

Review

Minu Hedayati-Aliabadi: *Slam Poetry. Deutsch-US-amerikanische Studie zu den Ansichten und Handlungsweisen der Akteure.* Wiesbaden: Metzler, 2018. 347 S.

Rezensiert von **Anna Bers:** Georg-August-Universität Göttingen, Seminar für Deutsche Philologie, Käte-Hamburger-Weg 3, 37073 Göttingen, Deutschland,
E-Mail: anna.bers@phil.uni-goettingen.de

<https://doi.org/10.1515/arcadia-2019-0006>

Bei der vorliegenden Studie handelt es sich um eine empirische Untersuchung zum Phänomen Poetry Slam im Ruhrgebiet und in New York City. Mittels eines mehrdimensionalen Verfahrens, das teilnehmende Beobachtung, Videografie, Fragebögen, Gruppen- und Experten_innen-Befragungen vereint, verschafft sich die Verfasserin ein gut fundiertes Bild von der Praxis des Poetry Slams und seinem Produkt (Slam Poetry) seit ca. 2011.

Die Arbeit basiert auf einer ebenfalls empirisch orientierten Vorstudie (vgl. 4) und kann durch die strukturelle Offenheit der überwiegend, aber nicht ausschließlich qualitativen Methodik und der an das Verfahren der *Grounded Theory* angelehnten Sukzession ein breites Spektrum von Fragestellungen behandeln: „Dabei ist die Studie durch eine theoretische und methodische Offenheit geprägt, da neben einer Überprüfung von bestehenden Theorien vor allem die Entdeckung von theoretisch Neuem im Vordergrund steht [...].“ (109) Die Untersuchung interessiert sich für so unterschiedliche Teilaspekte wie die soziokulturelle Verortung der Akteure_innen, für deren Begriff von Slam Poetry, für die Charakteristika der Veranstaltungsorte oder für performative und interaktionale Kunstformen. Anders als der Titel nahelegen mag, umfasst der Gegenstandsbereich nicht gleichgewichtig US-amerikanische und deutsche Slams. Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt überwiegend auf ausgewählten Veranstaltungen im Ruhrgebiet. In Gruppeninterviews und Experten_innen-Gesprächen, die einen Bruchteil der Erhebung und der Auswertung ausmachen, finden kontrastierend auch Haltungen von US-amerikanischen Akteuren_innen Eingang. Nach der Einleitung führt ein umfangreicher zweiter Teil („Theorie“) in historische Vorläufer sowie begriffliche und generische Diskussionen zum Phänomen Poetry Slam und zu übergeordneten Fragen (insbesondere zur Performance) ein. Anschließend wird das mehrdimensionale Forschungsdesign erläutert und begründet. Das vierte und umfangreichste Kapitel bündelt die Ergebnisse der Erhebung und unterteilt nach untersuchten Orten auf der einen (vgl. Kap. 4.1 „Situierung der Poetry Slams im Ruhrgebiet“) und den relevanten partizipierenden Gruppen (Slammer_innen und

Publikum, vgl. Kap. 4.2, „Ansichten und Handlungsweisen der Akteursgruppen“) auf der anderen Seite. Der Ergebnisteil enthält überdies auch die Auswertung der Experten_inneninterviews, die die vorausgegangenen Auswertungen rahmen, ergänzen und absichern sollen. Ein knappes Fazit bündelt wichtige Ergebnisse.

