koleka Putuma. Anders als Aranya Johar tritt Putuma aber auch als Autorin von Gedichten, die in Buchform erscheinen, hervor. “Water” ist allerdings zuerst als Poetry Clip (u.a. auf YouTube) 2016 veröffentlicht worden, ehe der Audiotext noch einmal in schriftliche Form überführt in Putumas Gedichtband “Collective Amnesia” (2017) erschien. Der auffälligste Unterschied zum oben analysierten Clip von Aranya Johar ist jedoch, dass Putumas Internet Poetry Clip keinen minimal nachbearbeiteten Mitschnitt einer Live Performance darstellt, sondern einen Poesiefilm, d.h. eine mündliche Performance eines lyrischen Gebildes, die für die Kamera szenisch inszeniert und an wechselnden Schauplätzen aufgenommen wurde, wobei bei dieser Dreh-Performance auch kein Publikum zugegen gewesen zu sein scheint.<sup>36</sup>

Auch dieser Poetry Clip beginnt mit einem kurzen Vorspann, der die Logos der Produktionsfirmen zeigt, während auf der Tonspur bereits das Rauschen von Wellen zu hören ist. Nach etwa fünf Sekunden erscheint eine Strandszene auf dem Bildschirm. Man sieht eine junge dunkelhäutige Frau halb von hinten, wie sie allein auf einem Felsen sitzt. Man hört Meeresrauschen. Ihr Blick ist von der Kamera weg in die Ferne gerichtet. Bereits an dieser Eröffnung merkt man, dass Novaks Analyseraster nicht greift: Da dem Poetry Clip kein Event zugrunde liegt, fällt Novaks erste Kategorie komplett aus. Stattdessen könnten sich die Internet-Zuschauer\*innen des Clips fragen, ob der Strand, den sie auf der Leinwand sehen, sich in Südafrika befindet, da es sich bei Koleka Putuma ja um eine südafrikanische Künstlerin handelt. Tatsache ist jedoch, dass es hierzu keine belastbaren Informationen gibt. Das genaue raumzeitliche Setting bleibt vage, wird – völlig anders als bei einer Bühnenperformance – lediglich in spielfilmhafter Form ‚vor Augen geführt‘ (‘showing’), nicht jedoch erklärt (‘telling’).

Nach 23 Sekunden dreht sich die Künstlerin im Clip plötzlich um und blickt kurz direkt in die Kamera, während rechts im freien Raum (am Übergang zwischen Wasser und Himmel) neben ihrem Gesicht ihr Name in Druckschrift eingeblendet wird. Dann erscheint dort der Gedichttitel, “Water”, woraufhin die Künstlerin, jetzt wieder den Blick in unbestimmte Ferne gerichtet, zu sprechen beginnt. Im Vergleich mit Aranya Johar ist ihr Vortragsstil ruhiger und eindringlicher. Auch sie adressiert in ihrer Rede jemanden direkt, doch wird hier – im Unterschied zu einem

<sup>36</sup> Zur Abgrenzung des Poesiefilms vom „Poetryvideo-Clip“, vgl. Orphal (2014: 31-33).

von einer Slam Session ausgehenden Clip – nicht der Eindruck erweckt, es sei außer ihr noch jemand am Strand anwesend oder sie richte sich direkt an ein Publikum. Die Referenz des Personalpronomens “you”, im linguistischen Sinne eines angesprochenen ‚Adressaten‘, ist also sehr viel unbestimmter, muss aus dem Audiotext heraus erschlossen werden und wird nicht durch die filmische Inszenierung als Adressierung des realen Publikums der Performance ersichtlich.

Kameraschnitte zeigen die erste Szene des Clips aus verschiedenen Blickwinkeln. Knapp eine Minute lang hält dieser spielfilmhafte ‚realistische‘ Modus an, ehe plötzlich die Stimme der Sprecherin durch Technikeinsatz verzerrt wird und verschiedene Bilder sich übereinanderlegen. Der Eindruck von etwas Gespenstischem entsteht. Einmal steht das Bild der Kamera sogar kurz auf dem Kopf. Inhaltlich korreliert diese ins Magische driftende Filmtechnik mit der Stelle, als die Sprecherin beginnt, von der alptraumhaften ‚kollektiven Erinnerung‘ an die untergegangenen Sklavenschiffe zu erzählen. Der Ozean wird nun vom reinen ‚Wasser‘ zu einem belebten Objekt mit mentalen Zuständen und Absichten:

the water, restless, wishes it could spew all of the slaves and ships onto shore,  
[...] our skin re-traumatizes the sea.<sup>37</sup>

