

4. Vorlesen

4.1 Vorlesende:r/Autor:in/Erzählinstanz/›Selbst«

»Zu gerne hätte ich mehr von Tommy Orange und seinem Roman erfahren; die Geschichte und aktuelle Situation der Natives sind hierzulande ziemlich unbekannt. Leider entschied man sich seitens der Veranstalter:innen dazu, drei irre lange Leseparts auf Deutsch einzubauen«, postet die Journalistin Isabella Caldart über eine Lesung des US-amerikanischen Autors Tommy Orange beim Internationalen Literaturfestival Berlin auf Instagram. Ihre Worte treffen auf Zuspruch: In den Kommentaren tun mehrere Menschen die Meinung kund, dass zu lange Vorleseteile bei Veranstaltungen nicht-deutschsprachiger Autor:innen ein lästiges Übel darstellen. @emilia_antonina fasst die Ursache dieser Haltung zusammen: »Wir sind doch da, um den Autor zu erleben!«¹

Die Wahrnehmung der Kommentator:innen gilt sicher nicht für alle Besucher:innen von Autor:innenlesungen. Interessant ist dennoch, dass, sobald wie hier bei einer internationalen Lesung Autor:innen- und Vorleser:innenrolle auf den Autor und einen Schauspieler aufgeteilt sind, die Autor:innenfigur bei den Zuschauer:innen eindeutig »gewinnt«. Auch die Besucher:innenbefragungen, die Jörg Döring auf Lyrik-Lesungen durchgeführt hat, weisen als zentrales Motiv für den Besuch das Kennenlernen des Autors aus.² Seine Person mitsamt seinem Körper, seiner Stimme und seinen Äußerungen steht für gewöhnlich im Mittelpunkt des Veranstaltungsformats.

Sämtliche anderen Auftretenden sind gewissermaßen um den Autor herum angeordnet: Der Veranstalter spricht einleitende Worte, der Moderator stellt zwischen den Vorleseteilen Fragen zum Werk und zur Person, Gäste fügen dem thematischen oder ästhetischen Programm des Autors ihre eigenen Expert:innenmeinungen hinzu, einzelne Zuschauer:innen aus dem Publikum stellen Verständnis- oder Interes-

1 Isabella Caldart: Instagram-Post, 23.09.2019, online unter: <https://www.instagram.com/p/BzwBnZFidpl/> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).

2 Vgl. J. Döring: Marcel Beyer liest. Gedicht und performativer Epitext.

senfragen zu Autor und Werk. Mittelpunkt der Handlungen sämtlicher Beteiligten ist die als verkörperte Autor:innenschaft auf der Bühne sitzende Person.

Bei Formaten, die von dem klassischen Lesungs-Arrangement abweichen, etwa indem sie einen thematischen Schwerpunkt bedienen oder mehrere Autor:innen gleichberechtigt auftreten lassen, verschiebt sich zwar der hier so absolut skizzierte Fokus. Dennoch gilt auch bei diesen Formaten: Die Anwesenheit aller anderen Akteure ist die hinreichende, die der Autorin jedoch die notwendige Bedingung dafür, eine Autor:innenlesung zu realisieren.

In dieser Arbeit vertrete ich den Standpunkt, dass die Autorin trotz ihres prominenten Status nicht allein, und in vielen Fällen nicht einmal maßgeblich, verantwortlich ist für den Verlauf ihres Auftritts. Denn erstens ist das, was ich als Identitäten der auftretenden Autor:innen fassen werde, nicht im Vorhinein festgeschrieben, sondern entsteht auf der Bühne im Zusammenspiel mit den anderen Beteiligten, im Dialog mit dem Publikum, mit der Moderation und durch die Zuschreibungen der Veranstaltenden. Zweitens entstehen aus den so konstruierten Bühnenidentitäten erst im Zusammenspiel mit der Wahrnehmung der Zuschauenden, die von verinnerlichten Konventionen und individuellen Dispositionen geprägt ist, dasjenige, wofür ich mir aus der Theaterwissenschaft den Begriff der ›Bühnenfigur‹ ausleihe.

Im »Metzler Lexikon der Theatertheorie« ist nachzulesen, dass »die F.[igur, LV] auf der Bühne nicht als ontologische Einheit aufzufassen ist, sondern als Konstrukt, welches sich erst in einem je spezifischen Verhältnis von Rolle und individuellem Schauspieler konstituiert und durch die Wahrnehmung der Zuschauer vollzogen wird«³. Ähnlich wie die literarische Figur eines Romans auch erst im Akt des Lesens zum Leben erweckt wird, wird die auftretende Autorin erst im Akt der Wahrnehmung durch die Zuschauenden zur Bühnenfigur. Deren Auf- und Abtreten sowie Konstituierung auf der Bühne gehen mit bestimmten Darstellungskonventionen einher, allen voran den in den ersten beiden Kapiteln dieser Arbeit beschriebenen zeit- und räumlichen Grenzziehungen, mithilfe derer das Bühnengeschehen so hergestellt wird, dass die Zuschauenden eine auftretende Person als Bühnenfigur erkennen können.⁴

Der Akteur, der im Mittelpunkt dieses Kapitels steht, zeichnet sich durch die Besonderheit aus, dass er immer in zwei verschiedenen Rollen auftritt: als Vorlesender und als Autor. Die Ausgestaltung dieser Rollen kann mitunter so verschieden sein,

3 Jens Roselt: »Figur«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart: J. B. Metzler 2014, S. 104–107, hier S. 105.

4 Ich nutze den Begriff ›Bühnenfigur‹ in dieser Arbeit, um die Bedeutung der Wahrnehmungsleistung der Zuschauenden zu betonen, die in der theaterwissenschaftlichen Konzeptualisierung des Figuren-Begriffs enthalten ist. Um Verwirrungen zu vermeiden, kennzeichne ich Figuren, die in literarischen Texten vorkommen, in der gesamten Arbeit als ›textimmanente Figuren‹ oder ›literarische Figuren‹.

dass sie sich den Zuschauenden als zwei voneinander unterschiedene Bühnenfiguren präsentieren: in einigen Momenten als Erzählinstanz und in anderen als Autor:in. Die beiden Rollen können jedoch auch so gestaltet sein, dass sie perzeptiv in eins fallen und eine einzelne Autor:innen/Erzählinstanz-Figur generieren. Diese Figurenkonstitution hängt erstens von der Wechselwirkung zwischen der Performanz der Autorin und den textimmanenten Merkmalen der Erzählinstanz ab. Zweitens bedingen das Rahmenwissen und die Rezeptionshaltung der Zuschauenden, welche Identitätseffekte sie im Aufführungsgeschehen wahrnehmen.

Um mich der Autor:innen/Erzählinstanz-Figur zu nähern, möchte ich drei zentrale Darstellungskonventionen beschreiben, die bei allen zeitgenössischen klassischen Autor:innenlesungen zu finden sind. Ich betrachte sie als konstitutiv für die spezifische Form der Liveness auf Autor:innenlesungen, die sich als subtil und zurückgenommen präsentiert und erheblich auf Intimitäts- und Authentizitätseffekten basiert. Eine Modulation einer dieser Darstellungskonventionen würde eine so maßgebliche Veränderung der Aufführung bewirken, dass die entsprechende Autor:innenlesung automatisch als Lese-Performance gerahmt würde.⁵

Zunächst ist hier die Darstellungskonvention des Nicht-Schauspiels zu nennen. Wie unerwünscht, ja fast lästig ein Übermaß an Schauspielen mitunter auf der Bühne wirken kann, lässt sich schon an den eingangs zitierten Kommentaren auf Instagram ablesen. Der zugrundeliegende Text soll auf einer Lesung nicht in eine dramatische Form überführt und von Schauspielenden aufgeführt werden, jedenfalls nicht als zentrales Moment der Lesung. Stattdessen soll der Autor so viel wie möglich zu Wort kommen und, wenn möglich, seinen eigenen Text mit seiner natürlichen Stimme selbst vorlesen. Und auch wenn er den Text so überzeugend wie möglich »in Szene setzt« und im Moment des Vorlesens verkörpert, bleibt sein Status als Verfasser des Textes immer im Darstellungsrahmen präsent. Die Autorin agiert also nicht als Schauspielerin auf der Bühne, sondern repräsentiert beim Lesen auch immer die Verfasserin des Textes.

Zusätzlich zur körperlichen Performance der Autorin markieren verschiedene Darstellungskonventionen, dass es sich um eine nicht auf Schauspiel angelegte Performance handelt⁶: Zunächst finden auf dem Weg zwischen Zuschauerraum und Bühne keine Kostümwechsel statt. Dasjenige, was auf der Bühne getragen wird, entspricht in den meisten Fällen auch der – möglicherweise etwas gehobeneren – Alltagskleidung der Autorin.⁷ Außerdem findet zwischen dem Leseteil

5 Zu der heuristischen Unterscheidung, die ich hier zwischen den Aufführungsformaten treffe, vgl. auch Kapitel II.1.1 dieser Arbeit.

6 Michael Kirby: »On Acting and Not-Acting«, in: *The Drama Review: TDR* 16 (1972), S. 3–15.

7 Für eine Beschreibung dieser Darstellungskonvention im US-amerikanischen Raum vgl. Christopher Grobe: »On Book. The Performance of Reading«, in: *New Literary History* 47 (2016), S. 567–589.

und den sich möglicherweise anschließenden Gesprächen selten ein Wechsel der Räumlichkeit statt, sondern die Autorin bleibt zum Lesen auf ihrem Platz sitzen. Theatrale Zeichen, die ihren Auftritt als schauspielerischen markieren, sucht man vergebens: Lichtwechsel, Verbeugen und Vorhänge kommen selten zum Einsatz, ebenso wenig wie ein mit Schauspielen assoziiertes In-Szene-Setzen körperlicher Handlungen oder emotionaler Zustände während des Vorlesens.⁸

Das zweite figurenkonstituierende Charakteristikum zeitgenössischer Autor:innenlesungen ist, dass sie als rollenbasierte Interaktionsform den Auftretenden die Möglichkeit einräumen, jederzeit eine gewisse Distanz gegenüber ihrer Rolle darzustellen oder zu formulieren und sich damit in eine Metaposition gegenüber ihrer eigenen Performance und dem Geschehen insgesamt zu bringen. Durch diese Metaposition ist bei den Akteuren auf der Bühne auch immer ein ›Rest‹ des beobachtbaren ›Selbst‹ zu sehen.

In der Integration sämtlicher Rollen und dieses ›Selbst‹ besteht die Identitätsarbeit, die die auftretende Person auf der Bühne leisten muss. Dabei ist weder das ›Selbst‹ noch die Gesamtheit der Eigenschaften – die Identität der Person – etwas Einheitliches, Authentisches oder gar ›Wahres‹, sondern beides entsteht während der Aufführungssituation im Austausch mit den anderen Anwesenden.

Nach soziokulturellem und linguistischem Verständnis ist Identität ein soziales Produkt, denn sie wird während der Interaktion mit anderen sozial hervorgebracht: »Identity is the social positioning of self and other.«⁹ Identität wird hergestellt, indem das Subjekt von den Umstehenden auf bestimmte Weise adressiert wird und auf diese Zuschreibungen entsprechend antwortet. Die Adressierungen und Antworten können rollenbasierter Natur sein – etwa Fragen und Auskünfte zur Poetik oder zum aktuellen Roman –, sich aber auch auf andere sichtbare oder dem Gegenüber bekannte Kategorien beziehen, etwa auf Geschlecht, Herkunft, in Interviews geäußerte Haltungen, Familienstand, Hobbys oder berufliche Fähigkeiten.

Neben der verbalen Identitätskonstruktion verdeutlichen auch die Performenzen der Autor:innen Zugehörigkeiten und Abgrenzungen, deren Ausprägungen und Auffälligkeiten ebenfalls je nach Rahmung unterschiedlich ausfallen können. Dementsprechend bringen auftretende Autor:innen auf jeder Lesung andere, situational verschiedene Identitäten hervor, die von den verschiedensten Faktoren abhängen, von den an sie gerichteten Adressierungen über die von ihnen wahrgenommenen

8 Für eine Zusammenfassung der Geschichte dieses Paradigmas vgl. Reinhart Meyer-Kalkus: »Rhapsodenkünste – Überlegungen zur Geschichte und Theorie literarischer Vortragskünste«, in: Britta Herrmann (Hg.), *Dichtung für die Ohren. Literatur als tonale Kunst in der Moderne*, Berlin: Vorwerk 2015, S. 107–118.

9 M. Bucholtz: »Identity and interaction: a sociocultural linguistic approach«, in: *Discourse Studies* 7 (2005), S. 585–614, hier S. 586.

Sympathien des Gegenübers hin zu der individuellen Befindlichkeit der Anwesenden.

Das beinhaltet natürlich die Möglichkeit, dass die Identitätsarbeit auf der Bühne auf Ressourcen zurückgreift, die das Subjekt im Laufe seines Lebens – in diesem Fall vor allem seines professionellen Lebens – ausgebildet hat.¹⁰ Dennoch rückt die hier zugrundeliegende Vorstellung von Identität deren Herstellung auf der Bühne in den Mittelpunkt des Interesses. Diese konzeptuelle Verschiebung ermöglicht es mir, im Folgenden danach zu fragen, welchen Konventionen und Gesetzen die Identitätskonstruktion auf der Bühne bei Autor:innenlesungen folgt.¹¹

Zur Bühnenfigur wird die Auftretende erst im Dazwischen von Publikum und Aufführung. Eine Bühnenfigur ist immer gleichzeitig »handelndes Subjekt auf der Bühne und Objekt der Wahrnehmung im Publikum«¹². Teil dieser Figurenkonstitution besteht darin, dass das Publikum beobachtet, wie die auftretende Person die Konstruktion ihrer Identität vollzieht, wie sich also die Beziehung zwischen dem »realen Darsteller« und der Rolle – oder im Falle der Autor:innenlesung der multiplen Rollen – herausbildet. In der Performance-Kunst ist dieser Prozess ein zentrales Moment zur Herstellung ästhetischer Erfahrung:

»Was das Publikum wahrnimmt, ist weder der Performer noch die Rolle, sondern die Beziehung zwischen beiden. Diese Beziehung ist unmittelbar, sie existiert ausschließlich im Hier und Jetzt der Performance. Der Performer versucht nicht, seine Schwierigkeiten zu verbergen; die Art und Weise, wie er mit der Rolle umgeht, ist ein Hauptinteresse der Performance.«¹³

Wie in diesem Kapitel zu lesen ist, stiftet auch bei Autor:innenlesungen die Identitätsarbeit auf der Bühne als Oszillieren zwischen »Selbst« und Rollen einen wichtigen, wenn nicht den wichtigsten Teil der ästhetischen Erfahrung. Dieselbe Person, die als Verfasserin gerahmt ist, wird als Vorlesende und als eine, die sich zum Akt des Vorlesens und zum Geschriebenen positioniert, erkennbar. Hier entstehen für das Publikum eine oder mehrere Bühnenfiguren, die sich aus der Wahrnehmung der auftretenden Person als Autorin/Vorlesende/Erzählinstanz/»Selbst« speisen.

Wie die Bühnenfigur im Laufe des Abends entsteht, hängt vom Darstellungsrahmen der Lesung ab. Dementsprechend fasse ich als drittes Charakteristikum der Figurenkonstruktion zeitgenössischer Autor:innenlesungen ihre zeitlichen

10 Ebd.

11 Vgl. ebd.; I. Kreknin: Poetiken des Selbst, S. 12ff.

12 Christel Weiler/Jens Roselt: Aufführungsanalyse. Eine Einführung (= UTB, Band 3523), Tübingen, Stuttgart: A. Francke, utb 2017, S. 171.

13 Richard Schechner: »Masken ab! Vom Schauspieler zum Performer«, in: J. Roselt/J. B. Roselt/F. Lang et al. (Hg.), Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater. Berlin: Alexander 2015 (E-Book).

Bedingungen: So sind die Personen mitsamt ihren Inszenierungen – also den öffentlich aufgeführten Praktiken und öffentlich zugänglichen (textlichen) Artefakten – im Vorhinein ausgewählt, große Teile des Ablaufs und eventuell des Gesprächs im Vorhinein arrangiert, der literarische Text für den Abend im Vorhinein ausgewählt und gegebenenfalls bearbeitet worden.¹⁴ Diese Form des Arrangements ergibt eine zeitliche Dynamik mit viel Raum für Improvisationen und Emergenzen. Wie ich im Kapitel II.2 dieser Arbeit ausgeführt habe, lässt sie sich als Darstellungsrahmen beschreiben, in den sämtliche während des Abends geäußerten Informationen und Handlungen eingespeist werden und aus dem sie gegebenenfalls wieder abgerufen werden können.¹⁵

Der Darstellungsrahmen fungiert so als Möglichkeitsraum, als pfadabhängiges Element, das als ein eigener ›Mitspieler‹ agiert und die Handlung und Wahrnehmung aller Beteiligten mitbestimmt. Bühnenfiguren werden also immer ko-konstruiert und sind gleichzeitig mehr als das, was alle Beteiligten zu ihrer Konstruktion beitragen.

