

Von Dada zur Slam Poetry : zur Geschichte der literarischen Avantgarde (Teil 1)

Autor(en): **Andreotti, Mario**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Sprachspiegel : Zweimonatsschrift**

Band (Jahr): **62 (2006)**

Heft 2

PDF erstellt am: **22.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-421890>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Von Dada zur Slam Poetry

Zur Geschichte der literarischen Avantgarde (Teil 1)

Von Mario Andreotti

Von der literarischen Avantgarde des 20. und 21. Jahrhunderts soll in dieser einführenden Überblicksvorlesung¹ die Rede sein. Das zwingt mich zunächst, mit Ihnen zusammen drei grundsätzliche Fragen zu klären: *Zum Ersten* die Frage, was denn der Begriff «Avantgarde» in der Literatur, ja in der Literaturgeschichte überhaupt meint. In seiner Nähe findet sich häufig der Begriff «experimentell». Man spricht dann gerne von einer «experimentellen Poesie» oder von einer «experimentellen Literatur» oder bisweilen auch von einer «Experimentalliteratur».

Das führt mich zur *zweiten* Frage, zur Frage nämlich, was der Begriff «experimentell» innerhalb der neueren deutschen Literatur besagt. Und schliesslich ist da zwangsläufig noch eine *dritte* Frage, die nach dem Verhältnis der deutschen Literaturwissenschaft, aber auch der Literaturkritik und der Fachdidaktik, zur literarischen Moderne, speziell zur literarischen Avantgarde zielt. Es handelt sich konkret um die Frage, warum sich denn die etablierte Germanistik und mit ihr der Deutschunterricht mit modernen, mit *wirklich* modernen Texten heute noch relativ schwer tun.

«Avantgarde», liebe Zuhörerinnen und Zuhörer, um gleich mit dem ersten der beiden Begriffe zu beginnen, «Avantgarde» – dieser Begriff ist uns von seiner Etymologie, seiner ursprünglich *militärischen* Bedeutung als jenem Truppenteil nämlich, der noch *vor der* Garde kommt, der also an der Spitze des Heeres angreift, bestens bekannt. Weniger bekannt dürfte die Tatsache sein, dass der Begriff im Verlaufe der abendländischen Geistes- und Literaturgeschichte recht unterschiedlich verwendet worden ist.

Drei Deutungsmuster lassen sich dabei voneinander unterscheiden. Eine *erste* Deutung des Begriffs der «Avantgarde» meint primär eine Kunst, die sich in ihrer Ästhetik, aber auch in ihren Zielen betont *antibürgerlich* gibt. In dieser sozialkritischen Bedeutung tritt der Begriff schon seit der Mitte des

¹ Der vorliegende Beitrag ist der Text einer Vorlesung im Rahmen der Veranstaltungsreihe «Die Kanti lädt ein» im November 2005 an der Kantonsschule am Burggraben, St. Gallen.

19. Jahrhunderts auf – zunächst, wie könnte es mit Blick auf das französische Wort «Avantgarde» anders sein! –, in Frankreich etwa im Zusammenhang mit Autoren wie Charles Baudelaire und etwas später mit Alfred Jarry.

Baudelaire – Sie wissen es – galt lange Zeit als Verfasser eines einzigen Buches, eines überdies höchst anrühigen, skandalumwitterten, das als Klassiker der Frühmoderne *und* als unter dem Ladentisch gehandelte Pornografie ein merkwürdiges Doppelleben führte: «Les Fleurs du Mal», die Blumen des Bösen, erschienen im Jahre 1857. Dieses Buches wegen war Baudelaire, fast gleichzeitig mit Gustave Flaubert, dem Autor der «Madame Bovary», des unmoralischen Verhaltens bezichtigt und angeklagt worden; doch ganz im Unterschied zu Flaubert wurde er bekanntlich nicht freigesprochen. Dem Verkauf seines Buches kam auch der Skandal – am Anfang wenigstens – nicht zugute: Baudelaire blieb zeitlebens ein von Gläubigern verfolgter, ruhelos das Domizil wechselnder *poète maudit*. Als er 1867 bereits mit 46 Jahren starb, deutete nichts darauf hin, dass seine «Blumen des Bösen» einmal zum vielleicht grössten Bestseller der beginnenden lyrischen Moderne werden sollten.

