

Podcasts als / über Literatur

Corina-Andreea Preda, Luke Heuser, Antonia Raßmus (Hg.)



41 Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien

Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien

hg. von Andrea Bartl, Jörn Glasenapp, Iris Hermann,
Christoph Jürgensen, Friedhelm Marx

Band 41

Podcasts als / über Literatur

herausgegeben von Corina-Andreea Preda, Luke Heuser,
Antonia Raßmus und Lola Despotovic

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über das Forschungsinformationssystem (FIS; <https://fis.uni-bamberg.de>) der Universität Bamberg erreichbar. Das Werk – ausgenommen Cover, Zitate und Abbildungen – steht unter der CC-Lizenz CC BY.



Lizenzvertrag: Creative Commons Namensnennung 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Umschlaggestaltung: University of Bamberg Press
Umschlagbild: Kunlathida Petchuen / Alamy

University of Bamberg Press, ubp@uni-bamberg.de, Bamberg 2026
 <https://ror.org/004fa0x02>

ISSN: 2192-7901 (Print) eISSN: 2750-7912 (Online)
eISBN: 978-3-98989-128-9 (Online)

URN: [urn:nbn:de:bvb:473-irb-114371x](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:473-irb-114371x)
DOI: <https://doi.org/10.20378/irb-114371>

Inhalt

Vorwort	
<i>Luke Heuser</i>	7
Sprechen als Selbstdarstellung: Zur Autorinszenierung und Authentizität bei Daniel Kehlmann im Gesprächspodcast	
<i>Lola Despotovic</i>	9
Zwischen Figurativität und Bedeutung. Überlegungen zum Darstellungspotenzial von Literaturpodcasts	
<i>Luke Heuser</i>	21
Herkunft und Autorinszenierung im Podcast <i>Literaturpalast Audiospur</i>	
<i>Corina-Andreea Preda</i>	31
Mündlichkeit und mehr? Überlegungen zu Gattungshybriden im Podcast	
<i>Antonia Raßmus</i>	45

Vorwort

Luke Heuser

Die Beiträge dieses Sammelbandes eint ihr wechsellvoller und auch ein wenig unkonventioneller Entstehungsprozess. Dessen Beginn markiert das Wintersemester 2024/25. Im von Prof. Dr. Christoph Jürgensen veranstalteten Projektseminar „Studentische Tagung zu Podcasts / Literaturmuseum der Moderne in Marbach“ fanden wir uns zusammen, um eine ebenso weitverbreitete wie bislang überraschend wenig erforschte Form der Literaturvermittlung genauer unter die Lupe zu nehmen: Literaturpodcasts. Unter diesen Begriff fassten wir dabei sowohl Podcasts, die sich – ob im Sinne der bereits etablierten Formen von Literaturkritik, galt es erst noch zu klären – aus übergeordneter Perspektive mit einzelnen Büchern und Autoren beschäftigten, als auch solche, die selbst Literatur zu sein beanspruchten. Die Bandbreite war also groß, und wir setzten ihr bewusst kaum Grenzen, um die ganze Vielfalt verschiedenster Herangehensweisen an das Medium des Literaturpodcasts behandeln zu können. In Deutschland, China oder den USA von namhaften Zeitungen wie von einzelnen Privatpersonen produzierte, einige Minuten oder viele Stunden dauernde Podcasts gerieten damit in unser Blickfeld. Der modus operandi war hierbei derjenige, dass jeder seinen Kommiliton*innen von Treffen zu Treffen neue Podcasts vorstellte, die anschließend diskutiert wurden.

Nachdem wir so das Feld, in dem wir uns bewegen wollten, annäherungsweise abgesteckt hatten, begannen wir, über mögliche Forschungsfragen nachzudenken: Denn die Zielperspektive des Seminars war von Anfang an, gemeinsam mit Student*innen der Universitäten Stuttgart und Tübingen im Deutschen Literaturarchiv Marbach eine Tagung zu organisieren, die wir mit eigenen Vorträgen mitgestalten sollten und wollten. So näherten wir uns, von Christoph Jürgensen begleitet, in den folgenden Monaten immer weiter unseren Themen, bei denen wir freie Wahl hatten, an. Konzeption und Ausarbeitung der Vorträge, die stets untereinander gegengelesen und gemeinsam diskutiert wurden, füllten die Wochen des darauffolgenden Sommersemesters, in das hinein sich das Seminar fortsetzte, aus. Auch in die Organisation der Tagung selbst waren wir, gemeinsam mit den Stuttgarter und Tübinger Student*innen, eingebunden.

Am 05. und 06. Juni 2025 fand dann die Tagung unter dem Titel „Podcasts als / über Literatur“ statt. Während die Bamberger Beiträge, wie

sie überwiegend in diesem Band versammelt sind, aus theoriegeleiteter Perspektive etwa produktions- und rezeptionsästhetischen Fragestellungen nachgingen, präsentierten die Teilnehmer*innen aus Stuttgart und Tübingen zahlreiche Ideen für eigene Literaturpodcasts – teils in Form allgemeiner Konzeptionen, teils als Pilotfolgen. Mittlerweile hatte sich unser Plan, den Vorträgen durch eine Publikation Dauer zu verleihen, gefestigt, und so schloss sich an die Tagung sogleich die Umarbeitung der Manuskripte in druckfertige Aufsätze an: Fußnoten wollten hinzugefügt, Formulierungen geschärft und publikationspraktische Fragen vom Cover bis hin zum Layout geklärt werden. Unsere mehr als einjährige Zusammenarbeit, die als Projektseminar begann, findet in diesem Sammelband nun ihren Abschluss.

Herzlich danken wir dem Deutschen Literaturarchiv Marbach für die Möglichkeit, uns und unsere Tagung in ihren Räumlichkeiten unterzubringen, sowie für vielfältige Hilfe bei der Tagungsorganisation, ebenso den Stuttgarter und Tübinger Student*innen und Dozent*innen für die gute Zusammenarbeit. Ein besonderer Dank gilt schließlich Christoph Jürgensen für seine federführende Unterstützung in allen Phasen des Arbeitsprozesses und der Ermöglichung des schönen Projekts, dessen Früchte die folgenden Seiten darstellen.

Sprechen als Selbstdarstellung: Zur Autorinszenierung und Authentizität bei Daniel Kehlmann im Gesprächspodcast

Lola Despotovic

Podcast *Alles gesagt?*

Er beginnt meist mit einem Lachen, einem lockeren Satz oder mit einer enthusiastischen Lobesrede. Kein fester Anfang, kein klares Ende, keine bestimmte Dauer: der Podcast *Alles gesagt?*

Das Format verzichtet bewusst auf klar definierte Grenzen und feste Strukturen, die für klassische Interview- und Gesprächsformate typisch sind. Stattdessen entsteht das Gespräch aus der Situation heraus, entwickelt sich entlang der Dynamik zwischen Gastgeber und Gast und bleibt in seinem Verlauf weitgehend unvorhersehbar. Damit verschiebt sich der Fokus weg von der reinen Informationsvermittlung und hin zu einem dialogischen Prozess, in dem Spontaneität, persönliche Erzählungen und performative Elemente eine zentrale Rolle spielen. Der Podcast präsentiert sich somit nicht nur als Gespräch, sondern als ein offener kommunikativer Raum, in dem Rollen, Themen und Gesprächsverläufe flexibel ausgehandelt werden.

Von diesem Podcast aus lässt sich ein Gegensatz zwischen traditionellen und modernen Medien erkennen. Traditionelle Medien stehen in diesem Zusammenhang für eine geschlossene Gesprächsform, bei der die Fragen im Vorfeld klar definiert sind, das Interview einem festen Ablauf folgt und kaum Spielraum für Abweichungen besteht.

Auf der anderen Seite steht der Podcast, im Folgenden am Podcast *Alles gesagt?* beispielhaft veranschaulicht. Was ist hier der Anfang? Was ist der Inhalt, und was ist das Ende? Wer stellt die Fragen, und wer gibt die Antworten? Wer führt das Gespräch, und wer folgt?

All diese Fragen sind für den Podcast *Alles gesagt?* von Bedeutung, entsprechend werde ich im Verlauf meiner Argumentation auf sie eingehen. Dabei wird sich zeigen, dass sie nicht leicht zu beantworten sind – zu

mindest nicht so leicht wie bei traditionellen Medien, etwa einem Zeitungsinterview, bei dem die Struktur des Gesprächs sehr strikt, vorgegeben und knapp ist bzw. die Gesprächsrituale gut eingespielt.¹

Spontaneität und Unvorhersehbarkeit durchbrechen im Fall des Podcasts bewusst die traditionelle Medienform, die inhaltlich und zeitlich klar festgelegt ist. Unter traditionellen Medien verstehe ich in diesem Zusammenhang vor allem geschlossene Gesprächsformate, wie (schriftliche) Interviews, die gezielt formuliert und für bestimmte Zeitungen, Magazine oder Fernsehinhalte konzipiert sind.

Lachen, Scherz, Lockerheit, Schweigen. Spontaneität und eine entspannte Atmosphäre – das ist es, was den Podcast *Alles gesagt?* ausmacht. Sowohl inhaltlich als auch durch seine offene Struktur und sogar durch seinen Titel steht dieser Podcast für ein Experimentieren und das Erschaffen eines offenen medialen Formats, das den Gästen Raum bietet, sich so darzustellen, wie sie es möchten – mit einer Freiheit, die durch eine äußerst flexible Struktur unterstützt wird.

Der Podcast ist zeitlich offen und dauert so lange, bis der Gast alles gesagt hat, was er sagen möchte. Wenn der Titel *Alles gesagt* erfüllt ist, kann der Podcast enden.

Alles gesagt? bricht allerdings nicht nur mit der etablierten Form, in der die Dauer festgelegt und die Struktur vorgegeben ist. Darüber hinaus lässt sich feststellen, dass hier eine neue Rollenverteilung geschaffen wird: Der Gast ist es, der bestimmt, wie lange die Episode dauert, er spricht, solange er etwas zu sagen hat.

Dieser Raum, der den Gästen geboten wird, stellt die ideale Grundlage für die Konstruktion eines öffentlichen Selbstbildes dar, genauer: für die Inszenierung einer vermeintlich authentischen Identität. Genau diese beiden Begriffe, Selbstinszenierung und Authentizität, werden im Mittelpunkt meiner Ausführungen stehen.^{2 3}

Der Text ist in erster Linie als Analyse einer Podcastfolge konzipiert. Zunächst werden die analytischen Rahmenbedingungen dargelegt, bevor

¹ Herbert J. Rubin und Irene S. Rubin: *Qualitative Interviewing. The Art of Hearing Data*. 3. Aufl. Thousand Oaks 2012.

² Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser (Hg.): *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Typologie und Geschichte*. Heidelberg 2011 (=Beihefte zum Euphorion 62).

³ Antonius Weixler (Hg.): *Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption*. Paderborn 2012.

die eigentliche Analyse einsetzt. In der Einleitung werden die Eigenschaften des ausgewählten Podcast vorgestellt, etwa seine zeitliche Form und Struktur, die für diesen Podcast charakteristisch sind. Anschließend widme ich mich den für diese Analyse und diesen Text zentralen Begriffen der Authentizität, Inszenierung und Performativität. Darauf aufbauend wird die Interaktion zwischen dem Gast und den Hosts thematisiert.

Die Analyse erfolgt auf zwei Ebenen. Einerseits wird die Performativität untersucht, womit die im Podcast erkennbaren narrativen Strategien gemeint sind. Andererseits setzt sich die Analyse mit den thematischen Bereichen des Podcasts auseinander. Innerhalb der Podcastfolge werden mehrere Themen verhandelt, von denen einige besonders prägnant sind und im Folgenden näher betrachtet werden.

Um die Diskussion bzw. die Hauptbegriffe zu erläutern, nehme ich eine Beispielfolge dieses Podcast, und zwar die Folge mit dem Gast Daniel Kehlmann. Kehlmann ist bekanntlich im öffentlichen kulturellen Leben sehr präsent, über ihn ist oder scheint vieles bekannt. Gerade an seinem Beispiel bietet sich daher an, die Authentizität und Selbstinszenierung innerhalb eines Podcast näher zu betrachten. Im Fazit setze ich die Begriffe Authentizität und Inszenierung zueinander in Beziehung und konzentriere mich dabei auf ihre Wechselwirkung.

Zunächst ist es wichtig, die Begriffe wie „Authentizität“ und „Selbstinszenierung“ sowohl im wissenschaftlichen als auch im unterhaltungskulturellen Diskurs genau zu definieren und zu klären, was sie in beiden Kontexten bedeuten.

Immer wieder wird der Begriff der Authentizität verwendet, um etwas oder jemanden zu charakterisieren. Unbestreitbar ist, dass Authentizität eine grundsätzlich positive Bedeutung trägt, da sie demjenigen, dem sie zugeschrieben wird, attestiert, das volle Potenzial seiner selbst zu erreichen. Obwohl der Begriff der Authentizität in vielen Kontexten verwendet wird, bleibt die Dimension seiner Semantik und seiner vollen Bedeutung oft undefiniert oder gar unerreichbar. Konstatieren lässt sich immerhin, dass Authentizität im wissenschaftlichen Diskurs grundsätzlich einer bestimmten Erscheinung oder Person in einem bestimmten Kontext zugeschrieben wird. Etwas ‚ist‘ also nicht einfach an sich authentisch, sondern es oder jemand kann im jeweiligen Kontext den Effekt der Authentizität hervorrufen.

Es wird deutlich, dass Authentizität kein festes Merkmal, sondern vielmehr kontextabhängiger Eindruck ist, der eng an das Publikumserlebnis gebunden ist. Etwas oder jemand kann den Effekt der Authentizität beim Publikum erwecken, wenn es etwas als wahrhaftig und vertrauenswürdig empfinden wird. Die Authentizität kann man am nächsten vielleicht als Gefühl von Wahrhaftigkeit der Essenz wahrnehmen. Und in welchen Zusammenhängen und Kontexten dieses Gefühl bei den Rezipienten erweckt wird, habe ich in der Folge der Podcasts *Alles Gesagt?* analysiert.

Der zweite Punkt dieser Analyse bezieht sich auf die Inszenierungspraktiken der Schriftstellerinnen und Schriftsteller im Podcast. Bei den Autorinnen und Autoren wird die Thematik der Selbstdarstellung und des Aufbaus eines öffentlichen Selbstbildes besonders vielschichtig, namentlich weil der traditionsreiche Autonomiekult nicht aussterben will.

Autoren und Autorinnen bieten, nach einer natürlich nicht explizit festgelegten, aber allgemein anerkannten Regel oder vielmehr nach der Natur ihres Berufes, einen Blick in eine alternative Welt, in ein alternatives Denken, eine progressive Haltung. Das Bild, das sie dabei bewusst oder unbewusst von sich selbst erschaffen, ist geprägt von rebellischer Unabhängigkeit und autonomem Denken. Und das ist keine bloße Laune der Autoren, die so über sich selbst denken möchten, sondern eine natürliche Eigenschaft künstlerischer Schöpfung und des Schreibens. Denn Kunst muss Autonomie erfahren, um zu existieren; das Prinzip der Kunst ist Offenheit und das Streben nach Freiheit: zumindest am Autonomiepol des literarischen Feldes.

Doch man darf nicht außer Acht lassen, dass Autorschaft auch ein Phänomen ist, das der Logik eines Marktes unterliegt. Wie sich Autorinnen und Autoren präsentieren, ist unbestreitbar entscheidend für den Verkaufserfolg – im weiteren Sinne gesprochen, wenn man Erfolg als umfassenden Verkauf an ein breiteres Publikum versteht, also als das Schaffen eines Werkes, das zum Bestseller wird. Hier entsteht das Paradoxon von Kunst und Markt, die in einem relevanten gegenseitigen Verhältnis stehen.

Im Rahmen des bisher Dargestellten habe ich die Authentizität und das Selbstbild, das Autorinnen und Autoren von sich entwerfen, in einer Folge des Podcasts *Alles gesagt?* analysiert, in der der Schriftsteller Daniel Kehlmann zu Gast war. Der Fokus der Analyse lag auf zwei zentralen Leitfragen: Erstens – Woran lässt sich die Selbstinszenierung Daniel

Kehlmanns im Podcast *Alles gesagt?* erkennen? Zweitens – Welche Momente in der Folge erzeugen den Effekt von Authentizität und wodurch entsteht dieser? Diese Leitfragen werde ich aus zwei Perspektiven bearbeiten: thematisch und performativ.