Dann folgt auf der Textebene der Adressaten-Wechsel. Wurde bisher von einer ‚kollektiven Erinnerung‘ (“we”) gesprochen, so geht es nun nach der Erwähnung einer Gruppe Dritter (“They mock us /”) über zu einer direkten Anrede (“you”),<sup>38</sup> die eine Reihe von Anklagen formuliert und mit dem Erleben der eigenen Gruppe (“we”) kontrastiert. Der Ton wird litaneihaft und beschwörend, was auf der syntaktischen Ebene des Audiotextes durch anaphorische Wiederholungsstrukturen entsteht:

But we,  
we have come to be baptised here.  
We have come to stir the other world here.  
We have come to cleanse ourselves here.  
We have come to connect our living to the dead here.<sup>39</sup>

Im Bild beginnt nun eine Wanderung der barfüßigen Künstlerin im locker fallenden Sommerkleid entlang einer Mauer. Während die Kamera in der rechten Bildhälfte die tastende Hand in Groß und in der linken die gehende Künstlerin zeigt, verändert sich die Tonspur. Mit dem Thema der Religion kommt der Klang einer Kirchenglocke im Hintergrund dazu:

To beg God to save us from a war we never started.  
[...]  
Raise our hands so we don’t get shot.  
Raise our hands in church to pray for protection,

---

<sup>37</sup> Putuma (2017: 96f.).

<sup>38</sup> Dies., 97.

<sup>39</sup> Ebd.

and we still get shot there, too,  
with our hands raised.<sup>40</sup>

Die Stimme kommt dabei aus dem Off. Die an der Mauer entlanggehende Künstlerin im Bild bewegt die Lippen dagegen nicht mehr, sondern blickt in dieser Kameraeinstellung vielmehr nachdenklich oder beobachtend auf die Mauer und auf ihre eigene Hand. So entsteht der Eindruck, man befinde sich als Zuschauer\*in direkt in ihrem Kopf: Der Audiotext wirkt wie ein innerer Monolog. Mit den Worten “with our hands raised” wechselt die Sprechweise zu einem eindringlichen Flüstern. Die Bilder werden mit einer weichen Überblendung verändert. Nun haben wir eine fixe Kameraeinstellung, die von oben auf der Orgeltribüne herab den Blick in ein Kirchenschiff Richtung Altar zeigt (ab 3:41), vor den eine Gestalt tritt und niederkniet. Die flüsternde Stimme klagt nun die “white people” an, ihr Volk nicht nur kolonialisiert, sondern auch ihrer eigenen Kultstätten beraubt zu haben (“rob us of our places of worship”). An dieser Stelle wechselt – mit der Kameraeinstellung – das Ziel der Kritik. Ging es bisher um den Gegensatz “we” (Farbige) – “you” / “they” (Weiße), so kommt nun die Kritik am Patriarchat dazu. Die christliche Religion, die mit den Kolonialisatoren nach Südafrika kam, wird mit diesem Patriarchat identifiziert. Die Kamera zeigt nun in einem harten Schnitt das Gesicht der Künstlerin, die die kniende Person ist. Die Stimme auf der Tonspur wird jetzt wieder ihren sich bewegenden Lippen als Quelle zugeordnet. Die Situation der vor dem Altar Knienden erinnert an ein Gebet, eine Zwiesprache mit Gott. Doch die Adressatinnen und Adressaten der Rede sind weiterhin “you” (die Weißen).

Him [i.e. God] and I have always had a complicated relationship.  
This blue-eyed and blond-haired Jesus I followed in Sunday school  
has had my kind bowing to a white and patriarchal heaven,  
bowing to a Christ, his son, and 12 disciples.  
For all we know, the disciples could have been queer,  
the Holy Trinity some weird, twisted love triangle,  
and the Holy Ghost transgender.  
But you will only choose to understand the scriptures that suit your agenda.  
You have taken the liberty to colonise the concept of God;  
gave God a gender, a skin colour,  
and a name in a language we had to whist our mouths around.

[...]

Because whoever wrote the Bible did not include us.<sup>41</sup>

Mit einem harten Cut wird als nächstes eine belebte Straßenszene gezeigt: Viele ‘persons of colour’ gehen an der Kamera vorbei, ohne direkt hineinzublicken. Es entsteht die Perspektive eines stillstehenden Beobachters. Der letzte Teil des Audiotextes thematisiert dazu die beiden Emotionen, die die Sprecherin dominieren: “grief and rage”<sup>42</sup>. Mit diesen Worten erfolgt ein neuer Schnitt. Noch immer

<sup>40</sup> Dies., 98.