Warum ich Sie an all das erinnere? Aus dem einfachen Grunde, weil sich an der Gestalt Baudelaires schon die typischen Merkmale eines Avantgardisten zeigen, wie ihn auch noch das 20. Jahrhundert verstehen wird. Es sind dies: eine *antibürgerliche Ästhetik*, die sich schon darin manifestiert, dass sich Baudelaire, ganz im Gegensatz zu den andern bürgerlichen Autoren, nicht um die Gunst des Lesers bemüht, sondern ihn dauernd provoziert. Dazu gesellt sich das Bewusstsein, *der eigenen Zeit voraus zu sein*, von ihr nicht akzeptiert zu werden. Und schliesslich ist da noch der geradezu ritualisierte *Vorwurf des Immoralismus*; danach gelten avantgardistische Künstler, weil sie alte, Petrefakt gewordene bürgerliche Normen immer wieder sprengen, in weiten Kreisen als unmoralisch, ja als zersetzend, als subversiv. Und dies in weltanschaulich-politischer so gut wie in sittlicher Hinsicht.

Übrigens betrifft der Immoralismus-Vorwurf, wie mir scheint, nicht nur die Avantgarde, sondern mehr oder weniger ausgeprägt die ganze moderne Literatur; dies freilich fast immer vor dem Hintergrund einer äusserst verschwommenen Vorstellung vom Wesen moderner Dichtung. Ich erinnere Sie hier etwa an Emil Staigers im Jahre 1966 gehaltene Preisrede «Literatur und Öffentlichkeit», die den berühmten «Zürcher Literaturstreit» ausgelöst hat. In dieser Rede warf Staiger der literarischen Moderne, ohne diese näher zu bestimmen, pauschal vor, sie verbreite eine unverantwortbare nihilistische Stimmung, sei in diesem Sinne zersetzend.

Ich selber, wenn Sie mir dieses kleine Beispiel noch gestatten, erlebe in meinen Gastvorträgen über Themen der literarischen Moderne immer wieder, wie in der nachträglichen Diskussion der Teilnehmerinnen und Teilnehmer jeweils nicht so sehr Fragen der Interpretation als vielmehr Fragen nach den moralischen und ästhetischen Grenzen der Literatur interessieren. Darf eine Elfriede Jelinek derart obszön klingende Wörter wie «Scheisse» und «Arsch» oder gar pornografische Ausdrücke verwenden, werde ich dann beispielsweise gefragt.

Die Avantgarde als eine genuin *antibürgerliche* Kunst. Das war eine erste Möglichkeit einer Begriffsbestimmung. Als «avantgardistisch» in diesem Sinne fühlten sich bekanntlich schon die Naturalisten, die ihre Dichtung in bewusster Opposition zur bürgerlichen Dichtung des 18. und 19. Jahrhunderts, vor allem der Klassik, Romantik und des bürgerlichen Realismus, sahen und die die überkommenen Gestaltungsmittel – in der Lyrik etwa den traditionellen Endreim – von Grund auf ablehnten.

Zu ihnen gesellen sich rund dreissig Jahre später die Expressionisten als eine Bewegung von Künstlern und Schriftstellern, die sich als *zweite* Generation der «Moderne» verstehen und die als solche das von den Naturalisten vermeintlich nicht erreichte Ziel einer kulturellen Revolution verwirklichen wollen. Ihre Dichtung gibt sich denn auch, selbst wenn vieles davon mehr nach Erneuerung der Tradition als nach aufbrechender Moderne aussieht, radikal antitraditionell und antibürgerlich.