Da die Studie eine große Zahl von heterogenen Teilaspekten des Slams untersucht, sollen im Folgenden relevante Ergebnisse exemplarisch vorgestellt werden: Im Fazit der Arbeit ist zu lesen, dass „Poetry Slams als wenig elitäre und nicht kommerzielle, geplante, kulturelle Events klassifiziert werden [können]“ (328). Dass diese addierende Zusammenfassung ganz verschiedener soziokultureller Beobachtungen wenig Überraschendes bereithält, zeigt, dass die Arbeit erfolgreich und Phänomen-adäquat beobachtet und gefragt hat. Jedem der Attribute liegen empirische Daten und entsprechende Deutungen zugrunde: So basiert etwa die Nicht-Kommerzialität auf einer Aus- und Bewertung der Eintrittspreise und das Etikett „kulturell“ verweist darauf, in welchen Kontexten und an welchen Orten Slams stattfinden. Hier wurden definitiv belastbare Befunde erhoben und bisweilen auch vorherrschende Forschungsmeinungen revidiert. Weitere hochinteressante Ergebnisse dieser Art sind etwa solche zu Gender-Strukturen:

Des Weiteren zeigen die Ergebnisse, dass die Akteursgruppe der Slammer zum Großteil männlich ist (90,3%). Beim Publikum überwiegen leicht die Frauen (60,9%). Dieses Ergebnis ist äußerst signifikant und sollte an anderer Stelle eingehend untersucht werden. Welche Gründe für die Dominanz der Männer unter den Slammern gibt es? (329)

Zu kulturellen Unterschieden in der Art der Performance (so setzen die untersuchten deutschen Slammer_innen offenbar eher auf die Stimme und viel weniger als amerikanische Performende auf den Körper, vgl. 170) oder zu bisher vermuteten Einflüssen auf den Slam wird Folgendes vermerkt: „Demnach ist die stilistische Form des HipHops in dieser Erhebung nicht so ausgeprägt, wie oft in der Forschungsliteratur postuliert.“ (178)

Dass die mehrdimensionale Methodik sich auszahlt, kann man an der Haltung der Akteure_innen zur Frage des äußeren Erscheinungsbildes von Performenden erkennen: „Das Erscheinungsbild ist laut Ansicht beider Akteursgruppen kaum von Relevanz. Dies widerspricht den Ergebnissen der Beobachtung, aus denen ersichtlich wird, dass die äußere Erscheinung der Slammer unter anderem dazu beiträgt, in welchem Maß sie als authentisch eingestuft werden.“ (333) Zum einen kann die Studie also durch ihren mehrstufigen Aufbau ein Thema wie das Äußere als relevanten Faktor für eine performative Kunst zunächst ausmachen und dann bei den Beteiligten abfragen. Zum anderen ist die triangulierte Erhebung aber auch in der Lage, falsche Selbstaussagen als solche zu entlarven. Dass körperliche Aspekte und Fragen der Erscheinung in einer Performance von Relevanz sind, ist kein Geheimnis der Theaterwissenschaft und diese Disziplin wird

zum Glück nicht müde, ihre entsprechenden Prämissen anderen (Text-affinen) Nachbarfächern nachhaltig schmackhaft zu machen. Dass diesbezüglich aber eine spannungsreiche Diskrepanz zwischen der bewussten Bewertung und unbewussten Rezeptionsmechanismen bestehen kann, zeigt und belegt die vorliegende Arbeit.

Da im Forschungsdesign die Kommunikation mit Slammern_innen und Publikum zentral ist, also mit Personengruppen, die nicht notwendig einen Zugang zu literaturwissenschaftlichen Beschreibungsinstrumentarien haben, muss in der Phase der Erhebung eine zugängliche Terminologie geschaffen werden, um aufschlussreiche Selbstaussagen zu fördern. Aus diesem Grund ist es verständlich, dass das Begriffsrepertoire nicht etablierten Schemata der Literaturwissenschaft entsprechen kann, weil die fachsprachlichen Setzungen eine ergebnisoffene Kommunikation verzerren oder sogar verhindern könnten. In der Erhebung und der Auswertung werden daher häufig pragmatische Benennungen verwandt, die z.B. die Slam-Text-Genres nach 1. Epik, 2. Lyrik und Dramatik, 3. Comedy und Kabarettistischem, 4. Hiphop, Beatbox, Rap, 5. Freestyle und 6. Sonstigem (vgl. 163) unterteilen. Diese Typologie der „sprachlich-stilistische[n] Aspekte“ (163) von Slam-Texten basiert auf Beobachtungen der Verfasserin und ist daher in der Lage, Phänomen-adäquat und ohne philologisches Schubladendenken den spezifischen Gegenstand zu beschreiben. Bekanntlich sind es genau solche unvoreingenommenen Beobachtungen an der literarischen Praxis, die Anstöße geben, festgefahrene Fachdiskussionen wie etwa diejenigen zu Gattungstheorien zu beleben. Zwar ist eine solch weiterführende Diskussion nicht Hedayati-Aliabadis Ziel, aber ihre Arbeit hat das Potenzial, hier Material für Grundlagenforschung bereitzustellen.