<sup>41</sup> Dies., 98f.

<sup>42</sup> Dies., 99.

ist das Setting die Straßenszene im Sonnenschein, doch nun steht die Künstlerin mitten im Blickfeld und schaut direkt in die Kamera hinein, während sie spricht. Ein direkter Blick in die Kamera erzeugt für die Zuschauer\*innen immer den Eindruck, direkt angesprochen zu werden. „Trauer und Wut“ werden begründet durch die als Zumutung erlebte Aufforderung, den einstigen Unterdrückern “forgiveness” zu servieren, obwohl die Ungerechtigkeiten noch immer weitergehen:

Another one (who looks like me) died today.  
Another one (who looks like me) was murdered today.

May that be the conversation at the table  
and we can all thereafter wash this bitter meal with amnesia.

And go for a swim after that.  
Just for fun.  
Just for fun.<sup>43</sup>

Bei dem mit leichtem technischen Nachhall erklingenden Wort “amnesia” (6:08), das als Zitat aus dem Titel des gesamten Gedichtbandes die zentrale Stellung des Gedichtes “Water” unterstreicht, wechselt das Setting erneut zurück zu dem der Eingangsszene: ans Meer. Am Schluss steht die Künstlerin mit ihren Füßen im Wasser, man sieht Seegrass und wird somit an die “chaines” der Sklaven vom Gedichtanfang erinnert, ehe der Nachspann mit den eingeblendeten Credits beginnt. Da es sich nicht um einen relativ einfach gefilmten Live-Auftritt-Mitschnitt handelt, sondern um einen extra zu diesem Zweck konzipierten Poesiefilm, kommt Novaks fünfte Kategorie “Other participants”<sup>44</sup> (nicht an der Performance, sondern bei der Herstellung des Artefakts) eine größere Bedeutung zu. Aus der Beschreibung unter dem Poetry Clip geht hervor, dass “InZync” den Clip auf YouTube hochgeladen hat. Über eine Google-Recherche können sich interessierte Rezipient\*innen informieren, dass es sich bei “InZync” um eine studentische Initiative am English Department der Stellenbosch University in Südafrika handelt, deren Ziel es ist, regionale Lyrik in neuen Formaten zu promoten.<sup>45</sup> Die Beschreibung des “Official Videos” macht den Poetry Clip explizit als Produkt einer Gruppenarbeit sichtbar, indem es namentlich den ‘Director’ (José Cardoso) sowie den ‘Director of Photography’ (Allison Claire Hoskins) sowie die Produktionsfirma (InZync Poetry) nennt und den Rezipient\*innen die entsprechenden Links liefert, um sich bei Interesse mit “InZync”

<sup>43</sup> Dies., 100.

<sup>44</sup> Novak (2011: 235).

<sup>45</sup> “InZync is a registered non-profit organisation dedicated to the expansion of multilingual and multimodal poetry platforms in the Cape region” (<https://www0.sun.ac.za/english/social-impact/inzync/> [16.04.2021]).

auf Facebook, Twitter oder Instagram zu vernetzen oder den YouTube-Kanal von „InZync“ zu abonnieren.<sup>46</sup>