Wie kann man Performativität im Zusammenhang mit der Selbstinszenierung der Autoren im wissenschaftlichen Diskurs begreifen?

In dem angeführten Diskurs meint Performativität die durch Ausdruck und Handlung aktiv hervorgebrachte Identität oder Rolle der Performerin bzw. des Performers. Entsprechend beziehe ich die Performativität des Podcast-Gastes auf seine Handlungen und Ausdrucksformen, die referenziell Einfluss auf die Selbstinszenierung nehmen. Unter die performativen Elemente habe ich Spontanität, Narrative Strategien (z. B. autobiografisches Erzählen; Selbstironie), Humor oder Ironie, Interaktion mit den Hosts gerechnet.

Im Hinblick auf die Thematik im Podcast habe ich mich auf die Themenbereiche fokussiert, die vom Gast besonders betont oder aktiv angesprochen wurden. Durch die Freiheit, die das Medium Podcast bietet – da es nicht ausschließlich durch strikt formulierte Interviewfragen strukturiert ist, sondern vielmehr einem offenen Gespräch ähnelt –, sind insbesondere jene Themen interessant, die der Gast selbst auswählt. Ein freier Dialog ermöglicht es dem Gast, bestimmte Themen eigenständig anzusprechen und im Rahmen des Podcast zu vertiefen. Welche Themen in den Vordergrund gerückt werden und warum, lässt sich im Hinblick auf Selbstdarstellungsstrategien besonders gut analysieren – denn Themenwahl ist stets auch ein Mittel der Selbstinszenierung.

Nachdem wir die Begriffe und die Vorgehensweise geklärt haben, können wir uns dem analytischen und interpretatorischen Teil widmen. Wie gesagt, wird die Analyse in zwei Richtungen entfaltet: einerseits werden die performativen Elemente in Vordergrund gerückt und analysiert. Zweitens werden die Thematiken berücksichtigt als ein Teil der bewussten Selbstdarstellung.

Performative Elemente bedienen sich häufig Witzes und Spontanität, um den Eindruck von Glaubwürdigkeit zu erzeugen. Für das Publikum erscheint diese Spontanität oft als Ausdruck von Authentizität.

An einer Stelle im Podcast wird Daniel Kehlmann von den Hosts als jemand vorgestellt, der sein Abitur mit der Bestnote 1,0 abgeschlossen

hat. Kehlmann reagiert darauf nicht etwa mit Stolz, sondern mit sichtlicher Überraschung und einer selbstironischen Bemerkung.

D.K.: „Ja, mir ist das jetzt ein bisschen peinlich, aber das war tatsächlich ein Durchschnitt von 1,0 – allerdings nur der Durchschnitt und keine Gesamtnote.“

Für die Zuhörer*innen kann diese Reaktion authentisch und nahbar erscheinen. Gleichzeitig lässt sich darin eine Form der Selbstinszenierung erkennen: Kehlmann positioniert sich nicht als intellektuell überlegener Autor, sondern als jemand, der Lob mit ironischer Distanz begegnet. Diese Haltung trägt wesentlich zu seinem sympathischen öffentlichen Image bei.

In dieser Szene wirkt er nicht nur spontan, sondern auch überrascht davon, dass die Hosts überhaupt an diese Information gelangt sind. Eine überraschte Reaktion wirkt authentisch, weil sie auf eine unvorbereitete und spontane Antwort hinweist. Sie vermittelt den Eindruck von Echtheit und erzeugt dadurch den Effekt von Authentizität.

Darüber hinaus lässt sich erkennen, dass der Podcast darauf ausgerichtet ist, eine humorvolle Stimmung zu erzeugen. Ob durch Selbstironie oder allgemein witzige Situationen – es entsteht eine humorvolle Stimmung in der Folge. Humor dient hier auch als Mittel der Selbstdarstellung: Vor allem durch selbstironische Bemerkungen entsteht ein scheinbar authentisches und sozial objektives Bild der sprechenden Person.

Ein Beispiel hierfür ist das Gespräch über seine Schulzeit. Als er erwähnt, dass er ein 1,0-Schüler war, reagiert er auffallend bescheiden und keineswegs stolz. Er versucht sogar zu erklären, dass es keine besonderen Herausforderungen erfordert habe, ein 1,0-Schüler zu sein, und stellt sich dadurch selbst eher zurück.

D.K.: „Na ja, das klingt besser, als es ist. [...] Das hängt natürlich damit zusammen, dass man sich ja für die Matura, sag ich jetzt die Fächer aussuchen konnte, in denen man besonders gut ist.“

Humor fungiert in medialen Gesprächen - wie etwa Podcasts - häufig als Zeichen für Spontanität und Authentizität. Spontanes Lachen, ironische Kommentare oder unerwartete Wortspiele entstehen meist aus dem

Moment heraus und wirken dadurch ungefiltert und echt. Solche Reaktionen lassen das Publikum am 'Ungeplanten' teilhaben und verstärken das Gefühl, einer echten, lebendigen Kommunikation beizuwohnen. Humor betont also nicht nur die Authentizität der Gesprächssituation, sondern fördert auch eine direkte emotionale Verbindung zu den Rezipient*innen.

Mit Blick auf Daniel Kehlmanns narrative Strategien der Selbsterzählung lässt sich feststellen, dass er im Podcast häufig persönliche Anekdoten einbringt und das Medium gezielt zur Selbstdarstellung nutzt. Dabei entsteht der Eindruck, dass er ein markantes Bild seiner Persönlichkeit zeichnen möchte – etwas, das dem Format Podcast durchaus entspricht.

Realitätsnah und gesellschaftlich verankert, zugleich aber eigenständig und freigeistig. Genau diese Freigeistigkeit ist ein Charakterzug, der Schriftstellern häufig zugeschrieben wird und maßgeblich dazu beiträgt, ihr öffentliches Bild zu prägen. Er berichtet von seiner Kindheit, von seinem Vater und seinem Erwachsenwerden, wodurch er die Rezipient*innen auf ungezwungene Weise in die Intimität seines Lebens einlädt. Mit Witz, Spontaneität und einem lockeren Tonfall durchbricht er den Rahmen des eigentlich ernstesten Themas und schafft so eine entspannte Atmosphäre. Dadurch wirkt seine Erzählung authentisch und glaubwürdig.

D.K.: „Eine Kriegsmatura gab es also: Man machte schnell eine mündliche Prüfung und hatte dann die Matura. [...] Die Lehrer waren Nazis, viele Parteimitglieder. [...] Es war eine sehr einfache Matura.“⁴

Bereits in der ersten Stunde des Podcasts wird deutlich, dass das Persönlichkeitsbild Daniel Kehlmanns wesentlich durch seine Herkunft geprägt ist: Er ist nicht nur Schriftsteller, sondern auch der Sohn eines bekannten Autors und stammt aus einer Künstlerfamilie. Diese biographischen Informationen tragen zur Formung seines öffentlichen Images bei. In Medien und Öffentlichkeit entsteht durch solche familiären Konstellationen häufig ein Narrativ der literarischen Kontinuität, dass das Interesse an seiner Person zusätzlich steigert. Kehlmann erscheint dadurch nicht allein als eigenständiger Autor, sondern als Teil einer „kulturellen

⁴ Daniel Kehlmann. In: Alles Gesagt? [Podcast]. Folge: Daniel Kehlmann, was ist eine gute Geschichte? <https://open.spotify.com/episode/7n7ldOqz8PkCYfoE7tOBsO?si=b55798bfb234440f>, aufgerufen am: 26.02.2026.

Linie“, was sein Image vielschichtiger und für das Publikum besonders anziehbar macht.

Diese persönlichen Anekdoten sind dafür verantwortlich, dass Kehlmann im Podcast als nahbarer, geistreich-witziger Intellektueller erscheint, der das Spiel mit dem eigenen Image souverän beherrscht.

Thematische Schwerpunkte in Daniel Kehlmanns

Podcast-Auftritt

Die Themen des Podcasts entstehen größtenteils in der gemeinsamen Interaktion zwischen den Hosts und dem Gast. Für die Zuhörer*innen wirkt es, als entstünden sie spontan im Verlauf des Gesprächs. All diese Inhalte werden in dieser besonderen Folge in 4 Stunden und 15 Minuten verhandelt.

Die Themen, die Kehlmann im Podcast anspricht, sind äußerst vielfältig und reichen vom Privaten bis hin zum Beruflichen. Dabei fällt besonders auf, dass die Grenze zwischen dem Intimen und dem Beruflichen häufig verschwimmt bzw. beide Bereiche zu einer einzigen Dimension verschmelzen. Genau diese Vermischung schafft einen Eindruck von Echtheit und Authentizität. Der Gast scheint einfach so zu wirken, wie er ist. Er verstellt sich nicht, sollen wir erkennen, sondern zeigt sich im Gespräch offen und ehrlich.

Um diese Themen analytisch zu beleuchten – insbesondere im Hinblick auf die zentralen Aspekte dieses Vortrags, nämlich Authentizität und Selbstinszenierung im Podcast – werde ich mich auf die auffälligsten und prägnantesten Themen beschränken.

Er spricht frei (so wirkt es zumindest) über unterschiedlichste Aspekte seines Lebens – über seine Kindheit, die Beziehung zu seinem Vater, das Aufwachsen in einer Künstlerfamilie, seine Schulzeit, während der er zu den besten Schülern gehörte, seinen ersten Job und sein soziales Umfeld. Jedes Thema prägt ihn (der Selbsterzählung zufolge) nicht nur als Person, sondern auch als Künstler und Schriftsteller, indem seine Künstlerpersönlichkeit dadurch neue Seiten und Charakterzüge erhält.

Daniel Kehlmann positioniert sich dadurch in einer bestimmten kulturellen Tradition: Gemeinsam mit den Hosts betont er seine Herkunft aus einem intellektuellen und künstlerischen Milieu – ein Aspekt, der

nicht nur seine persönliche Geschichte rahmt, sondern auch seine literarische Identität stabilisiert. Die Figur des Vaters, Michael Kehlmann, Regisseur und Schauspieler, fungiert dabei nicht nur als biografische Referenz, sondern zugleich als Projektionsfläche für Kehlmanns Selbstverständnis. Indem er auf seine Herkunft verweist, entwirft er das Bild eines von Beginn an kulturell verankerten Menschen. Diese Erzählung stützt seine Glaubwürdigkeit und verleiht seiner Stimme im öffentlichen Diskurs zusätzliches Gewicht.

Kehlmann äußert sich selbstbewusst zum deutschen Theater und zieht dabei einen klaren Vergleich zum englischen. Besonders kritisch sieht er das sogenannte Regietheater in Deutschland, das nach seiner Einschätzung den ursprünglichen Text nicht mehr in den Mittelpunkt stellt. Er wirft den Regisseuren vor, sich immer weiter von der Texttreue zu entfernen und stattdessen performative Elemente einzubauen, die mit dem eigentlichen Stück nur noch wenig zu tun haben. Seiner Meinung nach reicht schon ein einziger Theaterbesuch in England, um zu erkennen, woran das deutsche Theater krankt. Man merkt also: Kehlmanns Haltung ist nicht nur kritisch, sondern zum Teil auch ziemlich radikal und wie nebenher verteidigt er die künstlerische Position seines auf Werktreue abonnierten Vater.

Er tritt dabei entschlossen und kompromisslos auf: Eigenschaften, die auch in seinen Anekdoten deutlich werden. Zum Beispiel erzählt er, dass man ihm am Anfang seiner Laufbahn davon abgeraten habe, Schriftsteller zu werden, aber er habe sich trotzdem bewusst für diesen Weg entschieden.

D.K.: „Sie fragte mich, ob ich wisse, was ich beruflich machen wolle. [...] Ich würde ganz gern Schriftsteller werden. [...] ‚Das ist ja nun vollkommen brotlos.“

Ein weiterer Aspekt, der bei ihm zum Vorschein kommt, ist der des gesellschaftlich und politisch reflektierten Intellektuellen – oder, wie ihn die Hosts nennen, des *Public Intellectual*, also jemand, der sich kritisch mit der Rolle der Kunst in der Gesellschaft sowie ihren Defiziten auseinandersetzt. Ein anschauliches Beispiel dafür ist seine kritische Auseinandersetzung mit dem deutschen Theater, das ihm offensichtlich sehr vertraut ist. Da Kehlmann selbst Theaterstücke schreibt und zudem Sohn

eines renommierten Dramatikers ist, kann man davon ausgehen, dass seine Einschätzungen in diesem Bereich sowohl ehrlich als auch fachlich fundiert sind.

Die Interaktion mit den Hosts unterstreicht seine aufrichtige Haltung zum Thema Nationaltheater, da sie unterstützend und motivierend auf ihn wirken. Auch die Hosts beziehen sich auf eigene Erfahrungen und begegnen seiner Meinung mit sichtbarer Anerkennung. Gerade das trägt zur Authentizität des Gesprächs bei – denn sie sprechen nicht aus einer rein theoretischen Perspektive, sondern aus persönlicher Erfahrung. Was würde wohl mit seiner Selbstinszenierung geschehen, wenn die Hosts ihm tatsächlich einmal widersprechen würden?

Ein Widerspruch seitens der Hosts könnte die Dynamik des Gesprächs deutlich verändern – und damit auch Kehlmanns Selbstinszenierung beeinflussen. Gerade in Sicht auf die Interaktion mit den Hosts wirkt die Authentizität stellenweise weniger überzeugend, da das Gespräch in einer durchgehend stabilen und zustimmenden Atmosphäre verläuft, die seine Selbstinszenierung eher unterstützt und verstärkt, statt sie herauszufordern.

Nehmen wir schließlich noch einen weiteren wichtigen Aspekt der Selbstinszenierung in den Blick: das Privatleben. Im Verlauf des Podcast werden immer wieder persönliche Themen angesprochen: etwa Kehlmanns Familie, die KZ-Erfahrungen seines Vaters oder seine Schulzeit. Einiges davon habe ich ja bereits erwähnt.

In einem Moment fragen die Hosts sogar nach seinem Immobilieneigentum, eine Frage, die über die üblichen Themen wie Herkunft, Kindheit oder erste schriftstellerische Anekdoten hinausgeht. Kehlmann reagiert auf diese Frage darauf offen und souverän. Ohne zu zögern, gibt er eine direkte Antwort: ruhig, klar und ohne jegliche Überheblichkeit.

D.K.: „Ich habe im Moment drei Immobilien. [...] In Wien habe ich eine kleine Wohnung, die zu einem Freundschaftspreis vermietet ist.“

Diese Art von Reaktion wirkt sich direkt auf seine Selbstinszenierung aus: Indem Kehlmann auch auf eine eher ungewöhnliche, persönliche Frage ruhig und offen antwortet, verstärkt er den Effekt von Authentizität auf das Publikum. Er zeigt sich nicht nur als reflektierter Intellektueller,

sondern auch als jemand, der nichts zu verbergen hat – und genau das trägt zu einem glaubwürdigen öffentlichen Bild bei.

Gerade die Mischung aus Ernsthaftigkeit, Offenheit und kontrollierter Selbstpräsentation lässt seine Selbstinszenierung bewusst unaufgeregt und dadurch umso überzeugender wirken. Er wahrt dabei stets die Balance zwischen Privatem und Professionellem – was seine Authentizität im Gespräch umso glaubhafter macht.

Die Begriffe Authentizität und Selbstinszenierung mögen zunächst als Gegensätze erscheinen. Beschäftigt man sich jedoch genauer mit ihrer Bedeutung im medialen Kontext, wird deutlich, dass sie in einem engen Wechselverhältnis zueinanderstehen. Selbstinszenierung bezeichnet das bewusste und gezielte Darstellen der eigenen Person in der Öffentlichkeit – also die Art und Weise, wie jemand sich selbst präsentiert, um auf andere eine bestimmte Wirkung zu erzielen. In diesem Zusammenhang lässt sich Authentizität als Teilaspekt von Selbstinszenierung verstehen. Authentizität erweist sich dabei nicht als absolute Gegebenheit, sondern ein Effekt, der durch performative Prozesse hervorgebracht und wahrgenommen wird.

Gerade in einer medial durchdrungenen Gegenwart, in der das Subjekt zunehmend als Akteur seiner eigenen Darstellung agiert, sei es in sozialen Netzwerken, in künstlerischen Praktiken oder literarischen Texten, wird deutlich, dass Authentizität nicht trotz, sondern durch Inszenierung entsteht. In diesem Kontext eröffnet sich ein dynamisches Spannungsfeld zwischen dem Wunsch nach Echtheit und der Notwendigkeit der Selbstdarstellung.

