

W I E N E R
digitale
R E V U E

Zeitschrift für Germanistik und Gegenwart

Anna Bers

„[O]ft nur ein schlechterer Ersatz“? *
Chancen und Grenzen der Stimme im Online-Lesungsvideo

DOI: 10.25365/wdr-03-02-04

Lizenz:

For this publication, a Creative Commons Attribution 4.0 International license has been granted by the author(s), who retain full copyright.

„[O]ft nur ein schlechterer Ersatz“? *

Chancen und Grenzen der Stimme im Online-Lesungsvideo

- 1 Das literarische Vermittlungsmedium, das im Folgenden beschrieben werden soll, hat unter den Bedingungen einer globalen Pandemie eine Karriere gemacht, die ihm bei der Konzeption dieser Überlegungen keine*r zugetraut hätte. Das Online-Lesungsvideo, um das es hier gehen soll, war ein Randprodukt literarischer Vermittlungsstrategien, ein Bonus, den sich Autor*innen leisten konnten, aber keineswegs mussten. 2020 wurde aus diesem ‚Kann‘ jedoch für viele Akteur*innen des Kunst- und Kulturbetriebs und so auch für literarische Autor*innen, Verlage, Literaturhäuser, Festivals und für die Rezipierenden ein – nicht zuletzt: ökonomisches – ‚Muss‘.
- 2 Anhand der folgenden Überlegungen kann deutlich werden, welche medialen und sozialen Potenziale das Online-Lesungsvideo birgt, aber auch, welche Parameter dazu führen, dass dieses Genre tendenziell als unbefriedigend aufgefasst wird. So nennt der Lyriker Tristan Marquardt die Online-Formate der Pandemiezeit „oft nur ein[en] schlechtere[n] Ersatz“ für Präsenz-Lesungen (Marquardt 2021).

1. Literatursoziologische Aspekte des Online-Lesungsvideos

- 3 Als Online-Lesungsvideo soll hier ein Film bezeichnet werden, der eine Lesung von literarischen Texten (in der Regel durch den*die Autor*in) konserviert. Für die vorliegende Erkundung des Mediums ist ein weiterer Gegenstandsbereich nützlich, der alle Formen bewahrender und stillstellender Lesungsvideos umfasst: vom eher dokumentarischen Mitschnitt einer konkreten Veranstaltung bis zur technisch avancierten Aufzeichnung einer für die Aufnahme zusätzlich durchgestalteten Textdarbietung. Die Grenzen zu verwandten Kunstformen sind dabei durchaus fließend: Aufzeichnungen von stark inszenierten und filmisch aufbereiteten Lesungs-Performances haben einerseits phänotypisch große Ähnlichkeit mit dem Internet Poetry Clip.¹ Zentrale mediale Aspekte des Online-Lesungsvideos hängen mit seinem Charakter als tertiäres Produkt zusammen: Die Lesung als konventionalisiertes Genre ist ein Kunstwerk, das konstitutiv auf einen vorgängigen Text verweist und damit (anders als andere literarische Performances) immer als sekundäres Produkt inszeniert ist.² Das Online-Lesungsvideo konserviert in dritter Instanz die Lesung eines Textes.³ Aus diesem Grund ist das Online-Lesungsvideo andererseits zwar verwandt mit, aber über seine asynchrone Speicherfunktion medial abzugrenzen von synchronen und einmaligen Live-Lesungs-Streams.
- 4 Welche Funktionen erfüllt nun ein solches digitales Literaturvideo für die beteiligten Instanzen? Welche Vorteile bietet diese Art der Literaturvermittlung erstens Autor*innen, zweitens Institutionen und drittens Rezipierenden? Für alle drei Gruppen, so sei behauptet, bietet dieses Format eine attraktive Kombination aus mindestens zwei Praxiskontexten, nämlich der Autor*innenlesung und der digitalen Repräsentation und Interaktion im Netz. Während die Lesung trotz ihrer zunehmenden Institutionalisierung und Popularität (vgl. Johannsen 2012: 267–269) zu den „herkömmlichen Mittel[n] der Selbstpräsentation und Kommunikation“ (Giacomuzzi 2017: 112) zählen dürfte, gelten Online-(Selbst-)Repräsentationstechniken als – relativ zur langen Geschichte der Lesung – neue Phänomene einer digitalisierten Gegenwart.

5 Die Lesung auf der einen Seite bietet Autor*innen ein Inszenierungsinstrument, eine Verkaufsstrategie, ein Feedbackinstrument, ein Mittel der Positionierung im Betrieb (vgl. Grimm 2011: 2, 21f.), aber auch eine relevante Einkommensquelle in ihrer „Mischkalkulation“ (Hagestedt 2007: 302). Und von den inszenatorischen Effekten wiederum profitieren Literaturhäuser, -festivals und Verlage. Das Publikum schätzt an einer Lesung soziale und psychologische Aspekte wie die Präsenz des*r realen Autor*in, der*die „sich selbst veröffentlicht“ (Maye 2020: 307), den Austausch mit diesem*r sowie bestimmte sinnliche (vor allem: klangliche) Aspekte der Live-Veranstaltung (vgl. Grimm 2011: 2, 18 und Johannsen 2012: 273). Gerade unter den Bedingungen der Pandemie hat sich dies gezeigt, denn es

ist deutlicher denn je geworden, dass Kultur-Veranstaltungen nicht nur künstlerische, sondern auch soziale Praxis sind. Sie leben vom Austausch und der Begegnung, sorgen dafür, dass man mit der Kunst nicht allein und die Kunst ein wichtiger Teil des gesellschaftlichen Lebens ist. (Marquardt 2021)

6 Die Social-Media-Präsenz eines*r Autor*in auf der anderen Seite dient ganz ähnlichen Zwecken, sie ist für die*den Schreibende*n und dessen*deren Verlag Marketing- und Positionierungstool. Zwei Aspekte sind aber in diesem Medium zusätzlich wichtig, wie Giacomuzzi zeigt: Erstens wird von Selbstvermarktungsstrategien im Netz stärker als vom etablierten Medium Lesung gefordert, dass sie Widersprüchliches vermögen. Eine öffentliche Präsenz wird gefordert, sie muss aber zugleich stets den Anschein vermitteln, dass der*die Autor*in „an derlei ‚weltlichen‘ Dingen ‚uninteressiert‘“ sei (Giacomuzzi 2017: 111). Zweitens unterscheidet sich die Quantität des Geforderten, ein Online-Auftritt muss „die Aufmerksamkeit nicht nur punktuell, sondern kontinuierlich an sich [...] binden“ (ebd.: 113). Für die Rezipierenden entsteht in der Social-Media-Interaktion der Eindruck, Anteil am Leben (mehr oder weniger) berühmter Personen und möglicherweise sogar unmittelbaren Einfluss auf den*die Autor*in nehmen zu können.⁴

7 Die Schnittmenge der beiden medialen Inszenierungspraktiken ist also groß und klammert gleichzeitig bestimmte unerwünschte Aspekte aus: Sowohl Lesung als auch Webpräsenz dienen Autor*innen und Verlagen zu PR-Zwecken, zur Inszenierung und Positionierung und stärken den Feedback-Aspekt. Literatur, gerade wenn sie dem Primat autonomer Kunstproduktion unterliegt, profitiert aber von den Web-Strategien, weil die widersprüchlich erscheinende Aufgabe der notwendigen Inszenierung bei gleichzeitigem Desinteresse in einem Distanzmedium wie dem Netz leichter orchestriert und sorgfältiger durchdacht werden kann als in der situativen Lesung. Die körperliche (Ko-)Präsenz im Hier und Jetzt einer Lesung entfällt online, dennoch können visuelle und körperliche Aspekte einer Autor*innenpersona durch Videos oder Fotografien eingesetzt werden. Vom Netz-Angebot überträgt das Medium Online-Lesungsvideo auch die Vorteile der Konservierung und Darbietung von Daten auf das Format Lesung, das flüchtig und einmalig ist. Ein Social-Media-Auftritt (oder eine Homepage) verlangt Kontinuität, die in der Zusammenführung im Format Online-Lesungsvideo keine notwendige Bedingung ist: Autor*innen, Verlage und Häuser können durchaus nur ein einzelnes Video zur Verfügung stellen, ohne dass eine Fortsetzung erforderlich wäre. Auch dies kommt der Trennung von Autor*in und Werk ggf. zugute. Gleichzeitig lässt sich ein Video, insbesondere, wenn es auf einer Plattform (z.B. YouTube, Vimeo, aber auch Facebook) eingebunden ist, besonders leicht in kollektiv strukturierten Netzwerken verbreiten und zum Gegenstand von Interaktion machen.⁵ Autor*innen sind also präsent, ohne gegenwärtig zu sein, das Kunstwerk kann sich in den verselbstständigenden Strukturen des Netzes vom*von der Urheber*in lösen und wird dennoch sinnlich-stimmlich konserviert.