Im Laufe dieses Kapitels beschreibe ich verschiedene Ausgestaltungen der Figur(en) Erzählinstanz/Vorlesende/Autor:in/›Selbst‹. Hierfür beginne ich mit einer Beschreibung der Darstellungskonventionen, die für die Körperlichkeit und Stimmlichkeit der auf Autor:innenlesungen auftretenden Personen gelten. Danach wende ich mich den beiden Fragen zu, wie sich das Wechselspiel zwischen Erinnerung und Erwartung beim Vorlesen in einer Live-Situation theoretisch fassen lässt sowie welche Effekte und Rezeptionshaltungen bestimmte Performanzen im Vorleseteil hervorrufen. Ich bediene mich hierbei eines Modells von Erving Goffman, das das Auftreten einer Person in verschiedene ›kommunikative Knoten‹ unterteilt, deren Konstellation als ›Produktionsformat‹ für jede Äußerung eines Auftritts bestimmt werden kann. Im Fokus dieses Teils steht die Konstitution der Erzählinstanz-Figur.

Im letzten Teil dieses Kapitels stelle ich die Bühnenfigur der Autorin in den Mittelpunkt. Hier beschreibe ich die Dimensionen der Autorschaft, die sich auf der Bühne beobachten lassen, zunächst im Vorleseteil und in den Textanmoderationen. Der kollektiven Hervorbringung der Autor:innenfigur in den anderen Elementen einer Lesung widme ich mich im Kapitel V.

4.1.1 Die Körperlichkeit der Vorlesenden

In der Live-Situation einer Autor:innenlesung treten Personen immer durch ihre und mit ihren Körpern auf. Gleich, welche Form von Identitätsarbeit auf der Bühne zu beobachten ist, die Zuschauenden kommen nicht umhin, die Auftretenden mitsamt der ihnen eigenen Körperlichkeit wahrzunehmen. Und zugleich ist diese

14 Vgl. hierzu Kapitel II.2 dieser Arbeit.

15 Vgl. hierzu insbesondere Kapitel II.1.3, II.2 und IV.2.3 dieser Arbeit.

Körperlichkeit dasjenige Faktum, das im Sprechen über Autor:innenlesungen am wenigsten Beachtung findet.

So lässt sich in den schriftlichen, auch literaturwissenschaftlichen Besprechungen zeitgenössischer Autor:innenlesungen beobachten, dass die Körperlichkeit von Autor:innen aus dem Diskurs ausgeklammert wird. Während Einzelanalysen vorliegen, die sich der Stimme der vorlesenden Person und den Räumlichkeiten auf Autor:innenlesungen widmen,¹⁶ gibt es sehr wenige Untersuchungen, die der performativen Hervorbringung von Körperlichkeit abseits der Stimme überhaupt Platz einräumen.

Bei der Körperlichkeit der auftretenden Personen greifen die Verdachtsmomente, die Anja Johannsen als wissenschaftliche Vorbehalte gegen Autor:innenlesungen allgemein herausgearbeitet hat, am stärksten: Mit der Beschreibung des Autor:innen-Körpers begibt sich die Literaturwissenschaftlerin nicht nur auf theoretisch unsicheres Terrain, sondern sie läuft auch Gefahr, ihr Untersuchungssubjekt persönlich zu kränken.¹⁷ Schließlich haben die meisten Autor:innen ihre formelle und informelle Ausbildung nicht an Schauspielschulen und Schauspielhäusern, sondern an Schreibschulen und Schreibtischen erworben. Ihr »Material« ist die Sprache und nicht ihr Körper, dementsprechend sollte die Sprache im Fokus der Wahrnehmung, der Analyse und der Beurteilung der Auftritte stehen.

Gemäß diesem Glaubenssatz ist die körperliche Ungeschultheit im zeitgenössischen literarischen Feld eine gängige Darstellungskonvention auf Autor:innenlesungen, die auch nach jahrelanger Bühnenpraxis aufrechterhalten wird. Gleichzeitig ist sie auch ein Hindernis in der wissenschaftlichen Untersuchung. Vorlesende in Bezug auf ihre körperlichen Darstellungspraktiken zu beschreiben, setzt schließlich voraus, dass die Vorlesenden ein Repertoire an Darstellungstechniken und Körperpraktiken besitzen, dessen sie sich bedienen. Wird diese professionelle Bühnendarstellung im Feld nicht als Teil der Rolle als Autor:in gehandelt, sondern als Darstellungspraxis des »Selbst« der vorlesenden Person, mutet die Beschreibung der Körperlichkeit schnell als ein risikoreicher, weil ungebührlicher Eingriff in die Intimsphäre der Auftretenden an.

Christopher Grobe beschreibt die Neutralität und Reduziertheit von Autor:innenkörpern als Darstellungskonvention für den US-amerikanischen Raum. Indem sie sich neutral kleiden und neutral geben, neutralisieren die Vorlesenden ihre Körper in der Lesesituation so weit, wie es ihnen möglich ist, um den Fokus der Wahrnehmung nicht von der Sprache abzulenken.¹⁸ Diese Darstellungskonvention der Neutralität folgt einer Rollenerwartung an die Vorleserrolle, und zwar auf beiden

16 Vgl. das anschließende Kapitel IV.1.2 dieser Arbeit sowie Kapitel III dieser Arbeit.

17 Vgl. A. Johannsen: Stroh zu Gold oder Gold zu Stroh?

18 Vgl. C. Grobe: On Book, S. 572.

Ebenen der Körperlichkeit, der der äußeren Erscheinung und der des bewegten körperlichen Ausdrucks.

Bei vielen Autor:innenlesungen ist der gängige Anspruch an die Darstellungspraxis vorgelesener Texte derjenige, dass alle anderen Materialitäten, auch die Körperlichkeit, hinter die Lautlichkeit zurücktreten sollen: »Explicit value is placed almost exclusively on the acoustic production of a single unaccompanied speaking voice, with all other theatrical elements being placed, in most cases, out of frame.«¹⁹ Was Charles Bernstein hier für US-amerikanische Lyriklesungen darstellt, findet sich auch in der Forschungsliteratur zu Autor:innenlesungen im deutschsprachigen Raum: »In vielen Quellen zu Lesungen wird geschildert, wie der allzu deutlich hervortretende ›Leib‹ die Lesung scheitern lässt und es zu Scham- oder Blamageerfahrung kommt«,²⁰ beschreibt Lena Dircks die von ihr beobachtete zeitgenössische Konvention der neutralisierten Körperlichkeit.

In der Vorlese-Einheit greift eine Hierarchie der Materialitäten, die die Lautlichkeit über den performenden Körper stellt. Jenseits der ›Scham- und Blamageerfahrung‹, die dilettantische Schauspielversuche oder anders hervortretende Leiber auslösen können, ist das Primat der Stimme dadurch zu erklären, dass für die Vermittlung der Bedeutung des Textes – anders als beispielsweise bei Theateraufführungen – die Körperlichkeit der vorlesenden Person nicht essenziell notwendig ist. Ein vorgelesener Text kann auch ohne die visuelle Ebene der Aufführung eine kohärente Bedeutung transportieren.

In den von mir beobachteten Autor:innenlesungen wird der Körper selten betont. Als Konvention beobachte ich stattdessen, dass die Vorlesenden in gewöhnlicher oder etwas edlerer Alltagskleidung auf Lesungen erscheinen und somit ihren Körper visuell nicht mehr in Szene setzen als nötig. Bezüglich des Körpereinsatzes ist ebenfalls Zurückhaltung zu beobachten. Die Autor:innen erklimmen möglichst schlicht die Bühne und neigen dort nicht zu einstudierten oder spontanen körperlichen Handlungen, die über eine reduzierte Performance hinausgehen. Im Darstellungsrahmen der jeweiligen Lesungen ist also die oben beschriebene Konvention der neutralisierenden Darstellung zu vermuten.²¹

19 Vgl. Charles Bernstein: »Introduction«, in: Charles Bernstein (Hg.), *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, New York, Oxford: Oxford University Press 1998, S. 2–23, hier S. 10.

20 Lena Dircks: *Gelingende Literaturvermittlung. Qualität und Potenzial literarischer Lesungen im Horizont einer Ästhetik des Performativen*. Magisterarbeit (= Literatur – Medium – Praxis. Arbeiten zur Angewandten Literaturwissenschaft), Berlin: epubli GmbH 2016, S. 44.

21 Zugleich existieren im deutschsprachigen Raum eine Vielzahl an Autor:innen-Performer:innen, die ihren Körper nicht im Rahmen der beschriebenen Darstellungspraktiken bewegen, sondern als präsenz- und bedeutungstiftendes Medium einsetzen. Jedoch lassen sich solcherlei Darstellungspraktiken eher in Lese-Performances als in klassischen Autor:innenlesungen finden. In meinem Korpus findet sich der Dichter Ulf Stolterfoht, der in einer klassischen Autor:innenlesung mit reduzierter Körperlichkeit zu sehen ist, in anderen Formaten

Häufig sind auch die räumlichen Rahmenbedingungen nicht auf einen exzessiven Körpereinsatz seitens der Vorlesenden ausgerichtet. Bei Autor:innenlesungen, die keine doppelte Rahmung als Performance-Lesung haben, sind die Körper der Vorlesefiguren meistens bereits durch die Einrichtung des Bühnenbereichs weitgehend stillgestellt. Die Vorlesefigur sitzt, oft von einem Tisch verdeckt und außerhalb des Lichtkegels der Tischlampe, auf einem Stuhl. Der Körpereinsatz kann also nur innerhalb dieser immobilen Sitzhaltung geschehen.

Der Vergleich mit anderen Genres zeigt, wie sehr diese räumlichen Rahmenbedingungen die Möglichkeit des Körpereinsatzes beim Vorlesen einschränken: Beim »Großen Tag der Jungen Münchener Literatur«²², einem Format, bei dem innerhalb von 45 Minuten drei Vorlesende hintereinander auftraten, wechselten sich unterschiedliche Genres mit unterschiedlichen körperlichen Rahmenbedingungen innerhalb einer Lesung ab. Bei den Vorleseteilen des Poetry-Slam war als Teil der Rahmenbedingungen zu beobachten, dass die vorlesenden bzw. vortragenden Personen stehen.²³ Das bringt körperlich exponiertere Bühnenfiguren hervor, die freier in ihrem Körpereinsatz sind und expressivere Darstellungspraktiken anwenden. Bei solchen Darstellungskonventionen ist die Körperlichkeit entsprechend stärker in der Wahrnehmung der Zuschauenden präsent (vgl. Abb. 5 und 6). Theoretisch lässt sich die Darstellungskonvention, dass der Körper der Vorlesefigur hinter den vorgelesenen Text zurücktritt, mit dem in der Theaterwissenschaft gebräuchlichen Begriff der ›Verkörperung‹ beschreiben. Darunter werden die Darstellungspraktiken der Schauspielenden gefasst, die das Publikum illudieren sollen. So gehört es zu den Rahmenbedingungen des bürgerlich-illusionistischen Theaters, sich freiwillig in die Täuschung zu begeben und die Fiktion, die auf der Bühne dargeboten wird, auch so zu erleben. Gleichzeitig ist der Schauspielende als Darsteller immer Teil des Darstellungsrahmens und als solcher für die Wahrnehmung des Publikums verfügbar. So bleibt die ›copie‹ für die Zuschauenden als solche erkennbar, behält der »Illudierte ein Bewusstsein für die Unverbindlichkeit des evozierten Gefühls«.²⁴

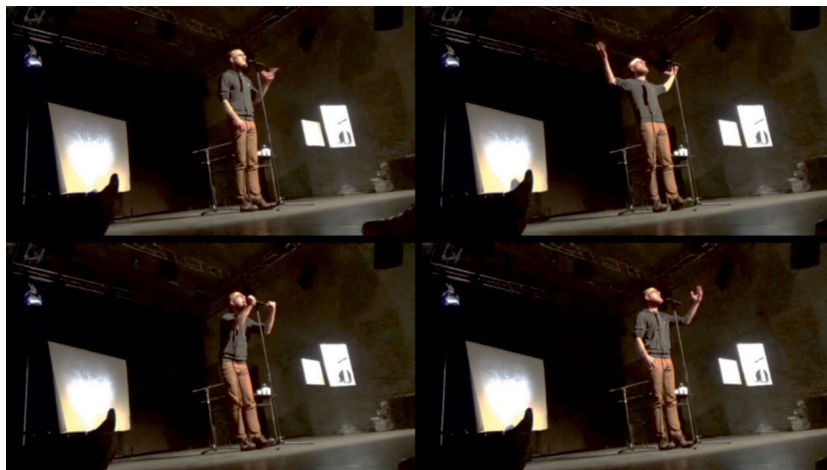
jedoch Kostüme einsetzt, die als präsenzerzeugende Darstellungspraktik die Körperlichkeit in Szene setzen. Vgl. für eine Beschreibung solcher präsenzerzeugender Mittel auch: R. Meyer-Kalkus: *Geschichte der literarischen Vortragskunst*, Bd. 2, S. 912–920.

22 Im Folgenden: »Großer Tag«.

23 Eine ähnliche Konvention ist auch bei Spoken-Word-Performances zu beobachten, die nicht Teil meines Untersuchungsmaterials sind. Vgl. hierzu J. Lajta-Novak: *Live poetry*.

24 Jan Lazardzig: »Illusion«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart: J. B. Metzler 2014, S. 140–142, hier S. 141.

Abbildung 4: Körpereinsatz beim Auftritt von Poetry-Slammer Axel Burkhard



Quelle: »Großer Tag: 24 Uhr« (Screenshots)

Abbildung 5: Körpereinsatz beim Auftritt von Prosa-Autor Martin Kordić



Quelle: »Großer Tag: 22 Uhr« (Screenshots)

Ähnliches gilt auch für die Rahmenbedingungen auf Autor:innenlesungen. So wie Schauspielende durch schauspielerische Techniken und Körperpraktiken eine Figur hervorbringen, bringen Vorlesende durch das darstellerische Verfahren des Vorlesens ihren Text samt den textinhärenten Figuren und Bedeutungen hervor. In beiden Fällen, im illusionistischen Theater und in der Autor:innenlesung, ist der Körper samt seiner Stimme das Medium des vorgebrachten Textes. Er dient als Material, ist ein semiotischer Körper, der in der Wahrnehmung der Zuschauenden eine Verbindung mit den im Text enthaltenen Bedeutungen eingeht.²⁵

Entsprechend lässt sich die in einer Vorlese-Einheit hervorgebrachte Figur als verkörperte Erzählinstanz beschreiben. Perzeptiv ist diese Erzählinstanz nur durch die individuelle Physis, die leibliche Präsenz der Vorlesefigur verfügbar. In einer auditiv-visuellen Rezeptionssituation ist die Körperlichkeit notwendigerweise Teil des Wahrgenommenen und kann aus der Beschreibung der Lese-Situation nicht ausgeklammert werden. Ganz gleich, ob der Text ursprünglich für das Medium der Schrift geschrieben wurde oder extra für den Auftritt, im Moment des Vorlesens ist die auf Autor:innenlesungen hervorgebrachte textimmanente Erzählinstanz eine durch den Autor:innenkörper verkörperte Bühnenfigur und damit jenseits des raum-zeitlich situierten Vollzugs dieser Aufführung nicht existent.

Gleichzeitig ist das primäre Medium des vorgelesenen Textes die Stimme: Sie transportiert eine gesprochene Sprache, die ohne die visuelle Wahrnehmungsebene verstanden werden kann. Dementsprechend lässt sich auch eine Rezeptionshaltung denken, in der die Körperlichkeit der vorlesenden Person als Störfaktor begriffen wird, der der Vermittlung der ›eigentlichen Bedeutung‹ des Textes im Weg steht. Hierbei steht die Zuschauer:innen-Motivation im Vordergrund, in den gehörten Text eintauchen zu wollen. Im Rezeptionsmodus des Eintauchens wird alles, was wahrgenommen wird, im Hinblick auf die fiktive Welt und ihre symbolische Ordnung wahrgenommen – der Zuhörende lässt sich vom Vorgelesenen freiwillig täuschen und affizieren. Sein Wahrnehmungsprozess ist von der Zielsetzung gesteuert, die dem Text inhärente Bedeutung aufzunehmen und zu verstehen. Jegliche Abweichung oder Unterbrechung nimmt er als Störung wahr.