Stellvertretend für zahllose andere expressionistische Texte nenne ich hier nur Jakob van Hoddis berühmtes, im Jahre 1911 erschienenes Gedicht «Weltende», das sowohl aufgrund seiner antibürgerlichen Thematik als auch seines neuartigen Reihungsstils, glaubt man Johannes R. Becher, schon von seinen Zeitgenossen als revolutionär empfunden wurde.

Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut,
In allen Lüften hallt es wie Geschrei,
Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei
Und an den Küsten – liest man – steigt die Flut.

Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen
An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken.
Die meisten Menschen haben einen Schnupfen.
Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.

Antibürgerliche Avantgarde: Der Weg führt vom Expressionismus direkt zu den Sprachexperimenten der sog. «Wiener Gruppe» zwischen 1952 und 1964. Geschätzte Anwesende, Sie wissen es: Die Wiener Gruppe ging aus der politischen Auseinandersetzung junger Nachwuchsschriftsteller mit dem konservativen Denken im Wien der ersten Nachkriegszeit, mit dessen ungebrochener Tradition der Ablehnung angeblich «entarteter Kunst», hervor.

Zu ihr gehörten Autoren wie Friedrich Achleitner, Konrad Bayer, Gerhard Rühm, Oswald Wiener und Hans Carl Artmann. Unter dem nachhaltigen Einfluss der Dadaisten und Surrealisten begann die Gruppe alles zu erproben, was sich an ungewöhnlichen bis exzentrischen Wegen der Textproduktion ausdenken liess, trug sie in oft turbulenten öffentlichen Veranstaltungen ihre Produktionen vor, veranstaltete sie gar «poetische Prozessionen» durch die Wiener Innenstadt und dergleichen mehr. Ihrer intensiven Beziehung untereinander entsprach das gemeinsame Verfertigen von Texten, vor allem von solchen, die für die öffentlichen Auftritte bestimmt waren.

Im Anklang an das Cabaret Voltaire der Zürcher Dadaisten konzipierte die Gruppe ein «literarisches Cabaret», dessen Songs, Sketche und Aktionen in zwei Veranstaltungen in den Jahren 1958 und 1959 nur darauf abzielten, das bürgerliche Publikum zum Protest zu reizen. Ihr Sprachbewusstsein reagierte, ähnlich wie das der Dadaisten, auf das allgemeine Gequassel und die manipulierten Sprachgebräuche der bürgerlichen Gesellschaft mit ironischem Nachspielen, entlarvenden Zitaten, Nonsens und Absurditäten, die teilweise sogar Elemente der späteren Slam Poetry vorwegnahmen. Man muss etwa einen H. C. Artmann persönlich gesehen und gehört haben – ich hatte das Glück dazu 1992 im ORF in Innsbruck –, um die Wirkung von Nonsens-Versen wie den folgenden aus dem Jahr 1969 ermessen zu können:

das hirn ist rund
spielt tag und nacht
an dunkeln instrumenten
nackter bauch
halli hallo
das hirn ist kugelrund
ein versorgan der mund
und an der zunge
knabbern schon
die mäuschen an
halli hallo

mit ihrem scharfen
mäusezahn
halli
und wer den zoll
nicht zahlen kann
mit einem guten
schwefelpfund
halli hallo
bezahlt ihn mit
der offnen tür
hallo
ja mit der offnen tür

Die antibürgerliche Avantgarde der «Wiener Gruppe» weist nicht nur auf den Expressionismus und hier insbesondere auf den Dadaismus zurück, sondern sie weist, wie bereits angedeutet wurde, auch voraus: und zwar etwa auf die *Happenings* der späten sechziger Jahre, in denen durch den Umstand, dass die Zuschauer zu Mitakteuren werden, das Publikum also mitspielen kann, Kunst und Leben vereinigt werden sollen, und von da aus auch auf die *Performances* als künstlerische Darstellungen vor einem Publikum, wie sie seit den neunziger Jahren für den Poetry Slam zentral wird.