- 8 Für die Lesenden eröffnet die Schnittmenge die Möglichkeit, den*die Autor*in als Person wahrzunehmen. Während die körperliche Realpräsenz nicht vermittelt werden kann, können Celebrity-Observationen, ein Zugriff auf Körperbilder und ggf. auch bestimmte Authentizitätsannahmen an das Online-Lesungsvideo herangetragen werden. Besonders relevant für das Portal YouTube und vergleichbare Videoportale sind die Möglichkeiten, die ein hochgeladenes Produkt für die Rezeption bietet: „Durch den Akt des Hochladens auf YouTube erfahren Videos demnach eine Eigendynamik, da sie weiterverbreitet und jeweils neu kontextualisiert werden.“ (Cseke 2018: 19) Das Online-Video reproduziert überdies besonders relevante sinnliche Codes – visuelle und akustische nämlich.
- 9 Es zeigt sich also, dass Online-Lesungsvideos das Beste aus zwei medialen Welten zu kombinieren vermögen. Der einzige Effekt, den Online-Videos anders als Lesungen nicht zeitigen können, ist ggf. ein unmittelbar ökonomischer: Das Video im Netz bringt nicht in jedem Fall ein Honorar ein. Im Gegenteil: Wird eine Lesung online sehr leicht zugänglich gemacht, kann es unter Umständen für Veranstalter*innen weniger attraktiv sein, eine*n Autor*in erneut einzuladen.⁶ Gleichzeitig führen PR-Strategien natürlich mittelbar zu mehr Buchverkäufen und anderen Einkünften.

2. Stimme

- 10 Welche Relevanz haben nun die Kategorie ‚Stimme‘, wie sie die Theaterwissenschaft konzeptionalisiert, und ihre medialen Charakteristika in den genannten Praktiken Lesung und Webauftritt? Und welche Aspekte der Stimme kommen im Online-Lesungsvideo zum Tragen?
- 11 *Stimme in der Lesung*
- 12 In der Lesung nimmt die Stimme des*der Autors*in eine zentrale Stellung ein und die Lesung erlaubt „die Popularisierung und Vermarktung von Literatur mithilfe der Stimme“ (Herrmann 2020: 34). Eine Lesung ist damit nicht nur an ein textliches Davor gebunden,⁷ sondern zugleich eine einmalige und eigengesetzliche Aufführung.⁸ Das heißt, sie ist – wie eine Bühnenaufführung oder eine Kunstperformance – eine reale, einmalige und körperbezogene Begegnung zwischen mindestens zwei Menschen.
- 13 Die materielle Seite der flüchtigen Kunstform hängt maßgeblich mit der Stimme zusammen: „Mit der Stimme entstehen alle drei Arten von Materialität – Räumlichkeit, Körperlichkeit und Lautlichkeit“ (Fischer-Lichte 2021: 74). Die Stimme erzeugt und ordnet durch den Laut den Raum (vgl. ebd.: 69f.) – was sich schon an der Wichtigkeit eines (akustisch) guten Sitzplatzes bei einer Lesung erweisen kann. Die Stimme hat Anteil an der doppelten Körperlichkeit eines*r Akteurs*in: Sie verweist im Falle des*der Autors*in auf das ephemere körperliche Gegenüber (seinen „phänomenale[n] Leib“, ebd.: 73), das in realer (Ko-)Präsenz wahrzunehmen ein Motiv für den Besuch einer Lesung sein kann, ebenso wie auf den *semiotischen Körper* des*der Autors*in (vgl. ebd.), der sich etwa durch Dia- und Soziolekte, Gender- und Age-Hinweise auszeichnet und für Rezipierende ggf. in einem relevanten Verhältnis zum Werk stehen mag.⁹ Oder anders formuliert: Wer zu einer Lesung geht, der*die möchte erstens mit dem Körper des*der Autors*in im Hier und Jetzt verbunden sein und zweitens über dessen Codes zusätzlichen Aufschluss über Bedeutungen seiner*ihrer Texte erhalten.
- 14 Außer für die materiellen Dimensionen einer Lesung ist die Stimme auch für eine weitere konstitutive und distinktive Eigenschaft performativer Kunst zentral: die leibliche Ko-Präsenz von Autor*in und Publikum (vgl. ebd.: 64–69). Sowohl die von Autor*innen und ihren Verlagen als auch die rezeptionsseitig

gewünschten partikularen Effekte der Inszenierung und Positionierung bzw. Begegnung nutzen körperliche Präsenz-Effekte, die laut Fischer-Lichte zentral für Aufführungen sind: die Unplanbarkeit (vgl. ebd.: 65 f.), trotz einer gleichzeitigen Erwartung an die schematisch vorgesehenen Handlungsabläufe, hier: im Script ‚Lesung‘, und den Subjekt-konstituierenden und sozialen Charakter (vgl. ebd.: 67 f.) einer performativen Darbietung. Was für die Aufführung im Allgemeinen gilt, betrifft die Stimme im Besonderen: „Die (Sprech-)Stimme ist nicht nur Medium der Rede und Vehikel von Sinn, sondern handelt in ihrer immer auch unkontrollierbaren Eigendynamik den Vorgaben der Rede oftmals zuwider.“ (Kolesch/Krämer 2006: 11) Weitere Eigenschaften der Stimme in der Lesung sind ihre ereignishaft Flüchtigkeit und ihr Bezug zum Körper: „Die erklingende Stimme ist so flüchtig und ephemer wie eine Theateraufführung, beide bringen im Wortsinn den Körper ins Spiel und zielen auf Wahrnehmung: Eine Stimme appelliert daran, gehört und beantwortet zu werden, eine (Theater-)Aufführung benötigt konstitutiv ein Publikum.“ (Kolesch 2014: 343)¹⁰ Die Interaktion basiert in den maßgeblichen Bestandteilen auf den Möglichkeiten verbaler und paraverbaler Äußerungen (Vorlesen oder Rezitieren, Interview-Passagen, Wortmeldungen, Zwischenrufe). Diese Möglichkeiten konstituieren die soziale Situation, in der jede beteiligte Person „mitverantwortlich für das [ist], was sich während der Aufführung ereignet. [...] Wer teilnimmt, trägt prinzipiell Mitverantwortung.“ (Fischer-Lichte 2021: 68) Auf die beschriebenen Ansprüche der Akteur*innen angewandt, bedeutet diese Mitverantwortung positiv gefasst auch die Möglichkeit der Einflussnahme, sei es als PR-Strategie oder als Feedbackmechanismus.

15 *Stimme im Netz*

16 Die Web-Präsenz von Autor*innen weist zunächst gerade keine konstitutive Verbindung zur Kategorie ‚Stimme‘ auf. Weder eine eigene Homepage noch ein Social-Media-Auftritt müssen in der Regel stimmliche Anteile zur Verfügung stellen.¹¹ Das ist kein Zufall: Wie dargelegt wurde, schätzen Autor*innen an Web-Auftritten Folgendes: eine widersprüchlich anmutende, weil scheinbar unbeteiligte PR, die an die Maximen autonomer Autorschaftskonzepte anschlussfähig ist, und die Kontinuität von Kommunikation mit dem Publikum. Wer also ein Online-Medium wählt, sucht eine Interaktion *ohne* die beschriebenen Effekte körperlicher Ko-Präsenz und Unvorhersehbarkeit, die eine Lesung auszeichnen. Onlinekommunikation ist im Verhältnis zur performativen Lesung steuerbar, distanziert und zugleich kontinuierlich und dauerhaft(er als eine einmalige Aufführung).