Ein solches Verständnis von verkörpertem Text folgt einer Wahrnehmungsordnung der Repräsentation, die zwar die Lautlichkeit, jedoch nicht die Körperlichkeit als Medium des Textes anerkennt.²⁶ Die in Kapitel IV.1 bereits beschriebene Darstellungskonvention der reduzierten körperlichen Präsenz auf der Bühne kann innerhalb dieser Logik als ein in den Rahmenbedingungen verankertes Repräsentationsparadigma verstanden werden, mit dem auf Publikumsseite eine entsprechende Wahrnehmungskonvention einhergeht, die in den Vorlese-Einheiten von Autor:innenlesungen zum Tragen kommt.

25 Vgl. ebd.

26 E. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 259.

Jedoch: Das Repräsentationsparadigma macht nur einen Teil der Rahmenbedingungen von Autor:innenlesungen aus. Ein anderer Teil ist die Körperlichkeit der lesenden Person mitsamt ihren körperlichen Eigenheiten und Fehlleistungen. Denn auch ein weitgehend ungeübter oder neutralisierter Körper bringt eine spezifische Körperlichkeit hervor, die in ihrer Ko-Präsenz von den Zuschauenden wahrgenommen wird. So kann die Körperlichkeit der Figur auf das Gehörte verweisen und der Wahrnehmungsordnung der Repräsentation eine visuelle Komponente hinzufügen.²⁷ Es kann aber auch das ›Leib-Sein‹ der Vorlesefigur, ihr singulärer phänomenaler Körper, an Bedeutung gewinnen.

Qua Bühnensituation ist das ›Leib-Sein‹ ausgestellt; der Körper der vorlesenden Personen bietet den Zuschauenden eine ›Einladung zum Starren‹²⁸. Dieses Wahrnehmen des Körpers an sich wird in den Theaterwissenschaften der Wahrnehmungsordnung der Präsenz zugeordnet.²⁹ Die zuschauende Person kann die vorlesende Person also nicht nur als verkörperte Erzählinstanz wahrnehmen, sondern auch als auf der Bühne präsenten Körper an sich.

Zusätzlich weiß sie von diesem Körper, dass er den Text, den er in diesem Moment vorliest, auch verfasst hat. Denn im Rahmenwissen der Zuschauenden ist präsent, dass die Person auf der Bühne in einem zeitlich der Lesesituation vorgelagerten Moment genau die Worte verfasst hat, die sie nun vorliest. Erst dieses Wissen macht die Beobachtung des Autor:innenkörpers zu einem ästhetischen Genuss. So lässt sich dem Repräsentationsparadigma von Autor:innenlesungen eine gegenläufige Wahrnehmungs-Motivation an die Seite stellen. Denn ganz gleich, wie reduziert Autor:innen ihren Auftritt gestalten: Das Paket ›Autor:in live erleben‹ kommt ohne die Wahrnehmungsordnung der Präsenz nicht aus.

Insgesamt ist niemals ganz trennscharf festzustellen, wann die Aufmerksamkeit einer zuschauenden Person auf die Körperlichkeit der vorlesenden Person gelenkt wird und wann sie in der fiktionalen Ordnung, also bei der Bedeutung des Textes, verbleibt. Die Möglichkeit eines Kippens der Wahrnehmung ist im Darstellungsrahmen einer Autor:innenlesung ständig gegeben; es handelt sich um ein zufälliges, emergentes Phänomen, dessen Erforschung auch in den Theaterwissenschaften noch in den Kinderschuhen steckt.³⁰ Dennoch lassen sich Darstellungspraktiken auf der Ebene der körperlichen Performanz identifizieren, die im Verlauf einer Lesung zu Präsenzeffekten führen können.

Bei Vorlesefiguren entstehen Präsenzeffekte erstens durch performative Fehlleistungen. Das unzuverlässige Medium Körper tut außer dem, was es soll, noch

27 Vgl. hierzu das Kapitel IV.2 dieser Arbeit.

28 Vgl. C. Grobe: On Book.

29 Vgl. E. Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, S. 257ff., sowie Kapitel I.4.2 dieser Arbeit.

30 Vgl. ebd., S. 262–270.

viele andere Dinge: Es niest, es muss sich den Schweiß von der Stirn reiben, es verliert sich, seine Ohrhinge verhaken sich in seinem Trägertop, seine Brille rutscht auf die Nase, sein Bein schläft ein, seine Bauchfettfalte juckt, seine Hände zittern, seine Stirnglatze spiegelt das Licht. Trotz der gängigen passiven Sitzhaltung gibt es in Vorlese-Einheiten zahlreiche solcher Momente, in denen der Körper Aufmerksamkeit fordert, sei es nun für das Publikum sichtbar oder unsichtbar.

Erving Goffman nennt solche Fehlleistungen bei Aufführungssituationen, zu denen er auch technische Unterbrechungen und Störgeräusche zählt, »noise«.³¹ Sie lenken die Aufmerksamkeit weg vom Inhalt auf die Materialität der Situation; im Falle körperlicher Fehlleistungen eben weg vom vorgelesenen Text hin auf die Körperlichkeit der Vorlesefigur. Der vorlesenden Person bleibt die Wahl, die Fehlleistungen ihres Körpers entweder zu übergehen und/oder dezent und unkommentiert zu begradigen, ohne den Lesefluss zu stören. Oder sie unterbricht das Lesen und kommentiert den Eigenwillen des Körpers mit einem Witz und/oder einer Entschuldigung.

Zweitens können die Rahmenbedingungen einer Lesung einen mehr oder weniger großen Spielraum für präsenzerzeugende Modulationen bieten. Durch das Repräsentationsparadigma und die Ungeschultheit der darstellenden Körper ist, wie oben bereits beschrieben, eine reduzierte und neutrale Körperlichkeit oft Teil der Rahmenbedingungen. Die vorlesende Person kann also mit bereits sehr geringen Darstellungsmitteln die Aufmerksamkeit des Publikums auf ihre körperliche Präsenz auf der Bühne lenken.

Ähnlich wie im postdramatischen Theater und vor allem in der Performance-Kunst³² lassen sich solche präsenzerzeugenden Darstellungsstrategien zu ästhetischen Zwecken einsetzen: Die auf der Bühne hervorgebrachte Körperlichkeit kann in Konkurrenz zum vorgelesenen Text treten. Der Bedeutung des Textes wird so eine andere Bedeutung entgegengestellt, die Erika Fischer-Lichte als assoziative, mit dem Wahrgenommenen nicht unbedingt in sinnstiftende Beziehung tretende Fülle von Bedeutungen beschreibt.³³

31 Vgl. Erving Goffman: »The Lecture«, in: Erving Goffman (Hg.), *Forms of Talk*, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press 1981, S. 160–196.

32 Vgl. E. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 130–176; Erika Fischer-Lichte: »Verkörperung/Embodiment. Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie«, in: Erika Fischer-Lichte/Christian Horn/Matthias Warstat (Hg.), *Verkörperung*, Francke Tübingen/Basel 2001, S. 11–28.

33 Vgl. E. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 258.

Ein Mittel bei klassischen Autor:innenlesungen ist die Bewegung des Körpers im Raum, die dem Publikum während des Lesens verschiedene Perspektiven auf die Körperlichkeit der Vorlese-Persona anbietet und diese Körperlichkeit somit in visuelle Konkurrenz zum auditiv rezipierten Text stellt (vgl. Abbildung 6).

Abbildung 6: Johanna Maxl geht während des Vorlesens auf der Bühne und im Zuschauer-raum auf und ab.



Quelle: »Acting Out!« (Screenshots)

Eine andere Darstellungsstrategie ist das temporäre Abgeben der Vorleserolle an einen anderen Körper. Hier wird dem Publikum angeboten, die körperlichen und lautlichen Eigenheiten der Vorlesefiguren zu vergleichen und so seine Aufmerksamkeit auf deren individuelle Physis zu richten (vgl. Abbildung 7). Diese beiden Beispiele zeigen auch, dass die Modulation der Körperlichkeit fast immer mit einer Modulation der anderen Materialitäten der Lesesituation – ihrer Räumlichkeit und ihrer Lautlichkeit – einhergeht.

Drittens kann es nicht nur durch den Körpereinsatz, sondern auch durch die Beschaffenheit des Körpers zu Präsenzeffekten kommen. Dies ist beispielsweise dann der Fall, wenn die Körperlichkeit der auftretenden Person für das Publikum oder Einzelpersonen aus dem Publikum aufgrund bestimmter Merkmale ungewohnt erscheint. So gibt es je nach Rahmung eine mehr oder minder ausgeprägte ›Körperordnung‹, die erst auffällt, wenn Abweichungen davon auf der Bühne zu sehen sind: Körperliche Versehrtheiten etwa machen darauf aufmerksam, dass die meisten auftretenden Autor:innen keine dauerhaften körperlichen Beeinträchtigungen vorweisen; besonders starkes Mehrgewicht, eine auffällige Abweichung von den Gendernormen sowie die Zugehörigkeit zur Gruppe der People of Colour machen auf die Körpernormen aufmerksam, die dem Literaturbetrieb immer wieder attestiert werden – dazu zählen Normgewicht und Weißsein.³⁴

34 Vgl. u.a. Max Czollek, Özlem Özgül Dündar, Sandra Gugić, Mehdi Moradpour, Ronya Othmann: »#MeTwo: Es fängt hier nicht an, es hört hier nicht auf«, in: ZEIT ONLINE, 8. August

Aber auch ein innerhalb des Rahmens auffälliger Kleidungsstil kann Präsenzeffekte auslösen, etwa wenn Hannes Bajohr bei seinem Auftritt in einer Kneipe in Neukölln ein weißes Hemd trägt, das sich vom legeren Outfit der anderen Kneipenbesucher so stark abhebt, dass ich es als Zuschauerin bemerke und betrachte (»Kabeljau & Dorsch, Mai 18«).

Abbildung 7: Sascha Macht (r.) liest einen Teil des Textes von Wolfram Lotz (2.v.l.) stehend auf der Bühne.



Quelle: »Lotz: Drei Stücke« (Screenshots)

2018, online unter: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2018-08/rassismus-literaturbetrieb-metwo-diskriminierung-autoren-integration> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020); Roxane Gay: Hunger. Die Geschichte meines Körpers, München: btb 2019; Anne Burgmer: »Von wegen Gleichberechtigung: Neues Kölner Festival thematisiert Männer-Macht«, Kölner Stadt-Anzeiger, 30.09.2019, online unter: <https://www.ksta.de/kultur/von-wegen-gleichberechtigung-neues-koelner-festival-thematisiert-maenner-macht-33242382> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).

4.1.2 Stimmlich-artikulatorischer Ausdruck

Auch wenn eine zuhörende Person die Augen schließt und damit die Körperlichkeit einer lesenden Person ausblendet, bleibt sie in der Lage, dem Text zu folgen. Anders verhält es sich mit der Stimme der auftretenden Person: Diese lässt sich perzeptiv nicht vom Text ablösen, sondern erreicht die Ohren der Zuhörenden im selben Moment wie die Worte des Textes. Sie lässt sich somit als zentrales Medium der gesprochenen Literatur betrachten. Auch deshalb wird ihr in der Literaturwissenschaft mehr Aufmerksamkeit zuteil als der Körperlichkeit der Auftretenden; insbesondere in der Lyrik wird sie oft mit dem gesprochenen Gedicht zusammen interpretiert.³⁵

Beim Verlautbaren der Literatur lässt sich, analog zu Körper und Körpereinsatz, zwischen der Stimme mitsamt ihren Eigenheiten und dem Einsatz der Stimme, also ihrem Ausdruck und der Sprechweise, unterscheiden. Der stimmlich-artikulatorische Ausdruck einer Person kann in der Wahrnehmungsordnung der Repräsentation dem Gehörten Bedeutungen und Interpretationen hinzufügen.³⁶

Zugleich vermittelt er immer auch Informationen über die sprechende Person und die Situation, in die die Person hineinspricht. Denn stimmlich-artikulatorischer Ausdruck dient immer

»zur Charakterisierung von Sprecher und Situation, von Zugehörigkeit zu bestimmten sozialen oder regionalen Gruppen u.a. m.; er verweist nicht nur auf das Individuum, das seinen Empfindungen willkürlich oder unwillkürlich Ausdruck gibt, sondern auch auf den Adressaten, bei dem Empfindungen und Assoziationen angeregt werden, und damit auf den Interaktionsprozess.«³⁷

Ebenso wie die Körperlichkeit folgt der Einsatz der Stimme als sozialer Prozess gängigen Darstellungskonventionen, die sich je nach Darstellungsrahmen anders gestalten. Und ebenso wie die Körperlichkeit kann die Stimme einer Person nicht nur auf etwas verweisen, sondern auch in der Wahrnehmungsordnung der Präsenz rezipiert werden.

Der Eindruck der Stimme manifestiert sich, ähnlich wie der Rhythmus und die Atmosphäre, körperlich in den Zuschauenden. So kommt der Stimme als unmittelbarem, flüchtigem Phänomen eine besondere Responsivität zu: Sie wird im Medium des Körpers hervorgebracht und simultan im Medium des Körpers erfahren.

35 Vgl. hierzu den Überblick über den Forschungsstand im Kapitel I.2.1 dieser Arbeit.

36 Vgl. hierzu das Kapitel IV.2.1 dieser Arbeit.

37 Ines Bose: »Stimmlich-artikulatorischer Ausdruck und Sprache«, in: Arnulf Deppermann/ Angelika Linke (Hg.), *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton*, Berlin: De Gruyter 2010, S. 29–68, hier S. 58.

Ansprechende Stimmen fordern weit mehr als auftretende Körper die Aufmerksamkeit eines Publikums. Der affektiven Verbindung, die durch das Medium Stimme entsteht, wird daher in Live-Aufführungen eine besondere Rolle und oft auch eine besondere Inszenierung zuteil: »Für die künstlerische Intention, das Publikum zu involvieren und ihm die Möglichkeit einer Erfahrung von Präsenz zu geben, rückt daher die stimmlich-auditive Verbindung von Bühne und Zuschauerraum in den Vordergrund, da das Wahrnehmen von Stimmen immer ein affektiver Prozess ist, an dem der oder die Wahrnehmende in aktiver Weise beteiligt ist«³⁸, beschreibt Doris Kolesch diesen Prozess.

In der Lyrikforschung wurde die Wahrnehmung der Stimme in der Ordnung der Präsenz bereits mit einem Begriff belegt: Bei der Desemantisierung kann die kognitive Verarbeitung der Information eines Textes zugunsten seines Klangs zurücktreten. Der Text wird dann nicht mehr in seiner Bedeutung verstanden, sondern als ›Wortmusik‹ erlebt.³⁹ In diesem Falle ist das Zuhören auf den Klang der Stimme des Vorlesenden gerichtet und nicht auf den Inhalt des Gesagten – und für diese Momente steht die Präsenz der Stimme mitsamt den von ihr ausgelösten assoziativen Bedeutungsgenerierungen und körperlichen Affizierungen im Vordergrund der Wahrnehmung.

Ähnlich wie bei der Körperlichkeit können auch hier auffällige Eigenheiten der Stimme zu Präsenzeffekten führen, wie beispielsweise eine besonders hohe oder tiefe Stimme, Dialekte und Akzente oder eigentümliche Betonungen und Satzmelodien. Wie bei der Körperlichkeit sind diese Auffälligkeiten wieder abhängig vom betrachtenden Individuum und von den Rahmenbedingungen der Lesung. So beschreibe ich in meinen Feldnotizen, wie mir beim »Großen Tag der Münchener Literatur« Markus Ostermaiers bayrische Aussprache des Buchstaben ›R‹ stark auffiel, während das an diesen Zungenschlag gewöhnte regionale Publikum den dialektalen Eigenheiten des Autors wahrscheinlich weniger Aufmerksamkeit beigemessen hat (»Großer Tag, 24 Uhr«).

Häufig werden die Wechsel der Teilnehmerrollen stimmlich markiert: Viele Autor:innen verfügen über eine ›Vorlesestimme‹, die sich von ihrer sonst auf der Bühne verwendeten Stimme in Höhe, Tonfall und Satzmelodie unterscheidet. Dementsprechend kann das Wechseln der Stimmlagen, auch wenn es eigentlich

38 Doris Kolesch: »Szenen der Stimme. Zur stimmlich-auditiven Dimension des Gegenwartstheaters«, in: Heinz L. Arnold/Christian Dawidowski (Hg.), *Theater fürs 21. Jahrhundert*, München: Ed. Text + Kritik 2004, S. 156–165, hier S. 164.

39 Vgl. Claudia Hillebrandt: »Lautstruktur und emotionaler Ausdruck. Zur Zuweisung von Ausdrucksqualitäten zur akustischen Faktur lyrischer und musikalischer Gebilde in praxeologischer Perspektive«, in: Anna Bers/Peer Trilcke (Hg.), *Phänomene des Performativen in der Lyrik. Systematische Entwürfe und historische Fallbeispiele*, Göttingen: Wallstein 2017, hier S. 89ff.

auf den Wechsel der Textanmoderation zum Vorleseteil verweist, ebenfalls Präsenzeffekte bei den Zuschauenden auslösen, indem es sie dazu bringt, eher auf den Klang der neuen Stimmlage zu lauschen als auf den Inhalt des Gesagten.