Putumas zentrale Themen sind „blackness, womxnhood [sic! S.K.] and history“<sup>47</sup>. Die autobiographische Inszenierung ihrer Lyrik steht denn auch im Zentrum der öffentlichen Wahrnehmung dieser Künstlerin: „Putuma, Jahrgang 1993, ist schwarz, weiblich und queer – und schreibt über ebendieses Lebensgefühl, als schwarze lesbische Frau noch immer marginalisiert zu sein in einer nach wie vor von Weißen dominierten Gesellschaft“, so heißt es beispielsweise in einer Besprechung des Gedichtbandes „Collective Amnesia“ in der NZZ.<sup>48</sup> Auch der Internet Poetry Clip „Water“ inszeniert die Lyrikerin und Slammerin in genau dieser Rolle: Ihre Kleidung ist eher unauffällig als figurbetont, den heißen Temperaturen angemessen, aber in keiner Weise auf erotische Wirkung ausgerichtet. Ihre Frisur ist wild und eigenwillig. Auch ihr Körpergewicht liegt allem Anschein nach leicht über der von Hollywood verbreiteten Schlankheitsnorm. Mit ihrer ganzen Person unterstreicht Putuma in diesem Auftritt ihr politisches Anliegen von Stolz und Emanzipation. Dass dieses klar im Vordergrund der Performance und des Artefakts steht, zeigt auch ein Blick in die (im Verhältnis zu Aranya Johar um ein Vielfaches kürzere) Kommentarspalte unter dem Video auf YouTube. Diskutiert wird dort, neben knappen, meist positiven Geschmacksurteilen, ob eine südafrikanische Künstlerin, die offenbar ebenso wenig wie ihre Vorfahren von der transatlantischen Deportation farbiger Menschen als Sklaven im Zeitalter des Kolonialismus betroffen war, das Recht habe, über diese Thematik zu sprechen.<sup>49</sup> Offenbar wird die Thematik der Apartheid im postkolonialen Südafrika der Gegenwart problemlos akzeptiert, aber dort, wo Koleka Putuma sich von ihren eigenen Erfahrungen und den Erfahrungen ihrer eigenen Familie entfernt und die Sklaverei als solche anprangert, wird sie bereits wieder als zu wenig glaubhaft (da nur indirekt selbst betroffen) wahrgenommen.<sup>50</sup> Kommentare wie diese belegen, dass es eine für das Genre dominante Erwartungshaltung auf Seiten des Publikums gibt, aus der umgehend Sanktionen folgen, wenn jemand der rhetorischen Norm der Selbstbetroffenheit nicht ganz entspricht.

<sup>46</sup> Alles auf der YouTube Seite mit Koleka Putumas „Official Video: Water“ <https://www.youtube.com/watch?v=8dfq3C8GNrE> [03.06.2019].

<sup>47</sup> So der Klappentext von Putuma (2017).

<sup>48</sup> Kramatschek (2018).

<sup>49</sup> Vgl. den Kommentar von „changestrangers“ (um 2018): „A South African poet, speaking about the Transatlantic Slave Trade that neither she nor her ancestors had any involvement in. Right.“

<sup>50</sup> Zum Vergleich: Bei Aranya Johar enthielten die Kommentarspalten auch viele abschätzige Äußerungen. Diese betrafen jedoch nicht grundsätzlich ihr Recht, über dieses Thema zu sprechen, sondern lediglich einzelne der von ihr vertretenen Positionen, die überwiegend inhaltlich-sachlich diskutiert wurden.



Sozialkritik, politisches Engagement, aber gelegentlich auch Religionskritik sind im internationalen Internet Poetry Clip gegenwärtig stark vertreten. Die Sujets variieren entsprechend der in der jeweiligen Kultur als dominant und ‚dringlich‘ wahrgenommenen Themen (z.B. Gender, Ethnicity und Body in postkolonialen Gesellschaften, Religion in traditionellen sozialen Strukturen, Ökologie in Industrienationen). Die multimediale Selbstinszenierung der performenden Künstler\*in steht dann im Dienst einer den ‚ethos‘-Aspekt betreffenden rhetorischen Überzeugungsstrategie: Nur wenn das öffentliche ‚Bild‘ der Person zu ihrer Botschaft passt, wird diese als stimmig und glaubhaft aufgenommen.

Doch soll hier durchaus nicht der Eindruck erweckt werden, das neue Hybridgenre bewege sich vollständig in den Funktionen jener Traditionen, aus denen seine Vorläufer Beat, Hip-Hop und Poetry Slam ursprünglich einmal erwachsen waren, nämlich die der populären Protest-Kulturen afro- und latino-amerikanischer Minderheiten in den USA. Längst hat sich neben der Tradition des engagierten Dichters, der sein Publikum für Missstände sensibilisieren will, auch die des weltabgewandten, vor allem selbstbezogenen, grüblerischen Dichters bzw. entsprechend der Dichterin auch im Feld des Poetry Slams und des Internet Poetry Clips etabliert. Allerdings scheint diese häufig selbstironische Tendenz zur Metaisierung<sup>51</sup> der dichterischen Selbstdarstellung in diesen Genres vor allem in Deutschland verbreitet zu sein und international momentan keine derart große Rolle zu spielen.