Für beide Veranstaltungsformen, für das Happening wie für die Performance, ist bezeichnend, dass die überkommene Trennung von Autor und Rezipient spielerisch aufgelöst wird. Darin zeigt sich zweifellos ein genuin *antibürgerliches* Element, und dies aus dem einfachen Grunde, weil in der bürgerlichen Dichtung seit dem Sturm und Drang der Autor als eine Art Originalgenie, als selbstständiger Schöpfer eines autonomen Kunstwerks erscheint, der einen bestimmten Sinn in seinen Text *«hineinlegt»*, der dann vom Leser wieder *«herauszuholen»* ist.

Die Avantgarde als eine genuin *antibürgerliche* Kunst: Verfolgen wir dieses Moment noch einen Augenblick weiter, so stellen wir fest, dass sich der alte, antibürgerliche Affekt der Naturalisten und Expressionisten gegen Ende der sechziger Jahre zum antigesellschaftlichen überhaupt weitet. Sichtbar wird das darin, dass sich bei zahlreichen Autoren der sechziger und siebziger Jahre, von Peter Handke über Ernst Jandl und Elfriede Jelinek bis zu Rolf Dieter Brinkmann, ein grundlegendes Misstrauen gegenüber der etablierten Gesellschaft, ja gegenüber der bestehenden Gesellschaftsordnung *an sich* zeigt. Ihre Literatur definiert sich damit als grundsätzlich *gesellschaftskritisch*.

H. C. Artmann hat als Erster im deutschsprachigen Raum diese Literatur unter dem Sammelbegriff *Pop-Literatur* zusammengefasst; er versteht darunter zunächst einmal, nach dem angloamerikanischen Wort «popular», eine Literatur, die einerseits, als Phänomen der Massenkultur, populär, also volkstümlich ist und die sich andererseits, als Phänomen einer *Subkultur*, kritisch gegen die etablierte Gesellschaft wendet. Es handelt sich um eine Literatur, die das Lebensgefühl der jungen Generation artikulieren will. Ich erinnere in diesem Zusammenhang an englische Texte der sechziger und siebziger Jahre, die Ihnen sicher noch bekannt sind: an Texte von Bob Dylan, John Lennon und Jim Morrison.

Wichtig ist nun, dass sich diese Pop-Literatur, weil sie sich gegen den elitären Kunstbegriff des Bürgertums, gegen etablierte ästhetische Normen wendet, selber als eine Art Gegen- oder Anti-Kunst begreift. Deshalb auch arbeitet sie mit fast allen Objekten des Massenkonsums, mit Comics so gut wie mit Reklametexten, erklärt sie, ganz nach Andy Warhols Motto «All is pretty», gewaltige Coca-Cola-Flaschen, Elvis-Presley-Porträts, überdimensionale Hot-Dogs, Pin-up-Girls, Gipsabgüsse von Schreibmaschinen, Marilyn-Monroe-Posters und dergleichen mehr zu Kunst. Bodo Heimanns bitteres Bonmot Anfang der siebziger Jahre, Makulatur sei möglicherweise das letzte Stadium der Literaturgeschichte, schien sich, mit Blick auf gewisse rigorose Formen der Pop-Literatur, fast zu bewahrheiten.

Selbstverständlich gilt es da zu unterscheiden zwischen einer *eigentlichen* Pop-Literatur, wie sie etwa die amerikanische und die deutsche Beat-Generation praktiziert, und einer Literatur, die sich Pop-Elemente lediglich für ihre ästhetischen Zwecke nutzbar macht. Zu den typischen Vertretern der letzteren Art von Literatur gehören im deutschen Sprachraum etwa Peter Handke mit seinem 1969 erschienenen Band «Die Innenwelt der Aussenwelt der Innenwelt», in dem unter anderem auf einmal die Mannschaftsaufstellung des 1. FC Nürnberg auftaucht, und Ernst Jandl mit seinen ein Jahr zuvor publizierten «Sprechblasen». Beizufügen bleibt hier noch, dass Elfriede Jelinek mit ihrem 1970 veröffentlichten Roman «wir sind lockvögel, baby» – man beachte schon den poppigen, ja knalligen Titel – den ersten deutschen Pop-Roman geschaffen hat.