4.1.3 Auf einen Blick: Die Materialität der vorlesenden Figur

Zunächst das Offensichtliche: Die zentralen Bühnenfiguren einer klassischen Autor:innenlesung sind die auftretenden Autor:innen. Während das restliche Ensemble sich als nicht zu vernachlässigende Einflussgröße präsentiert, ist ohne die auftretende:n Autor:innen eine Lesung nicht zu denken. Dennoch plädiere ich dafür, dass die Figur der Autorin, die auf einer Lesung entsteht, nicht allein das Fabrikat dieser auftretenden Autorin ist. Vielmehr ist sie ein Ko-Produkt aller Auftretenden und des Publikums. Ihre Identität als situationale Entität wird auf der Bühne konstruiert.

Die Performanz der auftretenden Person richtet sich hierbei nach den Handlungen und Äußerungen der Mitauftretenden, den situationalen Faktoren wie der Räumlichkeit und dem Arrangement der Lesung, und den verbalen und non-verbalen Rückantworten des Publikums. Zugleich entsteht die Bühnenfigur der Autorin/der Vorlesenden in meiner hier zum Tragen kommenden theaterwissenschaftlichen Konzeption erst in der Wahrnehmung des Publikums, sprich zwischen der Bühne und dem Publikum.

Die Konstruktion der Autor:innenfigur lässt sich als eine, wenn nicht die zentrale ästhetische Erfahrung einer Autor:innenlesung fassen. Dementsprechend lassen sich zahlreiche Authentizitäts- und Intimitätseffekte beobachten, die einer Lesung ihre spezifische Form von Liveness geben. So wird die situationale Identitätskonstruktion der Autorin durch Darstellungskonventionen betont, die bei der Körperlichkeit der Figur zum Tragen kommen. Autor:innen treten tendenziell im Modus des Nicht-Schauspielens auf, betreten in Alltagskleidung die Bühne und lassen sich dabei weder von Vorhängen noch von Lichtwechseln begleiten. Über ihre Rolle als Autor:in spricht die Auftretende häufig aus einer kritischen Distanz, statt sie ungebrochen zu verkörpern, und performt damit ein ›Selbst‹ abseits der Autor:innenrolle. Auf der Bühne entsteht so eine Figur, die durch diese subtilen Liveness-Effekte tendenziell unverstellt, spontan und authentisch auf das Publikum wirkt.

Teil dieser Darstellungskonvention ist es, auf klassischen Autor:innenlesungen die Materialität der Körperlichkeit nicht hervorzuheben. Stattdessen werden Autor:innenkörper auf der Bühne vornehmlich stillgestellt, in Sitzhaltung gebracht und von Tischen verdeckt. Die Körperlichkeit der Vorlesenden ist obsolet, einzig der stimmlich-artikulatorische Ausdruck zählt als bedeutungsstiftende Ebene – so die zugrundeliegende Norm dieser Darstellungskonvention. Doch zugleich lässt es sich nicht vermeiden, dass es auf der Bühne zu Präsenzeffekten der Körper kommt, sprich die Zuschauenden gelegentlich in die Wahrnehmungsordnung der Präsenz

rutschen und den Körper als solchen wahrnehmen. Da die Körperlichkeit der Konvention entsprechend eher neutralisiert wird, lassen sich durch die Betonung von Autor:innenkörpern leicht Präsenzeffekte erzeugen – beispielsweise durch die Bewegung der Körper im Raum, den Wechsel der Vorlese-Personen oder den Einsatz von Kostümen auf der Bühne. Zugleich kann es auch zu nicht-intendierten Präsenzeffekten kommen, durch körperliche Fehlleistungen oder körperliche Merkmale, die nicht den Sehgewohnheiten des Publikums entsprechen. Ebenso kann die Stimme als Bedeutungsträgerin in der Ordnung der Repräsentation, jedoch auch als präsenzerzeugende Materialität wahrgenommen werden. In diesem Fall wird das Gehörte als ›Wortmusik‹ erlebt und um des Klangs, nicht um des Inhalts willen vernommen.

Diese durch Körper und Stimme hervorgerufenen Präsenzeffekte machen jedoch nur einen kleinen Teil der Bedeutungsstiftung der Lesung aus. Ansonsten wird die auftretende Autorin in der Ordnung der Repräsentation wahrgenommen. Und während die Präsenzeffekte relativ leicht zu beschreiben, weil auf einen einzelnen Körper und eine einzelne Stimme zurückzuführen sind, ist die Frage, wen oder was die auftretende Autorin eigentlich repräsentiert, wenn sie in der Ordnung der Repräsentation wahrgenommen wird, wesentlich komplexer.

4.2 Erzählinstanz/Autor:in

4.2.1 Passung

»Contemplate the fact that your inner voice, at this moment, is nothing more than the voices of others that have become part of you.«⁴⁰

Wie kommen beim Publikum einer Autor:innenlesung Urteile wie ›Die Autorin hat sehr schön gelesen‹ oder ›Mir hat gar nicht gefallen, wie sie vorgelesen hat‹ zustande? Sicherlich auch durch die Deutlichkeit des Ausdrucks der vorlesenden Person, die es durch Lautstärke, Geschwindigkeit und Intonation den Zuhörenden leichter oder schwerer machen kann, dem Vorgelesenen zu folgen. Meiner Meinung nach hat es jedoch auch mit dem Eindruck zu tun, ob die Art und Weise des Vorlesens und der vorgelesene Text zueinander *passen*, das Vorgelesene also in seiner Performance als *stimmig* wahrgenommen wird. Für die Beschreibung solcher Texturteile bietet die Hörbuchforschung Anregungen, indem sie die Prozesse, die beim stillen Lesen und beim Hören von Literatur vonstattengehen, miteinander vergleicht.

40 Haytham El-Wardany, zitiert nach: Karolin Meunier: »Stimmen hören. Über das Lesen und Aufführen von Poetry«, in: Texte zur Kunst #103, September 2016, online unter: <https://www.textezurkunst.de/103/stimmen-hoeren/> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).

Mit Bezug auf Klaus Weimar wird das stille Lesen oft als ein »zu sich selber [S]prechen, aber in fremdem Namen« beschrieben.⁴¹ In Weimars innerhalb der Hörbuchforschung oft zitiertem Aufsatz wird der Prozess des stillen Lesens aufgegliedert in ein inneres Selbstgespräch, das sich eine Sprache aus den perzeptiv vernommenen Schriftzeichen und der eigenen Sprache bildet. In dieser Konzeption des Leseprozesses ist die so gebildete »innere Stimme« eine Stellvertreterin eines dreifach abwesenden Fremden: »[Z]unächst der »fremden« Sprache, in der der Text geschrieben ist, dann des »fremden« Schreibens des Textautors sowie schließlich drittens der »fremden« Person, die den Text geschrieben hat. Der Leser spricht lesend mit eigener (innerer) Stimme zu sich selbst, wobei er zugleich »die dreifache Vertretung des abwesenden Fremden« übernimmt.«⁴²

Ludwig Jäger argumentiert in seinen Aufsätzen zur Audioliteralität, dass diese »innere Zweistimmigkeit« einen konstanten Prozess des Fremdwerdens und Adjustierens erfordert, in dem die innere Stimme und die »fremde« Stimme »im Interesse des angemessenen Verstehens« immer wieder verglichen werden.⁴³ Diese Spannung bestehe beim Hören eines Hörbuchs nicht, da hier an die Stelle der fremden inneren Stimme eine manifeste äußere tritt, die im Sprechen Sinnzuschreibungen und Deutungen der Sprache, des Schreibens und der Person transportiert und damit eine von außen herangetragene Variante des »angemessenen Verstehens« darstellt.⁴⁴

Johannes F. Lehmann ergänzt diese Unterscheidung zwischen stillem Lesen und Hören mit dem Informationsvorsprung, den die Vorlesende hat. Wer als Erstlesende nicht weiß, was sie erwartet, trifft Deutungsentscheidungen zunächst vorläufig:

»Lesen als ein Prozess, in dem Schrift in Sprache überführt wird, verwickelt den Leser so in Entscheidungen, die er im Hinblick auf das Gelesene immer schon unwillkürlich getroffen hat, die aber zugleich doch in der Schwebe gehalten werden müssen, während man sich im Text vor- und zurückbewegt. Lesen heißt zum Einen, spontan und unwillkürlich durch Versprachlichung der Schrift eine Sinngebung zu vollziehen und eine Sprechhaltung einzunehmen; heißt, virtuell, der Idee und dem imaginierten Ton nach, eine Sprechhandlung zu vollziehen, und es

41 Vgl. Klaus Weimar: »Lesen: zu sich selber sprechen in fremdem Namen«, in: Heinrich Bosc/Ursula Renner (Hg.), *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*, Freiburg i.Br.: Rombach 1999, S. 49–62, hier S. 59f.

42 Ludwig Jäger: »Audioliteralität. Eine Skizze zur Transkriptivität des Hörbuchs«, in: Natalia Binczek/Cornelia Epping-Jäger (Hg.), *Das Hörbuch*, München: Wilhelm Fink 2014, hier S. 242.

43 Ebd.

44 Ebd.

heißt zum Anderen, die Sprechhaltung zugleich wieder suspendieren, einklamern, befragen und variieren (oder auch gar nicht bemerken) zu können.«⁴⁵

Im Gegensatz dazu spricht ein Vorlesender den Text mit der Kenntnis seines Endes und kann so eindeutige Deutungszuweisungen vornehmen, die er in den entsprechenden Intonationen transportiert. Die so an die Hörerin herangetragenen Deutungsfestlegungen sind für sie nicht immer sofort nachvollziehbar, da sie dem Vorlesenden gegenüber ein Informationsdefizit hat. Im Hören wird also nicht die Deutung, sondern die Frage des ›Warum‹ der Deutung in der Schwebe gehalten, bis sie später im Text auch für die Ersthörerin aufgelöst wird.⁴⁶

Durch diese Rezeptionsbewegung lässt sich das Hören eines Textes im Gegensatz zur stillen Lektüre also als ein Prozess fassen, bei dem die Lektüre nicht nur hinsichtlich des medialen Settings, sondern auch hinsichtlich der Bedeutungsgenerierung verändert wird – der stimmlich-artikulatorische Ausdruck des Vorlesenden fügt dem Text auf der semantischen Ebene etwas *hinzu*.

Lehmann macht angesichts dieses Hörprozesses zwei Haltungen aus, mit denen eine Hörerin ein Hörbuch rezipieren kann. Wenn man »mit der eigenen Artikulation die Artikulation des anderen hört«⁴⁷, kann man mit der fremden Artikulation entweder passiv mitgehen oder sich aktiv

»einer Gegenartikulation bewusst werden, wenn ein Sprecher ungewohnt, fremd, falsch oder falls eine Sprechmaschine gar nicht betont; dann muss zum Verstehen gleichsam gegen das tatsächlich Gehörte ein anderes, verbessertes, transportiertes, alternatives Gehörtes innerlich hörbar gemacht werden.«⁴⁸

Diese letztgenannte Rezeptionshaltung, in der die eigene innere Artikulation aktiv mit der äußeren abgeglichen wird, ermöglicht es, eine Passung wahrzunehmen, also den Eindruck der Stimmigkeit von Text und Performanz. Meiner eigenen Hörerfahrung nach kann die Gegenartikulation als Rezeptionshaltung bereits an einen vorgelesenen Text herangetragen werden, oder sie kann sich als Urteil während des Vorlesens bilden. Sie kann in ein passives Mitgehen münden, indem die Prosodie der Performance die innere Artikulation ersetzt, oder sie kann in das bis zum Schluss aufrechterhaltene Urteil münden, dass der Text ›schlecht‹, d.h. unpassend zur eigenen inneren Artikulation, performt worden sei.

45 Vgl. Johannes F. Lehmann: »Literatur lesen, Literatur hören. Versuch einer Unterscheidung«, in: Natalie Binczek/Cornelia Epping-Jäger/Heinz L. Arnold (Hg.), *Literatur und Hörbuch*, München: Ed. Text + Kritik 2012, S. 3–13.

46 Vgl. ebd.

47 Ebd., S. 11.

48 Ebd.

Diese Prozesse der Passung vollziehen sich abhängig von der Kenntnis des jeweiligen Werks und der jeweiligen Autor:in(nenstimme) auf unterschiedliche Weise: Wenn mir der Text bekannt ist, kommt es zu einem Abgleich meiner bereits existierenden inneren Artikulation mit der wahrnehmbaren Artikulation, während sich bei einem unbekannten Text meine innere Artikulation erst während des Hörens der äußeren Artikulation bildet. Ist mir die (Stimme der) Autorin bekannt, habe ich meine innere Artikulation eventuell schon ihrer Prosodie angeglichen. Zudem kann ich im Moment des Hörens ihren konkreten stimmlich-artikulatorischen Ausdruck nicht nur mit meiner inneren Artikulation, sondern auch mit meinen vorherigen Erlebnissen mit ihr abgleichen.

Das so entstehende Wechselspiel zwischen Erinnerung und Erwartung wird auch in den Theaterwissenschaften als urteilsbildende ästhetische Erfahrung beschrieben. Zu seiner Phänomenologie schreibt Clemens Risi:

»So komme ich als vorgeprägter Zuhörer mit bestimmten Stimmen im Kopf ins Theater, wenn eines der Werke des Repertoirekanons auf dem Programm steht, die mich viele Phrasen und Töne immer schon antizipieren und voraus hören lassen. Das Ereignis des jeweiligen Moments tritt dann in eine dynamische Interaktion mit den mitgebrachten Erfahrungen der Vergangenheit und den in die Zukunft gerichteten Antizipationen. Aufgrund von Nicht-Erfüllung der Erwartung kann es Enttäuschung, Langeweile oder auch Überraschung, Faszination auslösen oder aber aufgrund von Über-Erfüllung gleichermaßen Ekstase wie Überdruß.«⁴⁹

Die Wahrnehmung der verkörperten Erzählinstanz auf einer Autor:innenlesung entsteht also im Abgleich des Hörerlebnisses mit der eigenen inneren Artikulation des Textes sowie, wenn der Text bekannt ist, der individuellen Erinnerung, die als Teil des Rahmenwissens die Erwartung strukturiert. Anders als beim Hörbuchhören kommt hier jedoch noch die visuelle Ebene dazu: Die Erzählinstanz wird nicht nur hör-, sondern auch sichtbar verkörpert, und diese Verkörperung bietet dementsprechend auch auf visueller Ebene bedeutungsgenerierende Zeichen an. Der lautliche Vortrag wird also auch semantisch um visuelle Hinweise ergänzt, die sich in das Spiel von Erinnerung und Erwartung einfügen.

Zusätzlich bietet die ›Umgebung‹ des Vorleseteils, also die anderen Teile der Lesung, den Zuschauenden und Zuhörenden Informationen, die ihre Erwartung bereits vor dem Vorleseteil strukturieren. Dies führt zu einem Abgleich der verkörperten Erzählinstanz im Vorleseteil mit der auftretenden und präsentierten Autorin in den restlichen Teilen der Lesung.

49 C. Risi: *Oper in performance* (E-Book).

4.2.2 Identitätseffekte

Die hier aus der Hörbuchforschung entwickelte Diskussion um die Passung von still gelesenen und intonierten Texten muss um einen zentralen Aspekt ergänzt werden, wenn es um Live-Situationen geht. Und zwar vollzieht sich auf Autor:innenlesungen im Publikum ein Abgleichsprozess, um den sich die ästhetische Erfahrung maßgeblich dreht: der Abgleich zwischen den wahrnehmbaren Merkmalen der Erzählinstanz und den wahrnehmbaren Merkmalen der Autorin. Dabei geht es nicht in erster Linie um den Eindruck der Übereinstimmung der beiden Instanzen, sondern darum, die Beziehungen zwischen diesen beiden Identitäten zu erforschen. Dieser Prozess ist Teil der Wahrnehmungsordnung der Repräsentation und lässt sich als Integrationsleistung beschreiben: Als Zuschauerin integriere ich die mir dargebotenen visuellen und auditiven Informationen und forme aus ihnen eine Figur. Diese setzt sich zusammen aus den Informationen, die ich über die als Autor:in auftretende Person erhalte, denen, die ich über die Erzählinstanz erhalte, sowie denen, die ich zum ›Selbst‹ der auftretenden Person erhalte. Hierbei lassen sich bestimmte Darstellungskonventionen für jede der drei Ebenen beobachten, sowie bestimmte Konventionen, wie ich als Zuschauerin diese Ebenen wahrnehme und aus ihnen letztlich eine Figur entsteht.

