

Billy Badger
Zur Metapher bei Bas Böttcher

Mit Metapher überladenen Balladen baller' ich dich dicht.[1]
 (Bas Böttcher 2006)

In seinen Texten bedient sich Sprechdichter Bas Böttcher einer breiten Palette von wirkungsvollen und innovativen Metaphern, die ihre Thematik aus weit greifenden Bereichen beziehen; wie z.B. der Modewelt, der Natur, der Mathematik, oder auch der Unterhaltungsindustrie. Wiederum andere Bereiche treten des Öfteren auf. Der vorliegende Aufsatz soll Einblick in die breite Anwendungspalette von zwei Herkunftsbereichen ermöglichen, die in Böttchers Metaphern wiederholten Ausdruck finden, nämlich Reisen und Nahrung. Neben einer Untersuchung der poetisch-rhetorischen Funktion beider Metaphern zeige ich im Rahmen der Analyse seiner Nahrung-Metapher, wie ihm diese als bildliche Basis für eine Diskussion der Ertragsfähigkeit der Lyrik und folglich auch des Kommunikationspotenzials der Sprechdichtung dient.

Reisen

Thematisiert Böttcher ein Liebes- oder Sexverhältnis, so greift er nicht selten Bilder auf, die auf Reisebeschreibungen, Nahrung oder auch Parallelen in der Technologie basieren. Seine Konzeptualisierung der Liebe als Reise, wie z.B. in seinem Zyklus „Die drei Jahreszeiten“[2] stellt nicht nur einen Rückgriff auf ein poetisches Stilmittel dar, sondern spiegelt vielmehr eine im alltäglichen Sprachgebrauch häufig anzutreffende Metapher wider. Inwieweit das Reisemotiv in Äußerungen über Liebe und Liebesbeziehungen verbreitet ist, legt George Lakoff in seinem grundlegenden Aufsatz „The Contemporary Theory of Metaphor“ dar.[3] Im deutschen Sprachraum bedarf es lediglich Einsicht in die zahllosen Einträge in Online-Ratgeberforen für Beziehungsprobleme.[4] um zu erkennen, dass Liebesbeziehungen und -probleme vornehmlich mittels einer Reihe ontologischer Übertragungen aus dem Reisebereich besprochen werden. Daraus geht z.B. hervor, dass die Geliebten als Reisende, das Verhältnis als deren Vehikel und der Verlauf der Beziehung als die Topografie des befahrenen bzw. begangenen Terrains verstanden werden.

Dieses Vorgehen trifft allerdings nur begrenzt auf Böttchers Zyklus zu, denn erst im dritten Zyklusteil, „Cooler Winter“[5], unternehmen die zwei Geliebten eine gemeinsame Reise. Im ersten Teil, „Sommersonne“[6], bricht der Ich-Erzähler allein zu „Reisen“ auf: „Ich mach den Start mit meim Klapprad klar. [...] dann flanier ich in nem Meer von Flair und Fliederflavour“ [Z.10, 12]. Dass der Hauptbeweggrund seiner Flânerie das Kennenlernen einer der „Frauen mit tipptopp Tops“ [Z. 13] ist, geht aus einer angedeuteten Parallele in der Insektenwelt hervor: „Mann, im Himmel im Sommer, da tummeln Unsummen von Hummeln / um die Blumenblüten rum und seh'n sich nach Bienen um.“[7] Somit ist der Streifzug des Ich-Erzählers durch den großstädtischen Park als eine Suche nach Liebe zu verstehen. In „Sommersonne“ legt uns Böttcher eine Extrapolation der LIEBE-ALS-REISE-Metapher vor: So wie nach dem Scheitern einer Beziehung die Nicht-mehr-Geliebten „den eigenen Weg gehen“, müssen die zwei Noch-Nicht-Geliebten in der Zeit vor dem Kennenlernen noch zu einander finden. Führen sie ihre getrennten Wege doch noch zusammen, so können sie entscheiden, ob sie gemeinsam weiterziehen. Gegen Ende von „Sommersonne“ treffen sich die zwei Wege, und so auch der Ich-Erzähler und die Du-Figur: „Wir treffen uns am Abend zum Chillen und zum Baden.“ [Z. 27] Auch dem zweiten Zyklusteil, „Diesige Tage“[8], liegt eine Variation der LIEBE-ALS-REISE-Metapher zugrunde. Auf den sexuellen Charakter der bevorstehenden Reise deutet Böttcher 2006 in einem paratextuellen Intro zum Vortrag des Gedichts in Berlin hin: Es handele sich, meint Böttcher, um „eine verdammt intime Geschichte. Verdammt intim.“[9] Obwohl gleich in der ersten Strophe ein „Wir“-Paar sich mit der Frage beschäftigt, ob es „in den Regen gehen [soll] oder daheim bleiben“ [Z. 3], scheint die verregnete herbstliche Landschaft nicht verlockend auf sie wirken zu können, so dass die erste Gedichthälfte einen vorwiegend statischen Charakter aufweist. Erst in der letzten Zeile vor der Zäsur, die das Gedicht deutlich in zwei Hälften teilt, wird der Aufbruch zu einer Reise angekündigt: „Drinnen wird die Reise bald beginnen“ [Z. 16]. Dass die Reise nicht der eingangs vorgeschlagene Spaziergang im Regen ist, sondern eine bildliche Reise, geht nicht nur aus dem Verweis auf den Austragungsort („Drinnen“), sondern auch aus den ersten Zeilen nach der Zäsur hervor, denn hier sitzen sie „noch / immer in mei'm Zimmer auf der Fensterbank“ [Z. 17-18]. Stattdessen offenbart sich die Reise durch eine Reihe von Vergleichen als sexuelle Lustfahrt. Draußen vor dem Fenster platschen Regentropfen in die Pfützen rein, wie drinnen die Getränke ins „Graniniglas“ [Z. 19-20]. Die Ringe, die sich in den Lachen ausbreiten, finden wiederum ihre Parallelen in einem Gefühl im „Bauchbereich“ der „Du“-Figur [Z. 21]. Die Verbindung zwischen der verregneten Straßenlandschaft und der sexuellen Topografie schaffen die Zeilen, „Weich wie Regenwasser / streicht es weiter und draußen wird es rutschig. Wegen / regennasser Straßen und Wege wird das Bremsen ziemlich / schwierig [...]“ [Z. 22-25]. An dieser Stelle wird klar, dass Böttchers Metapher von dem herkömmlichen Modell der LIEBE-ALS-REISE-Metapher abweicht. Obwohl die sexuelle Liebe als Reise dargestellt wird, ist diese noch immer keine gemeinsame Reise, denn die „Du“-Figur macht das Terrain aus, das befahren wird. Wie sich eine Straße zum Auto verhält, so verkehren auch im metaphorischen Sinne Frau und Mann miteinander. Die weibliche Straße bietet dem männlichen Wagen eine verkehrsgerechte Vernetzung von „Straßen und Wege[n]“, auf die sich der Verkehr konzentriert. In beiden Bereichen wird das Landschaftsbild von den Wetterverhältnissen geprägt, die den Umgang zwischen Gefahrenem (Auto/Mann) und Befahrer (Straße/Frau) stark beeinflussen. Besonders der „Regen“, der an das homophon wirkende *Erregen* erinnert, wirkt draußen wie drinnen gleichmäßig auf beide Verkehrsteilnehmer. Stellenweise sammelt er sich am weiblichen Terrain, und wirkt so darauf ein, dass sich rutschige Flächen formen, die die männliche *Erfahrung* bzw. *Befahrung* des „Austragungsortes“ der sexuellen Reise weitgehend beeinflussen.