### *Sandra Da Vina: Sentimentale Selbstinszenierung versus ironische Metaisierung im deutschen Poetry Clip*

Um den Unterschied zu den auf Betroffenheit und politischem Engagement basierenden internationalen Poetry Clips zu demonstrieren, stelle ich im Folgenden einen Clip aus der deutschen Szene vor: Sandra Da Vinas „Ohne mich“. Sandra Da Vina gewann 2014 als erste Frau die NRW-Landesmeisterschaften im Poetry Slam. Die junge Deutsche, die inzwischen auch mit Buchpublikationen wie „Die Leiden der jungen Wörter“ (2016) hervorgetreten ist, verleugnet ihr abgeschlossenes Germanistikstudium in ihren künstlerischen Produktionen offenkundig nicht.

Ihr auf YouTube hochgeladener Internet Poetry Clip „Ohne mich“<sup>52</sup> beginnt mit rhythmischen Hintergrundgeräuschen und einem schwarzen Bildschirm ohne Vorspann, ehe (bei 0:07) unvermittelt und gleichzeitig Bild und Stimme aus dem Off einsetzen. Man sieht die Künstlerin auf einem Stuhl sitzen, einen Schreibblock auf den Knien, wie sie ihre Brille zurechtrückt. Der Text beginnt mit den Sätzen „Ich steh mir oft selbst im Weg. Manchmal liege oder sitze ich mir auch im Weg. Das ist sehr ärgerlich, denn sitzende oder liegende Menschen kann man

---

<sup>51</sup> Vgl. Wolf (2007).

<sup>52</sup> Da Vina (2016).

nur schlecht zur Seite schupsen“ und erzeugt dadurch von vorne herein den Eindruck eines sprachwitzigen, aber auch nachdenklichen Monologs. Die interessierte, teils überrascht-verwunderte, starke Mimik der Frau mit dem Schreibblock auf den Knien macht deutlich, dass diese Person der sprechenden Frau zuhört. Es handelt sich offenbar um die parodistisch überspitzte Darstellung einer Konsultation bei einer Psychologin, wobei die Patientin nicht ins Bild kommt. Der Clip präsentiert nur ihre Stimme. Wer sich die Mühe macht, andere Präsentationen von Sandra da Vina zu googeln, wird aber unschwer erkennen, dass auch die Psychologin von ihr selbst gespielt wird. Es handelt sich also um eine ironische Rollenfiktion, bei der sich die empirische Künstlerin aufspaltet in einerseits Therapeutin (im Bild sichtbar) und andererseits Patientin (überwiegend bloß als Stimme akustisch präsent). So wird die Inszenierung einer authentischen Sprecherin ‚in persona propria‘, auf der die Internet Poetry Clips von Aranya Johar und Koleka Putuma aufbauten, als ästhetische Illusion entlarvt und somit gebrochen. Der Audiotext, der im Poetry Clip von Sandra Da Vina erklingt, ist nur eine Rollenrede. Ob er tatsächlich mit dem korreliert, was die empirische Künstlerin über ihr eigenes Innenleben sagen würde, bleibt durch die ästhetische Verfremdung in der Schweben. Der Poetry Clip verweigert sich einer referentialisierenden ‚Lesart‘, die bei Clips wie den beiden oben analysierten im Zentrum der gesamten Inszenierung stand.

Erst nachdem dieses Setting klar ist, folgt mit einem geheimnisvollen Piepton ein weiterer schwarzer Bildschirm, auf den dann Cliptitel und Künstlerin eingeblendet werden: ein in den Film hineinverschobener ‚Vorspann‘. Der schwarze Hintergrund wechselt zu einem weißen. Im Filmmodus der Handkamera, einer sehr wackeligen Kameraführung, die ohne Stativ gefilmt ist und die klar der Perspektive ‚einer Figur der Handlung zugeordnet‘ werden kann<sup>53</sup> – in diesem Fall der Sprecherin/Patientin – , wird nun der Gang durch eine Wohnung bildlich gezeigt, während die Stimme von ihrem morgendlichen Aufstehen berichtet. Man kann dies als Binnenerzählung verstehen: Während die Patientin noch immer bei ihrer Psychologin auf der Couch liegt und sich erinnert, zeigt die ‚visuelle Erzählinstanz‘<sup>54</sup> des Clips den Rezipient\*innen das, wovon diese versprachlichte Erinnerung handelt. Während die Geräusche auf der Tonspur im Hintergrund lauter, rhythmischer und psychodelischer werden, wird auch das von der Handkamera Gezeigte unrealistischer, z.T. mit Blaufilter farblich verändert, z.T. in kleinen, irritierenden Ausschnitten mit merkwürdigem Blickwinkel. So entsteht auf der filmischen Ebene der Eindruck der Wahrnehmungsperspektive eines Menschen mit psychischen Problemen, während die Stimme weiter über ihr schwieriges Verhältnis zu sich selbst und über ihre inneren Monologe spricht. Einmal erwähnt sie: ‚Ich sitze im Wäschekorb‘, was man für eine Metapher halten könnte, wenn die ‚visuelle Erzählinstanz‘ diese Aussage nicht bildlich über-

<sup>53</sup> Kuhn (2013: 246).