Auch wenn dies nicht der chronologischen Ordnung auf Autor:innenlesungen entspricht, nähere ich mich diesen Darstellungs- und Wahrnehmungskonventionen zunächst von dem Teil her, der von der Erzählinstanz beherrscht wird, nämlich dem Vorleseeteil.⁵⁰ Ich fokussiere mich hier auf die These, dass im verbalen und performativen Aushandeln des Verhältnisses der Rollen ›Autor:in‹ und ›Erzählinstanz‹ verschiedene Konstellationen performt und wahrgenommen werden können, die entlang eines Kontinuums zwischen einem kompletten In-eins-Fallen der Rollen und einer großen Distanz zwischen den beiden Rollen verortet sind. Die unterschiedlichen Konstellationen lassen sich als Identitätseffekte konzeptualisieren. Hierbei stütze ich mich auf die Arbeit von Julia Novak, die in ihrer Studie zu Spoken Word das In-eins-Fallen von Autor:in und Erzählinstanz als Authentizitätseffekt beschreibt.⁵¹

Julia Novak skizziert eine Variante der Wahrnehmung verkörperter Autorschaft, die sie als Authentizitätseffekt benennt. Dieser basiert auf gängigen Darstellungs-

50 Die figurenkonstituierenden Anteile der anderen Elemente eines Lesungs-Arrangements beziehe ich in einem späteren Schritt mit ein. Der durch das Aufbrechen der chronologischen Ordnung erreichte ›Verfremdungseffekt‹ ermöglicht es mir, zunächst das Verhältnis zwischen Autor:in und Erzählinstanz herauszuarbeiten und dann mithilfe dieser Erkenntnisse in Kapitel V die Abhängigkeit der Figurenkonstitution vom Darstellungsrahmen darzustellen.

51 J. Novak: Live-Lyrik: Körperbedeutung und Performativität in Lyrik-Performances.

konventionen in Genres wie Spoken Word oder Poetry Slam. Novak zufolge nimmt das Publikum diejenigen Auftritte als authentisch wahr, deren textimmanente Subjektivität als »eine ›verkörperte‹ [erscheint]. Sie wird nicht als subjektiver Ausdruck einer dem Text eingeschriebenen Sprechinstanz wahrgenommen, sondern als Ausdruck einer konkreten, leiblichen Person, von der dieser Text perzeptiv schwer ablösbar ist.«⁵². Diese in der Wahrnehmung liegende Verschmelzung der beiden Ebenen von Subjektivität – die Subjektivität der textimmanenten Sprechinstanzen und der vortragenden Verfasser:innen – führt Novak erstens auf eine bestimmte Form der körperlichen und stimmlichen Performanz zurück, die oft mit dem Eindruck von Emotionalität, Eindringlichkeit und Ernsthaftigkeit einhergeht. Zweitens identifiziert sie Faktoren, die die Wahrnehmung der Einheit von textlicher Sprechinstanz und Körper auf der Bühne »sichtlich begünstigen«, wie etwa Entsprechungen im Alter, aber auch im hör- bzw. sichtbaren Charakter der beiden Instanzen.⁵³ In der extremsten Ausformung des Authentizitätseffekts werden die Aussagen des artikulierten Ich eins zu eins auf die auftretende Person bezogen; mit der entsprechenden Rezeptionshaltung begreift das Publikum die Performance als autobiografisch.

Nicht nur beim Spoken-Word-Genre oder im Poetry Slam, sondern auch in der Lyrik(-kritik) existiert eine oft angemahnte Tendenz der Rezipient:innen, nicht zwischen Autor:in und textimmanenter Sprechinstanz zu unterscheiden. Im Umgang mit Prosa- und dramatischen Texten findet sich diese Rezeptionsweise nicht so häufig.⁵⁴ Dennoch wird auch auf Autor:innenlesungen aus diesen Gattungen die Erzählinstanz von ihrem Verfasser stimmlich und körperlich zum Ausdruck gebracht und fällt deshalb jenseits aller fiktionalen Pakte wenigstens perzeptiv mit ihm in eins. Dementsprechend stehen die Besucher:innen von Autor:innenlesungen sämtlicher Gattungen vor der Herausforderung, gegenüber dieser Verkörperung zweier eigentlich zu trennender Instanzen eine Rezeptionshaltung einzunehmen.

Prinzipiell ist auf Autor:innenlesungen eine Rezeptionshaltung möglich, mit der die Besucherin Autor:in und Erzählinstanz in eins setzt und die verkörperte Literatur entsprechend als »authentisch« rezipiert. Sie speist sich aus dem, was Novak als Authentizitätseffekt beschreibt, nämlich den performativen, sprachlichen und semantischen Verweisen zwischen Autor:in und Erzählinstanz. Ich nehme jedoch an, dass dies nicht die Grundhaltung aller Besucher:innen von Autor:innenlesungen darstellt. Vielmehr gehe ich davon aus, dass beim Hören und Sehen von durch Verfasser:innen vorgelesener Literatur und verkörperter Erzählinstanz ein Rezeptionsprozess stattfindet, in dem bewusst wie unbewusst Abgleichshandlungen vollzogen werden, und zwar auf mehreren, von verschiedenen Faktoren abhängigen

52 Ebd., S. 157.

53 Vgl. ebd., S. 157f.

54 Vgl. ebd.; A. Bers/P. Trilcke: Einleitung.

Ebenen. Dementsprechend frage ich im Folgenden nicht nur danach, welche Weise zwischen Erzählinstanz und Performanz eine authentisch wirkende Figur auf der Bühne erschaffen. Analog zu einer als möglichst offen angenommenen Haltung des Publikums widme ich mich stattdessen der umfassenderen Frage, welche textimmanenten Merkmale und auf der Bühne zu beobachtenden Performanzen welche Rezeptionshaltungen bedingen können. Denn durch die Verbindung bestimmter Rahmenbedingungen, Darstellungskonventionen und Textmerkmale kann es zwar zu starken Authentizitätseffekten kommen, sodass Autorin und Erzählinstanz als eine einzige Figur wahrgenommen werden, die zugleich verkörperte Autorin und verkörperte Erzählinstanz ist. Auf Autor:innenlesungen lassen sich jedoch auch mannigfaltige andere Konstellationen beobachten. Statt von Authentizitätseffekten spreche ich daher im Folgenden von Identitätseffekten, um zu betonen, wie diese aus der gesamten sozialen Situation hervorgehen. Ihnen lassen sich bestimmte Rezeptionshaltungen des Publikums zuordnen.

Um diese Identitätseffekte auf der Bühne bestimmen zu können, bemühe ich ein konversationsanalytisches Modell, das Erving Goffman insbesondere mit Fokus auf öffentliche Redesituationen entwickelt hat. In seinem Vortrag »The Lecture« unterteilt Goffman die Instanz des »speakers« eines wissenschaftlichen Vortrags in drei funktionale Knoten. Er spricht erstens von dem Animator, der Sprechmaschine, »the thing that the sound comes out of«⁵⁵. Zweitens führt er den Autor ins Feld, also die Person, die den Text, der in dem Moment vorgelesen wird, formuliert hat. Drittens spricht Goffman vom Prinzipal als derjenigen Instanz, die persönlich an das glaubt, was gesagt wird, und die Position des Gesagten vertritt. Goffman beschreibt hier nicht die sozialen Rollen, sondern die funktionalen Knoten im Kommunikationssystem Vortrag, die sich in jeder einzelnen Äußerung eines Vortrags verschränken.

So kann in jedem »Produktionsformat« ein funktionaler Knoten im Vordergrund der Wahrnehmung stehen; in der Wahrnehmungsordnung der Präsenz wäre dies beispielsweise der Animateur, in einer Variation dieser Wahrnehmungsordnung, dem Lauschen auf den Wortklang⁵⁶ des Vorgetragenen, eine Verschränkung aus dem Autor, der diese Sätze geschaffen hat, und der Sprechmaschine, die diese Sätze hervorbringt.

Goffmans Modell ermöglicht es, statt von absoluten Rollenwechseln von graduellen Unterschieden im Teilnahmestatus⁵⁷ auszugehen. Diese unterschiedlichen

55 E. Goffman: The Lecture, S. 167.

56 Vgl. C. Hillebrandt: Lautstruktur und emotionaler Ausdruck.

57 »Das Verhältnis jedes einzelnen Mitglieds zu der Äußerung im Moment ihrer Produktion kann als der Teilnahmestatus [...] genannt werden.« Erving Goffman: Rede-Weisen. Formen der Kommunikation in sozialen Situationen. (= Band 50), Köln: Herbert von Halem 2005, S. 51.

Verschränkungen der Knoten nennt Goffman ›Produktionsformate‹. Solche können, wie Goffman unter anderem an den Handlungen des Schauspiels und Rezitierens ausführt, auch ›eingebettete‹ Figuren beinhalten.⁵⁸ Je nach Rahmung können so fiktionale Figuren einen kommunikativen Knoten übernehmen. Dieses Phänomen kann jedoch nur hervorgebracht werden, wenn die Zuschauenden sich in die freiwillige Täuschung begeben.

Im klassischen Illusionstheater gelingt die Illusion beispielsweise nur, wenn der Körper der Schauspieler:in den Knoten der Sprechmaschine übernimmt, der Knoten des Autors und der Knoten des Prinzipals jedoch als verkörperte Rolle wahrgenommen werden. Nur so können die Zuschauenden eine Bühnenfigur wahrnehmen, die Urheberin ihrer Worte ist und an sie glaubt. Die Illusion wird gestört, wenn der Knoten der Sprechmaschine im Vordergrund steht und die Aufmerksamkeit der Zuschauenden auf den realen Leib der Schauspieler:in gelenkt wird; oder wenn die Schauspieler:in als ›reale Darsteller:in‹ in einem Sprechakt oder einer Handlung einen der anderen Knoten übernimmt.

Über die Produktionsformate einzelner Äußerungen lassen sich auch die performativen Hervorbringungen der Vorlesefigur auf Autor:innenlesungen genauer bestimmen. So lässt sich das oben herausgearbeitete Produktionsformat der Schauspieler:in beispielsweise auch in ein Produktionsformat innerhalb einer Lesung übersetzen, das sich mit seinen Identitätseffekten für eine autobiografische Rezeptionshaltung anbietet: Sprechmaschine, Autor und Prinzipal können hier von einer einzigen Identität, der in eins gefallenen Autor-Erzählinstanz-Figur, besetzt sein. Abgesehen von diesem Extremfall lassen sich jedoch andere Produktionsformate denken, die graduell unterschieden werden können. So kann im Vorleseteil einer Autor:innenlesung in der Wahrnehmungsordnung der Repräsentation ein kommunikativer Knoten prinzipiell von der Autorin oder von der Erzählinstanz, also dem Prinzipal, übernommen werden, oder es kann in der Schwebe gehalten werden, welche Instanz während einer Äußerung den kommunikativen Knoten besetzt.

Wie entstehen also Identitätseffekte auf der Bühne? Zunächst bekomme ich ein Bild der Erzählinstanz aufgrund ihrer mir textuell vermittelten Eigenschaften, während ich der verkörperten Erzählinstanz zuhöre:

»Sowohl die Erzählinstanz als auch die [textimmanenten, LV] Figuren sind Konstrukte aufgrund von Textinformationen. Im Fall der Erzählinstanz ist dies zumindest immer ihr sprachliches Verhalten, das zu Rückschlüssen über stabile Merkmale dieser Instanz einlädt. Es handelt sich dabei tatsächlich um eine ›gewohnheitsmäßig personifizierte Voraussetzung des Erzählens‹, aber diese Gewohnheit ist kein Verlegenheitszustand, den wir möglichst bald hinter uns lassen sollten,

58 Vgl. ebd., S. 65.

sondern es handelt sich um eine Attribuierungskonvention, die von Autoren in vielen Formen verwendet wird, um Erzählerfiguren zu charakterisieren.«⁵⁹

So beschreibt Fotis Jannidis diese innerlich vorgenommene Konstruktion. Neben dem sprachlichen Verhalten der Erzählinstanz, das Rückschlüsse auf Merkmale zulässt, können auch qua Selbstbeschreibung oder Zuschreibung seitens der anderen textimmanenten Figuren weitere Charakteristika vermittelt werden. Je nach Informationsfülle entsteht so ein mehr oder minder detailliert gezeichnetes Bild von der Erzählinstanz in meinem Inneren.

Gleichzeitig nehme ich eine Person auf der Bühne wahr, die die Worte der Erzählinstanz vorliest. Körper und Stimme vermitteln mir Eindrücke von der Person. »Eine Stimme ruft bei Hörern zunächst einen Gesamteindruck hervor, aufgrund dessen sie Zuordnungen treffen, z.B. zur geografischen Herkunft, zur Nationalität oder zur Stimmung des Sprechers«⁶⁰, beschreibt Ines Bose die Zuordnungsprozesse, die beim Erklängen einer Stimme in Zuhörenden ablaufen. Auch das, was ich visuell wahrnehme, den Körper des Autors, sein Alter, sein Geschlecht, seinen Kleidungs-, Frisur- und Make-up-Stil, kann ich nicht nur als Körper an sich betrachten, sondern auch als Verweise auf einen bestimmten Lebensstil, einen bestimmten Geschmack, ein bestimmtes Milieu.⁶¹ Und die Performanz des Autors auf der Bühne verweist im Sinne einer ›Interperformativität‹⁶² auf andere Autor:innen und macht es mir so möglich, den Autor einer bestimmten Schule, einem bestimmten Stil oder einer bestimmten ›Vortragspoetik‹⁶³ zuzuordnen.

So entsteht während des Zuhörens nicht nur ein Bild von der Erzählinstanz, sondern auch eines vom Vorlesenden in meinem Inneren.

59 Fotis Jannidis: »Zwischen Autor und Erzähler«, in: Heinrich Detering (Hg.), Autorschaft. Positionen und Revisionen, Stuttgart u.a.: Metzler 2002, S. 541–556, hier S. 547.

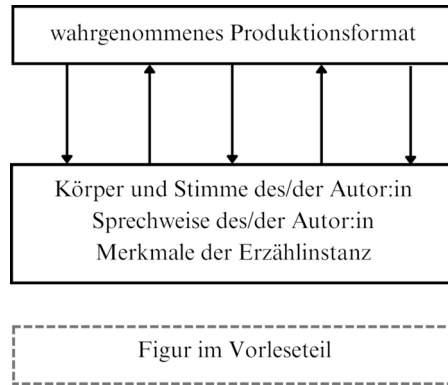
60 I. Bose: Stimmlich-artikulatorischer Ausdruck und Sprache, S. 29.

61 Vgl. hierzu auch Kapitel III.4 dieser Arbeit.

62 Reinhart Meyer-Kalkus: »Die Vortragsstimme in literarischer Vortragskunst – am Beispiel von Ingeborg Bachmann«, in: Kati Hannken-Illjes/Katja Brenk-Franz/Eva M. Gauß et al. (Hg.), Stimme – Medien – Sprechkunst, Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2017, S. 1–27, hier S. 8.

63 Vgl. ebd.

Abbildung 8: Figurenkonstruktion im Vorleseteil



Quelle: Eigene Darstellung

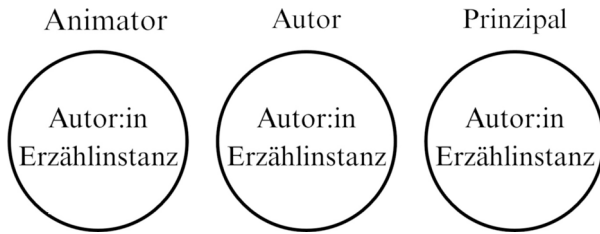
Die so entstehenden Bilder können in ihren Bedeutungen und Eigenschaften aufeinander verweisen. Je nach dem Grad ihrer Referenzialität entsteht so ein Eindruck von Ähnlichkeit, der im Extremfall zum perzeptiven Ineinsfallen von Autor:in und Erzählinstanz führen kann, wie es beispielsweise bei den von Novak beschriebenen Genres des Poetry Slam und des Spoken Words zu beobachten ist. Ich spreche hier nicht von einer Rezeptionshaltung, die davon ausgeht, dass die Erzählinstanz ›authentisch‹ das verlauten lässt, was die Autorin ›wirklich‹ denkt, sondern meine einen sich immer wieder neu konstituierenden Identitätseffekt auf der Bühne, bei dem die Figur der Erzählinstanz und die Figur des Autors mit identischen, also vollständig aufeinander verweisenden Merkmalen wahrgenommen werden können.⁶⁴ So beschreibt Innokentij Kreknin den Zusammenfall der Eigenschaften des Autors Rainald Goetz und seiner Erzählinstanz als semiotisch aufeinander verweisende Figuren, die bei den Rezipienten einen ›identischen Interpretanten‹ evozieren.⁶⁵

In einem solchen Fall sind die kommunikativen Knoten Animator, Autor und Prinzipal im Produktionsformat sowohl mit dem Autor als auch mit der Erzählinstanz besetzt: zwei Instanzen mit identischen Merkmalen. Unabhängig davon, welcher kommunikative Knoten im Vordergrund steht, kann die rezipierende Person die Figur ›Autor:in = Erzähler:in‹ wahrnehmen und den Text so als autobiografisch rezipieren.