Insbesondere durch soziale Medien und digitale Plattformen inszeniert sich das Subjekt performativ und entwirft dabei aktiv sein öffentliches Bild. Authentizität ist somit keine feststehende Eigenschaft, sondern steht in einem situativen Zusammenhang mit der jeweiligen Inszenierung und entfaltet sich im Moment der Performanz. Die „authentische“ Darstellung ist daher nicht das Gegenteil von Selbstinszenierung, sondern ein Ausdruck ihrer gelungenen Umsetzung, verbunden mit jener Aura, die im Zusammenspiel von Kontext, Ausdruck und Wahrnehmung entsteht.

Zwischen Figurativität und Bedeutung. Überlegungen zum Darstellungspotenzial von Literaturpodcasts

Luke Heuser

In die Thematik des vorliegenden Aufsatzes lässt sich mit einer ebenso simplen wie grundlegenden Frage einleiten: Was geschieht eigentlich in einem Literaturpodcast? Ganz basal ließe sich mit dieser Minimalbeschreibung antworten: Zwei oder mehr Menschen setzen sich zusammen und sprechen mehr oder weniger spontan und mit einem mehr oder weniger stark ausgeprägten Willen zur Interpretation über einen literarischen Text – und zwar mit dem Ziel, den Mitschnitt des Gesprächs als Podcast zu veröffentlichen. So könnte eine Minimaldefinition lauten. Ein Gespräch: und zwar keines in einem fachwissenschaftlichen Rahmen – also etwa auf einer germanistischen Tagung –, sondern ein wesentlich offenes, nicht durch die mehr oder minder engen Grenzen der wissenschaftlichen Methodologie beschränktes Gespräch. Fragen wir weiter: Wie könnte nun ein solcher Literaturpodcast, strukturlogisch bestimmt durch seine Verfasstheit als lebendiges Gespräch einerseits und andererseits seinen Willen zur Interpretation, verlaufen? Denn zugelassen, ja mitunter ausdrücklich erwünscht ist in ihm die Äußerung von Emotionen und subjektiven Eindrücke des Einzelnen, zugelassen oder sogar gewollt ist weiterhin die Eigendynamik, die in einem Gespräch durch Meinungsverschiedenheiten entstehen kann.

Man stelle sich also vor, dass der gerade in Rede stehende Text in den Podcastteilnehmern ganz verschiedene, sich gegenseitig widersprechende Eindrücke und Gefühle auslöst. Hiervon entflammt, entspinnt sich zwischen den Kombattanten eine immer hitziger werdende Auseinandersetzung. Denn nichts verteidigt man mit solcher Energie wie seine vermeintlich unmittelbar evidenten subjektiven Eindrücke, und zwar gerade dann, wenn es um Kunst geht – das hat jüngst Johannes Franzen in seinem Buch *Wut und Wertung* gezeigt.¹ Der Inhalt dieser Auseinandersetzung nun – die subjektiven Eindrücke und Gefühle der Teilnehmer – und ihre Form – emotional aufgeladenes, hastiges Hin- und Widerreden

¹ Vgl. Johannes Franzen: *Wut und Wertung. Warum wir über Geschmack streiten*. Frankfurt am Main 2024.

– befeuern sich in diesem imaginierten Szenario gegenseitig. Beide Aspekte befinden sich auf der Ebene des Subjektiven, die sich deshalb in immer ausschließlicherem Maße geltend macht. Bald dreht sich das Gespräch beinahe nur noch um subjektive Befindlichkeiten, wird endgültig aggressiv-persönlich statt sachlich. Es stellt sich aber die Frage, was in einem solchen, sich vielleicht bis zum handfesten Streit auswachsenden Szenario eigentlich mit dessen Objekt geschieht. Denn das Objekt ist ja hier nichts anderes als der Text, den zu interpretieren eigentlich Sinn und Zweck des Podcasts war. In diesem fiktiven Szenario hat sich der Fokus der Auseinandersetzung aber so aufs Subjektive verlagert, dass der Text selbst nur noch eine Nebenrolle spielt. Das wäre fatal: Denn so aufgelockert, durch subjektive und unterhaltsame Aspekte ergänzt der Interpretationswille im Literaturpodcast auch sein mag – er ist dennoch einer seiner zentralen Bestandteile. Der Begriff der Interpretation nun ist in der Regel verbunden mit der Idee objektiver Erkenntnis des Textes selbst – statt bloß subjektiver Wahrnehmungen.²

Dieses Szenario ist selbstverständlich so ausgedacht wie in seiner Dramatik zugespitzt, und fraglich ist überhaupt, ob eine derart ausartende Podcast-Folge überhaupt veröffentlicht würde. Der Tendenz nach scheint sich darin aber doch eine Gefahr zu zeigen: nämlich das Sichhervordrängen subjektiv-emotionaler Elemente auf Kosten der sachlichen Beschäftigung mit dem Text selbst. Und zwar in weitaus höherem Maße, als es die Stellung des Podcasts zwischen thematisch offenem, gleichsam lebendigem Gespräch einerseits und dem Interpretationswillen andererseits rechtfertigt. Sind Literaturpodcasts also, gerade was die Interpretation angeht, der wissenschaftlichen und überhaupt jeder schriftlichen Form der Auseinandersetzung mit Literatur hoffnungslos unterlegen?³ Sind die einzigen Argumente, die für sie sprechen, wirklich ‚nur‘ Unterhaltsamkeit und Vermarktungspotenzial, nicht aber eine spezifische Erkenntnisqualität?

² Zum Problematisierungspotenzial dieser Voraussetzung vgl. die nach wie vor aktuelle Untersuchung von Peter Szondi: *Über philologische Erkenntnis*. In: Ders.: *Schriften I*. Hrsg. von Jean Bollack et. al. Frankfurt am Main 1978. S. 263-289, insb. S. 268.

³ Andere literaturbezogene Gespräche wie etwa Interviews, Podiumsdiskussionen und Radiobeiträge können im Rahmen dieses Aufsatzes nicht eigens betrachtet werden. Es ist aber zu vermuten, dass für sie Ähnliches gilt wie für Literaturpodcasts.

Dass all das – entgegen dem von mir Suggestierten – durchaus nicht der Fall ist, sollen die folgenden Überlegungen nahelegen. Sie sind gewissermaßen als Gegenmodell zu dem soeben imaginierten Szenario konzipiert. Hierfür wird zunächst eine Besinnung auf einen der grundlegenden Wesenszüge von Literatur erforderlich sein. Nach einer kurzen Reflexion der hieraus resultierenden methodologischen Konsequenzen werde ich dann meine These, dass sich Literaturpodcasts durch eine spezifische Darstellungsqualität auszeichnen, in zwei Argumenten – einem formal und einem inhaltlich orientierten – ausführen. Ein knapper Rück- und Ausblick bildet dann den Schluss des Aufsatzes. Für Literaturpodcasts, die monologisch strukturiert oder selbst Literatur sind oder aber sich von jeglichem Interpretationswillen verabschieden – was allerdings sehr selten sein dürfte –, gilt alles Folgende natürlich nicht.

I. Literaturtheoretische Grundlegung

Zunächst zur Frage nach der Verfasstheit des literarischen Kunstwerks. So unversöhnlich sich die zahllosen Positionen der philosophischen Ästhetik und Literaturtheorie seit Platon gegenüberzustehen scheinen: in einem Punkt sind sich überraschend viele von ihnen einig. So schreibt Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft*: „Unter einer ästhetischen Idee verstehe ich aber diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff, adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreichen und verständlich machen kann.“⁴ Ähnlich bestimmt Hegel das Kunstschöne als sinnliches Scheinen der Idee,⁵ Heidegger das Kunstwerk als sich im Streit von Welt und Erde allererst konstituierend.⁶ In seinem Essay *Was ist Kritik* formuliert schließlich Roland Barthes: „Das Werk [...] ist weder jemals völlig bedeutungslos [...] noch jemals völlig klar, es hat eine gewissermaßen aufgeschobene Bedeutung: es bietet sich zwar dem Leser

⁴ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. In: Ders.: Werkausgabe in 12 Bänden. Bd. 10. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main 1977. S. 249.

⁵ Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Ästhetik*. Bd. I. Nach der zweiten Ausgabe Heinrich Gustav Hothos (1842) redigiert und mit einem ausführlichen Register versehen von Friedrich Bassenge. Berlin/Weimar 1976. S. 48f.

⁶ Vgl. Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Mit der „Einführung“ von Hans-Georg Gadamer und der ersten Fassung des Textes (1935). Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main 2012. S. 34ff.

als ein deklariertes, etwas bedeutendes System dar, entzieht sich ihm aber als bedeutetes Objekt.“⁷ Auch Paul de Man wäre hier zu nennen; und zwar mit seiner These, dass die bedeutungsstiftende Funktion der Sprache, die Grammatik, in ihrer Eindeutigkeit immer wieder von ihrer notwendigerweise figurativen Gestalt, der Rhetorik, suspendiert wird.⁸

Allen Unterschieden zum Trotz stimmen die genannten Positionen folglich darin überein, dass sie im – insbesondere literarischen – Kunstwerk zwei verschiedene Pole ausfindig machen. Auf der einen Seite steht dasjenige, was als Bedeutung, Idee oder Sinn des Werks dem rationalen Denken zugänglich ist. Auf der anderen Seite aber steht die Vielstelligkeit des literarischen Ausdrucks beziehungsweise deren Ursache. Hierdurch entzieht sich das literarische Kunstwerk immer wieder dem Zu-griff des Begriffs (in der Wortwurzel ‚greifen‘ klingt schon der Gewaltakt an), ohne ihn je ganz zu suspendieren. Es lebt, um eine Bemerkung Gerhard Poppenbergs zu variieren, nicht nur vom Brot des logischen Begriffs allein, sondern ebenso sehr vom Wein der poetischen Figur.⁹ All das lässt sich auf die Dimension der Figurativität der Sprache zurückführen. Diese steht nicht nur im Hintergrund der Überlegungen Kants und Hegels, sondern findet sich auch bei Hugo von Hofmannsthal – man muss zu ihrer Explikation also nicht zwingend bei postmodernen Überanstrengungen des Begriffs ansetzen. Hofmannsthal also schreibt in seinem frühen Essay *Poesie und Leben*: „Das Wort als Träger eines Lebensinhaltes

⁷ Roland Barthes: Was ist Kritik? In: Ders.: Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit. Frankfurt am Main 2016. S. 117-124, hier S. 121f.

⁸ „Das grammatische Modell der Frage wird rhetorisch nicht, wenn wir auf der einen Seite eine buchstäbliche Bedeutung und auf der anderen eine figurative erkennen, sondern wenn es unmöglich ist, mithilfe grammatischer oder anderer sprachlicher Hinweise zu entscheiden, welche der beiden Bedeutungen (die miteinander inkompatibel sein können) den Vorrang hat. Rhetorik ist die radikale Suspendierung der Logik und eröffnet schwindelerregende Möglichkeiten referentieller Verirrung.“ (Paul de Man: Semiologie und Rhetorik. In: Ders.: Allegorien des Lesens. Aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme. Mit einer Einleitung von Werner Hamacher. Frankfurt am Main 1988. S. 31-52, hier S. 40. Zu beachten ist, dass de Man jene Möglichkeiten referentieller Verirrung mit etwas anderer Begründung und vor allem wesentlich radikaler – vielleicht allzu radikal – fasst als die zuvor genannten Autoren. Eine überzeugende Kritik von de Mans Ansatz bietet Jürgen Fohrmann: Misreadings revisited. Eine Kritik des Konzepts von Paul de Man. In: Karl Heinz Bohrer (Hg.): Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man. Frankfurt am Main 1993. S. 79-98.

⁹ Vgl. Gerhard Poppenberg: Vom Pathos zum Logos. Überlegungen zu einer Theorie figurativer Erkenntnis. In: Jürgen Paul Schwindt (Hg.): Was ist eine philologische Frage? Beiträge zur Erkundung einer theoretischen Einstellung. Frankfurt am Main 2009. S. 160-192, hier S. 163.

und das traumhafte Bruderwort, welches in einem Gedicht stehen kann, streben auseinander und schweben fremd aneinander vorüber, wie die beiden Eimer eines Brunnens.“¹⁰ Wodurch genau sich dieses traumhafte Bruderwort, in dem die semantisch-referentielle Funktion der Sprache offenbar teilweise suspendiert ist, von der nichtdichterischen Sprache unterscheidet, erläutert Hofmannsthal in den ungefähr gleichzeitig entstandenen, *Bildlicher Ausdruck* überschriebenen Sammlung von Aphorismen deutlich, die 1897 in Stefan Georges *Blättern für die Kunst* erschienen. Dort heißt es: „[V]ielmehr aber ist der uneigentliche der bildliche ausdrück kern und wesen aller poesie: jede dichtung ist durch und durch ein gebilde aus uneigentlichen ausdrücken.“¹¹ Deshalb ist eine Dichtung von ihrem Gegebensein in rhetorischen Figuren auch nicht ablösbar: „Man hört nicht selten die rede: ein dichtwerk sei mit bildlichem ausdrück geziert, reich an bildern. dies muss eine falsche anschauung hervorrufen als seien die bilder – metafern – etwas allenfalls entbehrliches, dem eigentlichen stoff aus welchem gedichtetes besteht äusserlich aufgeheftetes.“¹² Auch Friedrich Nietzsche bemerkt in einer seiner frühen Basler Vorlesungen: „Ebensowenig wie zwischen den eigentl. Wörtern u. den Tropen ein Unterschied ist, giebt es einen zwischen der regelrechten Rede und den sogenannten rhetorischen Figuren. Eigentlich ist alles Figuration, was man gewöhnliche Rede nennt.“¹³ Hieraus lässt sich schlussfolgern, dass jeder Versuch einer begrifflich-reflexiven Erhellung von Literatur der Schwierigkeit begegnet, etwas, was sich dem Begriff teilweise entzieht, mit begrifflichen Mitteln anders als bloß *ex negativo* darzustellen.¹⁴ Veranschaulichend ließe sich sagen, dass diese Dimension der Figurativität dasjenige ist, was der – natürlich real nie existierenden – Summe absolut aller möglichen und schlüssigen wissenschaftlichen Interpretationen ei-

¹⁰ Hugo von Hofmannsthal: Poesie und Leben. In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. 33: Reden und Aufsätze 2. Hrsg. von Konrad Heumann und Ellen Ritter. Frankfurt am Main 2009. S. 183-188, hier S. 185.

¹¹ Hugo von Hofmannsthal: Bildlicher Ausdruck. In: Ebd. S. 207.

¹² Ebd.

¹³ Friedrich Nietzsche: Griechische Lyriker. In: Ders.: Werke. Begründet von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. II.4: Vorlesungsaufzeichnungen (SS 1869-WS 1869/70). Berlin/New York 1993. S. 373-443, hier S. 426f.

¹⁴ Zu dieser Problematik vgl. Eckhard Schumacher: Die Ironie der Unverständlichkeit. Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man. Frankfurt am Main 2000 sowie Felix Christen: „ins Sprachdunkle“. Theoriegeschichte der Unverständlichkeit 1870-1970. Göttingen 2021.

nes Werks noch gegenüber diesem ‚fehlt‘. Figurativität – als sich strukturell der Deutbarkeit entziehend – ist so nicht mit Polysemie, d. h. Mehrdeutigkeit, zu verwechseln, sondern stellt vielmehr erst die Bedingung ihrer Möglichkeit dar. Schließlich ist noch zu bemerken, dass die beiden Pole der Bedeutung und der Figurativität im Werk stets miteinander verbunden auftreten; nur die Analyse kann sie vorübergehend scheiden.