Im dritten Teil des Drei-Jahreszeiten-Zyklus packt das Paar „Moonboots, Skischuh[e] und Schneestiefeln“ ins Auto, um in „verschneite[n] entlegene[n] Gegenden“ einen coolen Wintertag zu erleben.[10] Am frühem Morgen nach der Anreise begrüßt das Paar

eine Szene, die „[i]m bläulichen, morgendlichen Licht [...] ’nem glitschigen rutschigen Gletscher“ [Z. 27-28] gleicht und so erinnert sie an die rutschige Straßenszene vor dem Fenster in „Diesige Tage.“ Wie im vorigen Teil wird der Aufbruch zur Reise explizit angekündigt: Mit den Worten „Fertig zum Abfahrt,“ startet das Paar die „Schlitterparty“ [Z. 29f.]. Wieder einmal kommt die Doppelbödigkeit der geschilderten Episode zum Vorschein, so dass die Reise zugleich als wörtliches Geschehen und verschlüsselte sexuelle Begegnung aufzufassen ist. Während im vorigen Zyklusteil der Regen als repräsentativer Niederschlag der jeweiligen Jahreszeit stellvertretend für die ersten körperlichen Anzeichen der weiblichen Erregung war, erfüllt nun der Schnee diese Funktion. Anders jedoch als in „Diesige Tage“ spielt in „Coolawinta“ der Schnee eine weitere Rolle, denn er ist auch der Schauplatz einer *gemeinsamen* Reise. Während draußen am glitschigen Schneeang das bildliche Paar auf einem Schlitten abfährt, *fährt* im warmen Inneren der Hütte sein Pendant unter der „Schneedaunendecke“ aufeinander ab [Z. 9]. So oder so kommt die angekündigte „Schlitterparty“ zu Stande [Z. 29]. Der Erdanziehungskraft erliegend schlittert das Paar die Halde hinunter, die „Schlittenkurven“ schneiden „Furchen in den Schnee“ und bald gerät der „Bob“ außer Kontrolle [Z. 30-31]. Indes unterliegen die Geliebten der Anziehungskraft, die sie aufeinander ausüben. Ihre Körper hinterlassen Spuren in den „Schneedaunen“ und bald gewinnen sie dadurch den eigenen Impuls, so dass sie noch rascher als im vorigen Teil ins Schleudern geraten. Die Reaktion darauf gibt eine neue Einstellung gegenüber dem Kontrollverlust zu erkennen, denn sowohl am Schneeang als auch in den Schneedaunen möchte – im Gegensatz zum vorigen Teil – keiner anhalten. Wenn am Höhepunkt der Reise das Paar im „durchgeknallten Überschall / [...] mit geballter Power / gegen die Schallmauer“ prallt [Z. 38-40], wird alle angesammelte Spannung orgasmusartig abgelassen.

Um auf die stufenweise zunehmende Gemeinsamkeit des Liebespaars in seinem „Drei-Jahreszeiten“-Zyklus zu deuten, variiert Böttcher die interne Struktur der LIEBE-ALS-REISE-Metapher, die jedem Teil zugrunde liegt. Weil auf ihren getrennten Wegen der Ich-Erzähler und die „Du“-Figur in „Sommersonne“ noch kein Liebespaar sind, bleibt die Reise ein Alleingang. In dieser „Suchphase“ stellt die Liebe das angepeilte Reiseziel dar, an dem beide Wege sich treffen. Auch im zweiten Teil wird noch keine gemeinsame Reise unternommen: In der Kennenlernphase der anfänglichen Liebe bricht zwar der Ich-Erzähler allein auf, doch nicht ganz ohne die „Du“-Figur, denn sie bildet die weibliche Landschaft, die er „bereist.“ Erst im dritten Teil gelangen die Geliebten an den Punkt, an dem sie zusammen ein gemeinsam erstelltes Liebesterrain befahren können.

Eine weitere Variation der Reismetapher bietet der Text „Geh’n wir Teil 1,“ den Böttcher online im Rahmen des *Lyrikline*-Projekts veröffentlichte.[11] Auf Antrieb offenbart sich der sexuelle Charakter der Reise im Wortspiel der ersten Zeile: „Wir sind ausgezogen, um neue Gebiete zu erkunden“ [Z. 1]. Den unterschwelligsten sexuellen Ton des Texts bestärken weitere Anspielungen, wie z.B. wenn sie „einen / reizvollen Fleck“ finden [Z. 2-3], „dichten Verkehr [ham]“ [Z. 5], „unberührte Territorien und Zonen [erforschen]“ [Z. 10], oder die „versteckten Regionen [entdecken]“ [Z. 12]. Dennoch läuft es hier nicht nur auf die Nacherzählung einer erotischen Episode hinaus, denn der sexuelle Verkehr macht nur einen Teil der gemeinsamen Reise aus. Vielmehr dient die Reise in die unbekannte körperliche Landschaft als Synekdoche für die Entdeckung der Konturen der Liebesbeziehung im Allgemeinen. Machen die Geliebten „den nächsten Schritt in [ihr] Neuland“ [Z. 16], so nimmt die bereiste Landschaft nur „auf ganz bestimmten Strecken“ sexuelle Eigenschaften an [Z. 13]. Unterwegs geht es dem Paar nicht um das Reiseziel, sondern sie „treiben [sich nur] rum, bummeln weiter“ [Z. 9], wollen eben nur „neue Gebiete“ erkunden [Z. 1].

