

Alexandra Heimes

# Verkörpern durch Geste, Stimme, Schrift

Fakultät für  
**Kultur- und  
Sozialwissen-  
schaften**

---

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung und des Nachdrucks, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung der FernUniversität reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Der Inhalt dieses Studienbriefs wird gedruckt auf Recyclingpapier (80 g/m<sup>2</sup>, weiß), hergestellt aus 100 % Altpapier.

## Inhalt

Vorbemerkung .....	5
LITERATUR .....	9
Forschungsliteratur:.....	9
1 Gestische Theatralität .....	10
1.1 Sprechende Körper .....	10
1.2 Gesten in der Populärkultur: Roland Barthes, „Die Welt des Catchens“ .....	13
1.3 Gesten in der Alltagskultur: Vilém Flusser, „Die Geste des Sprechens“ .....	17
LITERATUR .....	21
Quellen und Primärliteratur: .....	21
Filme: 21	
Forschungsliteratur:.....	21
2 Äußerungsformen des Lyrischen I: Gesang .....	24
2.1 Die Oden Pindars in historischer Aufführungspraxis .....	24
2.2 Gesungene Sprache im liturgischen Kontext .....	29
2.3 Bertolt Brecht, Songs aus der Dreigroschenoper (1928).....	34
LITERATUR .....	38
Quellen und Primärliteratur: .....	38
Forschungsliteratur:.....	39
3 Äußerungsformen des Lyrischen II: Innere Stimme: still und stumm? .....	43
3.1 Vom lauten Lesen zur stillen Lektüre: Die Leserevolution im 18. Jahrhundert.....	43
3.2 Die innere Stimme .....	46
3.3 Die Einbildungskraft der Leser aktivieren: Zur Theorie der „Leerstellen“ (Wolfgang Iser).....	50
3.4 Wer spricht? Gérard Genette zur „Stimme des Erzählers“ .....	54
LITERATUR .....	57
Quellen und Primärliteratur: .....	57
Forschungsliteratur:.....	58
4 Äußerungsformen des Lyrischen IV: Zwischen Onomatopoesen und Visualität .....	62
4.1 Glossolalie, Echolalie, Lautmalerei.....	62
4.2 Lautdichtung im Dadaismus.....	66
4.3 Konkrete Poesie seit den 1950er Jahren; Ernst Jandl, Das Öffnen und Schließen des Mundes (1984/85).....	70

LITERATUR .....	77
Quellen und Primärliteratur: .....	77
Forschungsliteratur: .....	78
5 Fingiertes Erzählen: Zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit .....	80
5.1 „Erfahrung, die von Mund zu Mund geht“: Walter Benjamin, „Der Erzähler“ (1936) .....	80
5.2 Nikolai Lesskow und die Literatur des „Skaz“ .....	85
5.3 Sekundäre Oralität bei Peter Kurzeck (Kein Frühling, 1987, Ein Sommer, der bleibt, 2007) .....	89
5.4 „Sofortistisch hochfahrende Darlegungen“: Rainald Goetz, Abfall für alle (1999) und loslabern. Bericht Herbst 2008 (2009).....	95
6 Ausagierendes Schreiben: <i>Écriture automatique</i> , Drogenprotokolle und Drogenkritzelei .....	100
6.1 Automatismen des Unbewussten: André Breton/Philippe Soupault, <i>Die magnetischen Felder</i> (1920) .....	100
6.2 Drogenprotokolle: Ernst Jünger und Walter Benjamin .....	107
6.3 Drogenkritzeleien: Henri Michaux .....	115
LITERATUR .....	120
Quellen und Primärliteratur: .....	120
Forschungsliteratur: .....	120
7 LITERATUR .....	124
Primärliteratur: .....	124
Hörbuch: .....	124
Forschungsliteratur: .....	125