17 Und auch Lesende suchen Facebook, Twitter (zunehmend auch Instagram und TikTok) und Autor*innen-Homepages nicht auf, um eine (konservierte) Stimme kennenzulernen. Gleichzeitig sind aber bestimmte körperliche Aspekte (etwa das Aussehen einer Person und sein semiotischer Körper) ein besonders beliebter Gegenstand von digitalen Inszenierungspraktiken (vgl. Giacomuzzi 2017: 114 am Beispiel von Thomas Glavinic). Auch hier entsteht das Spannungsverhältnis, das – z.B. im Genre Autor*innen-Portrait (vgl. Oster 2014: 38) – eine Tradition lange vor der Digitalisierung besitzt: Es ist die Spannung zwischen wirksamer Selbstinszenierung und Schemata, die das Werk in den Vordergrund stellen und die Autorrolle auszublenden suchen.

18 Medien, die dezidiert stimmliche Aspekte von Autorschaft und die rezeptionsseitige Aufladung derselben ausstellen, sind (bisher) nicht unmittelbar mit Online-Präsenzen verknüpft. Es gibt berühmte Stimmaufzeichnungen, Rezitationen und Lesungen von Autor*innen.¹² Ihr Vertrieb erfolgt aber auf dem Hörbuch- und zunehmend auch auf dem Podcast-Markt. Hier wird also eine Werk-Logik bedient, nach der man einen einzelnen, abgeschlossenen und jederzeit und allerorts zu rezipierenden Einzeltext erwirbt. Auf Interaktion, Personeninszenierung und Präsenz sind diese Medien nicht in erster Linie aus.

19 *Stimme im Online-Lesungsvideo*

20 Das Online-Lesungsvideo, so konnte gezeigt werden, kombiniert mediale Vorteile von Lesung und Webpräsenz und birgt in Hinblick auf Honorare einen möglichen Nachteil für Autor*innen. In Bezug auf die Kategorie Stimme, auch das wurde gezeigt, sind die beiden verglichenen Formate allerdings unvereinbar unterschiedlich: Während die Lesung die Stimme ins Zentrum rückt und auch viele mediale Spezifika der Lesung als Aufführung (Körperlichkeit, Räumlichkeit, Ko-Präsenz) maßgeblich mit der Stimme verbunden sind, nutzen Web-Auftritte die Stimme nicht oder nicht notwendigerweise.

21 Was bedeutet dies für das Format Online-Lesungsvideo? Zunächst wird die Stimme im Video, ebenso wie etwa in einem Hörbuch, konserviert und behält dadurch bestimmte Eigenschaften bzw. gewinnt sie hinzu. Wiebke Vorrath formuliert dies für das Hörbuch wie folgt:

Zweierlei bringt diese Konservierung mit sich: Erstens bleiben einige Eigenheiten der oralen Sprache erhalten, allen voran die individuelle Stimme eines Menschen, die auf dessen Kulturraum, Körper, Geschlecht etc. verweist, eine einzigartige Klangfarbe besitzt und bei einmaliger Rezeption flüchtig bleibt. Zweitens kann die Rezeption beliebig oft wiederholt oder unterbrochen, das Gedicht vor- und zurückgespult werden etc. Die Aufnahme ist demnach nicht flüchtig und zudem ist sie reproduzierbar sowie unabhängig (eine weitreichende Verbreitung ist möglich, Produktion und Rezeption sind räumlich wie zeitlich getrennt). (Vorrath 2017: 126)

22 Was Fischer-Lichte – zu Recht – für Aufführungen als Unmöglichkeit beschreibt, eine Trennung von semiotischem Körper und phänomenalem Leib nämlich,¹³ kann hier also in Bezug auf die Stimme durchaus geschehen: Sie bleibt als Zeichenträgerin erhalten, verweist aber nicht auf einen Körper im Hier und Jetzt. Für literarische Künstler*innen, die sich einer Vorstellung von der Autonomie literarischer Produktion verschrieben haben und ihre Person deutlich vom Werk trennen, ist diese Situation besonders attraktiv: Wenn es aus Marketing- oder auch aus ästhetischen Gründen unausweichlich oder gewünscht ist, die eigene Körperlichkeit und Stimme einzusetzen, dann kann ein vom Leib und der Unberechenbarkeit der Ko-Präsenz abgetrennter Zeichen-Körper als Mittel der Wahl gelten. Die gezielte, geplante und durchdachte semiotische Aufladung von (hier: körperlichen) Zeichenträgern ist ein Vorgang, der Kunstschaffenden in Distanzmedien vertraut sein dürfte, wohingegen eine reale Präsenz-Begegnung tendenziell weniger Kontrolle erlaubt und den*die Autor*in als soziales Subjekt mit anderen Subjekten und als Leib mit anderen Leibern konfrontiert.

23 Ein deutlicher Unterschied zwischen Hörbuch und Online-Lesungsvideo ist, dass im Filmmedium deutlich mehr Codes und Kanäle aus der Aufführungssituation, die es abbildet, transportiert werden können. Dreidimensionale Aspekte der Realität einer Lesung wie Körper, Raum, Lichtordnung usw. werden ins zweidimensionale Medium Film übersetzt. Für Autor*innen bedeutet dies die Chance oder Herausforderung, ungleich mehr Zeichen und Zeichenarten produzieren zu können oder müssen. Für Lesende entstehen dadurch besonders viele Zeichen, die sie als Indices auf Präsenzeffekte verstehen können: Den Körper, die Stimme, die Räumlichkeit im Film dargestellt zu wissen, erlaubt Rezipierenden möglicherweise ästhetische Erfahrungen, die weniger das Werk und vielmehr den*die Autor*in in den Vordergrund rücken. Das große interaktive stimmliche Potenzial einer Live-Lesung geht Rezipierenden im Video verloren, aber die Stimme als Zeichenträger und Vehikel zur Annäherung an den*die Autor*in

als Person bleibt erhalten. Viele Videoformate erlauben gleichzeitig andere Feedbackmechanismen wie Kommentare und ‚Likes‘, sodass die für Produktion und Rezeption attraktive Dimension des Feedbacks erhalten bleibt und Lesende sich als Teil künstlerischer Prozesse fühlen können.

- 24 Zusammenfassend kann man also mit Kolesch und Krämer (vgl. Kolesch/Krämer 2006: 11) für die fünf zentralen Charakteristika der Stimme im Online-Lesungsvideo folgende Auswertung vornehmen: Die (1) *Ereignishaftigkeit* der Stimme, die als ephemeres Medium verlangt, dass sie im Moment der Artikulation auch gehört wird, wird – wie im Hörbuch – durch die Konservierung aufgehoben. Die konservierte Stimme ist ein sekundäres Produkt und verliert ihren Ereignischarakter. Dasselbe gilt für die besonders wichtigen Aspekte des (2) *Aufführungs-* und des (3) *Verkörperungscharakters* von Stimme: Die Lesung ist im Video keine einmalige Veranstaltung im Hier und Jetzt einander ausgesetzter sozialer Leiber, sondern ein Abbild einer vergangenen Situation und die Aufzeichnung eines semiotischen körperlichen Index. Insofern ist auch das (4) *Subversions- und Transgressionspotenzial* in der Gegenwart der Stimme nur aus der zeitlichen Distanz zu beobachten, nicht aber als sozialer Agens zu spüren. Stimme bleibt sinnliche Erfahrung, führt aber kein situatives Eigenleben mehr. Die (5) *Intersubjektivität* der Stimme dürfte auch in der entzerrten Kommunikation relevant sein, insofern es gerade das Subjekt ist, das Rezipierende in Lesungen und so auch in Online-Lesungen kennenlernen möchten. Wenn also die Stimme eines*r Autors*in im Video in der Lage ist, das Publikum in sozial relevanter Weise zu erreichen, dann fügt dies dem Kunstwerk und seiner Rezeptionsweise eine zusätzliche Dimension hinzu, die das Medium Online-Lesungsvideo attraktiv macht.