Dass die Pop-Literatur zeitlich mit dem Beginn der so genannten Postmoderne zusammenfällt, liegt auf der Hand. Ähnlich wie die Vertreter der Postmoderne, wie etwa der amerikanische Literaturkritiker Leslie Fiedler, fragen sich ihre Vertreter, ob die so genannte moderne Literatur, die «seriöse Moderne der alten Herren» à la James Joyce, Franz Kafka und Samuel Beckett, wie sie sie nennen, ob diese Moderne, die durch ihren hintergründigen, geheimen, aber stets dunkel bleibenden Sinn für eine Elite kunstverständiger Interpreten bestimmt sei, den Ansprüchen unserer heutigen Massengesellschaft noch genügen könne.

Gerade Leslie Fiedler, den ich eben erwähnt habe, konstatierte das Ende der Ära des Modernismus, die kurz vor Beginn des Ersten Weltkrieges begonnen und in den «Kunstromanen» von Joyce, Proust und Thomas Mann ihren gültigsten Ausdruck gefunden habe. Der Modernismus, attackierte Fiedler, habe

Romane und Gedichte für Schulen und Universitäten hervorgebracht, ideal für die subtile und gelehrte Interpretation; inzwischen aber sei die Form des Kunstromans, geschrieben für ein kleines, kunstverständiges Publikum, steril geworden. Im Zeitalter der Pop-Kultur in der Epoche eines apokalyptischen, antirationalen, romantischen Fühlens gebe es keinen Raum mehr für eine solche Kunst. Die neue, die postmoderne Literatur solle sich der kulturellen Massenerfahrungen, der Darstellungsformen von Pop, Science-fiction, Pornographie und Western bedienen, um antikünstlerisch, antiseriös und vor allem antiintellektuell zu werden.

In seiner Analyse konnte sich Leslie Fiedler auf einen Generationenwechsel in der amerikanischen Literatur, auf das Aufkommen der so genannten Beat Generation, beziehen. Ich erinnere da an die berühmt gewordene Troika Kerouac, Ginsberg, Burroughs. In Europa und hier vor allem im deutschen Sprachraum war dieser Wechsel, dieser kulturelle Umbruch, sieht man einmal von den massenhaft auftretenden Comic-Strips ab, weit weniger folgenreich. Das bewies die eher ablehnende Haltung, welche die Mehrheit der deutschen Autoren, allen voran Jürgen Becker, Helmut Heissenbüttel und Martin Walser, den Thesen Leslie Fiedlers entgegenbrachten. Dass dabei auf dem Höhepunkt der Politisierung der Literatur in den späten sechziger Jahren und vor dem Hintergrund des Vietnamkrieges untergründige Reserven gegenüber amerikanischen Kultureinflüssen mitspielten, steht ausser Frage.

Zustimmend zu Leslie Fiedlers Thesen reagierte, vielleicht neben Nicolas Born, einzig *Rolf Dieter Brinkmann*, und Brinkmann, der heute noch als *die* Ikone deutscher Pop-Literatur gilt, war auch in den folgenden Jahren der Autor, der sich wohl am intensivsten mit der Herausforderung eines postmodernen Schreibens beschäftigt hat. Der gleiche Brinkmann war es denn auch, der 1968 Sätze wie die folgenden schreiben konnte: «Ich gebe gerne zu, dass ich mich von der deutschsprachigen Lyrik nicht habe anregen lassen. Sie hat meinen Blick nur getrübt. Dankbar bin ich dagegen den Gedichten Frank O'Haras (eines Lyrikers der amerikanischen Subkultur der Beatniks und Hippies, wie ich ergänzen möchte), die mir gezeigt haben, dass schlechthin alles ein Gedicht werden kann.»