# 1 Vorbemerkung

Von ‚Verkörperung‘ ist häufig die Rede, wenn man etwa von Schauspielern spricht, die eine bestimmte Rolle verkörpern. Dank ihrer Rolle treten sie in performative Vollzüge ein, die eine eigene Wirklichkeit schaffen, oder die zumindest nachhaltig auf die Situation einwirken, innerhalb derer sie stattfinden. Solche performativen Verkörperungen finden freilich nicht allein auf der Theaterbühne oder der Kino-Leinwand statt. Sie bilden, anders gesagt, nicht das exklusive Metier von Schauspielern, sondern stellen vielmehr einen konstitutiven Bestandteil unseres alltäglichen und kulturellen Lebens dar, ohne dass es dafür zwingend eines Theater- oder Film-Settings bedürfte. Davon handelt der vorliegende Studienbrief: Wir werden uns in den folgenden Kapiteln ausführlich mit performativen Praktiken beschäftigen, die sich (bis auf wenige Ausnahmen) abseits von Theaterbühne und Leinwand abspielen. Insbesondere solche Praktiken sind dabei von Interesse, die dem Feld der Literatur in einem weiteren Sinn angehören: So etwa die Aufführungsformen von Gesang und von Gedichten, die Kultur des Erzählens in mündlicher und in schriftlicher Form, oder auch bestimmte Verfahren, literarische Texte zu produzieren. Das sind sicherlich recht weit ausgreifende Themenfelder, die wir auch gar nicht erst versuchen wollen, vollumfänglich darzustellen und zu diskutieren. Ergiebiger erscheint eine Vorgehensweise, bei der wir – gleichsam schlaglichtartig – einige prägnante Beispiele heranziehen, die uns ein Bild davon vermitteln, welche Fragestellungen unter dem Gesichtspunkt von Verkörperung und Performanz produktiv gemacht werden können. Dabei werden wir uns einerseits auf die jeweils konkrete Beschaffenheit unserer Beispiele einlassen, und andererseits werden wir uns mit bestimmten Begriffen und Konzepten vertraut machen, die uns dabei helfen, diese Beispiele zu analysieren.

Eine Anmerkung zu unserem Leitbegriff der Verkörperung sollten wir freilich voranschicken. Denn wie wir im Laufe des Studienbriefs feststellen werden, lässt sich dieser Begriff ganz unterschiedlich auslegen und handhaben. Entsprechend wollen wir hier einem weiten Verständnis folgen, so dass unter Verkörperung nicht nur die ‚leibhaftigen‘ Auftritte und Verrichtungen von Personen fallen, sondern auch Aspekte und Praktiken, die in einem eher weiteren, manchmal auch indirekten Sinn mit Körperlichkeit verbunden sind. In diesem Sinne werden wir sowohl körperliche Vollzüge wie z.B. die Geste in den Blick nehmen, als auch z.B. die Stimme mit ihrer, wie man es in der Forschung genannt hat, „unberechenbaren Leiblichkeit“ (Krämer 2002, 340). Denn nicht nur ist die Stimme auf bestimmte anatomische und organische Voraussetzungen angewiesen (daran erinnern Redeweisen wie die, jemand spreche ganz ‚im Brustton der Überzeugung‘). Sie bildet ihrerseits ein Phänomen der Verkörperung, das gleichsam materielle Eigenschaften aufweist – was nun andererseits nicht heißt, dass sie sich darauf reduzieren ließe. Jene körperlichen Merkmale bilden *eine* performative Dimension der Stimme, die wiederum mit anderen Dimensionen ineinandergreift, etwa dann, wenn wir uns sprachlich artikulieren. Und auf diese Weise entsteht so etwas wie ein ‚Überschuss‘, der in der bloßen Realisierung einer Funktion nicht aufgeht. In ähnlicher Weise lässt sich auch für die Gesten behaupten, dass sie zwar nur ‚verkörpert‘ existieren, d.h. in Gestalt von körperlichen Vollzügen, während sie sich darin aber keineswegs erschöpfen. Das Phänomen der Geste ist für uns vielmehr deshalb von Interesse, weil Gesten es vermögen, je eigene Schauplätze der symbolischen Interaktion zu eröffnen und so in die gegebene Wirklichkeit einzugreifen. Wie sich das im Einzelnen darstellen kann, werden im ersten Kapitel dieses Studienbriefs genauer untersuchen. Wir werden uns dort mit gestischen Phänomenen in ganz unterschiedlichen Kontexten auseinandersetzen, namentlich mit Gesten in der Alltagskultur, in populären Sportarten wie dem

Wrestling oder auch (hier greifen wir dann doch einmal auf das Film zurück) in klassischen Westernfilmen.