II. Methodologische Konsequenzen

Um mich nicht im weiten Feld der Literaturtheorie zu verlieren, möchte ich nun die methodologischen Konsequenzen all dessen für die Auseinandersetzung mit Literatur umreißen. Eine solche nämlich, in welcher Form sie auch auftreten mag, bewegt sich stets im Raum zwischen Bedeutungs- und Figurativitätsebene des Kunstwerks. Hier kann sie sich bald näher am einen, bald näher am anderen Pol positionieren; immer aber entzieht sich ihr der eine Pol in genau dem Maße, in dem sie sich dem anderen annähert. Diese Positionierung erfolgt kraft der Bestimmung der eigenen Methodik und Zielsetzung und dürfte ähnlich fundamental sein wie die zwischen einer auf Form beziehungsweise Struktur oder mehr auf den Inhalt fokussierten Betrachtungsweise. Literaturwissenschaftliche Interpretationen beispielsweise positionieren sich stets nah am Pol der Bedeutung. Dazu führt das – wie immer auch im Speziellen aufgefasste – Wissenschaftsparadigma mit seiner Betonung von Sachlichkeit, rationaler Nachvollziehbarkeit, Systematizität und Objektivität. So öffnet sich der Literaturwissenschaft, wie sie heute zumeist verstanden wird, der Zugang zu den Bedeutungselementen des Werks – seine Figurativität hingegen kann sie nur funktional oder struktural in den Blick nehmen; deren spezifische Qualität bleibt ihr verschlossen. In die Sphäre des Begriffs ist die Figurativität als solche schlichtweg unübersetzbar.

Das ist der Literaturwissenschaft grundsätzlich nicht als Schwäche anzukreiden, da sie, wie bereits erwähnt, nur durch ihre Entfernung vom Pol der Figurativität überhaupt die Möglichkeit erhält, die Bedeutungselemente des Werks verstehen zu können. Hierdurch erweist sich aber, dass auch solche Formen der Auseinandersetzung mit Literatur, die sich weniger stark am Wissenschaftsparadigma und somit am Pol der Bedeutung

orientieren, eine spezifische, aus dem Wesen von Literatur ableitbare Daseinsberechtigung haben. Diese ist nicht auf bessere Zugänglichkeit, höheres Vermarktungspotenzial oder Lustgewinn der Rezipienten zu reduzieren – so relevant all das sein mag –, sondern baut auf einem eigenen Darstellungspotenzial auf. Dieser Vorschlag soll nun in seinen Grundzügen skizziert werden, und zwar zunächst mit einem mehr das Formale fokussierenden Argument.

III. Literaturpodcasts und ihr Darstellungspotenzial

Podcasts, die sich auf nichtwissenschaftliche Art und Weise mit Literatur auseinandersetzen – und zwar durchaus mit dem Ziel, sie zu interpretieren –, verorten sich allein schon hierdurch näher am Pol der Figurativität als literaturwissenschaftliche Arbeiten. Zudem haben sie eine ganz eigene Form: sie sind lebendiges Gespräch. Das bedeutet, dass sie, trotz etwaiger Vorbereitung und Planung vonseiten der Teilnehmenden, wesentlich spontan sind, Raum lassen für ungeplante Änderungen des Gesprächsverlaufs. Um ein Wort Hugo von Hofmannsthals abzuwandeln: jedes Gespräch zwischen Menschen ist ein Individuum. Die unvorhersehbare Eigendynamik ebendieses individuellen Gesprächs lässt ein Podcast zur Geltung kommen. Darin spiegelt sich wider, was das literarische Kunstwerk selbst auszeichnet: wechselseitige Dynamik, ja ein Dialog zwischen Bedeutung und Figurativität. Denn die Elemente beider Pole stehen ja nicht mechanisch nebeneinander, sondern konstituieren in ihrem Aufeinanderbezogensein das Kunstwerk – erst die Analyse kann sie wieder voneinander scheiden. Dasjenige, was Bedeutung und Figurativität miteinander vermittelt, kann aber – als Form verstanden – selbst nicht eindeutig einem von beiden Polen zugeordnet werden, sondern partizipiert an beiden. Es ist zu vermuten, dass ebendiese Form des Dialogischen dann auch als formale Verfasstheit von Literaturpodcasts die Möglichkeit eröffnet, sowohl die Bedeutungs- als auch die Figurativitätsdimension der Werke zur Sprache zu bringen. Zudem gestaltet sich der Akt des Verstehens, wie etwa die philosophische

Hermeneutik Gadamers lehrt, immer als dynamische, zweiseitige Bewegung zwischen Subjekt und zu verstehendem Objekt, als Dialog.¹⁵ Dieser Akt – im Fall der Literatur oftmals der des Lesens – steht sowohl beim Podcastteilnehmer als auch beim Literaturwissenschaftler stets am Anfang; vor jedem Podcast und vor jedem wissenschaftlichen Aufsatz. So verschieden er sich also auch von Mensch zu Mensch gestalten mag: er ist unhintergebar. Warum hebe ich nun auf all das ab? Weil der Literaturpodcast als lebendiges Gespräch in seiner formalen Verfasstheit jenem Moment des Dynamisch-Dialogischen, das sich sowohl im Kunstwerk selbst als auch im Akt des Lesens manifestiert, konkret entspricht. Das unterscheidet ihn von wissenschaftlichen Arbeiten, die größtenteils monologisch strukturiert sind. Durch diese ‚dreifache Dialogizität‘ bewahrt der Podcast das Lebendige, Offene, nicht auf Bedeutung Reduzierbare – denn der Dialog ist mit Begriffen oder Methoden nicht vollständig zu erfassen; jedes Abbrechen – und jede Analyse kann erst danach erfolgen – ist ihm, dem virtuell nie Endenden, äußerlich. Er nähert sich so weiter dem Pol der Figurativität, der mit den genannten Momenten verbunden ist, an – und kann so die Figurativität des Werks zur Sprache bringen. Im strengen wissenschaftlichen Sinne bietet das vielleicht wenig Mehrwert. Allerdings können, wie oben skizziert, Angemessenheit und Produktivitätspotenzial einer Form der Auseinandersetzung mit Literatur aus der Nähe sowohl zum Pol der Bedeutung als auch zu dem der Figurativität resultieren. Daher stellt das soeben Entwickelte durchaus ein Argument für Literaturpodcasts dar.

Dieses eher an der Form orientierte Argument ist nun durch ein explizit inhaltliches zu ergänzen. Als spontanes, lebendiges Gespräch bieten Literaturpodcasts nicht zuletzt Raum für den Ausdruck von Emotionen und subjektiven Wahrnehmungen. Diese Emotionen müssen nicht erst dem Austausch der Teilnehmer untereinander entspringen, sondern können sich auch direkt auf die besprochenen Bücher beziehen. Abneigung, Spannung, Begeisterung, Trauer, Ergriffensein – all das lässt sich hier ausdrücken; etwa wie in Literaturkritiken. Die subjektiven Befindlichkeiten einzelner Leser nun sind untrennbar mit den Werken selbst verknüpft, sagen etwas über sie aus: Wenn Literatur im Leser Emotionen hervorruft, ist ihr dies nicht einfach akzidentell – so wenig sie zugleich in

¹⁵ Vgl. hierzu Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen 1990. S. 375-387.

hedonistischer Manier auf diese Dimension reduzierbar ist. Hier wäre nun vonseiten der Podcastteilnehmer der Balanceakt zu leisten, ihre beim Lesen verspürten Emotionen konsequent auf Elemente der Werke zurückzuführen, ohne sie doch darin verschwinden zu lassen. Balanceakt deshalb, weil sowohl das unreflektierte Aufgehen in Emotionen als auch ihre völlige Rationalisierung das spezifische Potenzial von Literaturpodcasts verfehlen würde. Denn dieses beruht eben auf einer Annäherung an den Pol der Figurativität, die sich – als vom Interpretationswillen geleitet – gleichwohl noch dem Pol der Bedeutung verpflichtet weiß. Der Figurativität des literarischen Kunstwerks sind die Emotionen des Lesers nun insofern verwandt, als sie sich, ebenso wie jene, dem Zu-griff des Begriffs weitestgehend entziehen. Und mehr noch: diese Emotionen werden von den Bedeutungselementen des Werks zwar notwendigerweise mit ermöglicht, aber final erst durch die Gestaltung des Konkreten, das Sprach-künstlerische und damit auch die Figurativität initiiert. So wird eine Inhaltsangabe oder Interpretation des *König Lear* die Mehrzahl der Leser weitaus weniger berühren als die Lektüre des Stückes selbst.

In diesem zweiten, mehr inhaltlichen statt formalen Sinne eröffnen Literaturpodcasts spezifische, die Literaturwissenschaft ergänzende Ausdrucksmöglichkeiten, indem sie die Figurativität der Werke zur Sprache zu bringen vermögen. Gegenüber ähnlichen, aber schriftlichen statt mündlichen Formen der Auseinandersetzung mit Literatur wäre zu vermuten, dass die inhaltlichen Ausdrucksmöglichkeiten von Literaturpodcasts gerade durch ihre zuvor entwickelte formale Verfasstheit – als lebendiges, spontanes Gespräch – weiter intensiviert werden, sich beide gegenseitig befeuern. Sie könnten so in einem Entsprechungsverhältnis stehen, in dem sie sich gegenseitig steigern. Beide zusammen aber vollführen den Drahtseilakt einer methodischen Annäherung an den Pol der Figurativität, in der die Figurativität des Werks zur Sprache kommen und zugleich an Bedeutungselemente rückgebunden werden soll. Dieser Satz bezeichnet prägnant die – ideale – methodologische Position von Literaturpodcasts.

IV. Schluss

Der Grundgedanke dieses Aufsatzes – um ihn abschließend noch einmal zusammenzufassen – ist der, dass Literaturpodcasts gerade durch ihre Entfernung von der wissenschaftlichen Methodik das Potenzial haben, die Dimension der Figurativität des Kunstwerks zu vermitteln. Das können sie deshalb leisten, weil sie als lebendiges, teilweise spontanes Gespräch in ihrer Form ein wichtiges Wesensmerkmal sowohl des Verstehens im Allgemeinen als auch des literarischen Kunstwerks, namentlich seiner Figurativitätsdimension, widerspiegeln. Inhaltlich öffnen sie sich dem Ausdruck der Emotionen des Lesers, insofern diese auf die Figurativität des Werks zurückverweisen und selbst nicht auf Bedeutung reduzierbar sind. Literaturpodcasts grenzen sich also in ihrer Methodik und konkreten Zielrichtung zwar von der Literaturwissenschaft ab, nähern sich dem Pol der Figurativität an, sind aber gleichwohl noch durch den Willen zur Interpretation geleitet. Insofern können auch sie nicht ‚rein‘, sondern nur annäherungsweise die Figurativität der Werke darstellen – der Literaturwissenschaft, wie sie heute meist aufgefasst wird, bleibt jene aber, abgesehen vom Strukturell-Funktionalen, vollständig verschlossen. Zu untersuchen wäre, inwiefern Literaturpodcasts ihr hier nur abstrakt hergeleitetes Potenzial auch tatsächlich realisieren.

Die am Anfang dieses Aufsatzes imaginierte Möglichkeit einer in unfruchtbarem Streit resultierenden Podcastfolge kann nun aber nicht ausgeschlossen werden. Vielmehr entspringen diese Gefahr und das von mir skizzierte spezifische Darstellungspotenzial beide derselben Quelle der Subjektivität und Figurativität. Doch wie Hölderlin sagt: „Wo aber Gefahr ist, wächst/ Das Rettende auch.“¹⁶

¹⁶ Friedrich Hölderlin: *Patmos*. In: Ders.: *Sämtliche Gedichte*. Hrsg. von Jochen Schmidt. Frankfurt am Main 2019. S. 350-356, hier S. 350.

Herkunft und Autorinszenierung im Podcast *Literaturpalast Audiospur*

Corina-Andreea Preda

Der (Literatur)Podcast als Medium befindet sich in einem Zwischenraum, in dem sich verschiedene Formen schon durchgesetzt haben, ohne dass sich bisher strenge Normen in Hinsicht auf Struktur oder Inhalt etabliert haben. Eines ist jedoch klar: Mit seiner mittlerweile fast unüberschaubaren Bandbreite an Formaten ist er in den letzten Jahren zu einem relevanten Teil des Literaturbetriebs geworden, unter anderem durch die Etablierung neuer Strategien der Autorinszenierung, die er ermöglicht. Das Phänomen mag dementsprechend zwar bisher wissenschaftlich noch unterbelichtet sein, aber es bietet einen fruchtbaren Raum für selbstinszenatorische und produktionsästhetische Innovationen. Um eine dieser Neuerungen soll es im Folgenden gehen, genauer: Der vorliegende Artikel stellt sich die Frage, wie der Podcast vor allem mittels der Autorinszenierung eine umstrittene Identitätskategorie verhandelt, nämlich die der Herkunft. Zur Erschließung dieses Zusammenhangs wird zunächst die Entwicklung des wissenschaftlichen Diskurses über die Literatur von Autor*innen mit Migrationshintergrund skizziert. Sie soll als Hintergrund für die verschiedenen Stellungen der Gegenwartsautor*innen gegenüber ihrer Herkunft dienen. Im Anschluss soll die Konkretisierung verschiedener Strategien zur Integration der Herkunft in die Autorinszenierung am Beispiel des Podcasts *Literaturpalast Audiospur* dargestellt werden. *Literaturpalast Audiospur* bietet ein breites Spektrum an solchen Positionen und Strategien an; die Folgen, in denen Ilija Trojanow bzw. Iris Wolff zu Gast waren, veranschaulichen jedoch zugespitzt, dass diese Identitätskategorie sich von Fall zu Fall vielfältig, sogar gegensätzlich manifestieren kann, auch wenn sie von den jeweiligen Autor*innen auf theoretischer Ebene fast gleich verstanden wird. Deswegen wendet sich der letzte Teil der Arbeit diesen zwei Folgen zu.

1. Herkunft, Heimat und Migrationsliteratur

Die Konzeptualisierung der Literatur von Autor*innen mit Migrationshintergrund hat sich in den letzten Jahrzehnten ständig verändert. Dieser Wandel ist sowohl in der Literaturwissenschaft als auch in den Marketingstrategien der Verlage, Literaturfestivals oder Buchmessen u.a. erkennbar. Eine solche Literatur gewann erstmals in der Nachkriegszeit an Aufmerksamkeit, als die damalige Bundesrepublik Deutschland die ersten Anwerbeabkommen schloß und somit die ersten Gastarbeiter*innen aufnahm.¹ Zwar ist die Fachliteratur inzwischen zu der Erkenntnis gekommen, dass die Vorstellung von homogenen Nationalliteraturen schon immer eine Illusion war und dass Literatur schon immer die Grenzen von Nationalstaaten überschritten hat.² Aber die Vorstellung homogener Nationalliteraturen war in der Nachkriegszeit immer noch dominant und ist insofern relevant, als dass sie den vorherrschenden Eindruck über die Literatur der Autor*innen nicht-deutscher Herkunft stark geprägt hat. Prinzipiell wurden Werke von Autor*innen mit Migrationserfahrungen für das direkte Ergebnis der Lebenserfahrung von Menschen gehalten, die von einer homogenen, sogenannten fremden Kultur, in die homogene, sogenannte deutsche Kultur eingewandert sind.³ Die Bezeichnungen „Gastarbeiterliteratur“ und später „Migrantenliteratur“ veranschaulichen diese Interpretationen über das Etikett bzw. Label, das dieser Literatur aufgeprägt wurde. Nur folgerichtig muss erscheinen, dass der Hinweis auf die Autor*innenbiografie dabei die Rolle spielte, auf eben diese Fremdheit hinzuweisen, die dann zum interpretatorischen Maßstab erhoben wurde.

¹ Vgl. Thomas Ernst: *Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart*. Bielefeld 2013. S. 286.

² Vgl. Christian Moraru und Andrei Terian: *Introduction: The Worlds of Romanian Literature and the Geopolitics of Reading*. In: Mircea Martin, Christian Moraru und Andrei Terian (Hg.): *Romanian Literature as World Literature*. New York/London 2018 (=Literatures as World Literature). S. 1-31, hier S. 7f.

³ Vgl. Hansjörg Bay: „Go West?“ Zur Frage eines ‚eastern turn‘ in der deutschsprachigen Literatur, zum Konzept ‚Osteuropa‘ und zur Verhandlung der Ost-West-Differenz in Nellja Veremejs *Berlin liegt im Osten*. In: Axel Dunker, Jan Gerstner und Julian Osthues (Hg.): „Migrationsvordergrund“ – „Provinzhintergrund“. *Deutschsprachige Literatur osteuropäischer Herkunft*. Leiden 2021 (=Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 94). S. 15-39, hier S. 15-21.