Nahrung

Durch seine Konzeptualisierung der (auch sexuellen) Liebe als Reise greift Böttcher nicht nur eine Metapher auf, die im alltäglichen Gebrauch zur Schilderung des abstrakten Konzepts der Liebe dient, sondern eine, die ihm die Darstellung intimer Themen erleichtert ohne direkt auf Details einzugehen.[12] Vor allem in seinen frühen Gedichten, wie hier in dem Text „Deutsche Vita,“ [13] „[kreisen] alle Gedanken [...] meistens um das süße Leben ‘rum“ [Z. 1], und weil das „was für die Vorstellung und nichts für ‘ne Vorstellung“ ist [Z. 27], will er durch Metaphern „Passagen hier zensier[en], um [sich] Blamagen zu ersparen“ [Z. 25-26]. Frei nach Lea Streisand, verwende er hier nebulöse Bilder, eben weil sie ihm unkonkret seien.[14] Gegen Ende von „Deutsche Vita“ hebt Böttcher anhand einer weiteren, redensartlichen Metapher diese Funktion der bildlichen Sprache hervor, die es ihm erlaubt „um den süßen heißen Brei“ herumzureden [Z. 30]. Die metaphorische Verbindung zwischen Sex und Nahrung, auf die Böttcher in dieser Zeile anspielt, bildet die Basis einer erweiterten Metapher in dem Text „S(n)ex,“ [15] wie schon aus dem Titel hervorgeht (Snex = engl. Snacks). Als zwei grundsätzliche menschliche Triebe werden Sex und Nahrung auch oft im alltäglichen Sprachgebrauch metaphorisch miteinander verknüpft, in dem man z.B. von einem Hunger oder Durst nach beiden spricht.[16] Obwohl sich die SEX-ALS-NAHRUNG-Metapher öfters in der Konzeptualisierung des männlichen Verzehrs von einem weiblichen Nahrungsmittel manifestiert,[17] kommt ebenso häufig die bildliche Darstellung eines gemeinsamen Appetits vor:

Sex ist selbst wie ein Akt des Teilens von Speise und Trank. Man spricht von Sex in Begriffen wie Hunger, guter Geschmack usw. – der Geschlechtsverkehr soll den Appetit beider Partner stillen. Dieser Hunger wird für beide Geschlechter als etwas Natürliches angesehen [...]. [18]

In „S(n)ex“ bietet Böttcher eine außergewöhnliche Variante der SEX-ALS-NAHRUNG-Metapher. Hier funktioniert die Metapher nicht auf der Ebene des Essens als Vollbringung eines Sexakts, sondern lediglich auf der Triebebene. Der Sextrieb wird als ein natürlicher Trieb wie Durst oder Hunger dargestellt, der über Unterschiede nach Geschlecht hinausgeht, denn „[a]lle woll’n nur was essen. / Das ist ganz natürlich, alle sind versessen drauf“ [Z. 18-19]. Die vorherrschende Rolle des Sexuellen zeigt sich in „S(n)ex“ durch die Anwendung der Nahrung-Metapher nicht nur auf die Akteure sondern auch auf ihr Umfeld und ihren Umgang miteinander. Der erste Teil spielt sich z.B. „im Imbiss“ [Z. 1], der zweite im „Soda Club“ [Z. 22] ab. Die wörtliche Funktion dieser Schauplätze findet in der sexuell geladenen Welt ihr metaphorisches Pendant. Im Imbiss gehen weibliche und männliche Gäste ihrem Hungertrieb nach, doch bisweilen artet dies in ein „geschmackloses“ Benehmen aus: „Ein Berliner“ [Z. 3], der „scharf auf heiße Schnitten mit dicken fetten Fritten“ [Z. 7] ist, tritt in den Imbiss ein, während eine (weibliche) „Friteuse mit ‘ner halben Portion krokettiert“ [Z. 2]. Mit den Worten „Hey, heiße Schnitte! Ich würde dich gern vernaschen“ [Z. 10] versucht er „das Frischfleisch an[zumachen]“ [Z. 9].

Doch seine Annäherungsversuche schlagen fehl: Die „süße Zuckerschnecke“ kontert mit „Banane, du Keks! Mich vernaschen keine Flaschen“ [Z. 11]. Nicht nur der Ich-Erzähler empört sich über den „krassen“ Anbaggerungsversuch des Berliners, denn inzwischen „bildet sich ‘ne Traube um den Hamburgergrill“ [Z. 17]. Ähnlich geht es im „Soda Club“ zu, nur fallen hier die Frauen auf die Verführungstricks der Männer herein: „Spargeln mit Koteletten“ [Z. 29] versuchen „den Schnitten [...] / Käse aufs Brot [zu schmieren]“ [Z. 31-32]. Sie „schenken keinen reinen Wein ein und tischen Lügen auf“ [Z. 30], und die „frische[n] Früchtchen“ [Z. 28], „[schlucken] den Quark“ [Z. 31]. Rivalitäten zwischen den Männern führen letztendlich zu Reibereien, die auch anhand von der Nahrung-Metapher werden:

„Rühr meine Torte nicht an!“ mischt sich ein Weichei ein. „Gib deinen Senf nicht dazu, das ist mein Bier! und kein kleiner Feigling pfeffert mir eine rein hier.“ Knallhart braten sie sich eine in die Eier und Fressen [...] [Z. 35-38].

Derartige Nahrung-Metaphern dienen Böttcher nicht nur als poetische und rhetorische Mittel in seinen Texten, sondern auch als bildliche Basis für die Darstellung der Ertragsfähigkeit seiner Dichtkunst. Im Interview mit Maike Lipczynsky verwendet Böttcher 2004 eine Reismetapher, um die wechselhaften finanziellen Bedingungen zu konzeptualisieren, unter denen er als professioneller Dichter lebt. Auf die Frage, inwiefern er von seinen Texten leben könne, antwortete Böttcher:

Geld ist relativ. Ich lebe zwischen Sushi und Milchreis. Ich habe Phasen, wo ich recht gut damit lebe, und dann gibt's wieder Phasen, in denen ich einfach schauen muss, dass ich vielleicht ein paar Pfandflaschen zurückbringe, um irgendwie die nächsten Wochen zu überstehen.[19]