Wie sehr Rolf Dieter Brinkmann postmoderne und Pop-Elemente miteinander verknüpft und damit eine elitäre bürgerliche Kunstauffassung torpediert hat, soll nur an zwei kurzen Strophen aus seinem 1969 erschienenen Lyrikbändchen «Die Piloten» gezeigt werden. Die beiden bekannt gewordenen Strophen, in denen übertragene Bedeutungen, wie sie nach dem französi-

schen Semiotiker Roland Barthes zum Wesen der Dichtung gehören, geradezu geleugnet werden, lauten:

Zwischen
den Zeilen
steht nichts
geschrieben

Jedes Wort
ist schwarz
auf weiss
nachprüfbar

Zu solchen bewusst kunstlos daherkommenden Zeilen passt Brinkmanns Vorwort zum bereits genannten Lyrikbändchen, in dem es ebenso unverblümt wie banal heisst: «Man muss vergessen, dass es so etwas wie Kunst gibt, und einfach anfangen.» Anstatt lange an einem Gedicht herumzufeilen, empfiehlt er an anderer Stelle, lieber in der Stadt herumzulatschen, in der Nase zu bohren, zu lesen, zu ficken – entschuldigen Sie das unschöne Wort; es entspricht sonst nicht meiner Redensart – oder ins Kino zu gehen. Überhaupt stellt Brinkmann das Dichten, fast wie vor ihm schon Gottfried Benn, als ein blosses Machen hin, das freilich nie in «Arbeit» ausarten dürfe; schliesslich sei der Unterschied zwischen einem Buch und einer Zigarette ziemlich unerheblich.

Damit vorderhand nun aber genug zu Rolf Dieter Brinkmann. Nachzutragen bleibt, dass sich in Zeilen wie den eben gelesenen von Rolf Dieter Brinkmann natürlich auch Leslie Fiedlers These von der Überwindung des Grabens zwischen Kunst- und Massenerliteratur spiegelt, die Ende der sechziger Jahre die literarische Postmoderne eingeleitet hat. Fiedlers Schlagwort «Cross the Border – Close the Gap», das in der Postmoderne-Diskussion inzwischen einige Berühmtheit erlangt hat, war weitgehend auch das Programm für Brinkmanns Dichtung.

Von der Pop-Literatur führt ein direkter Weg zu jener besonderen Form von Literatur, die heute ein weltweites literarisches Phänomen darstellt und die man andererseits gerne in die Kabarett- oder Comedycke zu drängen versucht. Die Rede ist von der so genannten *Slam Poetry*, von einer literarischen Szene also, die sich bei uns, mindestens vorläufig noch als subkulturelles Phänomen, ausserhalb des etablierten Literaturbetriebs bewegt und von der die meisten, vor allem wenn sie die dreissig einmal überschritten haben, nicht viel mehr als den Namen kennen, auch wenn dieser heute schon recht inflationär gebraucht wird.

Ich werde mich in meinem Überblick über die einzelnen Strömungen der literarischen Avantgarde nur relativ kurz bei dieser literarischen Szene, der Slam Poetry, aufhalten. Zum einen deshalb, weil in dieser Veranstaltungsreihe ausgewiesene Fachleute zu diesem Thema zu Wort kommen werden, und zum andern, weil ich mich selber erst seit rund anderthalb Jahren, und zwar im Zusammenhang mit meinen Arbeiten zur literarischen Moderne, etwas intensiver mit der Slam-Szene befasse und auf diesem Gebiet daher kaum als Fachmann gelten kann.