3. Instrumentarium

- 25 Um im Folgenden zwei Online-Lesungsvideos auszuwerten, sollen anhand der beschriebenen Auswertung die fünf Charakteristika von Stimme in der Aufführung in fünf Charakteristika der Stimme im Video übertragen werden, um so ein Analyseraster zur Verfügung zu stellen, das die netztypischen sozialen, aber auch die vorgängigen (und im Video stillgestellten) performativen Aspekte ausreichend berücksichtigt, denn „[e]ine isolierte, rein filmanalytische und filmgeschichtliche Herangehensweise an die Analysen würde der digitalen Umgebung von YouTube-Videos nicht gerecht werden.“ (Cseke 2018: 19) Gleichzeitig soll hier ein Fokus auf die Stimme und ihre medialen und sozialen Funktionen gelegt werden, weshalb bestimmte Parameter der initialen Performance sowie der filmischen Konservierung nicht berücksichtigt werden können. Im Folgenden werden Lesungen von literarischen Texten untersucht, die am ehesten der Gattung Lyrik zuzuordnen sind. Dennoch müssen genuin lyrikologische Fragen im Folgenden keine spezifische Rolle spielen – ob die vorgestellten Kunstwerke also tatsächlich Lyrik sind, darf offen bleiben. Auf diese Weise kann auch eine Anschlussfähigkeit für andere Gattungen gewährleistet werden.¹⁴
- 26 Die flüchtige Ereignishaftigkeit der Stimme wird im Video stillgestellt, weshalb (1) Parameter der Konservierung berücksichtigt werden müssen. Aus dem Aufführungscharakter in Ko-Präsenz wird ein (2) gesteuertes semiotisches Kunstwerk der In-Szenierung. Die leiblichen Aspekte des Verkörperungscharakters entfallen, der (3) Index auf einen kulturell besetzten semiotischen Körper steht hier im Vordergrund. Das Subversions- und Transgressionspotenzial der Stimme im Hier und Jetzt geht ebenfalls verloren; was jedoch bleibt, ist ein spezifisches (4) sinnliches Erlebnis über die Kanäle Hören und Sehen. Die Intersubjektivität, also das Potenzial, sozial zu verbinden und zu trennen, entfaltet sich im Video zeitlich versetzt und dient Zwecken wie PR auf Produktionsseite und der

(angenommenen) Annäherung an den*die Autor*in auf der Seite der Rezeption. Das Internet verfügt jedoch über eigene Wege des (5) Feedbacks und des Community Building etwa durch Kommentarspalten, Hashtags, Bewertungsmechanismen etc.

4. Zu den Beispielen

- 27 Zwei Videos sollen im Folgenden nach den erarbeiteten Kriterien ausgewertet werden. Dabei geht es nicht um eine auch nur annähernd vollständige Beschreibung der Kunstwerke, sondern um eine explorative Anwendung der bisher ausdifferenzierten Konzepte. Allein die Analyse der stimmlichen Parameter ist so komplex, dass eine eigene Disziplin, die Sprechwissenschaft, hier mit ihren analytischen Instrumentarien zu Rate zu ziehen wäre. Die Kunstwerke wurden überdies zu diesem Zweck, der Erkundung des Online-Lesungsvideos, so ausgewählt, dass sie in relevanten Grundeigenschaften möglichst unterschiedlich sind, um so exemplarische Charakteristika des Mediums diskutieren zu können: Einerseits wird ein Auftritt von Cia Rinne beim chilenischen Festival de Poesía y Música aus dem Jahr 2018 betrachtet (Rinne 2018). Hier steht eine Autorin auf der Bühne, die keine technischen Hilfsmittel benutzt und allein mit ihrer Stimme ein 19-minütiges Programm aufführt. Dieser Film steht für das Online-Lesungsvideo vor der Covid-19-Pandemie. Als solcher ist er auch dadurch charakterisiert, dass er ein sekundäres Produkt gegenüber einem (hier: performativen) Vorgänger-Kunstwerk ist.
- 28 Andererseits soll Dirk Hülstrunks Video mit dem Titel *Die Stimme stimmt nicht mehr* untersucht werden (Hülstrunk 2020), das im April 2020 auf dem YouTube-Kanal des Autors hochgeladen wurde. Der Aufführungsort ist der Frankfurter Frisörsalon Schlitz, der ab Sommer 2020 auch für das Podcastformat *Wortsalon Schlitz* (vgl. Wortsalon Schlitz 2020) namensgebend wurde. Hülstrunk ist ein etablierter Performance-Poet und nutzt im Video ein technisches Mittel der Vervielfachung seiner eigenen Stimme, eine Loopstation.
- 29 Es stehen sich also eine Autorin und ein Autor, eine Performancesequenz und eine Einzeltextaufführung, ein sekundäres und ein primäres Produkt, ein Festival mit Publikum und eine Solo-Aufzeichnung, ein einstimmiges und ein mehrstimmiges sowie ein Kunstwerk aus der Zeit vor der Pandemie und eines aus der sogenannten ‚ersten Welle‘ im Jahr 2020 gegenüber.
- 30 *Parameter der Konservierung von Stimme*
- 31 Online-Lesungsvideos büßen den Ereignischarakter einer als Aufführung konzeptionalisierten Lesung ein. Das Format konserviert visuelle und akustische Codes im zweidimensionalen Medium. Dabei nimmt es zusätzlich Rahmungen in Anspruch, die Videoplattformen bieten: Cia Rinnes Auftritt beim Festival de Poesía y Música wird vom YouTube-Account der Veranstaltung zur Verfügung gestellt, der den Festivalcharakter durch eine Verlinkungsstruktur mehrerer Performances aus verschiedenen Jahren digital adaptiert und sogar erweitert. Rinnes Auftritt ist so Teil eines größeren Ganzen, das die Autorin als Person in den Hintergrund rückt. Auch das Corporate-Design und der deutlich ausgestellte gestalterische Einfluss auf das Videokunstwerk tragen zu diesem Eindruck bei.
- 32 Hülstrunks Beitrag wird dagegen auf dessen eigenem und erkennbar auf reale Identifikation angelegtem¹⁵ Kanal zur Verfügung gestellt, sodass die Autorfunktion hier durchaus formal bedient wird. Die beschriebene Herausforderung für Autor*innen, online zugleich persönlich präsent zu sein und dennoch die Fiktion vom Primat und der Autonomie des Kunstwerks zu bedienen, bewältigt Hülstrunk, indem der

Film eine eher behelfsmäßige technisch-formale Ästhetik ausstellt und den Körper auf komisch wirkende Weise verhüllt. Dadurch wird deutlich, dass sich dieser Autor zwar zeigt, aber gleichzeitig nicht allzu ernst nimmt. Den Anspruch ernstgenommen zu werden, so zeigt sich, erhebt dagegen einzig das performte Gedicht – nicht der Film, nicht die Plattform, nicht der Performer.

33 *Gesteuertes semiotisches Kunstwerk der In-Szenierung*

34 Die situativen, einmaligen und ephemeren Effekte der Aufführung werden im Online-Lesungsvideo sozusagen eingefroren und verlieren ihre unberechenbare Eigendynamik. Das Format erlaubt dagegen eine gesteuerte semiotische Inszenierung durch die Künstler*innen. So entsteht ein doppeltes Codesystem, das die Logik der (konservierten) Performance und die Logik eines Videokunstwerks kombiniert. Im Fall von Rinnes Performance gehen die filmischen Entscheidungen vermutlich (auch und vor allem) auf die Festivalveranstalter zurück, die besonders viel Energie in eine hochwertige Aufbereitung des Auftritts legen. Die Steuerung von Stimme, Gestik, Mimik, Kleidung etc., die auf die Autorin verweisen, sind hier überlagert durch filmkünstlerische Entscheidungen wie die dominant wirkende monochrome Wiedergabe des Auftritts, eine Vielzahl von Kameraperspektiven und Überblendungseffekte (s. Abb. 1). Aus einer einmaligen körperzentrierten Performance wird so ein Filmkunstwerk, das wiederholbar ist und durch seine schwarz-weiße Artifizialität Überzeitlichkeit und Distanz zwischen Rezeption und Kunstwerk, aber insbesondere zwischen Rezeption und Autorin signalisiert.

Abbildung 1. DIY-Ästhetik bei Hülstrunk, Screenshot. Foto: Anna Bers (mit freundlicher Genehmigung des Künstlers).