Der Diskurs über diese Texte gewann allerdings in den folgenden Jahrzehnten an Nuancen. Generell lässt sich dabei eine Abkehr von der Biografie der Autor*innen und eine stärkere Orientierung an Thema und Inhalt der Werke erkennen.⁴ Auch wurde die deutsche Kultur nicht mehr als das Eigene postuliert, dem diese Werke „fremd“ gegenüberstünden, sondern die zwei Kulturen wurden für gleichrangig gehalten.⁵ Unter den prominentesten Studien in dieser Hinsicht zählt der Sammelband *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*⁶, herausgegeben von Carmine Chiellino, es gibt aber zahlreiche weitere Beispiele. Nennenswert ist die Essaysammlung *Eure Heimat ist unser Albtraum*, in der die Migrationserfahrung als emanzipatorische Identitätskategorie wiederangeeignet wird.⁷ Solche Begriffe wie „Migrationsliteratur“, „interkulturelle Literatur“ oder „transkulturelle Literatur“ signalisieren diese Abkehr von Interpretationen, die sich nur auf die Biografie der Autor*innen stützen. Überdies trugen neue Erkenntnisse in Bezug auf den Begriff „Heimat“ dazu bei, dass der homogene Charakter von Kulturen generell hinterfragt wurde. Heimat wird in der aktuellen pluralistischen Gesellschaft als sozialer und emotioneller Raum verstanden, der das Ergebnis eines relationalen und höchst persönlichen Prozesses ist und sowohl den Rahmen der Herkunft als Bestimmung der „eigenen“ Kultur als auch den der Nationalkulturen sprengt.⁸

Es wurde bislang allerdings keine endgültige Antwort für die Frage gefunden, wie man mit der Herkunft von Autor*innen mit Migrationshintergrund hinsichtlich der Interpretation ihrer Werke umzugehen hat. Vor allem bleibt umstritten, ob diese Werke nur aufgrund des Migrationshintergrunds eine eigene Kategorie bilden sollen. Einerseits beklagen mehrere Autor*innen, dass die Existenz einer solchen Kategorie automatisch

⁴ Vgl. Ernst: *Literatur und Subversion*. S. 291.

⁵ Helmut Schmitz: Einleitung: Von der nationalen zur internationalen Literatur. In: Ders. (Hg.): *Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*. Leiden 2009 (=Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 69). S. 7-15, hier S. 8.

⁶ Carmine Chiellino (Hg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart 2000.

⁷ Vgl. Fatma Aydemir und Hengameh Yaghoobifarah: Vorwort. In: Dies. (Hg.): *Eure Heimat ist unser Albtraum*. 1. Aufl. Berlin 2019. S. 9-12, hier S. 9.

⁸ Garbiñe Iztueta et al.: *Heimat und Gedächtnis heute. Vorbemerkungen*. In: Dies. (Hg.): *Heimat und Gedächtnis heute. Literarische Repräsentationen von Heimat in der aktuellen deutschsprachigen Literatur*. Bern/Berlin/Bruxelles/New York/Oxford/Warszawa/Wien 2021 (=Jahrbuch für Internationale Germanistik 142). S. 7-20, hier S. 8f.

bestimmte Erwartungen an ihrer Literatur wecke und sie dergestalt in eine Schublade stecke.⁹ Andererseits führen generelle Entwicklungen in der Literaturbranche dazu, dass die Figur der Autor*innen wieder in den Vordergrund tritt.¹⁰ Literatur steht und wird vermittelt unter den Bedingungen eines zunehmend umkämpfteren Marktes, womit die Wichtigkeit von Literaturveranstaltungen wie Interviews, Rundtischgesprächen und öffentlichen Lesungen zunimmt.¹¹ Infolgedessen kommen außerliterarische Maßstäbe zum Verstehen von Literatur ins Spiel, und Herkunft ist ein solcher Maßstab.¹² Die Autor*innen sehen sich daher fast gezwungen, sich zu ihrer Herkunft zu äußern. Während einige versuchen, sich davon zu distanzieren, was auch eine Stellungnahme ist, integrieren andere, im Sinne Tomaševskijs,¹³ die Migrationsgeschichte in ihre biografische Legende. So erfolgt nach Ruth Steinberg die Besetzung der Position eines migrantischen Autor oder migrantischen Autorin innerhalb des Literaturfelds.¹⁴

Im Laufe der Zeit haben Autor*innen für sich selbst viele Möglichkeiten gefunden, diese Position zu besetzen. Die zwei Autor*innen, die hier exemplarisch für diesen Zusammenhang skizziert werden sollen, vertreten zwei Stellungen, die man als zwei Pole auf einer Skala interpretieren kann: eine starke Verankerung an einem geographischen Ort, bzw. die Aufhebung dieser Dimension. Das wird am besten sichtbar, wenn man ihre Stellung zur Heimat analysiert. Die beiden verstehen zwar Heimat

⁹ Für ein Beispiel einer solchen Position vgl. Saša Stanišić: *Three Myths of Immigrant Writing: A View from Germany*. Words Without Borders, 2008. <https://wordswithoutborders.org/read/article/2008-11/three-myths-of-immigrant-writing-a-view-from-germany/>, aufgerufen am 15.11.2025.

¹⁰ Vgl. Brigitte Schwens-Harrant: *Chance, Falle, Marketing: Herkunft als Kriterium in Literaturbetrieb und Literaturkritik*. In: Axel Dunker, Jan Gerstner und Julian Osthuus (Hg.): „Migrationsvordergrund“ – „Provinzhintergrund“. Deutschsprachige Literatur osteuropäischer Herkunft. Leiden 2021 (=Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 94). S. 91-107, hier S. 91.

¹¹ Vgl. ebd.

¹² Vgl. ebd. S. 92.

¹³ Vgl. Boris Tomaševskij: *Literatur und Biographie*. Übers. von Sebastian Donat. In: Fotis Jannidis et al. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2000. S. 49-61, hier S. 56f.

¹⁴ Ruth Steinberg: „Mein Pseudonym sollte schön klingen. Und es sollte deutlich machen, dass ich eine Autorin mit Migrationshintergrund bin.“ Zu Alina Bronskys Positionierungen im literarischen Feld der Gegenwart. In: Axel Dunker, Jan Gerstner und Julian Osthuus (Hg.): „Migrationsvordergrund“ – „Provinzhintergrund“. Deutschsprachige Literatur osteuropäischer Herkunft. Leiden 2021 (=Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 94). S. 108-123, hier S. 111.

nicht statisch, sondern als dynamischen Prozess, als emotionellen Raum, der nicht exkludierend, sondern inkludierend wirkt, verarbeiten sie aber sowohl in ihrer Literatur als auch in ihrer Inszenierung beinahe gegensätzlich; Iris Wolff wendet ihren Blick auf ihre Herkunftsregionen und versucht, ihre Geschichten zu verstehen und zu erzählen. Sie übernimmt dabei die Rolle einer Vermittlerin zwischen der deutschen Gesellschaft und diesen den meisten Rezipient*innen unbekannten Regionen. Wenn sie sich zu ihrer Heimat äußert, spricht sie meistens genau von Banat und Siebenbürgen, wo sie aufgewachsen ist, verortet den Begriff also geographisch. In ihrem Fall verhandelt die Folge daher konsequenter Weise die Begriffe wie Fremdheit und Exotisierung. Ilija Trojanow auf der anderen Seite sieht sich selbst als heimatlos und erhebt diese Position zum existenziellen und poetologischen Prinzip. Er nutzt jede Gelegenheit, um zurück zu dieser Idee zu kehren und ein kohärentes Bild davon zu schaffen, damit er seine Position im Literaturfeld erklärt und die Konsequenzen für seine Poetik erläutert. Somit öffnet die Folge ein Gespräch über Vielfalt und Pluralität. Im Folgenden wird untersucht, was für konkrete Strategien sie im Rahmen des Podcasts *Literaturpalast Audiospur* verwenden, um das Phänomen Herkunft in ihre Autorinszenierung zu integrieren und somit die Position eines migrantischen Autor bzw. einer migrantischen Autorin zu besetzen. Unter Autorinszenierung verstehe ich dabei mit Jürgensen und Kaiser „textuelle, paratextuelle und habituelle Techniken und Aktivitäten von SchriftstellerInnen, in oder mit denen sie öffentlichkeitsbezogen für ihre eigene Person, für ihre Tätigkeit und/oder für ihre Produkte Aufmerksamkeit erzeugen“¹⁵.

2. Literaturpalast Audiospur

Der Podcast *Literaturpalast Audiospur* ist seit 2020 an der Vermittlung der Literatur aus Südosteuropa beteiligt. In Folgen von ungefähr einer Stunde unterhält sich der Host Tino Schlench mit mehreren Akteuren des Literaturfelds, die unterschiedliche Bezüge zu Südosteuropa haben, wie Autor*innen, Übersetzer*innen oder Verleger*innen. Dazu zählen

¹⁵ Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Geschichte. In: Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken - Typologie und Geschichte. Heidelberg 2011 (=Beihefte zum Euphorion 62). S. 9-32, hier S. 9f.

auch deutschsprachige Autor*innen südosteuropäischer Herkunft. Das Gespräch verläuft analog zu einem relativ konventionellen Interview-Format. Der Podcast ist vor allem in zwei mediale Netzwerken verwickelt. Tino Schlench führt nämlich neben dem Podcast ein Blog¹⁶ mit dem gleichen thematischen Fokus, auf dem er Rezensionen und Berichte über Literaturevents veröffentlicht, und bezeichnet den Podcast von hier aus als eine Ergänzung seines Blogs¹⁷. Noch dazu ist *Literaturpalast Audiospur* Teil des Projektes *Common Ground* des Traduki Netzwerks, dessen Ziel ist, den deutschsprachigen Raum und Südosteuropa zu verbinden.¹⁸ Die erste Folge *Literaturpalast Audiospur* wurde am 28. Juni 2020 ausgestrahlt. Der Host Tino Schlench hat einen literaturwissenschaftlichen Hintergrund, war aber hauptsächlich im Bereich der Laienkritik tätig. Er setzte sich als relevanter Akteur im deutschsprachigen Literaturbetrieb durch und ist heutzutage Teil von Juries für Literaturpreise oder Gast bei etablierten Literaturevents.¹⁹

2.1 *Ich bin der nomadische Typ. Ilija Trojanow*

Ilija Trojanow war erster Gast im Podcast, ein Autor, den die Fachliteratur oft erwähnt, weil seine Werke trotz seines Migrationshintergrunds gerade nicht als „typische“ Migrationsliteratur eingestuft werden, und somit als Argument gegen die Existenz einer Kategorie „Migrationsliteratur“ verwendet wird.²⁰ Er ist zusammen mit seiner Familie im Jahr 1971 aus Bulgarien geflohen, lebte später in Kenia, Deutschland, Indien und wohnt aktuell in Wien. Neben seiner schriftstellerischen Tätigkeit ist er als Verleger und Übersetzer aktiv.

Die Folge beginnt mit einer kurzen Vorstellung von ihm, in der Tino Schlench auf Trojanows Migrationsgeschichte eingeht und kurz erwähnt, in welchen Ländern er gelebt und was er studiert hat. Es ist das erste und einzige Mal im Laufe der Folge, dass auf seine Herkunft hingewiesen

¹⁶ Tino Schlench: Literaturpalast. <https://www.literaturpalast.at/>, aufgerufen am 16.11.2025.

¹⁷ Tino Schlench. In: Literaturpalast Audiospur [Podcast]. Folge: Teaser. 01:33-01:41. <https://open.spotify.com/episode/3F7Bcqg1642xDezJ3EbxEX?si=4nUvhgG8QmyMtlC6WfbFUA>, aufgerufen am 16.11.2025.

¹⁸ Vgl. Traduki Common Ground. <https://traduki.eu/common-ground/>, aufgerufen am 16.11.2025.

¹⁹ Vgl. Tino Schlench: Tino Schlench. Literaturpalast. <https://www.literaturpalast.at/tino-schlench/>, aufgerufen am 28.01.2026.

²⁰ Vgl. Bay: Go West?. S. 19.

wird. Auch wenn Trojanow gegen Ende der Folge über seine Fluchterfahrung spricht oder kurz Eindrücke von den Ländern nennt, in denen er gelebt hat, setzt er sie nicht in Verbindung mit seinem eigenen Heimatgefühl. Diese Länder kommen ins Spiel, wie schon erwähnt, um sein Bild als Heimatloser zu verstärken. Trojanow zeigt sich dabei als ein sehr engagierter Gesprächspartner, scheut sich nicht davor, nachzuhaken, gibt ausführliche Antworten mit vielen langen Klammern, wodurch er das Thema und den Gesprächsverlauf bestimmt.

Ein wichtiger Bestandteil von Ilija Trojanows Autorinszenierung sind seine Äußerungen zur Politik, die folgerichtig auch einen erheblichen Teil der Podcastfolge ausmachen. Auffällig ist, dass Tino Schlench explizit keine Fragen zu dem Thema stellt, sondern Trojanow sie selbst ins Gespräch bringt. In der Ökonomie seiner Inszenierung sind sie notwendig, weil sie unmittelbar mit seiner Vorstellung von der Rolle des*der Autor*in verflochten sind. Es gibt hauptsächlich drei Momente, in denen er Politik miteinbezieht: zuerst, wenn der Host ihn fragt, auf welches Werk er am meisten stolz ist oder welches Buch das interessanteste Gespräch ausgelöst hat. Trojanows Antwort beginnt mit der allgemeinen Anmerkung über seine Literatur, sie habe ein „prophetisches Element“²¹, und erzählt dann vom Buch *Angriff auf die Freiheit*²², das er zusammen mit Juli Zeh geschrieben und 2009 veröffentlicht hat. Unter den Fällen, wo er wichtige Entwicklungen vorhergesehen hat, zählt er auch seinen Roman zum Klimawandel, *EisTau*²³. Dadurch erläutert er den ersten Aspekt seiner Vorstellung von Autorschaft, den er später wieder aufgreift und verschärft: Der*Die Autor*in soll die politischen Entwicklungen sehr aufmerksam verfolgen und sie kommentieren. Tino Schlench ergreift hier die Möglichkeit, die Aktualität des Themas Überwachung zu betonen und fragt Ilija Trojanow, ob dieses Buch im Kontext der Corona-Pandemie wieder mehr Aufmerksamkeit bekommen hat und ob er zum Thema öfter befragt wurde. Darauf antwortet Trojanow, er werde zu allen möglichen politischen Themen gefragt, weil er einen Blick darauf habe, den

²¹ Ilija Trojanow. In: Literaturpalast Audiospur [Podcast]. Folge 1: Ilija Trojanow. 6:13-6:14. <https://www.literaturpalast.at/2020/06/28/folge-01-iliya-trojanow/>, aufgerufen am 16.11.2025.

²² Ilija Trojanow und Juli Zeh: *Angriff auf die Freiheit. Sicherheitswahn, Überwachungsstaat und der Abbau bürgerlicher Rechte*. München 2009.

²³ Ilija Trojanow: *EisTau*. München 2011.

andere Schreibenden nicht haben, sie seien „dem historischen Augenblick nicht gewachsen“²⁴, definiert also seine Position im Literaturfeld unter anderem durch Abgrenzung. Er führt weiter aus, die Zivilisation sei wegen unseres Wirtschaftssystems, das er als „zerstörerisch“ und „fragil“ bewertet, an einem Wendepunkt angekommen. Die weiteren Entwicklungen der nahen Zukunft hätten das Potential, die menschliche Erfahrung im Wesentlichen zu verändern. Wie diese Veränderungen aussehen können und sollen, sei eine Problematik, mit der sich die Literatur auseinandersetzen müsse. „Was ist der Mensch?“²⁵, „Wie ist der Mensch verfasst innerhalb dieses Systems“²⁶, „Wie kann der Mensch, beziehungsweise die menschliche Gesellschaft anders sein“²⁷, seien die zu beantwortenden Fragen. Diese Anforderungen formuliert er beinahe wie moralische Verpflichtungen.

Das zweite politische Thema greift er auf, indem er von seinem zum Zeitpunkt des Gesprächs neuesten Roman *Doppelte Spur*²⁸ spricht, in dem es um die Präsidentschaft von Donald Trump geht. Er spricht dieses Beispiel an, um zu erklären, warum und wie er sich für die beste Form für jedes Thema entscheidet. Er identifiziert, dass die Art und Weise, wie Politik betrieben wird, vom Phänomen des „Leaks“ geprägt wird, und erklärt, er hätte das in einem Essay nur beschreiben können, realisieren ließ sich das nur in einem literarischen Text. Folglich ist für Trojanow die Frage nach der Form zugleich eine Frage nach den besten Mitteln, ein Thema für ein breites Publikum so zugänglich wie möglich zu machen. Er ginge davon aus, dass die Leute die Themen seiner Bücher nicht interessieren, und er müsse sie daher so darstellen, dass er ihr Interesse allererst weckt: das heißt, die Komplexität des Themas nicht der Form zuliebe aufzuopfern, aber andersherum perspektiviert auch die Qualität der Form nicht außer Acht zu lassen. Das gehört zu dem zweiten Aspekt seines Verständnisses von Autorschaft: Schriftsteller*innen sollen sich auch als Vermittler*innen für akute, gesellschaftsrelevante Themen verstehen.