Gehen wir bei unsern Anmerkungen zur Slam Poetry ganz scholastisch vor und fragen wir zunächst nach der Etymologie, der Herkunft des Begriffs, nach jener Herkunft, die den Slam-Poeten selber, wie ich verschiedentlich erfahren musste, häufig nicht bekannt ist. Das englische Verb «to slam» findet sich bereits im 18. Jahrhundert in der Bedeutung von «zuschlagen, zerschmettern». Beim Baseball bezeichnet «slam», wie ich bei Boris Kerenski nachgelesen habe, einen Volltreffer, beim Boxen einen Schlagabtausch und beim Trinken einen Vollrausch: «slam some beers» heisst danach so viel wie «sich mit Bier zuknallen». Dies zur Etymologie des Begriffs, die ich im Wesentlichen, wie bereits gesagt, Boris Kerenski verdanke.

Als Erfinder des Poetry Slam gilt, wie Sie sicher bereits wissen, der Amerikaner *Marc Kelly Smith*, ein ehemaliger Bauarbeiter und Performance-Poet aus Chicago, der 1986 in Chicago damit begonnen hat, *Wettkampflesungen* mit Autoren zu veranstalten. Seitdem hat sich der Ausdruck «Slam» als Begriff für Wettkampflesungen etabliert. Mitte der neunziger Jahre gelangte die Slam Poetry nach Deutschland und ab etwa 1999 auch in die Schweiz.

Marc Smith als Erfinder des Poetry Slam. Das ist zwar richtig, aber es ist nicht die ganze Wahrheit. In Tat und Wahrheit ist der Poetry Slam, von der Sache her zumindest, nicht so neu, wie er sich gibt. Wettkampflesungen, Dichterwettstreite finden sich in der abendländischen Literaturgeschichte schon relativ früh, ja reichen teilweise bis in die griechische Antike, und zwar bis in die vorklassische Zeit, also in die Zeit vor Aischylos und den andern beiden Tragikern, zurück, wo nach der Überlieferung Dichter um den besten Götterhymnus oder die beste Trauerrede auf einen Verstorbenen wetteiferten. Berühmt geworden ist da beispielsweise der Wettstreit von Homer und Hesiod, um 700 v. Chr., anlässlich der Leichenspiele für den verstorbenen König Amphidamas, der vom Adel und von Paneides, dem Bruder des Verstorbenen, bewertet wurde.

Innerhalb der deutschen Literaturgeschichte ist uns der höfische Wettstreit von mittelalterlichen Minnesängern bekannt, kennen wir aber auch die seit dem Humanismus bis ins 18. Jahrhundert weit verbreiteten Dichterkrönungen, die bekanntlich auf den griechisch-römischen Brauch zurückgehen, den Sieger im dichterischen Wettstreit mit dem Lorbeerkranz auszuzeichnen und ihn so zum «poeta laureatus» zu machen.

Den heutigen Poetry Slams am nächsten kommen aber wohl die Veranstaltungen der *Meistersinger* im Ausgang des Mittelalters und zu Beginn der frühen Neuzeit. Hans Sachs, der Schuhmacher und Poet aus der Nürnberger Meistersingerschule, dessen Knittelverse Goethe in seinem «Faust» wieder zu Ehren gebracht hat, ist uns heute noch ein Begriff. Und was das Vorgehen der Meistersinger betrifft, da erinnern Sie sich sicher noch: Die Verse, die man während der Woche mit grosser Mühe geschmiedet hatte, trug man sonntags beim Hauptsingen, unter grossem Zulauf des Volkes, öffentlich vor. Der Vortragende nahm dabei auf der Kanzel, dem Singstuhl, Platz, während um einen Tisch, der durch Vorhänge verdeckt war, die so genannten Merker sassen und auf Verstösse gegen die Regeln der Tabulatur lauerten. Am Schluss des Vortrages fällten sie das Urteil und verteilten irgendeinen Preis. Ein Vorgehen, das den heutigen Poetry Slams in vielem ähnlich ist.