Diese kulturübergreifende Metapher scheint Böttcher auch besonders zutreffend zu finden, denn das Gegensatzpaar Sushi und Milchreis greift er ebenfalls in Interviews für die *tageszeitung* und *Deutschlandradio Kultur* als Metapher auf.[20] Obwohl in europäischer Literatur Reis-Metaphern relativ selten vorkommen,[21] spielen diese in vielen asiatischen Kulturen eine besonders zentrale Rolle. Nicht nur in Indien [22], sondern auch in China[23] und vor allem in Japan [24], erfüllt Reis eine wichtige metaphorische Funktion im Identitätsverständnis. Als selbst bezeichneter „Fan von „Sushi, grünem Tee und Sake und von dieser Hightech-Kultur“[25] ist es folglich wohl kein Wunder, dass Böttcher hin und wieder Elemente des japanischen Kulturguts für seine Texte [26] und vor allem seine Metaphern aufgreift. Aus den Interviewmaterialien geht hervor, dass Sushi und Milchreis polare Gegensätze bilden sollen. Zwar verrät Böttcher nicht, welcher Pol für welches finanzielle Los stehen soll, doch rein gefühlsmäßig tendiert man dazu die Sushi-Phase als die Wohlstandsphase, und demnach Milchreis eher als die Kost der knappen Kasse zu verstehen. Indem sich Milchreis und Sushi in zwei unterschiedlichen Preisklassen bewegen, erweist sich das Reisgericht als treffender Maßstab des menschlichen Lebensstandards. Im Gedicht „Der stolze Literat“ verrät der literarische Erfolg durch eine Getränk-Metonymie ebenfalls seine finanzielle Dimension: „Ich hab ein Buch rausgebracht. Mit Schampus wird der Tag enden“ [Z. 19].[27] Um als Künstler gut über die Runden zu kommen, ist man in gewisser Hinsicht sowohl auf die Marktverhältnisse als auch auf die Gunst seines Publikums angewiesen.[28] Durch die DICHTUNG-ALS-NAHRUNG-Metapher (oder auch GEDICHTE-ALS-GERICHTE) geht Böttcher auf drei Vorgehensweisen ein, die den Dichter das Kommunikationspotenzial seiner Texte realisieren lassen, und ihm folglich auch einen kritischen und kommerziellen Erfolg sichern könnten: auserlesene Zutaten; die Zubereitung mundgerechter Portionen einer dichten, mehrdeutigen Dichtung; sowie das „Weghauen“ von formalen Regeln.

Zunächst soll man nur die besten Zutaten einkaufen, am besten wohl im Feinkostgeschäft, denn Böttcher „kann all die billigen aldi-lyrics [...] nicht billigen.“ [Z. 31].[29] Folglich bringt er, auch wenn er heute noch den Ruf als „Deutschlands Rap-Poet Nr. 1“ genießt,[30] vor allem Texte, die weit über die herkömmlichen Rap-Floskeln hinausgehen: Im metapoetischen Text „Schlag vom lyrischen Flügel“ möchte Böttcher für seine Texte „nur erlesene essenzen als ingredienzen“ [Z. 12] verwenden.[31] Nach Böttcher obliege es dem zeitgenössischen Dichter jene Zutaten appetitlich und mit „feingefühl“ zuzubereiten um sie seinem Publikum schmackhaft zu machen.[32] Dabei geht es nicht nur um die Zubereitung von Texten als Speise sondern auch als Trank. Die Konzeptualisierung von Dichtung als Flüssigkeit ist hier kein Zufall, denn sie spiegelt sich in Böttchers wiederholtem Vergleich vom lyrischen Text mit den Aggregatzuständen von Wasser, das jeweils in fester, gasförmiger oder auch flüssiger Form vorliegen kann. [33]Auf die Lyrik übertragen, verhält sich, so Böttcher, der schriftliche Text wie sein festes, starres Gegenstück, Eis, während der gasförmige Aggregatzustand von Wasser Eigenschaften mit dem auswendig gelernten Text teilt und der „flüssige“ Zustand dem gesprochenen Text entspricht.[34] Bevor Böttcher seine poetische Getränke serviert, bedürfen diese einer Verkostung, um das Gelingen der flüssigen Kombination zu überprüfen: Er „test erst den trank, den wir mixen.“[35] Erst dann verabreiche Böttcher durch seine gesprochene Lyrik „mixturen aus [s]ein'm sprachlaboratorium / für den ultimativen multivitaminkick!“ [36] „brau[t] einen enormen sound,“[37] und „sprudel[t einen] prickelnden Sprechgesang.“[38]

Als feste Nahrung müssen die Texte weiterhin im Hinblick auf deren einzelne Zutaten geformt und mit Rücksicht auf die Tauglichkeit jener Form für den Vortrag und auch die endgültigen Konsumenten zubereitet werden. Daher greift der Dichter zum Küchenmesser und lässt „frisch, knackige konsonanten / über die klinge springen,“[39] bevor er dann „Wortpakete [...] zu mundgerechten Portionen [schnürt].“[40] Dass der Dichter beim Schreiben seiner Gedichte berücksichtigen soll, wie gut sie in der Gaststube der Poesie ankommen, scheint Donald Halls kontroverser Kritik der Sprechdichtung nur Gewicht zu verleihen. Hall kritisiert nämlich den Vereinfachungsprozess, dem seines Erachtens ein Sprechgedicht unterliegen muss, um beim Zuhörer *umgehend* und *vollkommen* anzukommen und Anklang zu finden.[41] mehreren Tiefenschichten,[42] wie aus dem Text „Poesiealbum“ hervorgeht:

Meine
Poesie, die
Materie, ist
eindeutig.

zweideutig,
dreist und
deutlich.
eben auf
mehreren
Ebenen,
folglic
vielsagend,
ohne zu
viel Worte
zu machen
[43)

Die formale Struktur jener Dichtung beschreibt Böttcher im Gespräch mit Marcus Weber: Ein Gedicht hat eine äußere Hülle und einen inneren Kern. Und zunächst, von außen, muss es glitzern und funkeln und Energie versprühen. Nur dann kann es einen Zuhörer verführen, auch sein Inneres zu entdecken.[44]