35 Auch Hülstrunks Video unterliegt einer doppelten Inszenierungsstrategie. Die Aufführung wird durch ein einziges Requisite, die Trockenhaube, als künstlerischer, quasi-theatraler Akt markiert. Gleichzeitig entsteht in einem Alltagsraum (ein Frisörsalon)¹⁶ eine verfremdende Kulisse. Gegen diese verfremdenden

Markierungen von künstlerischem Schaffen arbeitet bei Hülstrunk eine dominante Do-it-yourself-Ästhetik: Die Froschperspektive, die autoreferentielle Spiegelung des Laptops in der Haube, diffuse dreieckige Bildflächen (Wimpel an der Wand oder Lichtreflexe, vgl. Abbildung) zeigen, dass der Künstler bei der Produktion des Videos selbst und vor allem allein tätig war.¹⁷ Analog zur angebotenen Autofunktion, die sich selbst nicht allzu ernst nimmt, bietet der Film also eine gelungene Performance-Ästhetik an, um sie dann filmisch zu brechen. Diese Spannung unterstreicht, dass im Distanzmedium Film die distinktive Ästhetik der Aufführung und die spezifischen Effekte des Performativen unmöglich sind. Aufgrund der Pandemie ist dieser mediale Weg der technischen Konservierung von nicht Konservierbarem allerdings der einzig mögliche.

Abbildung 2. Filmische Kunstgriffe bei Rinne, Screenshot. Foto: Anna Bers (mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin).



36 *Index auf einen kulturell besetzten semiotischen Körper*

37 Im Video gehen alle leiblichen Präsenzeffekte von Körpern, die mit Körpern interagieren, verloren. Was bleibt, ist ein inszenierter und kulturell besetzter Körper im Film. Cia Rinne reduziert in ihrer Aufführung möglichst viele Hinweise auf soziale Kategorien wie race, age, class und gender: Minimalistische Kleidung, eine strenge (je nach Kamerawinkel sogar androgyne) Frisur, kein sichtbares Makeup, wenige Gesten und eine extrem reduzierte Mimik machen Rinne zum beinahe alters-, geschlechts-, vor allem aber sprachlich herkunftslosen Medium ihrer universalistischen Botschaft. Sie trachtet danach, alle Sprachen akzentfrei zu artikulieren.¹⁸ Nicht die Person Cia Rinne mit ihrer Geschichte des Spracherwerbs spricht hier, sondern eine vielschichtige Lyrik jenseits von Nationalsprachen, die auf Klangerfahrungen beruht.

- 38 Hülstrunk reduziert ebenfalls Hinweise auf die Leiblichkeit seiner Performance, indem er den sichtbaren Zeichenkörper auf einen winzigen Ausschnitt, den Mund, beschränkt. Diese starke Verfremdung fokussiert das einzige von außen sichtbare Organ der Stimmgebung, um das es in *Die Stimme stimmt nicht mehr* geht. Gleichzeitig ergänzt Hülstrunk in spannungsreicher Weise die Loopmaschinen-Effekte: Obgleich es sich um dieselbe Stimme handelt, wie zumindest zu Beginn noch deutlich ist, haben die Loop-Artikulationen keinen erkennbaren Ursprung im Bild. Aus diesem Grund tritt die Trockenhaube an die Stelle einer kausalen Ursache. Die technische Stimme außerhalb des Bildes verweist auf die technische Apparatur im Bild.
- 39 Nach ungefähr zwei Dritteln der Darbietung entsteht ein Moment, in dem allein die Loopmaschinenstimme zu hören ist und die Lippen des Autors für einen kurzen Augenblick geschlossen bleiben (Hülstrunk 2020: 1:06–1:08). Hier übernimmt die Maschine, und Stimme und Körper werden tatsächlich voneinander getrennt. Das Gedicht vollzieht die Trennung von Leib und Kunstwerk durch technische Medien nach, die im Video ebenfalls geschieht. Im Anschluss an diesen kurzen Moment verlaufen sich die Stimm-Ebenen in ein immer diffuser werdendes Zischen, sodass ‚Original‘ und ‚Aufnahme‘ nicht mehr zu trennen sind und die Lippensynchronität bis zur kontrastiven, finalen und durch ihre kehlige Artikulation besonders körperlichen Exklamation „Die Stimme stimmt nicht mehr“ (ebd.: 1:45) aufgehoben bleibt.
- 40 *Sinnliches Erlebnis über die Kanäle Hören und Sehen*
- 41 Ebenso wie eine Performance erlaubt auch ein Video sinnliche Erfahrungen. Bei Cia Rinne erzeugt die visuelle Gestaltung den Eindruck eines ästhetisierten Minimalismus.¹⁹ Nicht nur die schwarz-weiße Kolorierung, auch die klaren Linien im Bild, seltene Schnitte und eine nur spärliche Integration des gefilmten Publikums sorgen für eine ruhige Strenge der Optik. Auch die Körperperformance von Rinne nimmt sich – wie gezeigt wurde – maximal zurück. Dadurch steht die Stimme im Vordergrund. Sie kann durch eine (mutmaßlich) professionell abgestimmte Aufzeichnungstechnik vollkommen ungestört wiedergegeben werden. Die Interaktion von Stimmen im Raum ist – falls vorhanden – nicht hörbar.
- 42 Als Klangkunstwerke funktionieren Rines Kunstwerke auch dann, wenn man die jeweilige Sprache und die Semantik der Wörter nicht versteht. Um dies zu erreichen, nutzt Rinne nicht nur strukturelle Wiederholungen, Korrespondenzen und Kontraste des Materials, sondern auch Parameter wie etwa verschiedene Stimmlagen. So spricht sie Französisch am höchsten, Deutsch in einer mittleren Lage und Italienisch und Spanisch relativ tief, zusätzlich variiert sie das Tempo (vgl. Rinne 2018: 7:02 oder 7:55). Rines Inszenierung setzt dabei gleichzeitig auf Kontrolle der „unkontrollierbaren Eigendynamik“ (Kolesch/Krämer 2006: 11) der Stimme. Versprecher, Stolpern, Stottern sind nicht vorgesehen. Beim Text *miss trau*, dessen Struktur in der Aneinanderreihung von Komposita mit der Vorsilbe ‚miss‘ besteht, und in dessen Vortrag jeweils ein noch kürzeres Wort in einem temporeichen Stakkato dem vorhergehenden folgt, lässt sich ein minimales Stolpern feststellen (Rinne 2018: 7:54). Angesichts der disziplinierten und minimalistischen Inszenierung wirkt dieser Fehler besonders stark. Er lässt Rines glatte Ästhetik des möglichst ganz ausgeblendeten Situativen für Sekundenbruchteile plötzlich zutage treten und wieder verschwinden. In diesem Moment ist die Künstlerin präsent wie in keinem anderen. Die Dominanz der zur Universalsprache gewordenen Lyrik-Stimme wird kurzzeitig gebrochen.
- 43 Hülstrunks DIY-Ästhetik verschleiern nicht, dass die visuelle Aufzeichnung unzureichend ist, sie stellt vielmehr aus, dass hier eine improvisierte Aufzeichnung stattfindet. Der Ton dagegen unterliegt – wie bei Rinne – keinen Störungen. Die verzerrenden Effekte, die durch die sich überlagernden Loop-Ebenen

entstehen, sind Teil des Kunstwerks. Die Störung der Stimme durch ihre technische Wiederholung ist gewünscht. Die sinnliche Erfahrung, die der*die Zuschauer*in machen kann, verweist auf die Abwesenheit einer ‚stimmigen‘ Stimme durch die Isolation des Künstlers.

44 *Feedback und Community Building*

45 Das Potenzial zu intersubjektiver Vergemeinschaftung, das die Stimme besitzt, wird im Online-Lesungsvideo nicht durch die Interaktion zweier Stimmen genutzt. Dennoch entstehen in diesem Medium potenziell sowohl stimmliche Effekte des Community Building als auch soziale Interaktionen jenseits der Stimme. Während also die Performance nur die Vergangenheit des Videos ist, kann seine Einbettung auf einer sozial organisierten Videoplattform gleichzeitig zu neuer performativer Interaktion führen.