<sup>54</sup> Ders., 87.

nehmen würde: Eine junge Frau (erneut Sandra Da Vina) wird gezeigt, wie sie in einem Sammelbehälter für schmutzige Wäsche sitzt, den Deckel von unten leicht mit ihrem Kopf anhebt und herauschaut. Erneut wird die Situation bei der Psychologin vom Beginn des Films gezeigt, wie sie interessiert schaut und immer wieder Notizen auf ihrem Block macht, während die Stimme der unsichtbaren Patientin unaufhörlich weitermonologisiert. Ganz am Schluss werden anstelle eines Nachspans die wichtigsten Informationen über Kameramann, Idee, Musik, Copyright und Texturheberin auf Post-Its geschrieben abgefilmt – immer noch im nervös-schwankenden Modus der Handkamera. Die letzte Einstellung zeigt das Buch „Sag es in Leuchtbuchstaben“ von Sandra Da Vina, aus dem der Text für diesen Poetry Clip stammt. Der ganze Clip wird somit rückwirkend zu einem Sekundärkunstwerk zu Werbezwecken für das Buch der Autorin – oder bestenfalls noch zu einem Teil eines größeren Medienverbundsystems.<sup>55</sup>

Politisches Engagement ist hier genauso abwesend wie gesellschaftliches. Man könnte sich fragen, ob die Darstellung von psychischen Störungen vielleicht doch eine im weitesten Sinne ‚engagierte‘ Botschaft des Clips darstellen könnte, nach dem Motto aktueller Werbekampagnen, die Menschen auffordern, über ihre psychischen Probleme offener zu sprechen und diese zu enttabuisieren.<sup>56</sup> Ein Hinweis auf eine solche mögliche Wirkabsicht lässt sich im Clip aber nirgendwo finden. Die selbstironische Inszenierung und die Aufspaltung der persona der Künstlerin in einerseits Patientin (mit offenen Haaren, u.a. im Wäschekorb) und andererseits Psychologin (mit strenger Hochsteckfrisur und Brille) spricht aber wohl eher dagegen.

### Fazit

So vielfältig wie die medialen Besonderheiten der drei hier exemplarisch ausgewählten Internet Poetry Clips, so zahlreich müssten auch die wissenschaftlichen Analyseinstrumente sein, mit denen man solchen multimodalen und multimedialen neuen Hybridformaten beikommen könnte. Inhaltlich lassen sich *zwei Grundtypen der Künstlerinnen-Inszenierung* identifizieren: der einer Betroffenenperspektive, aus der der Poetry Clip als dezidiert politisch-engagiertes Statement erscheint, sowie der eines ästhetizistischen Spiels mit der Rolle des Dichters bzw. der Dichterin als Grübler\*in und Wortartist\*in. Zur ersten Gruppe gehören Aranya Johar und Koleka Putuma, zur zweiten Sandra Da Vina. Von Künstlerinnen der ersten Gruppe wird offenbar, so ging aus einer ersten Sichtung der Kommentarspalten hervor, eine Beschränkung auf Themen, mit denen sie aus eigener Betroffenheit vertraut sind, erwartet. Die Nutzung von ‘Social Media’ macht es darüber hinaus

---

<sup>55</sup> Kurwinkel (2013: 1). Zum Konzept der Medienverbundsysteme.

<sup>56</sup> Auch im Internet präsent, beispielsweise unter <https://www.wie-gehts-dir.ch>.

möglich, „ein neues Publikum“ zu erreichen<sup>57</sup> und deren Aufmerksamkeit auf das (nicht selten politisch oder sozial motivierte) Engagement der Poetry Clip Künstlerinnen zu lenken. In diesem Fall erscheint die Rede von einem „fiktionalen“ Text lyrikologisch unangemessen. Sofern keine Signale für fiktionale Rollenrede vorliegen,<sup>58</sup> sind Texte wie die von Johar und Putuma nicht-fiktionale Lyrik. Ob die Internet Poetry Clips als Ganze, in denen diese Texte vorkommen, als fiktionale oder faktuale Artefakte zu klassifizieren sind, müsste dagegen in einer filmtheoretisch informierten Debatte geklärt werden.