In seiner Lyrik bilden formale Elemente die ästhetisch auffällige und Appetit erregende „Hülle“, die dem Zuhörer das poetische Wasser im Mund zusammen laufen lässt. Doch Böttcher bereitet kein „sprachliches *amuse-geule*“ [sic] zu, das einen „mit knurrendem Magen nach Hause geh[en lässt],“[45] sondern nur „*dichte*, durchdachte gedichte. / – fett wie fastfood vom tex-mex.“[46] Deftige, sättigende Gerichte sind es, die ebenfalls ästhetisches Gefallen finden.[47] Die angestrebte lyrische Dichte thematisiert Böttcher im gleichen Text anhand von einer weiteren Variante der DICHTUNG-ALS-NAHRUNG-Metapher: „magie liegt mir so hochkonzentriert auf der zunge, / weil ich maggi kauf.“[48] Zwar mutet hier das Verbinden von Sprechdichtung mit Maggi-Suppengewürz etwas unorthodox an, doch die bildliche Darstellung der Poesie als unverdünntes Konzentrat stimmt mit Böttchers Verständnis der Lyrik als eine „komprimierte“ Sprache überein.[49] Die Komprimierung seiner Lyrik erzielt Böttcher u.a. durch eine mehrdeutige Sprache. Im Text „Dran glauben“ z.B. bedient sich Böttcher einer poetischen Sprache, die verschiedenste Assoziationen, Querverbindungen und Bedeutungsebenen schafft. Im Refrain treffen wir z.B. auf das Reimpaar „Augen schließen! / Den Schwindel genießen!“ Das gleichzeitige Mitschwingen von mindestens zwei Bedeutungen des Wortes „Schwindel“ sorgt für eine dichte lyrische Auseinandersetzungen mit den Widersprüchen der Konsumkultur, dem Verhältnis zwischen Illusion und Wirklichkeit und vor allem der Ontologie des Glücks.[50] indem Schwindel „etwas Gelogenes“ bedeutet, und ebenfalls zugleich Assoziationen mit dem Schwindelgefühl als Begleiterscheinung des Glücks hervorruft. Diesen Eindruck untermauert zudem die vorige Zeile „Augen schließen!“, denn man schließt die Augen nicht nur, wenn man etwas genießt, sondern auch im übertragenen Sinne, wenn man etwas verdrängen möchte.[51] In der programmatischen Schlusszeile jeder Strophe bringt Böttcher das zwiespältige Verhältnis zwischen Genießen und Verdrängen auf den Punkt: „zum Glück gibt’s die Täuschung.“ In dieser gekonnt mehrdeutigen Formulierung überschneiden und unterstützen sich zwei Lesarten: Erstens als Ausdruck der Freude („zum Glück“) über die Existenz der „Täuschung“ und zweitens der Hinweis auf die Täuschung als fundamentale Voraussetzung des Glücks: „weil ohne diese Illusion wären wir teilweise wahrscheinlich gar nicht in der Lage Glück zu empfinden.“[52] In den Parallelismen weiterer Strophen benutzt er zahlreiche Beispiele aus der Konsumwelt, der Unterhaltungsindustrie, den Medien und dem Finanzbereich sowie auch der privaten Sphäre.

Auch die formale „Hülle“ seiner Sprechdichtung konzeptualisiert Böttcher anhand der DICHTUNG-ALS-NAHRUNG-Metapher. Schon sein Hinweis auf das Gedicht als Kompositgebilde aus „Hülle“ und „Kern“ scheint auf Böttchers Vorliebe für eine formale Strenge zu deuten. Dennoch lehnt er ebenso sehr das „Korsett“ eines neuen Formalismus ab wie den *vers libre*; beides übrigens Tendenzen, „die [in letzter Zeit] der jüngeren deutschsprachigen Lyrik nachgesagt, wenn nicht zum Vorwurf gemacht wurden.“[53] Vielmehr siedelt er bewusst seine Texte im Raum zwischen formaler Strenge und Formlosigkeit an,[54] wie er im Text „Tricks drauf!“ metaphorisch auf den Punkt bringt. In der letzten Strophe geht Böttcher auf seine Einstellung zu strengen Formen ein: „Ich [...] / hau haufenweise regeln weg wie müller-schokos-kokos. / breche diese dann instinktiv wie auf’m imbissloku.“[55] Mehrere Interpretationen bieten sich. Erst nach dem Vergleich mit dem Müller-Milch-Produkt wird klar, dass sich der Ich-Erzähler „Regeln“ gerne „einverleibt.“ Bis dahin legt man „weghauen“ als „wegwerfen“ aus, so dass es zunächst den Eindruck macht, der Ich-Erzähler würde alle Regeln gänzlich verwerfen. Doch auch nachdem das „Produkt-Placement“[56] andere Interpretationsmöglichkeiten aufwirft, schwingt noch die ursprüngliche Interpretation mit, so dass man das „Brechen“ der Regeln als Konsequenz der groben Behandlung dieser versteht. Nach dem zweiten Vergleich, „wie auf’m imbissloku“, offenbart sich das [Er]Brechen als reflexartige Folge des Überkonsums von Regeln. Metaphorisch gesehen ernährt sich Böttcher also gern von Regeln, doch pur bekommen sie ihm nicht, so dass ihm übel wird und er (sie) (er)brechen muss. So entwickelt sich ein klares Verhältnis zwischen „Regeln“ und „brechen“, das in den Schriften Böttchers wiederholten Ausdruck findet. Formal gehen seine Texte von auditiven Mustern aus, die auf Wiederholungen jeder Art beruhen. Doch anstatt sich blindlings an eine strenge Form zu halten, scheut er sich nicht davor, den aufgebauten Rhythmus zu unterbrechen, denn in der zeitgenössischen Poesie habe man, so Böttcher, die Freiheit „eine Form auf[z]ubauen, die Form [zu] bedienen, und dann an der richtigen Stelle, zack, [zu] brechen.“[57] Die Erstellung strenger poetischer Regeln und der sofortige Verstoß dagegen zeigen sich deutlich am Beispiel des größtenteils metapoetischen Werkes „Das Raster,“[58] in dem auf Anhieb eine Spannung zwischen dem erklärten metrischen Vorsatz und dessen Ausführung entsteht:

Streng	ist	die	ge	ras	ter	te
Ord	nung	die	ses	Ge	dich	tes

Sie	ben	Zei	len	a	sie	ben
Sil	ben	sind	es	pro	Stro	phe
Da	von	ist	die	ers	te	Sil
be	be	tont,	die	zwei	te	un
be	tont	und	so	wei	ter	fort

Nach eigenen Angaben wendet er den katalektischen trochäischen Tetrameter aus der Versmaß-Fundgrube der Antike an: vier Trochäen, wobei der letzte unvollständig ist, so dass die Verse sich wie folgt metrisieren sollen: – u – u || – u – . [59] Doch nicht nur die form-ironisierende Silbentrennung der Schriftversion, oder die Quasi-Robotersprache der gesprochenen Version lassen das Gedicht von seinem klassischen Vorbild abweichen, sondern auch der Umstand, dass die Metrik nicht genau dem angegebenen trochäischen Tetrameter entspricht, da die Betonung mancher mehrsilbiger Wörter (z.B. Ge-*dich*-tes) dies nicht zulässt. Darüber hinaus endet nur selten – und dann wohl rein zufällig – ein Wort vor der formtypischen (hier fehlenden) Zäsur nach dem zweiten Metrum im Vers. Das Resultat: ein Gedicht, das seinen Existenzunterhalt dem Nährwert von Regeln und seinen Reiz dem Verstoß dagegen zu verdanken hat.