Der dritte Aspekt kommt am Ende der Folge zur Sprache und entwickelt sich aus der Frage nach seiner Rückkehr nach Bulgarien, dem Land,

²⁴ Trojanow. In: Literaturpalast Audiospur. 8:24-8:26.

²⁵ Ebd. 9:16-9:17.

²⁶ Ebd. 9:17-9:21.

²⁷ Ebd. 9:22-9:24.

²⁸ Ilija Trojanow: *Doppelte Spur*. Frankfurt am Main 2020.

in dem Ilija Trojanow geboren wurde. Tino Schlenchs Formulierung versucht, die Aufmerksamkeit auf seine persönlichen Erfahrungen zu lenken: „Sie haben schon gerade eben erwähnt, dass sie sich eigentlich an ihren ersten Jahren in Bulgarien so gut nicht erinnern können (...) Nach der Flucht schreiben Sie über die Heimkehr, und sie stellen so ein bisschen diesen Begriff in Frage und ersetzen ihn gegen den Begriff der ‚Fremdkehr‘. Wie war ihre eigene ‚Fremdkehr‘ dann nach Bulgarien?“²⁹. Der Schriftsteller bewegt sie hingegen auf politischer Ebene. Er berichtet zwar von seiner Enttäuschung über die Lage des Landes, erklärt dies aber nicht mit eigenen Erfahrungen, sondern abstrahiert zu einer theoretischen Betrachtung. Im Anschluss spricht er von dem Potential der Wende, eine neue Organisationsform zu gestalten, und davon, wie diese Chance vertan wurde. Er formuliert provozierende Thesen, zum Beispiel seine Vorhersage, Bulgarien werde in hundert Jahre nicht mehr existieren, weil es ein zu kleines Land ist, um in der globalen Machtstruktur relevant zu sein. Er hält Nationalismus für eine obsoleete Ideologie und ist der Meinung, man solle über nationale Grenzen hinausdenken. Da, wo er die Chance gehabt hätte, von seinen Erinnerungen aus seinem Herkunftsland zu erzählen, bleibt er trotzdem bei allgemeinen Aussagen über Bulgarien.

Eine emotionale Verbindung zu seinem Herkunftsland zu schaffen, würde allerdings zu seiner Autorinszenierung nicht passen. „Ich bin eindeutig eher der nomadische Typ“³⁰, verkündet er, um ein Gegenbild zu den Autor*innen zu schaffen, die über ihr Gesamtwerk hinweg immer wieder zu den gleichen Themen zurückkehren. Die Verbindung zwischen Mobilität und einer flexiblen Denkweise zieht sich durch die ganze Folge. Reisen hält er für eine Notwendigkeit, um den eigenen Horizont zu erweitern, programmatisch ist ja gleich sein erster Roman *Die Welt ist groß und Rettung lauert überall*³¹ betitelt. Indem er seine Fluchterfahrung aus seiner Kindheit mit einer Wanderung vergleicht, stuft er seinen Migrationshintergrund als eine Position ein, die ihm einen privilegierten Zugang zur Welt anbietet – und damit gegen das Klischee, dass Migration Heimatverlust bedeutet. Zu der Produktivität von Heimatlosigkeit hat

²⁹ Tino Schlench. In: Literaturpalast Audiospur [Podcast]. Folge 1: Ilija Trojanow. 53:21-53:53. <https://www.literaturpalast.at/2020/06/28/folge-01-ilija-trojanow/>, aufgerufen am 16.11.2025.

³⁰ Trojanow. 49:22-49:24.

³¹ Ilija Trojanow: *Die Welt ist groß und Rettung lauert überall*. München 1996.

Trojanow sich schon in anderen Interviews geäußert, er hat sie die „post-moderne Existenz schlechthin“³² genannt. Er schätzt sie für die Erfahrung des Ungewissen, das Einzige, was nach Trojanow eine Destabilisierung des eigenen Standpunktes mit sich bringen kann. Denn für seine Rolle als Stellvertreter für Stimmen, die sonst unerhört bleiben, braucht er eine solche Destabilisierung. Die Pluralität der Perspektiven wird bei ihm durch den Begriff „Vielfalt“ zusammengefasst, der im Grunde auch eine Frage der Poetik ist. In der gleichen Antwort, in der er sich über Autor*innen beklagt, die bei den gleichen Themen bleiben, wundert er sich über Leute, die kein Buch von Autor*innen aus Afrika gelesen haben. Durch seine verlegerische Tätigkeit zielt er darauf, eine Lücke im Buchmarkt zu füllen. Er verlegt hauptsächlich Bücher aus dem Globalen Süden. Die Perspektive, von lauter weißen Leuten umgeben zu sein, findet er entsetzlich: „Ich bin halt ein absolut hoffnungsloser Anhänger der Vielfalt“³³. An diesem Punkt wird der Unterschied zwischen Ilija Trojanow und Iris Wolff am besten sichtbar.

2.2 *Das Licht ist irgendwie voller.* Iris Wolff

Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der Podcastfolge, am 27. September 2020, hatte Iris Wolff, eine siebenbürgisch-sächsische Autorin rumänischer Herkunft, vier Romane veröffentlicht, die alle zumindest teilweise entweder in Siebenbürgen oder in Banat spielen. Dies sind die Regionen, in denen sie ihre Kindheit verbracht hat, bis ihre Familie 1985 nach Deutschland geflohen ist. Deswegen bezeichnet die Literaturkritik ihre Literatur oft als „Heimatliteratur“³⁴. Iris Wolff stimmt diesem Etikett zwar nicht zu, genau wegen des früher engen Verständnisses von Heimat als homogener, „fraglose[r] Identität“³⁵. Sie habe „ein Gespür für Heimat,

³² Ilija Trojanow: Migration als Heimat. In: Neue Zürcher Zeitung (2009). https://www.nzz.ch/migration_als_heimat-ld.933280, aufgerufen am 16.11.2025.

³³ Trojanow. 35:48-35:52.

³⁴ Stefan Lüddemann: Schriftstellerin Iris Wolff und die schwierige Frage nach der wahren Heimat. In: Neue Osnabrücker Zeitung (2024). <https://www.noz.de/deutschland-welt/kultur/artikel/iris-wolff-und-die-schwierige-frage-nach-heimat-ein-portraet-47881785>, aufgerufen am 15.11.2025.

³⁵ Ebd.

aber nichts übrig für einen oberflächlichen Gebrauch des Begriffs“³⁶, erklärt sie in einem Interview für SWR1. Ihre Beschäftigung mit Siebenbürgen und Banat sei dagegen eine prozessuale Erinnerungsarbeit. Die Folge mit Iris Wolff hat gegenüber derjenigen mit Trojanow eine leicht abweichende Struktur, weil auch Fragen der Zuhörer*innen miteinbezogen werden. Diese Fragen decken ungefähr ein Drittel der Folge ab und beziehen sich hauptsächlich auf Iris Wolffs Lese- und Schreibgewohnheiten. Der Host, auf der anderen Seite, stellt Fragen entweder nach ihrer Beziehung zu Rumänien oder nach ihrem zuletzt erschienenen Roman *Die Unschärfe der Welt*³⁷. Insbesondere die erste Kategorie von Fragen deckt Aspekte der Rolle von Herkunft in ihrer Autorinszenierung auf. Auf diese Fragen reagiert Iris Wolff enthusiastisch, an manchen Stellen sogar ein bisschen pathetisch, weil sie sich im Grunde auch für eine Vermittlerin hält, zwischen ihrer Leserschaft und Siebenbürgen und Banat, so wie sie sich an sie erinnert. Diese seien größtenteils unbekannte Regionen, auf die sie durch ihre Bücher aufmerksam machen kann.

Es stimmt, dass sie unter den ersten Gegenwartsautor*innen im deutschsprachigen literarischen Mainstream ist, die ihre Geschichten in Siebenbürgen und Banat ansiedelt und Siebenbürger Sachsen oder Banater Schwaben zu Protagonist*innen macht – Herta Müller wäre noch zu nennen. Die Regionen wurden allerdings schon in der Prosa von rumäniendeutschen Autor*innen wie Eginald Schlattner, Richard Wagner oder Johann Lipett zu literarischen Orten. Tino Schlench fragt explizit nach Iris Wolffs Beziehung zu dieser Literatur, und sie reagiert enthusiastisch, spricht aber nur die Tatsache an, dass sie von diesen Autor*innen gelernt hat, „dass es völlig legitim ist, über diesen Landstrich zu schreiben“³⁸. Sie habe vorher die Angst gehabt, Siebenbürgen und Banat seien zu fremd für ein deutschsprachiges Publikum. Inzwischen begeistere sie sich dafür, diese Regionen auch für andere Leute lebendig zu machen. Sie sei zudem von der Vielfalt der Kulturen fasziniert, die immer selbstverständlich gewesen sei, vor allem vor der Wende, und erkenne darin ihre politische Aktualität. Das damalige Siebenbürgen oder Banat haben

³⁶ Ebd.

³⁷ Iris Wolff: *Die Unschärfe der Welt*. Stuttgart 2020.

³⁸ Iris Wolff. In: Literaturpalast Audiospur [Podcast]. Folge 4: Iris Wolff. 10:39-10:41. <https://www.literaturpalast.at/2020/09/27/folge-04-iris-wolff/>, aufgerufen am 16.11.2025.

für sie jedoch keinen vorbildhaften Charakter, das dortige Zusammenleben habe nichts zu tun mit dem, „was wir heute vielleicht als Integration bezeichnen würden“³⁹. Weil die Kultur ein wesentlicher Teil der Identität und Zugehörigkeitsgefühl war, wollten die Leute sie so gut wie möglich bewahren, was sich in einer nicht immer gut gemeinten Ausgrenzung manifestiert hat. Immerhin haben sich verschiedene Bräuche miteinander verflochten, und Teile der rumänischen oder ungarischen Kultur waren auch Teil ihrer Familie. Diesem Phänomen nähert sie sich eher mit Faszination und Neugierde an und bleibt sich dabei der negativen Facetten bewusst.

In einem Interview für SWR1 erläutert sie, sie wolle und leiste sich nicht, auf diese Regionen mit Nostalgie zurückzublicken und die Vergangenheit zu verklären.⁴⁰ Während des Podcasts greift sie allerdings genau auf solche Strategien zurück, um Siebenbürgen und Banat zu verbildlichen. „Können Sie uns ein bisschen erzählen, was die Regionen Ihrer Kindheit auszeichnet“⁴¹, lautet der Anfang des Interviews, und die Autorin antwortet mit Sinneseindrücken und flüchtigen Momenten aus ihren Erinnerungen, die ein leicht verklärtes Bild schaffen: Sie spricht von einem beinahe einzigartigen Herbstlicht, sie zählt noch die Gerüche von Weinlaub und Kamille auf. Kurz danach fragt der Host sie, warum sie in ihren Büchern nach Rumänien zurückkehrt, worauf sie antwortet, „inzwischen habe ich die deutliche Vermutung, dass das etwas damit zu tun haben kann, dass ich diese Welt eigentlich für immer verloren habe, weil es sie nicht mehr gibt“⁴². Sie deutet vor allem auf die Auswanderung der deutschen Minderheit hin. Das heißt, während sie diese Welt aus ihren Erinnerungen hervorrufen kann, kann sie für die Leser*innen nur ein Bild in ihrer Imagination hervorrufen, das daher für immer mehr oder weniger fremd sein muss.

Die spätere Anmerkung zum Einfluss der rumänischen Sprache und Literatur auf ihre Werke trägt weiter dazu bei, die Regionen und ihre Kultur zu exotisieren. Um den interkulturellen Charakter ihrer Inszenierung

³⁹ Ebd. 5:53-5:57.

⁴⁰ Iris Wolff. In: SWR1 Leute [Podcast], Folge 1: Das bedeutet Heimat für die Schiftstellerin. 05:03-05:20. <https://www.ardaudiothek.de/episode/urn:ard:publication:96ab5a8a3ff9145d/>, aufgerufen am 15.11.2025.

⁴¹ Tino Schlench. In: Literaturpalast Audiospur [Podcast]. Folge 4: Iris Wolff. 3:04-3:11. <https://www.literaturpalast.at/2020/09/27/folge-04-iris-wolff/>, aufgerufen am 16.11.2025.

⁴² Wolff. In: Literaturpalast Audiospur. 4:15-4:26.

zu thematisieren, stellt der Host die Frage, inwiefern sie mit der zeitgenössischen rumänischsprachigen Literatur vertraut sei. Daraufhin erklärt Wolff, dass sie Rumänisch vergessen habe und deswegen einen beschränkten Zugang zur rumänischen Gegenwartsliteratur habe, aber sie erinnere sich an ältere Texte, die auch bei ihr zu Hause rezipiert wurden. Wichtiger scheint für sie, Rumänisch gekannt zu haben, in der Hoffnung, dass sie immer noch den Blick auf die Welt behalten hat, den die rumänische Sprache mit sich bringt. Um diesen Gedanken zu unterstützen, zitiert sie Herta Müller: „In jeder Sprache sitzen andere Augen“⁴³. Wolff gibt dann sehr spezifische Beispiele für diese These, wie die Sonne, die in anderen Sprachen ein anderes Geschlecht hat, aber die Beschreibung des eigentlichen Einflusses auf ihr Schreiben bleibt auf theoretischer Ebene, relativ vage, und ist eigentlich – sie gibt es selbst zu – nur eine Hoffnung. Aber weil die Rolle des Rumänischen in ihrem Leben unerklärlich bleibt, wird diese Sprache als eine Form von Fremdheit postuliert.

Von den Fragen der Zuhörer*innen ist besonders diejenige nach den Inspirationsquellen von Iris Wolff relevant, weil sie einen unerlässlichen Teil ihres Verständnisses von Autorschaft sichtbar macht. Das seien einzige Bilder oder Wörter, die ihr zufällig im Kopf kommen und denen sie folgt, aus bloßer Neugierde, wohin sie führen können. Sie lasse sich nicht mehr wie früher von der Notwendigkeit eines Themas treiben: „Und davon komme ich eigentlich immer mehr weg, (...) dass die Geschichte irgendwas zeigen muss oder dass die Leserinnen und Leser irgendwas lernen sollen. (...) Es ist einfach Sprache, (...) und die wirkt in jedem Leser, in jeder Leserin ja anders weiter.“⁴⁴ In dieser Hinsicht unterscheidet sie sich im Wesentlichen von Ilija Trojanow: Er nimmt sich selbst als Vermittler von großen, relevanten Themen wahr. Für dieses Selbstbild ist der Migrationshintergrund ein Vorteil. Iris Wolff hingegen, ist in ihrem Schreibprozess auf der Suche nach ihrer Kindheitswelt, die Auseinandersetzung mit ihrem Herkunftsland verläuft mehr auf persönlicher Ebene. Die Vermittlung dieser Welt an das Publikum scheint eher eine Nebenwirkung dieses Prozesses zu sein.

⁴³ Ebd. 14:02-14:04.

⁴⁴ Ebd. 36:32-36:56.

3. Schlussfolgerung und Ausblicke

Indem die Analyse zwei Pole einer Skala erläutert, sollte meine Darstellung veranschaulichen, dass Migrationshintergrund die Autor*inbiografie in vielfältiger Weise prägen kann und keine bestimmten Eigenschaften (weder der Autor*innen noch ihrer Literatur) unmittelbar impliziert. Gleichzeitig macht diese Identitätskategorie einen prägenden Teil der Autorinszenierung aus, sie soll allerdings ausdifferenziert analysiert werden. Weitere Forschungen in dieser Richtung könnten mehrere Folgen des Podcasts *Literaturpalast Audiospur* analysieren und sich die Frage stellen, inwiefern man eine Typologisierung der Position des*der Autor*in mit Migrationshintergrund skizzieren kann und nach welchen Kriterien sie erfolgen könnte. Sich mehreren Folgen des Podcasts zu widmen, würde auch die Möglichkeit bieten, sich die Strategien anzuschauen, die der Host Tino Schlench seinerseits verwendet, um das Thema Herkunft ins Gespräch zu bringen. Denn naturgemäß bildet ein Gespräch sozusagen ein kollaboratives ‚Werk‘, die Haltung des einen ist ohne diejenige des anderen nicht denkbar.