46 Wie gezeigt wurde, zielt Rinnes Strategie maßgeblich darauf ab, die Stimme nicht als soziales Vehikel eines Menschen unter Menschen zu inszenieren, sondern als universelles, beinahe steriles Medium der Klangkunst. Die im Video festgehaltenen Reaktionen des Publikums lassen sich nicht eindeutig interpretieren (handelt es sich um regungslos-konzentriertes Zuhören oder um Apathie), allerdings wird deutlich, dass die Zuhörenden keinen gestischen oder mimischen Kontakt zur Autorin aufnehmen. Rinne spricht (auch aufgrund ihrer Position im Raum) buchstäblich über die Köpfe des Publikums hinweg und eine Interaktion findet oberflächlich gesehen nicht statt. Gleichzeitig gibt es in der Performance keine Ko-Präsenz ohne soziale Handlungen. Die neutrale und schwer zugängliche Haltung des Publikums zeigt also, dass auch in der konkreten Aufführung die Autorin nicht als das Ziel der sozialen Auseinandersetzung zwischen Subjekten wahrgenommen, sondern – einer in der Performance unmöglichen Trennung von Autor*in und Werk Vorschub leistend – vor allem das Kunstwerk rezipiert wird. Wie gezeigt wurde, verstärkt die ‚Video-Aufmachung‘ diese Tendenz noch. Die Person Cia Rinne verschwindet ganz hinter der Artifizialität des Films. Dennoch kann – und dies mag sowohl für die Veranstaltenden als auch für die Autorin attraktiv sein – durch die Architektur des Portals YouTube eine besondere Communitystruktur genutzt werden. So kommentiert der User „Zenon Marco“ den Film mit der Bewertung „Fantastic ...“ (vgl. [Kommentarspalte zu Rinne 2018](#)) und fünf Besucher*innen geben dem Film eine positive Bewertung per Daumen-Button. Allerdings (ohne bei diesen geringen Zahlen, die sich ggf. schnell ändern können, zu starke Deutungen anbringen zu wollen) scheint das Video – ganz wie die Performance – in quantitativer Hinsicht nicht gerade interaktionsfördernd zu sein. Während Rinnes Film nämlich sechs Reaktionen (fünf positive, eine negative) auf knapp 500 Views verzeichnen kann, sind es bei Hülstrunk vier positive Rückmeldungen per Klick auf nur 38 Besucher*innen (Stand März 2021). Diese Tatsache dürfte der YouTube-typischen DIY-Ästhetik und der Platzierung im Kanal des Autors geschuldet sein. Hier wird deutlich, dass ein konkretes Subjekt als Urheber in Erscheinung treten und seine Kunst intendiert und niedrigschwellig zur Disposition stellen will. Hülstrunk macht sich nahbar und bedient (wenn auch selbstironisch) die Autorfunktion. Das Scheitern der Stimme durch die konservierte und damit um ihre intersubjektiven Aspekte beraubte Performance ist Thema des Films. Dass Kontakt aber online auch auf nicht-körperlichen und nicht-stimmlichen Wegen möglich ist, zeigt zugleich die Einbettung in das Portal und seine interaktive Kommunikationsarchitektur.

5. Fazit

47 Cia Rinnes Kunst führt vor, auf welchem Weg eine universell zugängliche Klang-Lyrik möglich ist, die die Verschiedenheiten und Ähnlichkeiten von Sprachen nutzt, um die Limitationen einer an eine bestimmte Sprache gebundenen Lyrik zu überwinden. Diese Ästhetik wird durch verschiedene Strategien unterstützt:



Rinnes Körper als Zeichenträger tritt in den Hintergrund, eine Interaktion zwischen der Autorin und dem Publikum wird nicht angeboten, sodass das Kunstwerk möglichst von einmaligen und sozialen Effekten frei sein universalistisches Potenzial entfalten kann. Rinnes Klang-Kunst braucht die Stimme, verneint aber leibliche und situativ-ereignishafte Effekte derselben. Die Strategien der Video-Produzent*innen stützen die genannten Effekte: Cia Rinnes eigenem programmatischen Minimalismus entspricht eine sterile und hoch artifizielle Filmregie in schwarz und weiß. Dass diese universalistisch-autonome Botschaft auf YouTube einen passenden Ort gefunden hat, ist kein Zufall. Das Portal gewährleistet Community ohne Ko-Präsenz und beheimatet das vom*von der Urheber*in getrennte Kunstwerk. Rinnes Lyrik hat einen Auftritt auf einem internationalen Festival, dessen interaktiver Charakter auf dem Veranstaltungskanal reproduziert wird, ohne dass die Autorin handeln müsste. Youtube „remains a potential enabler and amplifier of cosmopolitan cultural citizenship“ (Burgess/Green 2018: 129) und Rinnes Kunst ist Ausdruck und Förderin solcher kulturellen Zusammenkünfte zugleich.

- 48 Hülstrunk bedient bestimmte Strategien performativer Kunst, um dann deren Scheitern im Video zu inszenieren. Der Film ist Ausdruck dessen, was der Titel des Textes – insbesondere vor dem Hintergrund der Pandemieerfahrung – behauptet: ‚Die Stimme stimmt nicht mehr.‘ Er bietet eine Auseinandersetzung mit seiner Person an, indem er den Film auf seinem eigenen Kanal hochlädt, versteckt sich und seine Körperlichkeit sodann aber unter der Trockenhaube. Die Gratwanderung, die Autonomie des Kunstwerks bei gleichzeitiger Selbstinszenierung des Autors zu wahren, gelingt. Hülstrunk bedient durch die improvisiert wirkende Machart des Videos die typische Ästhetik eines interaktiven Videoportals, das zum Mitmachen aufruft und in dem ein Artefakt vor allem durch die Klicks, Kommentare und Verlinkungen von Zuschauenden zu dem wird, was es ist. So überträgt er die fehlende soziale Dimension aus entfallenden Lesungen auf das Online-Lesungsvideo.
- 49 Das Online-Lesungsvideo kann also Angebote zur Interaktion machen und verweigern, Autor*innen oder Texte fokussieren, selbstironisch und metakomentierend sein, aber auch autonome Klang-Kunstwerke produzieren. Und: Es ist, wie Hülstrunk zeigt, in der Pandemie unverzichtbar.

Literaturverzeichnis

- Berg, Sibylle (2021): [Homepage der Autorin]. Abgerufen von <https://sibylleberg.com/sibylleberg.com/>, Zugriff am 26.11.2021.
- Bers, Anna/Peer Trilcke (2017): Lyrik und Phänomene des Performativen. Problemaufriss, theoretische Perspektiven und Vorschläge zu einer künftigen Terminologie, in: dies./ders. (Hg.): Phänomene des Performativen in der Lyrik. Systematische Entwürfe und historische Fallbeispiele. Göttingen: Wallstein, S. 9–58.
- Bers, Anna (2021): Ein spannungsreicher Normalfall: Lyrik-Performance und Schrifttextgedicht als verschiedene Aggregatzustände, in: Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik, 2/2020, S. 145–169.
- Burgess, Jean/ Green, Joshua (2018): YouTube. Online Video and Participatory Culture, 2. Auflage. Cambridge: Polity.
- Cseke, Iris (2018): Netzwerke aus Inszenierung und Öffentlichkeit. Protest, Kunst und Theater auf YouTube. München: epodium.
- Fischer-Lichte, Erika (2021): Performativität. Eine kulturwissenschaftliche Einführung. 4., aktualisierte und ergänzte Auflage, Bielefeld: transcript.
- Giacomuzzi, Renate (2017): Der ‚soziale‘ Autor. Zur Autorrolle im Kontext digitaler Kommunikationsmodelle, in: Friederike Schruhl et al. (Hg.): Lesen X.0. Rezeptionsprozesse in der digitalen Gegenwart. Göttingen: V + R Unipress, S. 109–125.
- Grimm, Gunter E. (2011): „Nichts ist widerlicher als eine sogenannte Dichterlesung.“ Deutsche Autorenlesungen zwischen Marketing und Selbstpräsentation. Abgerufen von www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/epoche/grimm_dichterlesung.pdf, Zugriff am 1.3.2021.