Böttchers wiederholter Rückgriff auf die Nahrung-Metapher stimmt sogar mit seinem Glauben an das Kommunikationspotenzial der *mündlichen* Sprechdichtung überein. Um jedoch den sicheren Weg der lyrischen Botschaft vom Dichter zum Zuhörer zu konzeptualisieren, schließt sich Böttcher einer jahrhundertlangen literarischen Tradition der Flaschenpostdichtung an, zu der Edgar Allan Poe, Osip Mandelstam, Bertolt Brecht und Paul Celan u.a. bereits beitrugen. [60] Mit der Flaschenpostrophe geht oft das Bild eines Schiffbrüchigen umher, der seine lyrische Flaschenpost dem tobenden Ozean übergibt, in der verzweifelter Hoffnung sie werde in die Hände eines unbekanntes Adressaten gelangen. Der Seefahrer muss jedoch nicht nur mit der verzögerten Ankunft seiner Sendung rechnen, sondern unter Umständen auch mit der Möglichkeit, dass sie auf ihren Wegen verloren geht, an kein Ufer geschwemmt wird, und so einer Leserschaft ewiglich verwehrt bleibt. [61] Von einer deutlich optimistischeren Position geht Böttchers Verständnis der Dichtung als Flaschenpost aus, wie er 2007 im Interview mit dem Westdeutschen Rundfunk erklärt:

man [setzt] Texte in die Welt [...], die dann ihre eigenen Wege gehen, die vielleicht von anderen gelernt werden, auswendig, weiter gegebenen werden, vorgetragen, [...] oder dass sie irgendwo auftauchen [...] und ja das macht mir Spaß, man setzt etwas in die Welt und schaut wie sich das dann verselbstständigt -- wie so eine kleine Flaschenpost, die man ins Meer wirft und guckt, wo sie dann eben ankommt. [62]

Zwar muss Böttcher wie seine literarischen Vorgänger seine poetische Botschaft der Willkür der Meeresströmungen ausliefern und somit auf die Kontrolle über den Verlauf seiner lyrischen Flaschenpost verzichten, doch auf Anhieb ist klar, dass hinter Böttchers Rückgriff auf die Flaschenpostsendung kein verzweifelter Kommunikationsakt steckt. Vielmehr lässt sich eine spielerische Leichtigkeit erkennen, eine gespannte Vorfreude, die von seinem unerschütterlichen Vertrauen auf das Kommunikationspotenzial der zeitgenössischen Sprechdichtung stammt. Böttcher geht es nicht darum, *ob* die lyrische Sendung ankommt, sondern *wo*. Dass Böttcher die Flaschenpost bis zu ihrer Ankunft nicht aus den Augen verliert, deutet auf seinen Glauben an das Potenzial der zeitgenössischen Sprechdichtung die zeitliche und physische Distanz zu minimieren, die die Flaschenpost zu überbrücken hat. Im Gegensatz zur Schriftliteratur, bei der „das Buch oder Textblatt [...] oftmals wie eine trennende Grenze zwischen dem Poeten und dem Publikum [steht],“ [63] wirkt der freie Vortrag viel direkter und unmittelbarer, [64] denn Performance, so Paul Zumthor, ist eine „complex action by which a poetic message is simultaneously transmitted and perceived in the here and now.“ [65]

Endnoten

1 Zentrifugal, „Gedicht für Dich“ *Poesiealbum*, CD, Operation (Indigo), 1996.

2 Bas Böttcher, „Die drei Jahreszeiten (1999),“ in: Bas Böttcher, *Neonomade* (Dresden u. Leipzig: Voland & Quist, 2009) 27-29.

3 Lakoff 206-212.

4 Siehe z.B. <http://www.lovetalk.de>; <http://mein-kummerkasten.de>; <http://www.singles-4you.de>.

5 Bas Böttcher, „Cooler Winter,“ in: Bas Böttcher, *Neonomade* 29.

6 Bas Böttcher, „Sommersonne,“ in: Böttcher, *Neonomade* 27.

7 Zitiert nach dem vierzeiligen Refrain der vertonten Version auf Zentrifugals (Bas Böttcher & DJ Loris Negro) zweiter CD. Siehe Zentrifugal, „Sommersonne“ *Tat oder Wahrheit*.