Von dem gleichsam ‚stummen‘ Aufführungscharakter der Geste wechseln wir im folgenden Kap. II in das Register der klanglichen Darbietung, und zwar am Beispiel des Gesangs. Denn auch der Gesang bildet eine Verkörperungsform, die performative Kraft besitzt. Dies gilt für künstlerische Aufführungen nicht weniger als für Situationen des gemeinsamen Singens, die eher auf eine Festigung des sozialen Zusammenhangs oder – wie das Kirchenlied – auf eine Intensivierung des religiösen Glaubens abheben. Mit der performativen Qualität von Popsongs und Schlagern wiederum hat es seine eigene Bewandnis, und dieser werden wir exemplarisch anhand von Bertolt Brechts Umgang mit populären Liedformen nachgehen. Denn entgegen der Auffassung, dass Pop-Lieder letztlich nur seichte Konsumprodukte seien, traut Brecht ihnen durchaus mehr zu: Im Zusammenspiel von Melodie und Text sind Pop-Lieder demnach in der Lage, sowohl das Herz der Hörer zu affizieren, als sie zugleich auch zu kritischem Denken anzuregen. Wie immer es darum nun im Einzelnen bestellt sein mag – im Falle von Liedern, so können wir zusammenfassend sagen, haben wir es mit einer Textgattung zu tun, die für die Aufführung geradezu gemacht sind und die, sofern die praktische Umsetzung nicht allzu unglücklich ausfällt, in aller Regel auch über ein hohes affektives Potenzial verfügen.

Doch natürlich fällt die Eigenschaft eines besonderen Wirkungspotenzials nicht allein Liedern zu, sondern, unter anderen Vorzeichen freilich, auch anderen Gattungen. Einen paradigmatischen Fall stellen in dieser Hinsicht lyrische Texte dar – zumal diese ihrerseits häufig auf rhythmischen und melodischen Strukturen aufbauen. Man muss allerdings gleich hinzufügen, dass gerade die traditionsreiche Gattung der Lyrik sich im Laufe der Geschichte derart weit ausdifferenziert hat, dass sich hier schwerlich pauschale Aussagen treffen lassen. Mit dem hohen Stil der Ode z.B. gehen andere Wirkungspotenziale einher als es bei volksliedhaften Balladen der Fall ist, so dass beide sehr verschiedene Formen des Vortrags nahelegen. Und andere lyrische Genres, etwa das romantische Naturgedicht, laden oftmals wiederum eher zur stillen Lektüre ein. Das heißt aber nun keinesfalls, dass sie für unsere Betrachtungen weniger relevant wären als solche Gedichte, die auf das laute Lesen förmlich drängen. Vielmehr zeichnet sich ab, dass sich hier ein breitgefächertes Spektrum an performativen Möglichkeiten eröffnet, das die stille Rezeption ebenso umfasst wie die verschiedenen Formen der lyrischen Aufführung und Inszenierung. In einzelnen Schritten werden wir dies genauer in den Blick nehmen. Zur Sprache kommt dabei u.a. die Tradition der Dichterlesungen, die zu unterschiedlichen historischen Zeitpunkten aufblüht und häufig von bestimmten Theorien der Rezitation bzw. Deklamation begleitet wird; Theorie und Praxis gehen hier also gleichsam Hand in Hand. Darüber hinaus bilden Dichterlesungen, Lesekreise und andere informelle literarische Öffentlichkeiten aber stets auch gesellige Anlässe, bei denen das gemeinsame Vortragen und Rezipieren von Dichtung von eminenter Bedeutung für das soziale Miteinander ist. Und in diesem Sinne würde es denn auch kurz greifen, wenn man die Wirkungskapazitäten, die sich mit der Dichtung verbinden, ausschließlich nach ästhetischen Kriterien er-messen wollte. (Kap. IV)

Einen weiteren Aspekt wollen wir an dieser Stelle gleich hinzufügen (auch wenn wir damit von der Kapitelabfolge im Studienbrief ein wenig abweichen). Greifen hier also vor auf das Kap. V, in

dem die Materialität von sprachlichen Äußerungen im Zentrum steht. Gemeint ist damit eine Dimension der Sprache, die noch vor aller Sinnhaftigkeit liegt, indem sie jene ‚materiellen‘ und gleichsam körperlichen Eigenschaften benennt, die die Bausteine von sprachlicher Verständigung bilden: die Buchstaben, Silben oder die Laute, die für sich allein genommen keinerlei Sinn besitzen. In verschiedenen avantgardistischen Kunstrichtungen des 20. Jahrhunderts ist es eben diese materielle Schicht der Sprache, aus der man Gedichte geformt hat. Und gerade auch diese Gedichte waren dazu gedacht, dass sie vor Publikum aufgeführt werden, um so ihre sinnlichen, vor allem lautlichen Eigenschaften recht zur Geltung zu bringen. Von einer klassischen Dichterlesung sind diese Darbietungen, wie man sich ausmalen kann, weit entfernt. Umso aufschlussreicher wird es für uns sein, die mitunter spektakelhaften Züge dieser Lese-Performances genauer in den Blick zu nehmen.