- Hagestedt, Lutz (2007): [Art.] Autorenpräsentation und -förderung: Lesungen, Ausstellungen, Preise, in: Thomas Anz (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Band 1: Gegenstände und Grundbegriffe. Stuttgart: Metzler, S. 296–306.
- Herrmann, Britta (2020): [Art.] Literatur und Stimme, in: Nathalie Binczek/Uwe Wirth (Hg.): Handbuch Literatur + Audiokultur, Berlin/Boston: de Gruyter, S. 27–43.
- Hülstrunk, Dirk (2020): Die Stimme stimmt nicht mehr. Abgerufen von www.youtube.com/watch?v=gp4AS4rH6f0, Zugriff am 26.11.2021.
- Jandl, Ernst (1996): Eile mit Feile. Gesprochen von Ernst Jandl. Stuttgart: Der Hör-Verlag.
- Jelinek, Elfriede (2021): [Homepage der Autorin]. Abgerufen von www.elfriedejelinek.com/, Zugriff am 26.11.2021.
- Johannsen, Anja (2012): „Zuviel zielwütige Kräfte?“ Der Literaturbetrieb unter der Lupe, in: Maik Bierwirth/Mirna Zeman/dies. (Hg.): Doing Contemporary Literature. Praktiken, Wertungen, Automatismen. München: Wilhelm Fink, S. 263–281.
- Kling, Thomas (1999): Fernhandel. Mit CD: Thomas Kling liest aus seinem Gedichtband ‚Fernhandel‘. Köln: Dumont.
- Klimek, Sonja (2021): Internet Poetry Clips: Internet Poetry Clips: Multimodale und multimediale Hybridformen als Herausforderung für die Lyrikologie, in: Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik 2/2020, S. 279–300.
- Kolesch, Doris (2014): [Art.] Stimmlichkeit, in: Erika Fischer-Lichte/dies./Matthias Warstat (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie, 2. Auflage. Stuttgart: Metzler, S. 342–345.
- Kolesch, Doris/ Krämer, Sybille (2006): Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesen Band, in: dies. (Hg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt a./M.: Suhrkamp, S. 7–15.
- Lyrikline (2021): About [auf der Website des Projekts]. Abgerufen von www.lyrikline.org/de/about/, Zugriff am 26.11.2021.
- Mann, Thomas (2015): Die große Originalton-Edition. München: Der Hörverlag.
- Marquardt, Tristan (2021): Und wieder nichts passiert. Abgerufen von www.sueddeutsche.de/muenchen/gastbeitrag-tristan-marquardt-kultur-corona-krise-1.5181844, Zugriff am 1.3.2021.
- Maye, Harun (2020): [Art.] Die Entstehung der Dichterlesung, in: Nathalie Binczek/Uwe Wirth (Hg.): Handbuch Literatur + Audiokultur, Berlin/Boston: de Gruyter, S. 306–317.
- Oster, Sandra (2014): Das Autorenfoto in Buch und Buchwerbung. Autorinszenierung und Kanonisierung mit Bildern. Berlin/Boston: de Gruyter.
- Rinne, Cia (2017): L'usage du mot. Gedichte. Berlin: kookbooks.
- Rinne, Cia (2018): [Auftritt beim Festival de Poesía y Música 2018]. Abgerufen von www.youtube.com/watch?v=Q-YMe9PGSjM&t=580s, Zugriff am 26.11.2021.
- Söder, Markus (2021): Bayerns Ministerpräsident Söder öffnet Friseursalons zum 1. 3. 2021 – PK vom 11. 2. 2021. Abgerufen von www.youtube.com/watch?v=bJwJqPEp_BA, Zugriff am 26.11.2021.
- Vorrath, Wiebke (2017): Zur Performativität von Hörlyrik am Beispiel des Gemäldegedichtes Bildprogramme (1993) von Thomas Kling, in: Anna Bers/Peer Trilcke (Hg.): Phänomene des Performativen in der Lyrik. Systematische Entwürfe und historische Fallbeispiele. Göttingen: Wallstein, S. 124–144.
- Wilpert, Gero von (2001): [Art.] Lesung, in: ders.: Sachwörterbuch der Literatur, 8., verbesserte und erweiterte Auflage, Stuttgart: Metzler, S. 462.
- Wortsalon Schlitz (2020): [Website des Projekts]. Abgerufen von <https://wortsalonschlitz.podigee.io/>, Zugriff am 26.11.2021.

Anmerkungen

- 1 Von Internet Poetry Clips, wie Sonja Klimek (Klimek 2021) Online-Videos zu lyrischen Texten nennt, die in der Art von Musikvideos gestaltete Filmkunstwerke sind, unterscheiden sich Online-Lesungsvideos (abgesehen von der Einschränkung auf eine Textgattung) nur graduell. Die bedienten Codes und viele Funktionen der Clips ähneln einander. Worauf es jedoch im Folgenden ankommt, sind die Formen und Funktionen des konservierten Genres *Lesung* im Online-Video, die in Internet Poetry Clips integriert sein kann, aber nicht muss.
- 2 Anders als andere performative Literaturgattungen ist die Lesung eine Performance, deren textförmiges Vorher das Zentrum der Praxis bildet, vgl. als Belege für den Konsens etwa: „Gegenüber der textförmig erscheinenden Literatur wird die Lesung üblicherweise als nachträglich angesehen“ (Maye 2020: 307) oder „Lesung, der öffentliche, halböffentliche oder private Vortrag e. bereits erschienenen, noch ungedruckten oder unvollendeten Literaturwerks oft durch den Autor oder e. geübten Rezitator“ (Wilpert 2001: 462).
- 3 In beiden Fällen, in Bezug auf die vom Text abhängige Lesung und auf das von der Lesung abhängige Video, ist es wichtig, sowohl den sekundären/tertiären Status als konstitutiv wahrzunehmen, weil die entstehenden Kunstwerke jeweils zentrale Charakteristika des vorgängigen Mediums inszenieren und adaptieren, aber auch verlieren. Zugleich –



und darauf wird im Folgenden durch den theaterwissenschaftlichen Fokus ein besonderes Gewicht gelegt – entstehen aber neue Kunstwerke, die medialen Eigengesetzlichkeiten unterliegen: eine unwiederholbare Performance in der Lesung und ein Online-Video in deren Speicherung.