Mündlichkeit und mehr? Überlegungen zu Gattungshybriden im Podcast

Antonia Raßmus

Mündlichkeit hat in der Literatur Konjunktur. Während man in der Vergangenheit vor allem gebunden an Sende- und Veranstaltungszeiten von Radio und Lesungen Einblicke in mündliche Literatur bekam, so sind es jetzt Apps, über die Literatur abgespielt werden kann. Hörspiele, Hörbücher und auch Podcasts erfreuen sich großer Beliebtheit.

Bei den meisten Hörbüchern und Hörspielen handelt es sich allerdings nicht um genuin mündlich konzipierte Literatur, sondern vielmehr um die Umsetzung primär schriftlich gedachter Texte. Der Text bildet die Basis und kann mit einer sehr ähnlichen Rezeptionserfahrung anstelle der akustischen Version ebenso gelesen werden. Das war natürlich nicht immer so. Die Literaturgeschichte kann vielmehr auf eine lange Tradition der Mündlichkeit zurückblicken, welche vor allem im 20. Jahrhundert aufgrund der technischen Neuerungen wieder auflebte. Doch um die Jahrtausendwende und auch in den Jahren danach blieben Experimente zwischen Sprache und Ton eher dem Bereich der Musik vorbehalten. So konnte man darüber verwundert sein, dass in der zeitgenössischen Literatur kaum akustische Beispiele zu finden waren, welche die Hilfsmittel und Korpora der medientechnologischen Revolution mit Literatur kombinierten.¹

Mittlerweile scheint diese Diagnose allerdings überholt zu sein. Die Vielfalt der Beispiele lässt sich besonders am Podcast *Stoff aus Luft* nachvollziehen. *Stoff aus Luft* versteht sich selbst als „Magazin für gesprochene Literatur“. Die Texte in dem Podcast lassen sich grob der Kategorie des Spoken Word zuordnen. „‘Spoken Word‘ bezeichnet ein Genre darstellender Kunst, bei dem ein lyrischer Text oder auch erzählende Kurzprosa vor Publikum vorgetragen wird. Obwohl eine Spoken-Word-Performance auch musikalisch begleitet werden kann, kommt dem gesprochenen

¹ Vgl. Marc Matter: Konzeptuelle akustische Literatur und Sample-Poesie. In: Hannes Bajor (Hg.): Code und Konzept: Literatur und das Digitale. Berlin 2016. S. 88-99, hier S. 92.

Wort hier die zentrale Bedeutung zu“². Die Texte sind in jedem Fall auf den mündlichen Vortrag ausgelegt.

Auch im Podcast steht das gesprochene Wort im Vordergrund. Es ist anzunehmen, dass sowohl beim Podcast als auch bei der Spoken Word Literatur bei der Übertragung ins Schriftliche nicht nur Inhalt und Ästhetik, sondern auch Interpretationsmöglichkeiten abhandeln würden. Zusätzlich spielen im literarischen Podcast auch Musik, Dramaturgie, Aspekte der Performance, Metafiktionalität und Intermedialität eine Rolle. Daher gehe ich thesenhaft davon aus, dass Podcasts wegen ihrer literarischen, musikalischen und performance-basierten Dimensionen ein geeignetes Speichermedium für Hybride Gattungen und Genres darstellen, welches die mündliche Tradition von Literatur fortsetzen.

Um dieser These nachzugehen, werde ich zunächst einen kurzen Überblick über Formen der mündlichen Literatur und deren Entwicklung geben, wobei die Spoken Word Literatur und ihre mediale, inhaltliche und formale Spannweite im Fokus stehen soll. An dem ausgewählten Podcast *Stoff aus Luft* werde ich exemplarisch aufzeigen, inwiefern der Podcast als Medium generell literarische, musikalische und performance-basierte Eigenschaften verkörpert. Nun aber zunächst das Thema Mündlichkeit und, spezifischer, die Akustische Literatur.

1. Mündlichkeit: Entwicklung & Formen Akustischer Literatur

1.1 Akustische Literatur

Die Anfänge der Literatur stehen in einem unweigerlichen Verhältnis zur Mündlichkeit. Ob es um die griechischen Heldenepen, die Sagen-erzählungen hinter den Artusromanen des Mittelalters oder auch um die Fixierung von Märchenerzählungen während der Romantik geht, häufig findet sich die gesprochene Geschichte als Vorgänger für das geschriebene Wort. Die Beziehung zur Mündlichkeit geht dabei meist schon aus

² Claudia Benthien und Catrin Prange: Spoken-Word-Literatur und Poetry Slam. In: Natalie Binczek und Uwe Wirth (Hg.): Handbuch Literatur & Audiokultur. Berlin/Boston 2020. S. 517-533, hier S. 517.

dem Namen der Textformen, Gattungen und Genres hervor; bekannt sind Gattungen wie „Oral-Literatur“, die aus der Antike stammende ‚orale [...] Poesie‘³, oder „auditiv rezipierte Literatur“⁴. „[A]uch in der Neuzeit haben sich literarische Gattungen wie Meistersang, Sprechtheater und Lautpoesie“⁵ erhalten.

Eine Zäsur in der Geschichte dieser Literaturformen bildet allerdings der Moment, ab dem die Stimme sich technisch aufzeichnen und speichern lässt. Ab diesem Zeitpunkt greift häufig der Begriff der akustischen Literatur, für die „die Bindung des poetischen Kommunikationsprozesses an Schallquellen, die Adressierung ans Ohr sowie entsprechende performative Aspekte“⁶ grundlegend sind. Mit der Erfindung des Phonographen 1877 bekommt die Stimme dann in der Moderne neue Aufmerksamkeit und kann erstmals nicht nur aufgenommen, sondern auch verzerrt, kombiniert und musikalisch unterlegt werden.⁷ „Im Unterschied zu früheren Erscheinungsformen [...], die an den Augenblick der Performanz gebunden war[en] und dann verhallte[n], ist die technisch aufgezeichnete Dichtung dauerhaft; das Klangerlebnis lässt sich [...] nach Bedarf wiederholen, und ‚akustische Literatur‘ setzt gerade auf diese Möglichkeit“⁸. Die Lautdichtung oder auch Lautpoesie entwickelt sich als Genre dann unter den Avantgardist*innen, welche mit Normativität von Sprache und Verständlichkeit experimentieren.⁹ Sie verwenden dabei „Verfremdungsmöglichkeiten. Buchstaben, Laute, Wörter, Sätze, Texte, Redensarten und sprachliche Regeln werden in neue Formen und Konstellationen gebracht“¹⁰.

Parallel entsteht während der Weimarer Republik der Rundfunk. Mit der Verstaatlichung nimmt die Unterhaltung und Beiträge zur Bildung und Kultur neben der Berichterstattung bis zu 90% der Spielzeit ein. Wer-

³ Vgl. Ludwig Jäger: Sprache. In: Natalie Binczek, Till Dembeck und Jörgen Schäfer (Hg.): Handbuch Medien der Literatur. Berlin/Boston 2014. S. 11-26, hier S. 21.

⁴ Monika Schmitz-Emans: Akustische Literatur. In: Natalie Binczek und Uwe Wirth (Hg.): Handbuch Literatur & Audiokultur. Berlin/Boston 2020. S. 85-106, hier S. 85.

⁵ Jäger: Sprache. S. 21.

⁶ Schmitz-Emans: Akustische Literatur. S. 85.

⁷ Vgl. Daniel Gethmann und Christoph Benjamin Schulz: Medientechniken akustischer Verkörperung und Inszenierung. In: Natalie Binczek und Uwe Wirth (Hg.): Handbuch Literatur & Audiokultur. Berlin/Boston 2020. S. 133-141, hier S. 134f.

⁸ Schmitz-Emans: Akustische Literatur. S. 85.

⁹ Vgl. ebd. S. 87.

¹⁰ Ebd. S. 88f.

den zunächst eher Live-Übertragungen von Konzerten, Theateraufführungen und Vernissagen gesendet, so läuft 1924 das erste Hörspiel.¹¹ Beides, sowohl das Hörspiel als auch die Lautpoesie, entwickeln sich im Laufe der Zeit weiter. Seit Mitte des 20. Jahrhunderts kursiert dann der Begriff der „sound poetry“¹² – der musikalische Aspekt gewinnt an Bedeutung. Mit der Entwicklung des Radios und der weiter ansteigenden Nutzung technischer Medien steht immer mehr Material zur Verfügung. Aufnahmen von Berichten und Orten, instrumentale Musik und verschiedene Textformen werden kombiniert.¹³ Regeln der Grammatik werden bis zur Abstraktion herausgefordert, woraufhin andere strukturierende Eigenschaften in den Vordergrund treten, wie der Rhythmus.¹⁴ Gleichzeitig werden neue körperliche Aspekte integriert – statt des reinen Abspielens sind viele Audiotexte nun auch mit einer Performance verbunden.¹⁵ Es wird gezielt mit Requisiten, Tanz, Bildern, Licht und der Positionierung des Körpers gearbeitet. Zur Distribution und Speicherung dieser Texte und Performances kommen bis heute immer mehr Medien hinzu, wie „Radio, Fernsehen, DVD und Hörbuch [...] sowie] in der Netzliteratur [...] schließlich orale, literale und gestische Erscheinungsformen in hybriden Konfigurationen“¹⁶, wie der Podcast.

1.2 Deutschsprachige Spoken Word Literatur

Die Spoken Word Literatur stellt eine der jüngeren Formen von Akustischer Literatur dar, welche im sozial- und kulturkritischen Protest fußt. „Diese gesprochene Poesie wurde seit den fünfziger Jahren mehrheitlich von afroamerikanischen und hispanischen Minderheiten gepflegt[,] [d]a diese Minderheiten vom allgemeinen akademischen Literaturbetrieb de facto ausgeschlossen waren“¹⁷. Über Lesezirkel und Jazzclubs entwickelte sich unter anderem auch die Wettbewerbsform, welche heute als Poetry

¹¹ Vgl. Gregor Schwing: Radiophone Literatur als Experiment: Arnheim, Benjamin, Brecht, Döblin. In: Natalie Binczek und Uwe Wirth (Hg.): Handbuch Literatur & Audiokultur. Berlin/Boston 2020. S. 405-420, hier S. 406f.

¹² Schmitz-Emans: Akustische Literatur. S. 89.

¹³ Vgl. ebd. S. 92.

¹⁴ Vgl. ebd. S. 89.

¹⁵ Vgl. ebd. S. 95.

¹⁶ Jäger: Sprache. S. 21.

¹⁷ Stefanie Westermayr: Poetry Slam in Deutschland: Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform. 2., erw. Aufl. Marburg 2010. S. 17.

Slam bekannt ist.¹⁸ Sogenannte Slam Texte bilden aber nur einen Teil der umfangreichen Spoken Word Literatur und unterliegen den besonderen Vorgaben der Ritualpraktiken, wie einer Zeitbegrenzung, einer hohen Menge an Pointen und der Wettbewerbsausrichtung. Genauso dürfen sie in der Regel nicht von Musik oder Sounds begleitet werden, was für viele andere Spoken Word Texte gerade konstitutiv ist. Generell bedient sich Spoken Word in hohem Maße technischer Mittel. Das Übereinanderlegen von verschiedenen Tonspuren und Stimmen findet ebenso Anwendung wie die Verzerrung oder Beschleunigung von Texten und Sounds. Im Vordergrund steht allerdings immer das Gesagte und die Stimme spielt entsprechend in Spoken Word eine entscheidende Rolle.¹⁹

Genauere Forschungsarbeiten oder eindeutige Definition existieren für den deutschsprachigen Bereich abgesehen von einem Aufsatz von Claudia Benthien und Catrin Prange bis jetzt wenig. Immerhin formulierte eine Gruppe verschiedener deutscher Spoken Word Künstler*innen 2021 im Rahmen des Hausacher LeseLenz das Hausacher Protokoll; „ein Positionspapier zur Selbstverortung von Spokenword in Deutschland“²⁰. Ausschlaggebend für die Veröffentlichung des Positionspapiers sei der Wunsch nach „kulturpolitischer Anerkennung und [...] Förderung als eigenständige literarische Kunstform“²¹ gewesen, welche trotz der vorhandenen Handlungsfähigkeit und der institutionellen sowie internationalen Vernetztheit der Szene ausblieb. Gleichzeitig diene das Positionspapier zur politischen Positionierung und „poetologischen Selbstbestimmung des deutschsprachigen Spokenword“²². Die Schrift selbst wird dabei als „vielstimmig, widersprüchlich, un abgeschlossen“²³ bezeichnet, um anzudeuten, dass die Zusammenkunft der zehn Autor*innen nur eine bedingte Allgemeingültigkeit trägt. Die zum Teil sehr weitreichenden und auch konträren Aussagen werden dabei in metaphorischen und vergleichenden Sprachbildern getroffen, während der Stil sowohl fragmentarisch, essayistisch als auch umgangssprachlich gewählt wurde. Inhaltlich

¹⁸ Vgl. ebd.

¹⁹ Benthien und Prange: Spoken-Word-Literatur. S. 517.

²⁰ Danielle de Picciotto, Dean Ruddock, Dirk Hülstrunk, Josefine Berkholz, Ken Yamamoto, Miedya Mahmod, Samuel J Kramer, Tanasgol Sabbagh, Temye Tesfu und Timo Brunke (Hg.): Hausacher Protokoll. Positionspapier zur Selbstverortung von Spokenword in Deutschland. Hausach 2021.

²¹ Ebd. S. 1.

²² Ebd.

²³ Ebd.

gliedert sich das Papier nach der Vorrede in sieben Inhaltsabschnitte, welche sich unter anderem auf die Geschichte, die Ereignishaftigkeit, den Einsatz von Stimme und Musik sowie die vielfachen Verbindungen zwischen verschiedenen Gattungen, Genres und beteiligten Personen beziehen.

Zwei der Autor*innen der Hausacher Protokolle, Josefine Berkholz und Tanasgol Sabbagh, sind auch die Hosts des eingangs erwähnten Podcasts *Stoff auf Luft*, welcher sich, wie bereits angedeutet, als „Literaturmagazin für Texte[,] die gehört werden möchten“²⁴, versteht. Dass für das Format von *Stoff aus Luft* der Podcast gewählt wurde, impliziert eine potenzielle Eignung des Mediums Podcast für Literatur, welche eine Fortsetzung mündlicher Tradition darstellt. Im Folgenden wird an Beispielen aus dem Hausacher Protokoll und dem Podcast *Stoff aus Luft* portraitiert, welche inhaltliche, mediale und formale Spannbreite Spoken Word Literatur selbst abdecken kann. Dies wird in Verbindung mit dem Medium Podcast gesetzt, um die literarischen, musikalischen, performativen, medialen und metafictionalen Parameter des Podcasts selbst zu diskutieren.

2. Spoken Word Literatur im Podcast – Ein neues Format für orale Literatur?

2.1 Literarische und erzählerische Eigenschaften

Die Hausacher Protokolle definieren Spoken Word zunächst auf inhaltlicher und formaler Ebene als eine „eigenständige poetische Ausdrucksform“²⁵, welche eine Vielzahl an Textgattungen, Inhalten und Medien umfasst. Spoken Word gehört also nicht zu den Naturformen der Dichtung, insofern die Gattung Elemente von Epik, Lyrik und Dramatik vereinigen kann. So bietet ein Text manchmal mehrere Sprecher*innen auf, manchmal eine plot-orientierte Erzählung, manchmal Reime oder auch Texte, die an freie Verse erinnern. Dass die Texte derart unterschiedlich auf literarische Mittel zurückgreifen, disqualifiziert sie allerdings

²⁴ Josefine Berkholz und Tanasgol Sabbagh: *Stoff aus Luft* [Podcast]. <https://open.spotify.com/show/4DavpgchS2O1iUYNwv75ox?si=15ed6e6b263d4d05>, aufgerufen am 03.11.2025.