Die Kehrseite dieser Vorgehensweise, die u.a. auch Themen der Slam-Texte, Arten der Interaktion, der Performance oder der Anmoderation unterscheidet, ist jedoch ein Mangel an Anschlussfähigkeit an die literaturwissenschaftliche Diskussion und eine bisweilen fahrlässig idiosynkratische Begriffsverwendung. Zentrale Termini der Diskussion werden nicht definiert und nicht nur abweichend, sondern auch in Kontexten, die gerade keine Interaktion mit der Praxis und dadurch Anpassungen verlangen, unklar oder unterschiedlich verwandt. Dafür sollen einige einschlägige Beispiele angebracht werden.

Ein erstes Beispiel für die Fallstricke terminologischer Ungenauigkeit zeigt sich in den Konsequenzen der genannten Gattungs- bzw. Genre- (hier, ebenfalls ungünstig: „sprachlich-stilistischen“) Typologie. Die kategorialen Unterscheidungen in so heterogenen Klassen wie ‚Epik‘ und ‚Freestyle‘ bei gleichzeitigem Fehlen einer Explikation müssen nicht unbedingt kritisiert werden, solange die Kommunikation zwischen der Fragenden und den Akteuren_innen funktioniert. Allerdings führt die Klassenbildung zu Fehlinterpretationen, die durch ein (erweitertes) traditionell-

literaturwissenschaftliches Gattungsschema nicht aufgetaucht wären. Die Studie interpretiert: „Der Großteil der befragten Slammer (66,7 %) ordnet seine Texte der Sparte *Lyrik*, *Dramatik* zu. Dies deutet auf eine lyrische – und damit traditionelle literarische – Selbst-Verortung der Slammer in der mündlichen beziehungsweise performten Literatur hin.“ (164) Da für die Selbstverortung Mehrfachnennungen zugelassen waren, zeigt dieser Befund keineswegs, dass die Slammer_innen sich traditionell verorten, sondern nur, dass diese ungewöhnliche Doppel-Gattung in der Lage ist, niedrigschwellig Zuordnungen in der Breite zu generieren. Hätte man dagegen Lyrik und Drama getrennt abgefragt, wären mutmaßlich deutlich aussagekräftigere Aussagen zu dokumentieren gewesen. Eine andere Deutung dieses Befunds (vgl. 165) legt nahe, dass ‚Lyrik, Dramatik‘ deshalb vielfach gewählt wurde, weil Lyrik aufgrund ihrer typischen Kürze besonders gut zum Format Slam passt. Erstens wäre aber auch diese durchaus sinnvolle Deutungsmöglichkeit besser durch eine getrennte Erhebung zu belegen gewesen. Zweitens sind Dramen zwar (eher) lange Texte, aber sie passen aufgrund ihrer Aufführbarkeit ebenfalls zum Slam. Und drittens gibt es auch eine Reihe epischer Kurzformen, die Slamkompatibel sind.