- 4 „Egal jedoch, ob Autoren ihre Leser zum Zusehen, Interagieren, Mitreden oder Mitschreiben einladen, konstruieren sie eine Gemeinschaft und befriedigen damit verschiedene Bedürfnisse, sei es das Bedürfnis nach Inklusion und nach ‚Celebrity‘ oder sei es jenes nach Authentizität, das durch die öffentlichen Inszenierungspraktiken immer weniger gestillt und dadurch immer mehr genährt wird.“ (Giacomuzzi 2017: 111)
- 5 Dass hier vor allem große Portale und soziale Netzwerke genannt werden, entspricht der aktuellen Praxis: Zwar gibt es z.B. mit *dichterlesen.net* eine Datenbank, die (Lesungs-)Veranstaltungen mehrerer Literaturhäuser archiviert, allerdings werden hier überwiegend akustische Sicherungen aufbewahrt, Videos derselben Häuser und Veranstaltungen sowie vieler anderer Literaturhäuser und -festivals sind dagegen zusätzlich oder bisweilen auch ausschließlich auf YouTube, Vimeo, Facebook etc. eingebunden.
- 6 Ein Akteur, der in der Trias Autor*innen, Verlage und Rezipient*innen nicht berücksichtigt wurde, der aber gerade in ökonomischer Hinsicht von Online-Lesungsvideos profitiert, ist das Video-Portal, auf dem ein Film angeboten wird. Jedes Video generiert in seinem Netzwerk Daten und Werbekontexte, die für die Plattform ökonomisches Kapital bedeuten: „even as audiences or consumers rather than creators – we are creating economic value for the big platforms“ (Burgess/Green 2018: 97). Diese Dimension muss mitgedacht werden, auch wenn sie im Folgenden nicht explizit erwähnt wird, insbesondere unter den spezifisch prekären Arbeitsbedingungen Kulturschaffender (vgl. ebd.) und den noch prekäreren Bedingungen derselben in einer Pandemie.
- 7 Vgl. Anm. 2.
- 8 Dieser weite Begriff von Aufführung/Performance ist von den Arbeiten Erika Fischer-Lichtes geprägt und lässt sich in beinahe allen relevanten Aspekten auch auf die Darbietung von literarischen Texten vor Publikum (in einer Lesung) übertragen, (vgl. dazu Maye 2020: 307 und in Bezug auf Lyrik ausführlich Bers/Trilcke 2017). Ein Unterschied zwischen (traditionellen) Theaterstücken und Lesungen ist das Fehlen einer Fiktionsvereinbarung, die festlegt, dass Schauspieler*innen Figuren verkörpern. In der Lesung herrscht eine gegenteilige Vereinbarung, der zufolge der*die Autor*in gerade keine Als-ob-Fiktion bedient, sondern sich selbst darstellt. Dass hier dennoch Inszenierungspraktiken benutzt werden, versteht sich.
- 9 Vgl. zur „bei Lesungen unvermeidbar eintretenden Koppelung von Autor und Werk“ (Giacomuzzi 2017: 113).
- 10 Vgl. auch Kolesch/Krämer 2006: 11, die den hier und folgend beschriebenen Phänomenen fünf Namen geben: „Ereignishaftigkeit“, „Aufführungscharakter“, „Verkörperungscharakter“, „Subversions- und Transgressionspotenzial“ und „Intersubjektivität“.
- 11 Exemplarisch sei auf die beiden bei Giacomuzzi als klar unterschiedliche Inszenierungs-Typen beschriebenen Autorinnen Sibylle Berg und Elfriede Jelinek verwiesen: Jelinek sei eine Autorin, die sich entziehe, Berg nutze eine besondere Taktik die Neugier zu wecken (vgl. Giacomuzzi 2017: 110 f.). Jelinek stellt sich auf ihrer Homepage (www.elfriedejelinek.com, Zugriff am 26.11.2021) gewissermaßen hinter eine imposante Wand von eigenen Texten, Bergs Homepage (<https://sibylleberg.com>, Zugriff am 26.11.2021) informiert und bietet eine Art Fanshop sowie Zugang zu den für Bergs Inszenierung besonders relevanten Social-Media-Auftritten an. Berg nutzt ein relativ klassisches Autorinnenportrait im Info-Bereich, Jelinek verweist mit einem Foto ihres berühmten transparenten Kugel-Hängesessels, in dem einzig Stofftiere, nicht aber die Autorin Platz genommen haben, auf bekannte Portraits der Autorin aus mehreren Jahrzehnten. Die Stimme der Autorin hat jedoch auf keiner der beiden Seiten irgendeinen Ort.
- 12 Vgl. exemplarisch eine Höredition mit Texten von Thomas Mann (Mann 2015), die nach Werken organisiert ist, oder die Aufzeichnungen von Lyrikern wie Ernst Jandl oder Thomas Kling, deren stimmliche Darbietungen zentral für ihr Schaffen waren und die nach der Logik von (Hör-)Büchern vermarktet, katalogisiert und konserviert werden, indem sie z.B. eine ISBN besitzen (Jandl 1996 oder Kling 1999). Die Sammlung *lyrikline.org* macht ebenfalls den einzelnen Text zum Angelpunkt ihrer Bereitstellung von Autor*innen-Lesungen, bietet aber auch Pfade an, die über die Kategorien „Autoren“ und „Sprachen“ führen. Dieses Projekt sei also exemplarisch für neue Wege angeführt, es muss sich aber offenbar gegen konventionelle Rezeptionserwartungen zu Wehr setzen, wie an der Rubrik „about“ zu erkennen ist: „Natürlich will *lyrikline* dem Buch nicht den Platz streitig machen, es ersetzen oder abschaffen, denn die physische Präsenz des Buches und die Beziehung, die man zu ihm aufbauen kann, ist von einer ganz eigenen, unerreichten Qualität. Es geht vielmehr darum, ein neues Medium in einen Multiplikator bei der Verbreitung von Poesie zu verwandeln.“ (Lyrikline 2021).
- 13 Fischer-Lichte beschreibt für die Aufführungssituation, dass „freilich der phänomenale Leib durchaus ohne den semiotischen Körper gedacht werden kann, das Umgekehrte dagegen nicht möglich ist“ (Fischer-Lichte 2021: 73).

- 14 Zu spezifisch lyriktheoretischen Fragen in Bezug auf Videos vgl. Klimek 2021 und auf Performances Bers 2020 und Bers/Trilcke 2017.
- 15 Diese Tatsache ist für die Ästhetik von YouTube-Artefakten nicht trivial: YouTube erlaubt und fördert eine Ästhetik, die Pseudonymität, Anonymität und Authentizität erst aushandelt. Hülstrunk setzt aber ganz auf eine ungebrochene Identifikation von Video-Produzent und Urheber der Kunst und realer Person. Vgl. Cseke 2018: 20.
- 16 Ob es im April 2020 schon absehbar war, welche entscheidende Rolle Friseurbetriebe im Pandemie-Diskurs spielen würden, muss offen bleiben. Sicher ist jedoch, dass ausgerechnet die Umfunktionierung eines Geschäfts dieser Branche und das Verschwinden von Mimik und Augenkontakt unter einer Trockenhaube sich rückblickend als besonders passendes Bild für die von Marquardt (Marquardt 2021) beschriebenen fehlenden sozialen Aspekte von Lesungen entpuppt. Ebenso wie geschlossene Friseursalons Menschen – wie Markus Söder es im Februar 2021 behauptet (Söder 2021: 0:42) – ihre Würde zu erhalten vermögen und zugleich soziale Orte sind, so ist auch das gesellschaftliche Ritual der Literaturveranstaltung maßgeblich auf Kontakt, Interaktion und das Verlassen einer technischen Isolationsglocke angewiesen und erfüllt für die Teilnehmenden wertvolle soziale Funktionen.
- 17 „The ‚vlog‘ (short for videoblog) genre is one of YouTube’s most central cultural forms [...]. [...] In their most basic form, typically structured primarily around a monologue delivered directly to camera, vlogs were often produced with little more than a webcam and some witty editing“ (Burgess/Green 2018: 129).
- 18 Als gut greifbares Beispiel sei auf die verschiedenen Artikulationsweisen des Lexems ‚r‘ hingewiesen, die Rinne phonetisch der jeweiligen Sprachnorm entsprechend anpasst: das französische stimmhaft-uvulare [ʁ] („désire“, Rinne 2018: 5:48), das englische postalveolare [ɹ] („tomorrow“, ebd.: 0:44), das uvulare [ʀ] („warum“, ebd.: 8:28) sowie den Schwa-Auslaut [ɐ] („Butter“, ebd.: 8:29) des Deutschen sowie das alveolare [r] des Spanischen und Italienischen („palabras“, ebd.: 15:29).
- 19 Vgl. zu dieser Tendenz auch ihren gedruckten Gedichtband *L’usage du mot* (deutsche Version bei kookbooks), dessen Umschlag nicht nur minimalistisch gestaltet ist, sondern anstelle eines Klappentexts auch die Aufschrift: „HERE IT COMES: MINIMALISM. THERE IT WENT“ trägt (Rinne 2017).

Zusammenfassung

Das literarische Vermittlungsmedium, das im Folgenden beschrieben werden soll, hat unter den Bedingungen einer globalen Pandemie eine Karriere gemacht, die ihm bei der Konzeption dieser Überlegungen keine*r zugetraut hätte. Das Online-Lesungsvideo, um das es hier gehen soll, war ein Randprodukt literarischer Vermittlungsstrategien, ein Bonus, den sich Autor*innen leisten konnten, aber keineswegs mussten. Ziel meines Beitrages ist es, die genuin intermediale Praktik der Lyrik-Performance-Clips, etwa auf dem Portal *Youtube*, zu untersuchen, um aufzuzeigen, welche Probleme und welche Chancen die Speicherung von Stimmlichkeit im Clip bietet.

Abstract

In the conditions of a global pandemic the literary medium described in this contribution has risen to heights no-one would have thought possible when these thoughts were first drafted. The online literary reading video we are referring to here was a marginal product of literary communication strategies, a bonus authors could treat themselves to but by no means a must. The aim of my contribution is to examine the genuinely intermedial practice of poetry performance clips, for instance on *Youtube*, in order to show which problems and chances the recording of vocal qualities in a clip may imply.

Schlagwörter: Online-Lesungsvideos, Stimme

Author

Anna Bers
Universität Göttingen