8 Bas Böttcher, „Diesige Tage,“ in: Böttcher, *Neonomade* 28.

9 Bas Böttcher, „Diesige Tage,“ 11. Dezember 2006. <http://www.spokenwordberlin.net>. Eingesehen am 12. Oktober 2008.

10 Bas Böttcher, „Cooler Winter,“ in: Böttcher, *Neonomade* 29.

- 11 Bas Böttcher, „Geh'n wir! Teil 1“ 2001 <http://lyrikline.org/index.php?id=162&author=bb00&show=Poems&poemId=503&cHash=a4151633b0>. Eingesehen am 7. Oktober 2009.
- 12 Vgl. Johnathan Holden, „Sex and Poetry“ *Harvard Review* 9 (1995): 83-87.
- 13 Bas Böttcher, „Deutsche Vita,“ in: Böttcher, *Dies ist kein Konzert* 17. Vgl. Zentrifugal, „Das süße Leben“ *Tat oder Wahrheit*.
- 14 Vgl. Bas Böttcher, Interview mit Lea Streisand, „Das Vier-Minuten-High: Interview mit Bas Böttcher“ *Die Tageszeitung* (20. April 2006): 27.
- 15 Zentrifugal, „S(n)ex“ *Tat oder Wahrheit*.
- 16 Siehe Havelock Ellis, *Psychology of Sex* (Cookhill: Read Country, 2008) 301; Ravindra S. Khare, *The Eternal food: gastronomic ideas and experiences of Hindus and Buddhists* (Albany, NY: SUNY, 1992) 238; Chi-Chi Undie, Joanna Crichton und Eliya Zulu, „Metaphors We Love By: Conceptualizations of Sex among Young People in Malawi,“ *African Journal of Reproductive Health* 11.3 (2007): 228. In manchen afrikanischen Volkssagen wird „safer Sex“ als der Verzicht auf Essen und Trinken konzeptualisiert. Siehe dazu Mary C. Bill, „Refusal to Eat and Drink: A Metaphor for 'Safe Sex' in Tsonga Folktales“ *African Languages and Cultures* 7.1 (1994): 49-77; Joanna McMillan, *Sex, science and morality in China* (London: Routledge, 2006) 30; Veronika Fuest, „A job, a shop, and loving business“: *Lebensweisen gebildeter Frauen in Liberia* (Berlin: LIT, 1996) 107.
- 17 Siehe dazu „ngi'kzndiimlya [I want to eat her] = I want to have intercourse with her.“ Michele Emanatian, „Everyday Metaphors of Lust and Sex in Chagga“ *Ethos* 24.2 (Jun., 1996): 203. In der talmudischen Kultur wird zwar der weibliche Körper metaphorisch mit Nahrung gleichgesetzt, doch dies bedeutet nicht, dass die Frau als ein „Stück Fleisch“ konzeptualisiert wird, das lediglich zur Sättigung des männlichen sexuellen Verlangens existiert. Vielmehr nehmen beide Partner an einer gemeinsamen Mahlzeit teil, die sowohl wichtig für Gesundheit und Wohlbefinden als auch genüsslich ist. Siehe dazu Daniel Boyarin, *Carnal Israel: Reading Sex in Talmudic Culture* (Berkeley: University of California Press, 1995). In der Agrarkulturen der Antike standen „Sex“ und „Essen“ in enger Verbindung zueinander, indem beide für Produktion und Reproduktion eine grundsätzliche Rolle spielen. Siehe dazu Peter Garnsey, *Food and Society in Classical Antiquity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999) 9. Auch bei den Amazonen sind „Essen“ und „Sex“ eng verbunden. Siehe dazu Thomas Gregor, *Anxious Pleasures: The Sexual Lives of an Amazonian People* (Chicago: University of Chicago Press, 1987) 69-91. Für weitere Diskussionen der SEX-ALS-ESSEN-Metapher siehe Keith Allan und Kate Burridge, *Euphemism & dysphemism: language used as shield and weapon* (Oxford: Oxford University Press, 1991).
- 18 Hildegard Diemberger, Christian Schicklgruber und Gerhard Emmer, „Blut, Knochen und heilige Berge: Zeugung des Lebens und Verwandtschaftsbeziehungen bei den Khumbo in Nordost-Nepal,“ in: Ulrike Davis-Sulikowski, *Körper, Religion und Macht: Sozialanthropologie der Geschlechterbeziehungen* (Frankfurt/New York: Campus, 2001) 301.
- 19 Bas Böttcher, „Der Blick aufs Alltägliche, aber aus einer anderen Perspektive,“ Interview mit Maïke Lipczinsky, in: Andrea Bartl (Ed.), *Verbalträume* (Augsburg: Wißner, 2005), 298.
- 20 Böttcher, Interview mit Lea Streisand; Bas Böttcher, „Vom Rapper zum Poeten,“ Interview mit Marcus Weber, <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/profil/491348> (2006). Eingesehen am 1. November 2007.
- 21 In „Arroz poetica,“ dem ersten Text von Aracelis Girmays Gedichtband *Teeth* (2007), spielt die Autorin auf Horaces ars poetica an, um Reis (Spanisch: arroz) und Poesie metaphorisch miteinander zu verknüpfen.
- 22 W. Doniger, *The Bedtrick: Tales of Sex and Masquerade*. (Chicago: UCP, 2005) 181f.
- 23 S. T. Hyde, *Eating Spring Rice: The Cultural Politics of AIDS in Southwest China*. (Berkeley: UCP, 2007) 33.
- 24 Siehe z.B. E. Ohnuki-Tierney, *Rice as Self: Japanese Identities through Time*. (Princeton: PUP, 1994): 6; E. Ohnuki-Tierney, „Structure, Event and Historical Metaphor: Rice and Identities in Japanese History,“ *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 1.2 (1995): 227-253.
- 25 Böttcher, „Der Blick aufs Alltägliche,“ in: Bartl (Ed.) 291.
- 26 In seinem Roman *Megahertz* verrät Böttcher z.B. eine enge Vertrautheit mit japanischer Reiskost, indem er seine Protagonisten verschiedenste Arten mit Vorliebe verspeisen lässt: „gewickelt[e] Maguros und Suzukis,“ „Combos zum Selberrollen,“ sowie „Saschimi,“ „Makis“ und „Surimi,“ Bas Böttcher, *Megahertz* (Hamburg: Rotbuch, 2004) 20; Im lyrischen Text „Sushi“ (Böttcher, *Dies ist kein Konzert* 21; vgl. Böttcher, *Megahertz* 54) und besonders im sprachlichen Pastiche „UI“ rücken diese wohl am deutlichsten in den Vordergrund: „Du bist Pushy / Wir naschen Sushi / Voll nass und juicy / Nippen wir an Nippons Lippen. Scuci.“ Bas Böttcher, „UI“ <http://www.lyrikline.org/index.php?id=162&L=1&author=bb00&show=Poems&poemId=505&cHash=aabd737c9d>. Eingesehen am 16. April 2009.
- 27 Böttcher, *Dies ist kein Konzert* 26.
- 28 Am Ende des Interviews mit Lipczinsky bringt Böttcher das Verhältnis zwischen lyrischer Produktion und dem finanziellen Rahmen seiner poetischen Tätigkeit etwas genauer auf den Punkt: „Poesie sollte auch in der Lage sein, Geld einzuspielen.“ Böttcher,

„Der Blick aufs Alltägliche,“ in: Bartl (Ed.) 299.

29 Zentrifugal, „schlaf mein mc“ *Tat oder Wahrheit*.

30 Bas Böttcher, „Der Blick aufs Alltägliche,“ in: Bartl (Ed.) 286.

31 Zentrifugal, „schlag vom lyrischen flügel“ *Tat oder Wahrheit*.

32 Zentrifugal, „tricks drauf!“ *Tat oder Wahrheit* [Z. 44].

33 Bas Böttcher, „Neugier genügt“ http://www.wdr.de/cgi-in/mkram?pnm://ras02.wdr.de/radio/wdr5/neugier_genuegt/redezeit01022007.rm. Eingesehen am 26. April 2007. Siehe dazu Billy Badger, „»Wie so eine kleine Flaschenpost« die Flaschenpost-Metapher bei Bas Böttcher,“ *German Studies Review* 33.1 (2010): 71-90.