All dies nun scheint zur stillen Augenlektüre in einem geradezu schroffen Gegensatz zu stehen, wird letztere doch in aller Regel abseits von Geselligkeit – und eben ‚stimmlos‘, nämlich still und leise vollzogen. Doch vielleicht reicht schon der Gedanke an eigene Lektüreerfahrungen, um sich zu vergegenwärtigen, dass das stille Lesen durchaus keine passive oder bloß registrierende Tätigkeit darstellt. Um uns davon ein etwas systematischeres Bild zu verschaffen, werden wir uns Kap. III verschiedenen Gesichtspunkten dieser Lesetechnik zuwenden. Denn was genau hat es mit der stillen Lektüre eigentlich auf sich? Stellt sie lediglich einen schwachen Abglanz des klangvollen, lauten Vortragens dar? Oder können wir auch beim stillen Lesen eine Eigendynamik bzw. eine eigene Performativität ausmachen – so dass es schließlich auch müßig erscheint, das laute und das leise Lesen in einer Art Konkurrenzverhältnis zu betrachten? Einen Hinweis darauf, dass die Augenlektüre alles andere als passiv verfährt, können wir dem Umstand entnehmen, dass literarische Texte häufig eine stimulierende Wirkung auf die Vorstellungskraft des Lesers ausüben. Und dies gilt auch dahingehend, dass sich beim Lesen so etwas wie eine ‚innere Stimme‘ einzuschalten scheint; eine Stimme also, die in der Vorstellung durchaus als klangvoll wahrgenommen wird. Freilich ist es gar nicht so einfach, dieses eigentümliche Phänomen systematisch auf einen Begriff zu bringen. Das aber sollte uns nicht abschrecken, ganz im Gegenteil. Unser Ziel wird sein, uns mit verschiedenen Gedanken und Konzepten vertraut zu machen, die in der Literaturwissenschaft erarbeitet wurden, um die spezifische Performativität des stillen Lesens näher zu beleuchten. Dazu werden wir, neben dem Begriff der „inneren Stimme“, auch bestimmte Annahmen der so genannten Rezeptionstheorie kennenlernen sowie das Konzept der „Erzählerstimme“, das der Literaturtheoretiker Gérard Genette entwickelt hat. Dann und wann werden wir dabei feststellen können, dass die betreffenden Konzepte nicht immer ganz eindeutig sind oder teils auch recht kontrovers diskutiert werden – ein Zeichen dafür, dass die Debatte auch weiterhin in Bewegung ist.

Unsere Betrachtungen zur stillen Lektüre bringen es außerdem mit sich, dass neben der Lyrik nun auch andere literarische Gattungen ins Spiel kommen, und zwar insbesondere Romane. Nun trifft es sicherlich zu, dass Romane zumeist individuell und leise rezipiert werden (wenn wir von modernen Autorenlesungen einmal absehen). Doch wollen wir damit nicht nahelegen, dass die moderne Erzählliteratur ganz und gar in der Schriftkultur aufgehen würde, ohne noch Bezüge zur Mündlichkeit zu unterhalten. Aufschlussreich erscheint vielmehr, dass sich in der Erzählliteratur vielfach produktive Austauschverhältnisse zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit erkennen lassen. Einen besonderen Stellenwert nimmt in dieser Hinsicht das Erzählen ein (Kap. VI). Denn einerseits

kennen wir Erzählungen als eine literarische Form, die aus dem Spektrum der modernen Prosaliteratur nicht wegzudenken ist. Andererseits ist das Erzählen seit jeher fest in der Alltagskultur verankert, sofern sich Menschen, und zwar weithin unabhängig von der Buchkultur, nun einmal gerne Geschichten erzählen. Auch wenn sich die Bedeutung dieser Mitteilungsform in der Moderne verändert haben mag – die Erfahrung, dass das Erzählen soziale Zusammenhänge stiftet, oder auch, dass es bessere und schlechtere Erzähler gibt, kennt wohl jeder von uns. Unter welchen Voraussetzungen, so könnte man fragen, gedeiht die Kultur des Erzählens besonders gut, und welche Faktoren sind ihr eher abträglich? Wie lassen sich die performativen Qualitäten einer mündlichen Erzählsituation, bei der der Sprechende und seine Zuhörer direkt miteinander interagieren, genauer kennzeichnen? Und nicht zuletzt: In welchem Verhältnis steht dazu das schriftliche bzw. literarische Erzählen? Dass diesem andere Voraussetzungen zugrunde liegen, steht außer Frage. Doch gerade aufgrund der Differenz zwischen dem mündlichen und dem schriftlichen Register, so werden wir in Kap. VI sehen, kommt es auch zu produktiven Verschiebungen und Wechselwirkungen. Sinnfällig wird dies z.B. im Genre des Hörspiels, aber auch in solchen Erzähltexten, die den Gestus des Mündlichen als ein strukturbildendes Prinzip in sich aufnehmen.