64 Vgl. hierzu die Einführung dieses Kapitels IV.1.

65 Vgl. I. Kreknin: Poetiken des Selbst, S. 170.

Abbildung 9: Autobiografisches Produktionsformat im Vorleseteil



Quelle: Eigene Darstellung

Bei der Lesung »Berlin als Schaffensort« traten die Komponistin Unsuk Chin und der Autor Clemens J. Setz im Literaturhaus Berlin auf, moderiert von dem Literaturwissenschaftler Daniel Medin (»Schaffensort«).⁶⁶ Kurz nach Beginn der Lesung las Setz dem Publikum den folgenden Text vor:

Setz: In den ersten Schneetagen, wo man sich beim Heraustreten aus dem Haus noch freudig in das fallende Element kleidet, es hin- und herwiegend anprobiert, dabei die Arme hebt und auch die Knie anders rundet, als ginge man auf einem Laufsteg. Dann ein tannenzapfendünner Igel da vorne am Wegrand. Für ihn ist es jetzt wieder so, wie es vor ihm war, vor ein paar Tagen, (.) nein, vor ein paar Jahren natürlich. Die Welt vor der Geburt, diese [unverständlich, LV]⁶⁷ und deshalb nie ernstgenommene Vorübung. (.) Später im Zug dann war die Schaffnerin mit all den Passagieren, die etwas unordentlicher in den Sitzen hingen, automatisch per Du, auch mit mir. Ein Habicht stürzte sich in ein Feld, wie um etwas darin anzufachen. Aber selbst diese Gebärde verhallte unerwidert in dem ringsum getürmten Berg Schnee. Und doch wird es mir bei diesem herrlichen Schnee jedes Mal so mönchisch und standesgemäß zumute.

(Setz markiert mit einem Tonlagen- und Sprechgeschwindigkeitswechsel seine mündlich vorgetragene Zwischenmoderation) Dann, eh, war ich in Berlin, für ein Gespräch mit Daniel Kehlmann über Till Eulenspiegel. (Seine Stimme senkt sich wieder etwas ab, verbleibt aber in der Sprechgeschwindigkeit, sodass ein fließender Übergang zum Vorlesen entsteht)

Am Abend meiner Ankunft lief ich ein wenig vor dem Hotel herum, und entdeckte einige Spatzen, die, so spät noch am Werk, sich in einem kleinen Vorgarten bewegten. Sie wirkten wie aufgezogenes Spielzeug. (.) Im Hotel, das art'otel in der Wallstraße, hingen überall Bilder von Georg Baselitz, und ich empfand dies als eine Aufforderung zur Schändung. Ja selbst über meinem Bett hing eins, sogar im

66 Da der von Clemens J. Setz vorgelesene Text nicht veröffentlicht ist, wird er hier vollständig wiedergegeben. Interpunktion und Zeilenumbrüche sind von mir gesetzt.

67 Aufgrund von Vogelgezwitscher vor dem Fenster sind einzelne Wörter der Videoaufnahme leider nicht zu verstehen.

Original, (.) Frechheit. Im Lift gab es eine Erklärung der Hotelleitung zu lesen, man führe gern zu bestimmten Stunden Besucher vor die Bilder des Meisters. Es war, wie nachts im Museum eingesperrt zu werden, nur mit einem einzigen Bild. Ich musste mich wirklich beherrschen. Mehrmals linste ich, schon im Bett liegend, zu dem hinter Glas geschützt da hängenden Kunstwerk hoch und sann auf Mord. (.) Im Schlaf klapperte ich tatsächlich mit einem (.) Rasenmäher durch ein altes Schulzimmer und zerstörte einige Pulte. Das kam mir gelegen. Am nächsten Morgen wieder Spatzen. Diesmal waren sie mit Plastikverpackungen befasst, die irgendjemand ungeöffnet auf eine Mauer gelegt hat. Die Spatzen kamen nicht weiter. Allerdings gab es auch Krähen in der Nähe, denen man, denen kann man die Handhabung solcher Pack-, Verpackungen durchaus zutrauen. Im Büro der ZEIT Gespräch mit Kehlmann, Cammann, Soboczynski. Dann wurden Fotos gemacht draußen auf dem Dach, ich sehr ehrfürchtig. Wir wurden da sogar dazu aufgefordert, über ein kleines Geländer in den ungeschützten, moosbewachsenen Bereich des Daches zu klettern, ›dort bitte auf die Erde setzen und jetzt so schauen und so‹. Hinterher war ich mit Daniel Kehlmann noch in einem seltsamen kleinen Kulturkeller einen Tee trinken. Er hatte eine halbe Stunde Zeit, bevor er weiter zum Mittagessen mit Salman Rushdie ging. (.) In dem an einer Wand/in dem Kulturkeller, in dem an einer Wand ein vertikal hängender Garten angelegt war. Beim Betreten des Lokals müssen viele Gäste abgelenkt von dem beeindruckenden Anblick über die Treppen hinunterpurzeln, dachte ich. Dann fuhr ich vier Stunden zu früh zum Flughafen Tegel, mit dem Vorhaben, dort ein wenig herumzustrolchen. Eine Möwe flatterte herum und tat so, als wäre jede Landemöglichkeit giftig oder brennend heiß. Immer schwang sie sich kurz vor der Berührung mit Laternenpfahl, Gitter oder Baumast rasch wieder in die Höhe. In meiner sie weiterdichtenden Vorstellung sah ich sie dabei stets das Köpfchen angewidert schütteln. Sie überlegte flatternd weiter, wo sie sich niederlassen könnte. Ihr zuzusehen machte mich wütend, wahnsinnig. (.) Die Haupthalle in Richtung Mietautobüro verlassend ging ich eine Treppe hinunter, und da war ein so strenges, ernstes Gärtchen, es war zum Lachen. Ein Baum wuchs hier, der war sehr schief geraten. Er strich sozusagen die anderen, kerzengerade dastehenden Bäume durch. Dann, vorbei am Car Rental, durch einen langen, jenseitslichtdurchstrahlten Tunnel unter einer Autostraße. Mitten im Tunnel blieb ich stehen, stellte mich seitwärts auf und versuchte, die links und rechts von mir abströmenden Tunnelhälften als neue Körperhälften zu empfinden. Da zerriss es mich fast. Das Gefühl war überwältigend, man soll solche Dinge nicht leichtfertig heraufbeschwören. Also zurück in die schützende Nähe des Tegeler Flughafens. Ich wanderte unten in der Tiefgarage herum. Männer rauchten dort, beäugten mich und ich tat so, als hätte ich mich nur verlaufen. Überall gab es hier kleine Punkte auf den Mauern, das waren die Anhaftestellen früherer Kletterpflanzen. In einem Baumstamm, der neben einigen Mülltonnen stand, hatte jemand einen dicken Nagel ge[unverständlich, LV], sehr gut. Stell dir vor, fortan hier und nirgends sonst wohnen zu müssen, in dieser Niemandsnische. Im warmen Flughafengebäude fanden sich alle paar Meter zu zweit gehende Polizisten, dicke Maschinengewehre um den Leib geschnallt. Ich aß ein kräftiges Mahl

und kaufte neue drahtlose Kopfhörer. Das Hörbuch war, wie schon in den letzten Tagen, Goethes »Dichtung und Wahrheit«, von dessen leichtmütigen Passagen ich fast alle vergessen hatte. Nun, da sie mir wiederbegegneten und sich die Heiterkeit auf mich übertrug, fand ich es mehr und mehr unbegreiflich, wie ich dieses Buch fast zwanzig Jahre lang hatte ruhen lassen können. Gerade als der junge Goethe eines Nachts einen sein Leben ernsthaft bedrohenden Blutsturz erleidet, wurde zum Boarding aufgerufen. (Sprechtempo verringert sich) Ihn so zwischen Leben und Tod zu belassen – der Arzt wurde schnell gerufen, erfuhr ich noch, dann schaltete ich auf Pause –, bereitete mir ein paradoxes Gefühl der Geborgenheit beim Einsteigen. Erst auf Reise Flughöhe stieg ich dann zurück in die Erzählung. (»Berlin als Schaffensort«, 00:20:12–00:26:22)

Dieser Text, der einen Besuch der Erzählinstanz in Berlin beschreibt, ist von Referenzen auf die Alltagswirklichkeit und das Leben des Autors durchzogen: Es kommen reale Orte wie das art'otel in der Wallstraße, der Flughafen Tegel und das Büro der ZEIT vor sowie referenzialisierbare Personen des öffentlichen Lebens. Die Begebenheiten, die Setz schildert, lassen sich zum Teil als tatsächliche Begebenheiten nachverfolgen; beispielsweise erschien das Gespräch mit Kehlmann, Cammann und Soboczynski tatsächlich in der ZEIT, und es lassen sich Fotos von Setz mit Kehlmann im Internet finden.⁶⁸ Folglich verweisen die Merkmale, die im Text über die Erzählinstanz erfahrbar sind, auf den Autor und somit die Person, die den Text vorliest. Der Zuschauerin wird hier also ein Identitätseffekt angeboten und damit eine Rezeptionshaltung, in der sie Sprecher, Autor und Prinzipal als identisch wahrnehmen kann.

Eindeutig wird dieses Rezeptionsangebot jedoch erst, wenn man den mündlichen Einschub berücksichtigt, den Setz zwischen den beiden vorgelesenen Teilen anbringt. Denn Setz wechselt hier zwar den Redemodus von »vorgelesen« zu »mündlich«, jedoch nicht das Produktionsformat. Das »Ich«, das er in der Zwischenmoderation aufruft, verweist sowohl auf die Erzählinstanz als auch auf den verkörperten, sprechenden Autor. Mehr noch: Setz markiert den Beginn des mündlichen Einschubs zwar stimmlich, liest dann aber in derselben Stimmhöhe und Geschwindigkeit weiter. So nutzt Setz den Einschub verbal und performativ, um die Grenzaufhebung⁶⁹ zwischen Erzählinstanz und Autor, die im Text angelegt ist, zu verstärken. Und erst durch diese Verstärkung wird dem Publikum eine klar markierte autobiografische Lesart angeboten.

68 Vgl. Adam Soboczynski/Alexander Cammann: Daniel Kehlmann und Clemens Setz: Steckt das Böse in uns allen?, in: ZEIT ONLINE, 03.01.2018, online unter: <https://www.zeit.de/2018/02/daniel-kehlmann-clemens-setz-till-eulenspiegel-interview> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).

69 Vgl. I. Kreknin: Poetiken des Selbst, S. 116ff.

4.2.3 Darstellungsrahmen

Im vorherigen Kapitel habe ich eine Rezeptionssituation analysiert, die sich auf einen vorgelesenen Abschnitt und einen mündlichen Einschub von einer Lesung von Clemens Setz begrenzt. Tatsächlich ist die analysierte Rezeptionssituation jedoch so auf Autor:innenlesungen nicht zu finden. Kaum eine Lesung beginnt unmittelbar mit dem Vorleseteil. Stattdessen haben die Zuschauenden bis zu dem Punkt, an dem der Text vorgelesen wird, bereits eine Menge Informationen über die Erzählinstanz und die Autorin erhalten, die in hohem Maße in ihre Rezeptionshaltung mitfließen.

Meinen Beobachtungen zufolge hängen Identitätseffekte maßgeblich von diesen Informationen ab, die im Laufe der Lesung in den Darstellungsrahmen eingespeist werden. Die Wahrnehmung der Zuschauenden während des Vorleseteils wird dadurch beeinflusst, wie sich die Autorin im vorherigen Teil der Aufführung zu der Erzählinstanz positioniert hat und von den anderen Beteiligten zu ihr positioniert wurde, sowie von der Performanz der Autorin in den einzelnen Teilen der Lesung. Aus diesen Informationen ist im Laufe der Lesung bereits die Bühnenfigur der Autorin hervorgegangen, die dann während des Vorleseteils mit der verkörperten Erzählinstanz – samt der sich eventuell von den vorherigen Teilen unterscheidenden Sprechweise und Stimmlage der Autorin – verglichen wird. Folglich hängen Identitätseffekte nicht nur von der Autorin und ihrem Text ab, sondern auch von dem, was im Arrangement und den Rahmenbedingungen einer Lesung angelegt ist und während der Lesung emergiert.

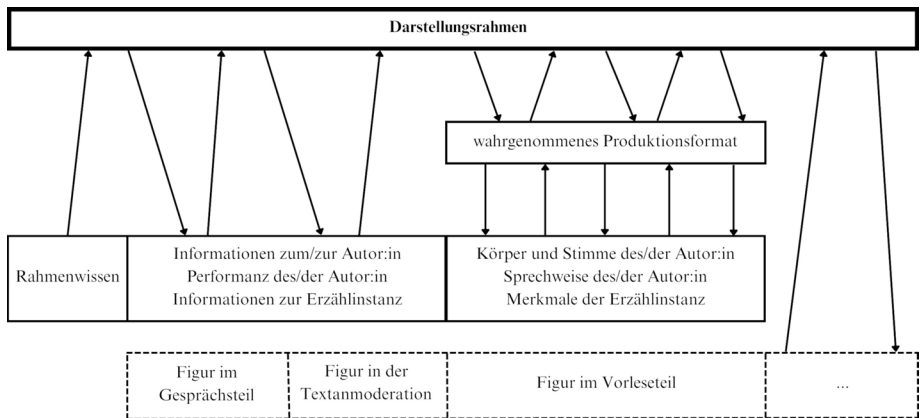
In seiner Studie zu autofiktionalen Schreib- und Inszenierungsweisen arbeitet Kreknin neben den als identisch wahrgenommenen textuellen und alltagswirklichen Instanzen eine weitere essenzielle Voraussetzung für eine wirksame autofiktionale Inszenierung heraus. Damit es zu einem glaubhaften Identitätseffekt kommt, darf der Autor sich nicht in eine Metaposition zu seinem Werk begeben. Die Metaposition wird nach Kreknin »als eine Beobachtung zweiter Ordnung begriffen, in welcher der Träger der Autorfunktion sich als Beobachter der textuellen Autor~Figur installiert und sich damit im Kontext zu den literarischen Texten verortet«⁷⁰. Sobald der Autor also über die Erzählinstanz als eine fiktionale Figur spricht, sind die Grenzaufhebungen zwischen Alltagswirklichkeit und Fiktion, die für Kreknin die autofiktionale Schreibweise ausmachen, nicht mehr gültig.

Diese von Kreknin beschriebene Metaposition ist auch für die Figurenkonstitution auf Autor:innenlesungen ein wichtiger Aspekt. Den Zuschauenden ist sie hier zunächst als Erwartung verfügbar, die sich aus dem individuellen Rahmenwissen speist. Dann erlangen sie durch die Autor:inneninszenierung des Auftretenden Wissen darüber, wie sich der Autor zu seinen Figuren, insbesondere

70 Ebd., S. 168.

der Erzählinstanz, positioniert. Während der Lesung wird dieses Wissen durch die Äußerungen, die der Autor zu diesem Verhältnis tätigt, stetig aktualisiert oder verändert. Gleichzeitig hängen diese Äußerungen vom Aufführungsverlauf der Lesung ab, der wiederum von den Rahmenbedingungen und dem Arrangement beeinflusst wird. Das in der Wahrnehmung der Zuschauenden entstehende Verhältnis von Autor:in und Erzählinstanz gestaltet sich so je nach aktuellem Darstellungsrahmen unterschiedlich.

Abbildung 10: Der Einfluss des Darstellungsrahmens auf die Wahrnehmung der Figur



Quelle: Eigene Darstellung

Am Beispiel von Clemens J. Setz' Lesung bei der Veranstaltung »Berlin als Schaffensort« (»Schaffensort«) habe ich bereits gezeigt, dass der mündliche Einschub den Identitätseffekt für die Zuschauenden maßgeblich markiert. Der Autor setzt sich hier nicht in eine Metaposition zur Erzählinstanz, sondern benutzt ein ›Ich‹, das sowohl auf die Erzählinstanz als auch auf die Autorenperson referiert. In den Teilen, die um den Vorleseteil herum arrangiert sind, werden diese autobiografischen Rezeptionsangebote abermals verdeutlicht und verfeinert, und zwar nicht nur vom Autor selbst, sondern auch von seinem Moderator Daniel Medin. Zieht man sie ebenfalls zur Interpretation heran, konstituiert sich auf der Bühne ein klarer Identitätseffekt:

Bevor der Autor Clemens J. Setz zu lesen beginnt, bekommt das Publikum in der Anmoderation die Information, dass er nie in Berlin gewohnt hat, sich dort aber öfter aufhält. Medin spricht einleitend zunächst über das Werk der Komponistin Unsuk Chin, bevor er sich Setz zuwendet, sein zu der Zeit aktuelles Buch »Bot« erwähnt und Setz bittet, es kurz zu beschreiben, was dieser auch tut. Anschließend

geht die Beschreibung des Buches in die Anmoderation des Vorleseteils über. Die Überleitung übernimmt Medin. Er schlägt den Bogen zum Thema der Lesung, Berlin als Schaffensort, und kündigt den kommenden Text als unveröffentlichte Auszüge aus Setz' Tagebuch an, woran Setz im Folgenden anschließt.