Und auch wenn die Terminologie sich organisch aus dem Datenmaterial ergibt und nicht mit einem Bein in der Literaturwissenschaft steht, kann sie zu Problemen führen. Ein zentrales Ergebnis der Arbeit ist der Nachweis motivationaler Gemeinsamkeiten: „Hauptbeweggrund für den Großteil aller Akteure, um an Poetry Slams teilzunehmen, ist es zuallererst Spaß zu haben.“ (331) Der Terminus ‚Spaß‘ ist entsprechend in der Erhebung und in der Auswertung von großer Bedeutung. Während er jedoch seitens der Befragten nicht zu beanstanden ist, gerät er innerhalb der Untersuchung zur Black Box. Für eine literatursoziologische Forschung und auch für Fragen nach Mechanismen einer performativen Literaturproduktion und -rezeption beginnen mit diesem Befund erst die relevanten Fragen. Worin besteht der ‚Spaß‘: in ästhetischen Erfahrungen, in ritualisierten Sozialformen, in der Anschlusskommunikation, im Wissenserwerb, in psychologischen Effekten usw.?

Unklar ist auch der Performance-Begriff, der der Arbeit zugrunde liegt. Die Verfasserin gebraucht zum Beispiel in einem Absatz zwei verschiedene Verwendungsweisen des für ihre Arbeit so zentralen Begriffs, einen weiten (jede Art von künstlerischer Aufführung) und einen engen (nur freies, theatrales Bühnenhandeln):

Bei der Frage danach, ob die Slammer ihren Text bei der Performance von einem Blatt ablesen oder ihn frei vortragen, antworteten 36,1% der befragten Slammer, dass sie immer und 52,5% gelegentlich vom Blatt ablesen. 11,5% gaben an, nie abzulesen. Dies weist auf einen stark verbreiteten Vortrage-Habitus unter den Slammern und einen geringer ausgeprägten Performance-Habitus. (178)

Auch wenn die begriffliche Unschärfe an dieser Stelle dem Wert der Beobachtungsergebnisse keineswegs schadet, schwächt sie doch durch die offensichtliche Unkenntnis der Diskussion zu Performances, Aufführungen, Performanz und Performativität den vehement vertretenen Anspruch, einem (in dieser Form aufgrund eines in den letzten Jahren massiv gewachsenen Forschungsfeldes nicht ganz haltbaren) Forschungsdesiderat zu entsprechen („Erklärtes Ziel der Arbeit ist es unter anderem, die performativen Elemente von Slam Poetry herauszuarbeiten, da sich in diesem Bereich die Forschungslücke als besonders groß darstellt.“ 101, Anmerkung 7). Eine konsequente Anwendung von in der Arbeit durchaus zugrunde gelegten (vgl. symptomatisch den Unterschied zwischen den Ausführungen zur Grundlagenarbeit von Julia Novak im „Theorie“-Kapitel und deren Folgenlosigkeit, 123, Anmerkung 25) oder weiteren neueren Forschungsergebnissen¹ – gerne in einer abwägenden Synthese mit notwendigen pragmatischen Setzungen – wäre wünschenswert gewesen.

Darüber hinaus hätte eine etwas stärker an der aktuellen Forschung (und den Forschungsberichten im ersten Drittel der Arbeit) orientierte Erhebung und Auswertung bisweilen auch fragwürdige Ergebnisse verhindern können. Die Arbeit prüft sinnvollerweise die Haltung der Akteure_innen zum zentralen Charakteristikum der Interaktivität. Interaktion werde danach unterschieden, „ob die Slammer mit ihren Texten, ihrer Performance, spontan oder gar nicht mit dem Publikum in Kontakt treten.“ (172, vgl. vertiefend 193–194) Es zeigt sich Folgendes:

Die Ergebnisse dieser Studie zeigen ein komplexes Bild von Slam Poetry. Sie offenbaren unter anderem die Diskrepanz zwischen der theoretischen Möglichkeit zur Teilhabe, welche dieser literarischen Form innewohnt, und der Realität der geringen Nutzung dieser Interaktionsmöglichkeit, vor allem seitens des Publikums. (333)