Rein *formal* lassen sich Internet Poetry Clips unterscheiden in solche, die sich eher als (mehr oder weniger stark nachbearbeitete) Mitschnitte einer Live Performance präsentieren, und solche, die eine extra für den Film inszenierte, mit Spielfilm-Elementen durchsetzte Darbietung präsentieren. Unter den oben analysierten Beispielen zählen dann Koleka Putumas Clip „Water“ und Sandra Da Vinas „Ohne mich“ zur letzteren Gruppe, während Aranya Johars „A Brown Girl’s Guide to Gender“ zur ersteren Gruppe gehört. Für Internet Poetry Clips genügen die traditionellen Verfahren der Gedichtanalyse (Metrik, Rhetorik, Gedichtform) nicht, um die wichtigsten verstehensrelevanten Dimensionen der betreffenden Artefakte erfassen zu können. Je nach Format müssen diese Verfahren durch Instrumente aus der Film-, Videoclip-, Theater- und Live-Performance-Analyse ergänzt werden. Wie bei jedem Theorietransfer, so ist auch hier Umsicht geboten. Eventuell müssen Kategorien angepasst, Vorannahmen explizit gemacht und abweichende Produktions- und Distributionswege sowie unterschiedliche Rezeptionsgewohnheiten und Erwartungshaltungen, die sich aus dem Anschluss an andere Gattungen und Funktionsweisen ergeben, berücksichtigt werden. Der vorliegende Aufsatz kann hier nur exemplarisch einige Anregungen zu weiteren Forschungen bieten.

---

<sup>57</sup> Vgl. Prange (2018: 123) in Bezug auf Nora Gomringer. Die These lässt sich jedoch auch verallgemeinern: Internet Poetry Clips auf Social Media Plattformen „forder[n] und förder[n] auf diesem Wege zugleich einen interaktiven Zugang zu[r] [...] Lyrik, der für den künftigen Umgang und die Auseinandersetzung mit (digitaler) zeitgenössischer Dichtung und Literatur im Allgemeinen wegweisend sein könnte.“

<sup>58</sup> Etwas anders liegt der Fall natürlich im von Novak (2017) analysierten Beispiel, bei dem Text „Skinhead“ (aus der Sicht eines weißen, männlichen Rassisten gesprochen) der farbigen Künstlerin Patricia Smith. Hier sind zwar die Sätze der Performance fiktional, die Intention des gesamten Auftritts ist jedoch trotzdem klar politisch engagiert: Durch die erkennbare Ironie gibt die Künstlerin deutlich zu erkennen, was ihre eigene Position ist.