²⁵ Picciotto et al.: *Hausacher Protokoll*. S. 7.

nicht als Literatur. Vielmehr ergibt sich die Spoken Word Literatur gerade daraus, ständig je neue Kombinationen der Gattungen hervorzubringen und diese dann mit weiteren Medien zu kombinieren. In *Stoff aus Luft* wird die Spoken Word Literatur daher auch nicht als Gegenstück zur schriftlichen Literatur betrachtet. Es handle sich eher um „verschiedene Aggregatzustände“²⁶. Trotzdem gehe mit dem mündlichen Format auch eine politische Tragweite einher. Im Hausacher Protokoll wird beispielsweise die Haltung zur schriftlichen Literatur so formuliert, dass Spoken Word als, „illiterate Literatur [...] einen Tabubruch dar[stellt]“²⁷, da es dem aktuellen und historischen Literaturverständnis entgegensteht. Dies spiegle sich in der Offenheit der Texte selbst: „Spokenword widerstrebt [...] der Annahme der Abgeschlossenheit des Werks. Ein Text, der nicht gedruckt wird, bleibt in Bewegung, kann weiterwachsen und sich von Vortrag zu Vortrag verändern“²⁸.

In Bezug auf die historischen Vorgänger des Spoken Word wird diese Einstellung dann etwas weniger zugespitzt getroffen: Spoken Word sei durchaus eine Fortsetzung von deutschsprachiger oraler Tradition wie der Ballade, des Dada, der Wiener Gruppe und des Social Beats, stelle aber immer wieder neue Verbindungen her, zum Beispiel zu US-amerikanischen Literaturströmungen und Popkultur sowie zu internationalen Traditionslinien. Gleichzeitig setzt sich Spoken Word mit aktuellen politischen Missständen und Problemen auseinander und solle nicht nur auf den Literaturbetrieb bezogen, sondern gesamtgesellschaftlich „neue und nachhaltige Lebensweisen und Perspektiven vermittelbar machen“²⁹.

Das Format des Podcasts bietet dabei Freiheiten, die der Buchmarkt im Fall schriftlicher Literatur nicht bieten kann. Neben Romanen und Sachbüchern sind Gedichtbände noch diejenige Form, die am ehesten auf eine Veröffentlichung hoffen kann – alle anderen Textformen sind für die Vermarktung meist weniger geeignet. Der Podcast bietet Raum für mündliche Literaturformen, welche nicht zwingend zum klassischen und mittlerweile sehr beliebten Hörbuchformat gehören. Dies liegt auch an den medienspezifischen Merkmalen des Podcasts. Die Nähe, welche ein

²⁶ Temye Tesfu. In: Stoff aus Luft [Podcast], Folge 1: A wie Anfänge. 03:19-03:21. <https://open.spotify.com/episode/0j3TsOTJVo4R0Jq5yJdsGF?si=41529b48466e4532>, aufgerufen am 03.11.2025.

²⁷ Picciotto et al.: Hausacher Protokoll. S. 8.

²⁸ Ebd. S. 10.

²⁹ Ebd. S. 11.

Text beispielsweise durch autodiegetische Erzählperspektiven oder eine innere Fokalisierung evoziert, wird durch das Hören des Podcast noch verstärkt. Entsprechend wird in *Stoff aus Luft* beispielsweise betont, dass dies eine „unglaubliche Intimität schafft. Man hört das sehr oft auch mit Kopfhörern und [...] man hat das Gefühl, die Figuren sprechen zu einem [...] [M]an hat das Gefühl, man kann so in die Gedanken wirklich eintauchen“³⁰. Der Podcast bietet somit auch eine stark personalisierte Ebene.³¹

2.2 Musikalische Eigenschaften

Nähert man sich Spoken Word und dem Podcast auf der Ebene des Sounds, ist bereits die Frage, wo genau Text aufhört und Sound anfängt, schwer zu beantworten. Zwei Beispiele aus *Stoff aus Luft* zeigen hier, wie unterschiedlich sich die Beziehung zwischen Text und Sound konstituiert: der Text „Ein Windhund im Blitzlicht ist immer auch ein Geist“ von Sirka Elspass und ein unbetitelter Text von Katarina Gotic.³² Während im Hörbeispiel von Sirka Elspass Instrumente zu erkennen sind oder klar ist, dass beispielsweise Naturaufnahmen abgespielt werden, fungiert die Stimme selbst in den Aufnahmen oft als Instrument. So werden einzelne Geräusche erzeugt, aber auch durch das Verzerren und Überlagern von Worten, wie im Text von Gotic, entstehen neue Sounds, die zum Teil rhythmisch strukturiert sind. In *Stoff aus Luft* werden verschiedene Sounds dabei auch wiederkehrend in allen Folgen benutzt, die eine leichte Orientierung für Hörer*innen geben und beispielsweise als Überleitung zwischen verschiedenen Gesprächsthemen oder Texten fungieren.

³⁰ Tia Morgen. In: *Stoff aus Luft* [Podcast], Folge 11: I Put A Spell On You. 12:38-12:51. <https://open.spotify.com/episode/1tj85PCDUZqldLaol7cyxu?si=b2b099bfcafc43c1>, aufgerufen am 03.11.2025.

³¹ Patrick Gill: Vom literarischen Lauschen: Der Roman und die Poetik des Podcasts. In: Tim Lanzendörfer und Corinna Norrick-Rühl (Hg.): *Der Roman als Netzwerk*. Cham 2023. S. 187-206, hier S. 194f.

³² Da eine Transkription den Texten nicht gerecht werden würde, empfiehlt sich hier das Anhören der Primärliteratur. Vgl. Sirka Elspass: Ein Windhund im Blitzlicht ist immer auch ein Geist. In: *Stoff aus Luft* [Podcast], Folge 6: Anbetung. 01:11-03:45, insb. 02:44-03:36. <https://open.spotify.com/episode/7awW6IUUduoX7A4XM0Z3jj?si=e3ed113dd53d4242>, aufgerufen am 03.11.2025; Gotic, Katarina: [ohne Titel]. In: *Stoff aus Luft* [Podcast], Folge 7: Wüstes Land. 20:26-25:20, insb. 20:55-21:18. <https://open.spotify.com/episode/7jPyxrhqL6NgyrnrgtT9cNP?si=2576a565cd794515>, aufgerufen am 03.11.2025.

ren. Die Produzent*innen von *Stoff aus Luft* spielen dabei mit der Materialität von Spoken Word an sich und übersetzen Werkzeuge der mündlichen Literatur in ihr Format.

Der Podcast als Medium steht dabei, auch genreübergreifend, in einer engen Beziehung zum Sound. “[S]uggestive Soundeffekte sind allgegenwärtig und gehen weit über die einfache Nachahmung dessen hinaus, was man als realistische oder naturalistische Klänge in traditionellen Hörspielen bezeichnen könnte“³³. Die Atmosphäre eines Podcast wird gezielt durch den Sound beeinflusst.

Maßgeblich für den Erfolg von sowohl akustischer Literatur wird dabei die Stimme gesehen,³⁴ was auch für Podcasts gelten kann. Die Stimme als Werkzeug selbst verkörpert Personen oder Gedanken dabei kommunikativ als auch repräsentativ und als rhetorisches Mittel.³⁵ Gleichzeitig erlebt die menschliche Stimme transportiert durch technische Hilfsmittel eine Entkörperung.³⁶ Mit der Einführung des Grammophons ersetzt „[d]as Magnetband [...] den menschlichen Körper als biologischen Träger der Stimme, die Lautsprecher als Klangquelle den Mund der Sprecher“³⁷. Für die Spoken Word Literatur ist das Mikrofon dann das wichtigste Instrument, wodurch laut Britta Herrmann „immer schon eine künstliche Stimme im Zentrum der Textperformance steht“³⁸. Authentizität und Entfremdung spielen so in der Akustischen Literatur eine tragende Rolle.³⁹

2.3 Metafiktionalität, Performance & Intermedialität

Auch das Hausacher Protokoll attestiert der Stimme einem besonderen Wert, welcher sich von nicht-oralen Literaturformen abhebt. Die

³³ Gill: Vom literarischen Lauschen. S. 196f.

³⁴ Vgl. Cornelia Epping-Jäger: Stimmwerkzeuge. In: Natalie Binczek, Till Dembeck und Jörgen Schäfer (Hg.): Handbuch Medien der Literatur. Berlin/Boston 2014. S. 79-98, hier S. 92.

³⁵ Vgl. ebd. S. 80, 92.

³⁶ Vgl. Gethmann und Schulz: Medientechniken akustischer Verkörperung und Inszenierung. S. 138.

³⁷ Ebd.

³⁸ Britta Herrmann: Literatur und Stimme. In: Natalie Binczek und Uwe Wirth (Hg.): Handbuch Literatur & Audiokultur. Berlin/Boston 2020. S. 27-43, hier S. 36.

³⁹ Vgl. Gethmann und Schulz: Medientechniken akustischer Verkörperung und Inszenierung. S. 134.

Stimme wird dabei im Spoken Word als Werkzeug der Selbstermächtigung und sichtbarster Teil des Körpers beschrieben, welcher gleichzeitig physisch am unsichtbarsten wird. Ebenso wird hervorgehoben, dass der Körper durch den in den häufigsten Fällen verknüpften Akt der Performance des Spoken Word ebenfalls stark im Vordergrund steht und manchmal gezielt eingesetzt wird, manchmal aber auch ungewollt zur Projektionsfläche für Rezipierende wird.⁴⁰ Neben dem Ich des Textes und den Autor*innen an sich ergibt sich noch die dritte Ebene der Sprecher*innen, welche sowohl die Künstler*innen als auch das Publikum in verschiedener Form zu identitätsverknüpfenden Prozessen anregt. Das metafiktionale Spiel mit der Identität wird dabei von Künstler*innen zum Teil selbst aufgesucht, kann aber auch nicht verhindert werden, wenn das Publikum autobiographische Bezüge aufgrund von beispielsweise Hautfarbe, Akzent, Dialekt oder Kleidung herstellt. Die erschwerte Trennung zwischen Autor*in und Text-Ich ist, ähnlich wie bei der Literaturlesung, ein häufig beobachtetes Phänomen.⁴¹ Die Hosts des Podcast *Stoff aus Luft* thematisieren diese Problematik eingehend in der ersten Folge ihres Podcasts. Dort merken sie an, dass der Tod des Autors in mündlichen Formaten weniger leicht in den Raum zu stellen ist: „Da ist auch das lyrische Ich auf einmal gar nicht mehr so einfach zu erklären. [...] Alles, was du auf dieser Bühne sagst, wird auf dich bezogen“⁴².

Das kollektive Rezipieren im Rahmen der Live-Performance ermöglicht dabei einen Raum des Austauschs, die Reaktionen sollen die Möglichkeiten allerdings nicht eingrenzen; es gehe um Konnektivität.⁴³ Da nur der oder die Autor*in die potenzielle Textbasis kennt, können an jedem Punkt der Performance Veränderungen eingefügt werden, die diese Fluidität auszeichnen. Aufgrund dieser durch die Performance evozierten Ereignishaftigkeit, welche in jeder Wiederholung das Potenzial zur Veränderung hat, wird Spoken Word auch als „momentbezogen“⁴⁴ bezeichnet. So kann die Performance live an verschiedensten Orten stattfinden, aber auch aufgenommen werden.⁴⁵ Ähnlich wie im Theater gilt hier

⁴⁰ Picciotto et al.: Hausacher Protokoll. S. 2-4.

⁴¹ Vgl. Frieder von Ammon: Wer spricht beim Gedichtvortrag? In: Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller und Rüdiger Zymner (Hg.): Grundfragen der Lyrikologie 1: Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?; Berlin/Boston 2019. S. 224-241, hier S. 225.

⁴² Tesfu: Stoff aus Luft 1. 08:16-08:37.

⁴³ Vgl. Picciotto et al.: Hausacher Protokoll. S. 10.

⁴⁴ Ebd. S. 6.

⁴⁵ Vgl. ebd. S. 7.

die Annahme, dass der Text erst in der Aufführung zum Werk wird; „Die Wiederholbarkeit der Performance mittels Aufzeichnungstechnologien entbindet sie [...] nicht von der Singularität“⁴⁶ der Aufführung, da durch das Aufeinandereinfließen von Performance, Rezipierenden und anderen Texten eine je neue Aufführung stattfindet. In diesem Sinne thematisieren die Hosts von *Stoff aus Luft* am Ende der ersten Staffel die Angst, dass die Struktur des Podcasts und die Mischung der eigentlich unterschiedlichen Medienformen nicht verstanden wird und beim Rezipierenden das Gefühl entsteht, ihn einfach chronologisch hören und verstehen zu müssen. Dabei sehen sie aber auch die Vorteile des Formats Podcast, dass man immer wieder zurückspulen oder zwischen Texten springen kann, weil sich eventuell auch neue Verbindungen ergeben haben oder ein wiederholtes Hören eines Textes neue Inhalte vermittelt.⁴⁷ Generell kann dem Spoken Word zugestanden werden, dass der Partizipationsgedanke und die Möglichkeiten moderner Medien eine „transformative kulturelle Aneignung ‚alter‘ Medien in neuem Gewand [ermöglichen], die ihre Popularität nicht zuletzt der zeitgleichen Digitalisierung vieler Lebensbereiche verdankt“⁴⁸. So ist Spoken Word Literatur nicht nur auf der Ebene des Textes als intermedial zu bezeichnen, sondern stößt auch mediale Transformationsprozesse an, die sich beispielsweise im Format Podcast spiegeln. Einige Folgen von *Stoff aus Luft* sind so auch Live-Aufnahmen von Festen und Veranstaltungen wie dem Droste Festival oder dem PROSA-NOVA Festival. Der Podcast ermöglicht so nicht nur das Hören von Spoken Word Texten, sondern vermittelt auch die Ereignishaftigkeit von Literatur und archiviert diese.

3. Fiktion im Podcast? Ein Ausblick

Mündliche Literatur scheint so ein neues Format gefunden zu haben, welches in viele Richtungen offen ist. Allein an der Form der Spoken Word Literatur ist klar geworden, dass sowohl literarische als auch musi-

⁴⁶ Benthien und Prange: Spoken-Word-Literatur. S. 522

⁴⁷ Vgl. Josefine Berkholtz, Tanasol Sabbagh und Fabian Saul. In: Stoff aus Luft [Podcast], Folge 10: Tryouts. 38:48-41:14. <https://open.spotify.com/episode/1zLjdOfkJsSzt7XJlIsEs?si=f53b1cc67ee54668>, aufgerufen am 03.11.2025.

⁴⁸ Benthien und Prange: Spoken-Word-Literatur. S. 518.

kalische, performance-basierte, theater-nahe und metafiktionale Medienverschränkungen niedrigschwellig und flächendeckend einem Publikum zugänglich gemacht werden können.

Stoff aus Luft behält in der deutschen Literatur-Podcastszene allerdings noch eine Sonderstellung. Dabei existieren besonders im englischsprachigen Bereich bereits zahlreiche Podcastformate, welche mündlicher Literatur in verschiedensten Formen Raum geben. Besonders erfolgreich sind dort die Fiction Podcasts oder Literary Dramas. Hier besteht keine Rahmung, in der die Hosts mit Gäst*innen Interviews führen oder Literatur auf der Metaebene thematisiert wird. Stattdessen besteht die ganze Folge, sogar der ganze Podcast, aus einer rein fiktionalen Erzählung. Am nächsten kommt dem noch das deutsche Hörspiel, so würden Bibi Blocksberg-Kassetten und Benjamin Blümchen-CDs noch am ehesten als deutsches Literary Drama gelten und hätten eine Zukunft im Podcastformat. Offen bleibt dabei allerdings, ob die Lücke im komplett mündlichen und fiktionalen Podcastspektrum sich auch noch für erwachsene Hörer*innen füllt.



Obwohl sie sich schon als weitverbreiteter und ernstzunehmender Akteur im Literaturfeld etablierten, dessen Vielfalt an Formen mittlerweile beinahe unüberschaubar ist, bleiben Literaturpodcasts weiterhin wenig erforscht. Dies war der Gedanke hinter dem von Prof. Dr. Christoph Jürgensens veranstalteten Projektseminar „Studentische Tagung zu Podcasts / Literaturmuseum der Moderne in Marbach“, das mit der studentischen Tagung „Podcasts als / über Literatur“ endete.

Der Sammelband trägt vier Beiträge zusammen, die aus diesem Seminar hervorgingen und die gattungsbezogene und literaturtheoretische Fragestellungen behandeln sowie Literaturpodcasts als Medium der Autor*inneninszenierung und somit ihre mögliche Rolle im Literaturfeld unter die Lupe nehmen.

ISBN 978-3-98989-128-9



9 783989 891289

www.uni-bamberg.de/ubp/