Noch auf einen anderen wichtigen Vorläufer der Slam Poetry muss hier hingewiesen werden: auf den *Dadaismus* nämlich. Er, der Dadaismus, darf als einer der unmittelbaren Anreger der Slam Poetry gelten. Das zeigt sich schon daran, dass beide, die Slam Poetry wie der Dadaismus, vorwiegend eine *orale* Kultur ausgebildet haben, indem ihre Texte nicht einfach, wie in traditionellen Lesungen, gelesen, sondern auch optisch und akustisch veranschaulicht werden, indem ihre Literatur stets eine Literatur für die Bühne, für den Live-Vortrag ist.

Man erinnere sich in diesem Zusammenhang an die Veranstaltungen der Dadaisten: Sie trugen Verse von Morgenstern, Lichtenstein und van Hoddiss vor, rezitierten simultan Gedichte und machten Geräuschmusik gegen den Weltlärm, erfanden reine Lautgedichte zur Blossstellung einer sinnentleerten, abgestandenen Sprache, trugen schwarzafrikanische Lyrik vor, tanzten abstrakte Tänze usw. In ihrem ausgeprägten *Performance-Charakter*, der sich unter anderem darin zeigte, dass der Künstler seinen Körper in Kunst-Aktionen zum Mittel der Darstellung machte, glichen diese dadaistischen Veranstaltungen sehr stark den heutigen Poetry Slams. Ja, manchmal so sehr, dass die

Slam Poetry, ähnlich wie die Pop-Literatur, gelegentlich als eine Art Neo-Dada aufgefasst wird.

So viel zur Beziehung der Slam Poetry zum Dadaismus. Auf die Slam-Szene selber gehe ich hier, aus den bereits genannten Gründen, nicht näher ein. Nur so viel möchte ich hier noch beifügen: In den rund anderthalb Jahren, in denen ich mich nun mit der Slam Poetry etwas intensiver befasse, habe ich verschiedene Poetry Slams gesehen, von der Berner Dampfzentrale über die St. Galler Grabenhalle bis zur «Poesie International» von Dornbirn, die unter der Leitung von Franz Hammling inzwischen übrigens zu einem Mekka für Slam-Poeten geworden ist.

Und immer konnte ich dabei praktisch das Gleiche erleben: Kaum einer dieser Slams war schlecht besucht. Da kamen jeweils zahlreiche Menschen zusammen, meist junge, unter dreissig, ja unter zwanzig Jahren, unterschiedlichster sozialer Herkunft und mit unterschiedlichsten beruflichen Interessen, standen da, hörten sich gespannt, meist rauchend die Texte der Slam-Poeten an, diskutierten angeregt, schrien, piffen und verteilten schliesslich ihre Noten, meist von 0 bis 10, je nachdem, ob Ihnen ein Text von der sprachlichen Gestaltung, aber auch von der Performance her gefallen hatte oder nicht. Und da gab es jeweils eine Vorrunde, ein Finale und schliesslich einen Sieger, der in der Regel eine Flasche Whisky von der Bühne trug.

An sich etwas Wunderbares: Veranstaltungen, die für einmal nicht in den alten Mausoleen der Literatur stattfinden, sondern in ehemaligen Lagerhallen und Schuppen, in Beizen und Bars; Veranstaltungen, in denen es zwischen Literatur und Unterhaltung, zwischen Text, Musik und Show-Effekten keine Berührungängste gibt; Veranstaltungen, die eine Form gefunden haben, in der Literatur einer breiten Masse von Menschen offenbar wieder Spass macht. Ich bin sicher: Bertolt Brecht, der schon in seinen Essays der dreissiger Jahre ein Rauchertheater forderte, hätte seine helle Freude daran gehabt. Eines dürfte zudem klar sein: beim Poetry Slam haben wir es mit einem eklatanten Paradigmawechsel zu tun: mit dem Wechsel von der überkommenen Dichterlesung zur modernen Literaturshow.