## Literatur

- Baier, A. (2012): „Ich muss meinen Namen in den Himmel schreiben“. Narration und Selbstkonstitution im deutschsprachigen Rap. Tübingen.
- Bernstein, C. (1998): Introduction. In: Bernstein, C. (ed.): *Close Listening. Poetry and the Performed Word*. New York / Oxford. 3-28.
- Bers, A. / Trilcke, P. (2017): Einleitung. Lyrik und Phänomene des Performativen. Problematisierung, theoretische Perspektiven und Vorschläge zu einer künftigen Terminologie. In: Bers, A. / Trilcke, P. (Hgg.): *Phänomene des Performativen in der Lyrik. Systematische Entwürfe und historische Fallbeispiele*. Göttingen. 9-58.
- Böttcher, B. / Hogeckamp, W. (2005): *Poetry Clips*. Vol. 1. Beiheft.
- Da Vina, S. (2016): Lektora Poetry Clip - Sandra Da Vina - Ohne mich. 27.04.2016. [https://www.youtube.com/watch?v=edRufDgE\\_ZQ](https://www.youtube.com/watch?v=edRufDgE_ZQ) [13.11.2020].
- Ditschke, S. (2008): „Ich sei dichter, sagen sie.“ Selbstinszenierung beim Poetry Slam. In: Grimm, G. / Schärf, Ch. (Hgg.): *Schriftsteller-Inszenierungen*. Bielefeld. 169-184.
- Felis, C. (2013): Auf den Spuren der Lyrik beim Poetry Slam. Ein Vergleich der US-amerikanischen und der deutschsprachigen Poetry-Slam-Szenen. Paderborn.
- Fischer-Lichte, E. (2005): Aufführung. In: Fischer-Lichte, E. / Kolesch, D. / Warstat, M. (Hgg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart / Weimar. 16-26.
- Hille, A. / Schönleber, M. (2009): *Die Poetry-Slam-Expedition*. Bas Böttcher: Texte, Tracks und Clips. Materialien und Arbeitsanregungen. Braunschweig.
- Hillebrandt, C. / Klimek, S. / Müller, R. / Zymner, R. (2019): Einleitung: Wer spricht das Gedicht? In: Dies. (Hgg.): *Grundfragen der Lyrikologie*. Bd. 1: Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher? Boston / Berlin. 1-22.
- Holzheimer, F. (2014): *Strategien des Authentischen*. Herausforderungen einer literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Literatur sekundärer Oralität am Beispiel von Slam Poetry. Paderborn.
- InZync: [Vorstellung der Initiative auf der Webseite der Universität Stellenbosch in Südafrika]. <https://www0.sun.ac.za/english/social-impact/inzync/> [13.11.2020].
- Johar, A. (2017): „A Brown Girl’s Guide to Gender“ – Aranya Johar (Women’s Day Special). 10.03.2017. <https://www.youtube.com/watch?v=75Eh5OnNeoY> [13.11.2020].
- Kampagne „Wie geht’s dir“. <https://www.wie-gehts-dir.ch> [13.11.2020].
- Kanzler, J. (2016): *Poetry Slam und Internet*. Über die Selbstinszenierung der Szene. (Letzte Änderung: 21.11.2016.). <https://literaturkritik.de/id/17896> [03.09.2018].
- Keazor, H. (2011): „I had the strangest week ever!“ Metalepsis in Music Videos. In: Kukkonen, K. / Klimek, S. (Hgg.): *Metalepsis in Popular Culture*. Bd. 28. Berlin / New York. 104-126.
- Klimek, S. (2018): Lyrik und Autobiographik. Zur Funktion von Orts- und Zeitangaben in den Peritexten von Gedichten. In: Hillebrandt, C. / Klimek, S. / Müller, R. / Zymner, R. (Hgg.): *Grundfragen der Lyrikologie*. Bd. 1: Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher? Berlin / Boston. 177-206.
- Kramatschek, C. (2018): Schwarz statt bunt. Südafrikas Jugend sucht ihre Identität nicht mehr als Teil der Regenbogennation. Sie orientiert sich zunehmend an alten Denkmustern. In: *NZZ* 02.08.2018. 31.
- Kuhn, M. (2013): *Filmnarratologie*. Ein erzähltheoretisches Analysemodell. Berlin / Boston.

- Kurwinkel, T. (2013): Der Medienverbund der Teenage Mutant Ninja Turtles. In: Schäfer, H. (Hg.): Lexikon des Kinder- und Jugendfilms im Kino, im Fernsehen und auf Video. Teil 6: Genre, Themen und Aspekte. Meitingen. 1-6.
- Novak, J. (2011): Live Poetry. An Integrated Approach to Poetry in Performance. Amsterdam / New York.
- Novak, J. (2017): Live-Lyrik. Körperbedeutung und Performativität in Lyrik-Performances. In: Bers, A. / Trilcke, P. (Hgg.): Phänomene des Performativen in der Lyrik. Systematische Entwürfe und historische Fallbeispiele. Göttingen. 147-162.
- Orphal, S. (2014): Poesiefilm. Lyrik im audiovisuellen Medium. Berlin / Boston.
- Pfeiler, M. (2010): Poetry Goes Intermedia. US-amerikanische Lyrik des 20. und 21. Jahrhunderts aus kultur- und medienwissenschaftlicher Perspektive. Tübingen.
- Prange, C. (2018). Dichtung Digital: Nora Gomringers lyrische Transformationen. In: Schmid, J. / Vorrath, W. / Veits, A. (Hgg.): Praktiken medialer Transformationen. Übersetzungen in und aus dem digitalen Raum. Bielefeld. 105-125.
- Putuma, K. (2017): Collective Amnesia. Poems. Cape Town.
- Putuma, K. (2016): Water. 27.06.2016 <https://www.youtube.com/watch?v=8dfq3C8GNrE> [13.11.2020].
- Robling, F.-H. (1994): Ethos, A. In: Ueding, G. (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 2. Tübingen. 1516f.
- UnErase Poetry. <https://www.instagram.com/unerasepoetry/> [03.06.2019].
- Wolf, W. (2007): Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen. Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien. In: Hauthal, J. (Hg.): Metaisierung in Literatur und Anderen Medien. Berlin / New York. 25-64.