Mit dieser Feststellung zementiert das Fazit aber einen eher engen und für zukünftige Diskussionen daher besonders unproduktiven Begriff von Interaktion, den die Verfasserin mit der Forschung und punktuell durch interessante eigene Befunde eigentlich verabschiedet hatte: Interaktion ist nicht allein die reziproke, bewusste und verbale Kommunikation zwischen den Beteiligten, sondern geschieht zum Beispiel auch im kodifizierten Wettbewerbsgeschehen (so auch

¹ Vgl. zum behaupteten „lange Zeit vorherrschenden blinden Fleck der Wissenschaft gegenüber stimmlichen Phänomenen“ (61) etwa Frieder von Ammon: *Fülle des Lauts: Aufführung und Musik in der deutschsprachigen Lyrik seit 1945: Das Werk Ernst Jandls in seinen Kontexten*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2018; oder zu performativen Aspekten der Lyrik Anna Bers und Peer Trilcke, Hgg.: *Phänomene des Performativen in der Lyrik: systematische Entwürfe und historische Fallbeispiele*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2017; Anja Utler: »manchmal sehr mitreißend«. *Über die poetische Erfahrung gesprochener Gedichte*. Bielefeld: transcript, 2016.

Hedayati-Aliabadi, vgl. 208), durch die bewusste Textauswahl anhand situativer Faktoren (vgl. 166) und nicht zuletzt durch die unhintergehbare leibliche Ko-Präsenz (vgl. mit Fischer-Lichte, 38).

Auch explizit reflektierte begriffliche Abweichungen vom etablierten Konsens führen nicht zu besseren Ergebnissen, wenn nicht erläutert wird, wozu diese in der Auswertung dienen, etwa die Gleichbehandlung von Phantastik und Fiktion:

Zwei weitere Slammer nennen zusätzlich *Fantastisches* als thematischen Schwerpunkt ihrer Texte. Es wurden Antworten zu fantastischen und fiktiven Aspekten zusammengefasst, obwohl sich die Fiktionalität durch viele der Texte ziehen kann und keine direkte Aussage zur thematischen Ausrichtung eines Textes macht. (161)

Überdies verwendet die Arbeit einen engen Kulturbegriff: „Kulturelle Facetten werden nicht explizit erwähnt.“ (155), der gerade einer Arbeit zu subkulturellem Handeln und mit impliziter kulturkritischer Agenda (vgl. die Wertungen zum nicht genutzten Diversitäts-Potenzial, 329, und die – angesichts der fundiert ermittelten Sozialstruktur fragwürdigen – Ergebnisse zum nichtelitären Charakter des Slams, 328) nicht gut zu Gesicht steht.

Trotz der terminologischen Schwächen und der daraus resultierenden Probleme sind die empirisch erhobenen Daten und die breite und zugängliche Aufbereitung des Materials – u. a. durch 78 Grafiken und 27 Tabellen – von nicht zu unterschätzendem Wert für zukünftige Diskussionen. So ließe sich der Befund, dass die Performenden überwiegend männlich sind und das Publikum ganz überwiegend weiblich ist, beispielsweise für Diskussionen zu Genre und Gender auswerten. Auch Fragen der Körperlichkeit von Performances sind hier anschlussfähig. Das Passungsverhältnis von dargebotenen und durch das Publikum präferierten Textsorten (vgl. 280) kann – als Ergebnis eines Aushandlungsprozesses verstanden – nach den konkreten historischen Verläufen einer solchen Stabilisierung von Produktions- und Rezeptionsvorlieben fragen und sie auf andere Aushandlungsprozesse zwischen Künstlern_innen und Publikum übertragen.

Die Stärke der Arbeit liegt also – gegen den artikulierten Anspruch und die Ziele der *Grounded Theory* – nicht so sehr in der empirischen Fundierung einer tragfähigen, erklärenden und abstrahierenden Theorie im engeren Sinn, sondern in der Revision bestehender Forschungsthesen und in der mehrdimensionalen Sammlung und Aufbereitung empirischer Grundlagen für zukünftige theoretische Vorstöße zu Phänomenen wie Performance, transatlantischen Kulturtransfers, Slam Poetry, Sub- und Metropolkulturen.