Medin: Und dabei werden wir jetzt hören etliche Auszüge, die nicht im Buch sind, sondern aus seinem Tagebuch, auf eine ähnliche Weise, weil natürlich, denn ein Autor ist oft auf die Reise, und er hatte auch viel Zeit in Berlin verbracht. Und wie wir wissen, natürlich, Österreich ist ein fremdes Land, und der Blick natürlich auf Berlin wird auch anders. [Unverständliche Satzanfänge, LV] Und ich bin ganz neugierig, was passiert, wenn wir uns auf diese Suche ...

Setz: Ich bin wirklich sehr froh, dass ich so sprechen darf über Berlin als Schaffensort, weil ich hier nie gewohnt habe, es auch nie geschafft habe, hier zu wohnen. Ja, manche würden sagen, es ist mansplaining, aber ich finde es auch schön, wenn man eben nicht befugte Menschen fragt, und ihnen das für ein spielhaften, ja einen Spielmoment das zugesteht sozusagen. Und ich hatte schon Begegnungen mit Berlin, und die zeigen wirklich immer irgendwie Früchte. Es gibt zum Beispiel so eine Sache, dass ich Berliner Autoren nie auseinanderhalten kann. Alle anderen Städte, da scheinen sie recht individuell und eigentlich klar, aber in Berlin verschwimmen sie alle. (Vereinzelte Lacher) (.) Das ist ein kurzes Gedicht, das ich mal in meinem Tagebuch notiert habe, 2017 oder '16. (.) Es reimt sich sogar. (↓) Berlin, Berlin, Berlin, Stadt wie ein OP-Termin, man fühlt sich so viel jämmerlicher, heißen dort nicht alle Dichter, Nico Bleutge? Bin nicht sicher.

(»Literatur als Schaffensort«, 00:16:00-00:19:23)

Die Auftretenden machen dem Publikum hier ein starkes Angebot, das lyrische Ich aus dem Gedicht und den folgenden Text als autobiografisch zu rezipieren, also von einer einzelnen Figur mit ihr identischer Autor-Erzählinstanz auszugehen. Zunächst markiert Medin den folgenden Text als Auszüge aus einem Tagebuch, die unveröffentlicht sind und dementsprechend nicht nur durch die Textgattung des Tagebuchs als autobiografisch markiert werden, sondern auch keinen möglicherweise verfremdenden Lektoratsprozess durchlaufen haben. Setz selbst widerspricht dieser Beschreibung nicht, sondern greift sie auf, indem er selbst davon spricht, dass er das Folgende in seinem Tagebuch »notiert« habe, was ebenfalls auf einen rohen, unbearbeiteten Text hinweist. Das folgende Gedicht wird dem Publikum folglich als »authentischer« Ausdruck präsentiert, was Setz durch das Ineinsfallen der in seiner Anmoderation geäußerten Betrachtung und der Aussage der Sprechinstanz im Gedicht unterstreicht: Beide können Berliner Autoren nicht auseinanderhalten; Setz macht keinen Unterschied in der Markierung seiner Person und der der Sprechinstanz im Gedicht. Dem Publikum bietet sich so durch das Fehlen einer Metaposition zur Erzählinstanz eine autobiografische Interpretation an.

Im folgenden Lesungsbeispiel bietet der vorgelesene Text ebenfalls zahlreiche Referenzen auf die Alltagswirklichkeit der Autorin. In dem Ausschnitt aus dem Roman »Schäffchen im Trockenen« erfahren die Zuschauer:innen, dass die Erzählerin Resi Schriftstellerin ist und ein Buch über das Leben in einem Wohnprojekt geschrieben hat, das in ihrem Umfeld nicht gut aufgenommen wird: Eine Freundin ihrer Mutter

»wollte über das Buch reden, das ich geschrieben hatte, und in dem ich Müttern wie meiner vorwarf, ihre Träume von Freiheit ihren Töchtern aufgehalst zu haben – ohne Idee davon oder Hinweis darauf, wie sie vielleicht zu verwirklichen wären. Renate hatte diesen Text persönlich genommen; zu Recht, wie ich fand, auch wenn ich beim Schreiben nicht speziell an sie gedacht hatte.«⁷¹

Die den Text vorlesende Verfasserin Anke Stelling ist ebenfalls Schriftstellerin, die ein Buch über das Leben in einem Wohnprojekt geschrieben hat, in dem die Protagonistin über die unverwirklichten Träume ihrer Mutter nachdenkt: »Bodentiefe Fenster«. Da der Ausschnitt aus »Schäffchen im Trockenen« unmittelbar nach dem Ausschnitt aus »Bodentiefe Fenster« vorgelesen wird, ist der Inhalt des vorherigen Romans im Darstellungsrahmen der Lesung präsent.

Der fiktionale Text enthält also Referenzen auf die Alltagswirklichkeit der Autorin. Diese stellen ein Angebot an die Zuhörer:innen dar, die im Text geschilderten Reaktionen, nicht nur der Freundin von Resis Mutter, sondern auch der Freund:innen aus dem Hausprojekt, als fiktionalisierte Fortschreibung der Alltagswirklichkeit der Autorin und damit als autobiografische Gegebenheiten zu interpretieren. Diese Rezeptionsweise wird jedoch durch den Inhalt des Gesprächs, das unmittelbar vor dem Vorleseteil stattfindet, nicht unterstützt. Hier rahmen sowohl die Moderatorin als auch die Autorin Resi als eine klar als fiktional erkennbare Figur.

Kühn: Wir könnten jetzt überleiten zu Resi, das wäre dann die Protagonistin und Erzählstimme aus dem neuen Roman, der dann im Herbst erscheint, »Schäffchen im Trockenen«. Was ich aber vermeiden möchte, ist, dass hier heute Abend der Eindruck entsteht, das sind per se alles drei Bücher über Frauen und Mütter und über die Beziehung von Müttern und Töchtern und Müttern und Kindern und Frauen in der Überforderung, (.) weil ich find, es sind schon übergreifende Themen, gesellschaftlich insgesamt relevante Themen, und ein Thema, das überall, über allen drei Büchern schwebt und das speziell jetzt von Resi in dem dritten Buch angesprochen wird, ist, ehm, wie misst sich oder woran misst sich ein gelungenes Leben. (.) Was ist überhaupt ein Leben, das gelungen ist, und wann misst man so ein Leben, also, bis wann muss man das geschafft haben, (Stelling nickt) dass ein

71 Anke Stelling: *Schäffchen im Trockenen*. Roman, Berlin: Verbrecher 2018, S. 8.

Leben gelingt. Also, es gibt da bei Resi den Begriff des Schwabenalters, vielleicht kannst du den (lacht) kurz erläutern?

Stelling: (Zur Moderation blickend) Passend. Wendet sich zum Publikum. Ja, ich weiß nicht, ist hier jemand aus – (blickt ins Publikum)

Kühn: Keine Schwaben.

Stelling: Ich selber bin aus Baden-Württemberg, hat man vielleicht gehört, ehm, ja, das Schwabenalter, das erreicht man mit vierzig, also mit seinem vierzigsten Geburtstag, weil ›mit vierzig wird der Schwabe g'scheit‹. Und das bedeutet, dass er ab vierzig alle ↑Ideale eigentlich verliert, auch so Visionen, Ideen, vielleicht eben wie Sandra [die Protagonistin aus »Bodentiefe Fenster«, LV] sie zum Beispiel hat, die Welt zu verändern, ist dann vorbei, (.) sondern er guckt dann nach sich und danach, seine Schäfchen ins Trockene zu bringen, so auch, wie du schon erwähnt hast (leichte Drehung zu Kühn) der Titel des neuen Romans, (.) und, ja, es gibt einen ähnlichen Spruch von Winston Churchill, Wer mit 30 kein äh ne, ich glaub mit 20, ich weiß es nicht mehr genau, wer mit 20 kein Sozialist ist, der hat kein Herz, aber wer's mit 40 immer noch ist, hat keinen Verstand. Das ist ja eigentlich dasselbe. Also so, dass man sich halt irgendwann verabschieden muss, und dann ist es auch mit der ↑Freiheit nicht mehr so wichtig, sondern dann zählt Sicherheit. (.) Und, ehm, tatsächlich ist dieses, ehm, das ist vielleicht auch was, (stockend) was nicht nur Mütter betrifft, also dieses Schwanken zwischen der Sehnsucht nach Sicherheit natürlich und der Sehnsucht nach Freiheit, wo man aber meint, wenn man eben ne Familie hat, wenn man für andere verantwortlich ist, wie Sandra das auch schildert, also man, wenn da jemand zu Schaden kommt, wenn vielleicht sogar jemand stirbt, dann hat man das selbst zu tragen. Dann wird vielleicht das Bedürfnis nach Sicherheit größer, oder dann versucht man auch das, wie man's eigentlich machen wollte oder was man sich eigentlich mal gewünscht hat, und auch die Visionen, die Freiheit, die gesellschaftlichen Veränderungen, (.) weiß nicht, ja, nicht mehr so viel dran zu denken und es mal gut sein zu lassen. Und, ehm, das ist allerdings was, das bringt Resi nicht so richtig fertig, und sie wundert sich auch, warum das die andern in ihrem Umfeld scheinbar besser können, und dann fällt ihr auf, dass es vielleicht doch auch etwas mit den Möglichkeiten zu tun hat, die man so hat, also dass man sich vielleicht leichter, sich, sowie seine Schäfchen ins Trockene bringen kann, wenn man, auch wenn man's mit vierzig noch nicht geschafft hat, von seinen Eltern finanziert kriegt oder sowas. Es gibt diesen tollen Song von Christiane Rösinger, der hier bestimmt auch bekannt ist, von den Eltern zur Belohnung und zur eigenen Erholung haben wir jetzt diese Eigentumswohnung ... und sowas passiert in Resis Umfeld auch vermehrt, und ihr passiert's nicht, sie ist halt kein Erbenkind, gibt's ja auch ...

Kühn: Aber jeder ist doch seines Glückes Schmied. Das kommt ja auch.

Stelling: [↑Aber]

Kühn: ... das wird Resi ja immer wieder unter die Nase gerieben ...

Stelling: Genau, und sie hätte ja auch. Sie hätte ja zum Beispiel einfach schon ein bisschen ↑früher ins Schwabenalter eintreten können schon mit 20, gucken, dass sie das Richtige studiert, dass sie Karriere macht, oder, was ja auch immer wie-

der, ich hab sehr viele Diskussionen geführt, Sie haben's ja auch gehört, darüber soll man etwa keine Kinder mehr kriegen, und das kann ja wohl nicht wahr sein, das kann ja nicht so schwer sein, und so, also sie hätte ja zum Beispiel keine Kinder kriegen müssen, fragt sie sich natürlich auch. (.) ↓ Wollte aber halt auch gerne, beziehungsweise, und da gibt's auch so ne Verbindung, (.) es war auch so ne Art Heilsversprechen, es war auch klar, natürlich soll man, Familie ist ja auch Glück, und ähm ja (stockt), sie dachte, dass man das alles macht und alles haben kann. Und jetzt fällt ihr auf, nee, ist ein bisschen schwieriger. Und sie verliert aber auch immer mehr tja (.) Gefährten, Mitstreiter, weiß nicht und am Anfang des Romans (.) ↓ verliert sie dann eben auch noch die Wohnung. Ist auch vielleicht so n bisschen ja, gut, phu, (.) aber (.) ist Gegenwartsliteratur. (Lacht, kurzes Gelächter aus dem Publikum)

(»Anke Stelling«, 00:42:43-00:48:37)

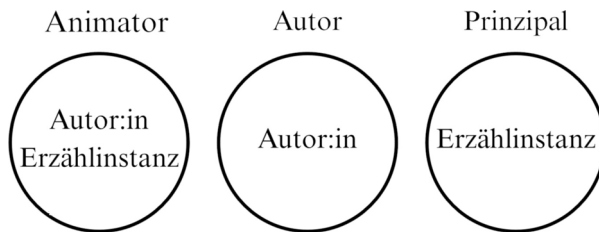
In diesem Ausschnitt des Gesprächsteils begibt sich Stelling in eine Metaposition zu ihren Figuren, den Erzählerinnen Sandra und Resi. Aus dem Arrangement der Lesung ergibt sich, dass Stelling die beiden Protagonistinnen zueinander in Beziehung setzt: Der Gesprächsteil schließt an einen Vorleseteil an, in dem Stelling aus »Bodentiefe Fenster« gelesen hat, und wird gefolgt von dem Vorleseteil, in dem Stelling aus »Schäfchen im Trockenen« liest. Stelling setzt also ihre Erzählerinnen in ein Verhältnis, vergleicht ihre Haltungen zum Eintritt ins »Schwabenalter« und den Umgang mit den Verantwortlichkeiten, bezieht ihre eigene Alltagswirklichkeit jedoch nicht in die Schilderung mit ein. Zwar können die Zuschauer:innen erkennen, dass die Autorin auf der Bühne den textimmanenten Figuren in Geschlecht und Alter etwa gleicht, das Gesagte legt ihnen jedoch – im Gegensatz zu den Aussagen bei Setz im vorherigen Beispiel – klar eine Unterscheidung zwischen der sich äußern den Autorin auf der Bühne und den von ihr in dritter Person Singular beschriebenen und so als fiktiv markierten Erzählinstanzen nahe.

Aufgrund der bereits genannten identischen Merkmale von Autorin und Erzählerinnen sowie weiterer biographischer Überschneidungen (Herkunft aus Baden-Württemberg, Beruf, Mutterschaft) bietet es sich für das Publikum dennoch an, das Authentizitäts-Spiel zu spielen und zu überlegen, welche der Aussagen über die Erzählerin im Gesprächsteil sowie seitens der Erzählerin im Vorleseteil wohl auch Stellings Haltung widerspiegeln und welche Darstellungen des Alltags der Protagonistin wohl Parallelen zu Stellings eigenem Alltag aufweisen – bis hin zur autobiografischen Rezeptionsart. Für diese müsste das Publikum jedoch die im Darstellungsrahmen verankerten Informationen ignorieren, die Stelling gegeben hat, indem sie im Gesprächsteil die Metaposition einnahm. Unter Einbezug derselben ist es dem Publikum überlassen, die Identitätseffekte und die Nicht-Identitätseffekte in seine Wahrnehmung zu integrieren und die vorlesende Stelling als verkörperte fiktionale

Erzählinstanz zu begreifen, auch wenn ihre Merkmale sich mit denen der verkörperten Autorin teilweise decken.

Als Zuschauerin kenne ich von solchen Konstellationen, in denen die Merkmale von Autorin und Erzählinstanz sich teilweise (vor allem in Alter, Geschlecht und Milieuzugehörigkeit) decken, eine Art der ›Authentizitäts-Rezeptionshaltung auf Probe‹. Es kommt zu einem Identitätseffekt, der das Angebot einer Rezeptionshaltung macht, die ich ›theatrale Rezeptionshaltung‹ nenne: Ich entscheide mich, für den Zeitraum der Lesung die verkörperte Erzählinstanz so wahrzunehmen, als würde die Person auf der Bühne tatsächlich die Erzählinstanz verkörpern; als wären die Physis und Stimme diejenige der Erzählinstanz. Dabei ist mir gleichzeitig bewusst, dass dieses Ineinsfallen nur eine Illusion ist, der ich mich freiwillig hingebe und aus der ich keine Schlüsse über die Autorin, ihren Charakter oder ihre Alltagswirklichkeit ziehen kann. Ähnlich wie eine Theaterbesucherin lasse ich mich ab diesem Moment, in dem sich mir der Zusammenfall von Körperlichkeit und Erzählinstanz bietet, für die Dauer der Vorlesezeit freiwillig täuschen und bin mir gleichzeitig der Täuschung bewusst.⁷²

Abbildung 11: Theatrale Rezeptionshaltung während des Vorleseteils



Quelle: Eigene Darstellung

In den letzten beiden Beispielen habe ich Vorleseteile beschrieben, deren Darstellungsrahmen viel Rahmenwissen zum Text lieferte. Die Gesprächsteile der Lese-Arrangements und die ausführlichen Textanmoderationen-Klammern der Autor:innen beschrieben das Verhältnis von Erzählinstanz und Autor:in auf jeweils unterschiedliche Weise und produzierten so unterschiedliche Identitätseffekte in den beobachtbaren Bühnenfiguren.