Im abschließenden Kapitel dieses Studienbriefs wenden wir uns einem Thema zu, das die Performanz von literarischer Praxis aus einem nochmals ganz anderen Blickwinkel beleuchtet – nämlich dem der Produktion. Das heißt, ganz allgemein gesprochen: Wie kommt eigentlich ein literarischer Text zustande? Welche Gesten, Verhaltensweisen oder persönlichen ‚Rituale‘ sind es, die sich im Produktionsprozess wirksam zur Geltung bringen? Natürlich können wir dieses ausgesprochen weitläufige Feld unmöglich erschöpfend behandeln. Wir werden uns daher auf einen bestimmten Ausschnitt konzentrieren, der für unsere Zwecke besonders ergiebig erscheint. Unser Fokus liegt dabei auf solchen Spielarten des Herstellens, die sich zusammenfassend als ‚ausagierendes Schreiben‘ charakterisieren lassen – und die sich allesamt, gemessen an herkömmlichen Modellen von Autorschaft und literarischer Produktion, eher unkonventionell ausnehmen. Denn es handelt sich um Schreibpraktiken, die erklärtermaßen nicht auf konzentrierter Geistesarbeit beruhen, sondern die diese umgekehrt sogar gezielt auszuhebeln versuchen. Stattdessen sind es die schwer kontrollierbaren Dynamiken des Unbewussten, die freigesetzt und für den Schaffensprozess produktiv gemacht werden sollen. Wir bewegen uns hier mithin auf dem Terrain von experimentellen Schreibweisen, bei denen die Autoren die Kontrolle über ihr Tun absichtsvoll aufs Spiel setzen – oder auch rundheraus verwerfen. Als ein Beispiel aus der Avantgarde-Kunst ziehen wir das so genannte „automatische Schreiben“ heran, bei dem sich der Schreibende in eine Art Traum- oder Trancezustand versetzt, während der Schaffensprozess mehr oder minder von selbst abläuft. Eine andere Variante, sich der bewussten Kontrolle über die Herstellung zu entledigen, besteht darin, Rauschzustände durch die Einnahme von Drogen herbeizuführen. Nicht selten werden solche Drogenexperimente als ein quasi-wissenschaftlicher Versuch durchgeführt und zudem auch protokolliert. So werden am eigenen Leib, wenn man so will, Erkundungen über die Rückkopplungen zwischen körperlich-chemischen Reaktionsweisen, geistiger Ekstase (mitunter auch Depression) und kreativer Produktion angestellt. Und es werden Texte, Kritzeleien oder auch Zeichnungen produziert, die die Logik repräsentativen Darstellens pointiert unterlaufen.

Damit wäre nun der Parcours umrissen, dem wir im vorliegenden Studienbrief durchlaufen wollen. Es hat sich einerseits abgezeichnet, dass wir uns mit einer Fülle von Themen und Beispielen beschäftigen werden, die uns die Vielfalt des angesprochenen Spektrums exemplarisch vor Augen

führen. Darüber hinaus werden wir verschiedene Begrifflichkeiten kennenlernen, die sich als hilfreich erweisen, um eine systematische Herangehensweise an die behandelten Themen zu entwickeln. Angesichts des Umstands, dass wir uns in nicht wenigen Kapiteln mit Formen der Aufführungspraxis beschäftigen, mag sich zuweilen der Gedanke einschleichen, dass man die Aufführung vielleicht lieber sehen (bzw. hören) möchte, anstatt sie ‚lediglich‘ wissenschaftlich zu untersuchen. Doch liegt hier nicht unbedingt ein Widerspruch vor. So finden Sie im Text, wo es nur möglich war, stets Hinweise auf Film- und Tonquellen, die im Internet verfügbar sind, so dass Sie sich zumindest einen Eindruck von den je verhandelten Darbietungen machen können. Und im besten Falle wird sich dann und wann herausstellen, dass auch die wissenschaftliche Analyse dazu beitragen kann, die Wirkungspotenziale von verkörperter Performanz zu entfalten.

## **1.1 LITERATUR**

### **1.2 Forschungsliteratur:**

Krämer, Sybille: „Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität“, in: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, hg. von Uwe Wirth, Frankfurt/Main 2002, S. 323-346.