34 Böttcher, „Neugier genügt.“

35 Zentrifugal, „Tricks drauf!“ *Tat oder Wahrheit* [Z. 38].

36 Zentrifugal, „Schlag vom lyrischen Flügel“ *Tat oder Wahrheit* [Z. 17-18].

37 Zentrifugal, „Tricks drauf!“ *Tat oder Wahrheit* [Z. 45].

38 Zentrifugal, „Poesiealbum“ *Poesiealbum* [Z. 25].

39 Zentrifugal, „Tricks drauf!“ *Tat oder Wahrheit* [Z. 42-43].

40 Bas Böttcher, „Überleben als Dichter“ in: Böttcher, *Dies ist kein Konzert* 23, [Z. 10].

41 Donald Hall, „The Poetry Reading: Public Performance / Private Art,“ *American Scholar* 54 ((1985): 74.

42 Für eine Diskussion der „Tiefenschichten“ Böttchers Texte siehe: Billy Badger, „»Der Anspruch auf Anspruch und der Anspruch auf Spaß« Postmoderne Züge in Bas Böttchers literarischem Programm,“ *Neophilologus* (2009): DOI 10.1007/s11061-009-9173-9.

43 Zentrifugal, „Poesiealbum“ *Poesiealbum* [Z. 14-17]. Siehe auch Bas Böttcher, *Die Poetry-Slam-Expedition: Bas Böttcher* (Braunschweig: Schroedel, 2009), 26.

44 Bas Böttcher, „Vom Rapper zum Poeten,“ Interview mit Marcus Weber <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/profil/491348>. Eingesehen am 1. November 2007.

Vgl. 45 Jan Wagner, „Vom Pudding: Formen junger Lyrik,“ *Text + Kritik* 7 (Junge Lyrik) (2006): 64.

46 Zentrifugal, „Tricks drauf!“ *Tat oder Wahrheit* [Z. 15-16].

47 Billy Badger, „»Der Anspruch auf Anspruch und der Anspruch auf Spaß« Postmoderne Züge in Bas Böttchers literarischem Programm,“ *Neophilologus* (2009) DOI 10.1007/s11061-009-9173-9: 14.

48 Zentrifugal, „Tricks drauf!“ *Tat oder Wahrheit* [Z. 17-18].

49 Bas Böttcher, „Der Blick aufs Alltägliche,“ Bartl (Ed) 287.

50 Siehe Badger, „»Wie so eine kleine Flaschenpost«.

51 Vgl. dazu Böttcher, „Neugier genügt.“

52 Böttcher, „Neugier genügt.“

53 Jan Wagner, „Vom Pudding: Formen junger Lyrik,“ *Text + Kritik* VII (Junge Lyrik) (2006): 52.

54 Böttcher, „Das Vier-Minuten-High.“

55 Zentrifugal, „Tricks drauf!“ *Tat oder Wahrheit* [Z. 55-56].

56 Bas Böttcher, „Dokumentation: Bas Böttcher / Themen,“ *Die Poetry-Slam-Expedition: Bas Böttcher*, DVD (Braunschweig: Schroedel, 2009).

57 Bas Böttcher, „Den Versen auf den Fersen,“ Interview am 21. März 2007, http://ondemand-mp3.dradio.de/file/dradio/2007/03/21/dkultur_200703211109.mp3. Eingesehen am 2. November 2007. Vgl. M. Thönniss, „Reimend zwischen Benn und Brecht,“ *Die Welt* 22 July 2000.

58 Bas Böttcher, Die Poetry-Slam-Expedition 25.

59 Siehe dazu Billy Badger, „»Der Anspruch auf Anspruch und der Anspruch auf Spaß« Postmoderne Züge in Bas Böttchers literarischem Programm,” *Neophilologus* (2009) DOI 10.1007/s11061-009-9173-9.

60 Kohn-Waechter nennt den amerikanischen Schriftsteller Edgar Allan Poe den Inaugurator der modernen Flaschenpostdichtung. Siehe dazu Gudrun Kohn-Waechter, „Dichtung als ›Flaschenpost‹ bei Paul Celan und Ingeborg Bachmann,” in: Bernhard Böschstein und Sigrid Weigel, Hrsg., *Poetische Korrespondenzen* (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1997) 212, 213. Eine eingehendere Analyse der Flaschenpostmetapher würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen: Für eine detaillierte Diskussion der Flaschenpostmetapher bei Bas Böttcher und weitere Beispiele der Flaschenpostdichtung siehe Badger, „»Wie so eine kleine Flaschenpost«.

61 Mona Körte, „Flaschenpost. Vom ‚Eigenleben‘ jüdischer Erinnerungsarchive,“ in: Ariane Huml und Monika Rappenecker (Hrsg.), *Jüdische Intellektuelle im 20. Jahrhundert: Literatur- und kulturgeschichtliche Studien* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003) 275.

62 Böttcher, „Neugier genügt“ http://www.wdr.de/cgi-in/mkram?pnm://ras02.wdr.de/radio/wdr5/neugier_genuegt/redezeit01022007.rm. Eingesehen am 26. April 2007.

63 Bas Böttcher, Interview mit Rolf S. Wolkenstein und Ann Kathrin Weldy für ARTE, „Interview mit Bas Boettcher“ 6. Juli 2007, <http://www.arte.tv/de/Kultur-entdecken/Poetry-Slam/Slammerlegenden/1772018.html>. Eingesehen am 14. Oktober 2007.

64 Vgl. Bastian Böttcher, Interview mit Maike Lipczinsky 287f. Siehe auch Böttcher, Interview mit Rolf S. Wolkenstein und Ann Kathrin Weldy für ARTE; Bas Böttcher, „Bas Böttcher: ‚Ich schreibe Gedichte für die Bühne. Ich bin ein Sprechdichter,“ Interview mit Martin Zähringer, Juni 2007, <http://www.goethe.de/lhr/prj/mac/kvi/de2390558.htm> . Eingesehen am 4. August 2007.

65 Paul Zumthor, *Oral Poetry: An Introduction* (Minneapolis: University of Minneapolis, 1990) 22.