Doch nicht jedes Arrangement bietet so viele Informationen über den Hintergrund der Autor:innen oder der Erzählinstanz. Insbesondere Lesungen, bei denen

72 Vgl. hierzu auch: J. Lazardzig: Illusion.

mehrere Autor:innen hintereinander auftreten, bieten ihrem Publikum für gewöhnlich wesentlich weniger Kontext. Hier ist es üblich, die Biografien der Autor:innen entweder gesammelt am Anfang oder unmittelbar vor der Lesung der jeweiligen Auftretenden zu verlesen. Im Extremfall besteht diese Form der Ankündigung nur aus dem Autor:innennamen, einem lapidaren Witz oder überhaupt keiner Vorstellung, und die Autorin beginnt im Anschluss ohne einleitende Worte mit ihrer Lesung. Zuschauende können also mit wenig bis gar keinem Rahmenwissen über Autor:in und Erzählinstanz in den Vorleseteil entlassen werden. Ein solches Arrangement produziert andere Identitätseffekte als Arrangements mit mehr Rahmenwissen über Autor:inneninszenierung und Werk.

Auf der gemeinsamen Lesung der »Initiative Wort und Bild« und der Literaturzeitschrift »Edit« liest die Autorin Christina Hansen den von ihr verfassten Monolog »Wie 1 Hai« aus der neu erschienenen Ausgabe der Literaturzeitschrift. In der Anmoderation seitens der Veranstaltenden wird sie wie folgt angekündigt: »Jetzt als Allererstes liest Christina Hansen, und sie ist ein Hai.« Hansen betritt die Bühne, begrüßt das Publikum mit einem knappen Hallo, schlägt die Zeitschrift auf und kommentiert: »Ich lese hier auf dem MacBook« (das für die spätere Comic-Lesung bereits zugeklappt auf dem Lesetisch liegt). Sie fährt fort: »Ich lese einen Monolog, der heißt ›wie ein Hai‹, und beginnt dann zu lesen.

(»WuB x Edit!«, 00:03:02-00:03:38)

Als der Vorleseteil beginnt, haben die Zuschauenden, denen Christina Hansen nicht bekannt ist, also keinerlei Information über sie als Person. In so einem Fall bleiben ihnen zur Bestimmung des Verhältnisses von Autor:in und Erzählinstanz lediglich die Körperlichkeit und die Performanz der Autorin und somit wesentlich weniger Informationen und Kategorien, die sie mit der Erzählinstanz abgleichen könnten. Zusätzlich spielt der Monolog, den Hansen liest, mit der Identität der Erzählinstanz, indem die Erzählstimme sich selbst wiederholt attestiert, wie ein Hai zu sein, sich Bedrohlichkeit zuspricht und sich an einem fiktiven Gegenüber abarbeitet, dem sie verschiedene Versionen ihrer selbst anbietet.⁷³ Durch das Spiel mit ihrer Identität ist die Erzählinstanz ähnlich offen definiert wie die auftretende Autor:in. Lediglich die Sprache lässt eine jüngere Erzählinstanz errahnen, und das Wort »Bluse« ziemlich am Ende des Monologs weist auf eine sich weiblich kleidende Erzählinstanz hin, zwei Merkmale, die die Erzählinstanz mit der Autorin teilt.

Aus derart offenen Referenzen können sich Identitätseffekte ergeben, die zu einer autobiografischen, aber auch zu einer theatralen Rezeptionshaltung führen können. Es spricht ebenso viel dafür wie dagegen, die verkörperte Erzählinstanz als identisch mit der auftretenden Autorin wahrzunehmen, deren Stimme ihre

73 Vgl. Christina Hansen: »Wie 1 Hai«, in: Edit! Papier für neue Texte (Oktober 2016), S. 32–40.

Worte liest. Ohne Informationen aus dem Darstellungsrahmen, die eindeutige Angebote machen, tritt hier also ein offener Identitätseffekt zutage, der von den Zuschauenden nach Gusto ausgefüllt werden kann.

Als Modulation einer Lesung kann auch die Erzählinstanz in den Mittelpunkt gerückt werden, etwa indem eine historische Figur, die im Text als Erzählstimme vorkommt, auf der Lesung ausführlich besprochen wird. Als eine weitere Verhältnisbestimmung von Autor:in und Erzählinstanz schildere ich nun den ›Extremfall‹ einer solchen Inszenierung der beiden klar voneinander getrennten Instanzen Autor und Erzähler, um daran zu zeigen, wie die Rahmenbedingungen auch das perzeptive Auseinanderfallen der beiden Instanzen begünstigen können.

Die Lesung »Latenight Kabeljau & Dorsch« (»Latenight«) beginnt nicht mit der Vorstellung des Autors, sondern mit einer thematischen Anmoderation, die auf die Geschichte der Erzählfigur zusteuert, einer Figur, die nach zahlreichen Hochstapeleien und einem Steuerskandal unter falschem Namen untertauchen musste. Die Geschichte der Figur basiert auf »wahren Begebenheiten«, wie Malte Abraham in seiner Anmoderation betont, und zwar auf der Lebensgeschichte Heinrich Kiebers, »der in Liechtenstein als Datendieb berühmt geworden ist«. Abraham stellt die Gäste des Abends vor und lässt dann ein Video abspielen, das den Autor des Abends, Benjamin Quaderer, vorstellt. Das Video, gesprochen von Victor Kümel, beginnt wie folgt:

»Als Heinrich Kieber im Jahre 1965 in Liechtenstein geboren wird, ahnt der junge Autor Benjamin Quaderer noch nicht, dass er eines Tages einen Roman über ihn schreiben wird, denn Benjamin Quaderer ist zu diesem Zeitpunkt noch nicht auf der Welt. Und im Leben von Heinrich Kieber hat sich noch nichts ereignet, über das man ein Buch schreiben könnte. Aber das soll sich bald ändern.«

Eine Off-Stimme erzählt dann mit visuellen Untermalungen die Lebensgeschichten von Quaderer und der von ihm geschaffenen Erzählinstanz, wobei die Gegenüberstellung des ereignisreichen Lebens des Hochstaplers und des eher bürgerlichen Lebens des jungen Autors einerseits für Komik sorgt, andererseits aber auch die Diskrepanz zwischen den beiden vorgestellten Akteuren betont, was das Alter, die Lebensführung und die Lebenserfahrung angeht. Das Video endet mit: »Wo Heinrich Kieber heute ist und wie er heißt, weiß niemand. Wo Benjamin Quaderer ist und wie er heißt, ist bekannt. Er heißt ›Benjamin Quaderer‹, und heute Abend ist er hier. Herzlich willkommen, Benjamin Quaderer.«

Der Autor kommt unter Applaus auf die Bühne. In seiner Textanmoderation kommentiert er nochmals knapp seine Erzählinstanz, bevor er beginnt, aus seinem Manuskript zu lesen:

»Und, ehm, das Setting ist, dass es eine Figur gibt, die sich in einem Zeugenschutzprogramm befindet und von dort aus zu Stift und Papier greift, um seine Lebensgeschichte zu erzählen, und es gibt also zwei Erzählebenen – ich red viel zu viel – und ich les jetzt den aller-, allerersten Anfang vor, (hustet) nachdem ich gehustet habe, und das geht so.

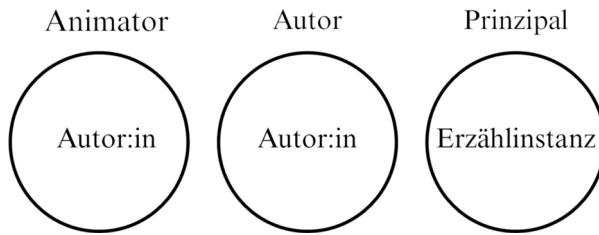
Hallo. Starker Beginn für einen Roman, finde ich. (Lachen) Hallo. Mein Name ist Johann Kaiser. Wahrscheinlich haben Sie von mir gehört. Ich bin 53 Jahre alt, von Sternzeichen Widder und lebe unter falscher Identität an einem Ort, von dem ich zu meinem eigenen Schutz nicht erzählen darf. Sagen kann ich nur so viel: Es gibt hier Wolken und Bäume, Gras gibt es und Tiere, die das Gras fressen. Fließend Wasser und Strom existieren hier genauso, wie die Sonne es tut.«

(»Latenight Kabeljau & Dorsch«, 00:02:09-00:12:35)

Bei diesem Auftritt werden die Identitätseffekte gering gehalten. Durch die Ausgestaltung der Elemente vor dem Vorleseteil, insbesondere die audio-visuelle Gegenüberstellung von Autor und Erzähler im Video, werden die Unterschiede der beiden Instanzen so klar markiert, dass eine autofiktionale und selbst eine theatrale Rezeptionshaltung unmöglich erscheinen. Das Auseinanderfallen von Autor und Erzählinstanz wird durch die Anmoderation des Autors sowie durch seine Performanz unterstrichen: Quaderers Stimme ist beim Vorlesen tiefer und langsamer, als wenn sie sich im Modus des »fresh talk« befindet. Die Aufbereitung und Gegenüberstellung der Lebensgeschichten bringt Instanzen hervor, die sich nicht in einer einzelnen Figur vereinen lassen. Dementsprechend wird der Erzähler im Darstellungsrahmen als eigene Bühnenfigur etabliert, auf die die Beteiligten sich während der restlichen Lesung wie auf einen abwesenden Fremden beziehen. Die ästhetische Erfahrung entsteht hier nicht durch das Fiktions-Alltagswirklichkeits-Spiel zwischen Autor und Erzähler, sondern durch das zwischen historischer Person und Erzähler, während der Autor als Schöpfer dieser Erzählung in den Mittelpunkt rückt. Analog zu diesen Modulationen ist auch der Vorleseteil der insgesamt knapp 90 Minuten dauernden Lesung mit 10 Minuten relativ kurz. Als Zuschauerin habe ich in dieser Zeit nicht die theatrale Rezeptionshaltung eingenommen, in der ich Autor und Ich-Erzähler für die Zeit des Lesens in eins fallen ließ, sondern verharnte in einer distanzierteren Rezeptionshaltung, mit der ich Quaderer zuhörte, wie er von einem anderen »in seinem Namen« sprach.⁷⁴

74 Vgl. das Kapitel IV.2.1 dieser Arbeit.

Abbildung 12: Produktionsformat bei distanzierter Rezeptionshaltung und geringem Identitätseffekt



Quelle: Eigene Darstellung

Einen weiteren Fall, den ich hier abschließend diskutieren möchte, stellt das Vorlesen eines Textes mit mehreren Erzählinstanzen dar. Auch hier lässt sich das Produktionsformat unter Einbezug des Darstellungsrahmens bestimmen, und damit lassen sich die Darstellungsangebote der lesenden Person sowie die Identitätseffekte der Bühnenfigur identifizieren.

Bei der Release-Lesung von »Drei Stücke« (»Lotz: Drei Stücke«) liest Wolfram Lotz nach der Performance eines Jugendclubs und einem einführenden Gesprächsteil aus dem Buch vor. Das Buch versammelt drei Theaterstücke von Lotz, und der Text, den er vorliest, beinhaltet einen Monolog der »Schauspieler:in«, Regieanweisungen und zwei »hässliche Schauspieler:innen«, die den Monolog unterbrechen.⁷⁵ Lotz ist also vor die Aufgabe gestellt, mehrere Figuren und die Regieanweisungen auf der Bühne so zu verkörpern, dass die Zuschauenden dem Geschehen folgen können – er muss also die im schriftlichen Text vorhandenen visuellen Hilfestellungen zur Unterscheidung der Figuren performativ hervorbringen.

Lotz: Genau, und dann hält, ehm, die Schauspieler:in einen Monolog, den ich jetzt erstmal kurz beginnen möchte. (.) ↑ (Lotz' Stimme wird merklich schneller, angespannter und rhythmischer) Ich sage jetzt, wie es wirklich ist! Ich sage jetzt, wie es wirklich ist! Als Modulation einer Lesung kann auch die Erzählinstanz in den Mittelpunkt gerückt werden, etwa indem eine historische Figur, die im Text als Erzählstimme vorkommt, auf der Lesung ausführlich besprochen wird. Als eine weitere Verhältnisbestimmung von Autor:in und Erzählinstanz schildere ich nun den »Extremfall« einer solchen Inszenierung der beiden klar voneinander getrennten Instanzen Autor und Erzähler, um daran zu zeigen, wie die Rahmenbedingungen auch das perzeptive Auseinanderfallen der beiden Instanzen begünstigen können. ! Ich sage jetzt, wie es wirklich ist! Ich sag es jetzt! Ich sag es jetzt! Ich sag es jetzt! Wir müssen uns zu einer klaren Aussage durchringen! Wir müssen uns zu

75 Vgl. Friederike Emmerling/Stefanie von Lieven (Hg.): Der große Marsch (= Fischer, Band 29631), Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch 2016, S. 21ff.

einer klaren Aussage durchringen! Wir müssen uns zu einer klaren Aussage durchringen! Es bringt nichts, sich selbst zu sabotieren! Es bringt nichts, sich selbst zu sabotieren! Es bringt nichts, sich selbst zu (.) ↘sabotieren. Ich sag es jetzt! Ich sag es jetzt! Ich sage jetzt, wie es ist. Die da oben sind Idioten! (.) Die da oben sind Idioten UND die da unten sind Idioten! Sie sind Idioten! Wir sind Idioten! Ich sage jetzt wie es ist! Ich sage jetzt wie es ist! ↘ (Lotz nimmt die Eindringlichkeit und ein Stückchen Tempo aus der Stimme) Zwei hässliche männliche Schauspieler treten aus dem Hintergrund hervor. (Lachen im Publikum) Sie sprechen im (.) Chor: ↗ (Lotz wechselt wieder in die Stimmlage und den Ton, in denen er den Monolog der Schauspielerin gelesen hat) Wir sagen jetzt wie es ist! Wir heben es im Chor hervor! Wir heben es im Chor hervor! Chor! Hervor! Chor! Hervor! (Lachen im Publikum hält an) ↘ (Lotz verlangsamt die Stimme und schlägt einen weicheren Ton an) Die zwei (.) hässlichen Schauspieler treten wieder ab und sind still. Die Schauspielerin fährt fort. ↗ (Lotz fällt zurück in die energiegeladene Stimme der Schauspielerin) Es ist nämlich so: Armut ist etwas Konkretes. Armut findet statt. Armut ist real. Armut ist wirklich. Armut ist in der Wirklichkeit angekommen. Armut findet statt in unserer Wirklichkeit. (Lotz erhöht das Sprechtempo allmählich immer weiter) Armut ist in unserer Wirklichkeit Realität. Sie findet konkret statt in unserer Wirklichkeit. Sie ist nicht irgendwo sonst, sondern in unserer Wirklichkeit. Armut IST etwas Konkretes. Wir können nicht länger verdrängen, wie es ist. Wir können nicht länger verdrängen, wie es ist. Wir können nicht länger verdrängen, wie es ist. Es ist so. Und es kommt ständig vor! Kommt ständig vor! ↘ (Lotz' Stimme ist wieder wesentlich ruhiger und etwas langsamer) Die zwei Schauspieler treten hervor und rufen im Chor: ↗ (Lotz fällt zurück in die energiegeladene Stimme) Chor! Hervor! Chor! Hervor! ↘ (Lotz' Stimme ist wieder wesentlich ruhiger) Die zwei hässlichen Schauspieler treten wieder ab und sind still. Die Schauspielerin fährt fort. ↗ (Lotz fällt zurück in die aufgeregte Stimme der Schauspielerin) So ist es! So ist es! Die da oben beuten uns aus! Die da oben beuten uns aus! Die da oben sind konkret! Die da oben sind konkret! Die da oben sind die Oberschicht! Die da unten sind die Unterschicht! Die da unten (.) (.) s-sind die Unterschicht. Die da oben sind über denen da unten. Die da unten sind unter denen da oben. Ich sage nur, wie es ist! Der Krieg ist real! Der Krieg ist real! (.) Ich hasse den Krieg. Ich sage nur, wie es ist. Ich hasse den Krieg. Ich sage endlich, wie es ist. Ich hasse ihn. Ich hasse die da oben! Die da oben müssen nach da unten. Die da unten müssen nach da oben! Ich meine das ernst! Es ist ernst. Armut ist ernst! Krieg ist ernst! Krieg ist real! Armut ist real! Armut ist Krieg! Krieg ist Armut! Die da oben sind real! Die da unten sind real! Die da unten sind Armut! Die da oben sind Krieg! Ich sage nur, wie es ist. (Lotz' Sprechtempo zieht immer mehr an) Es findet statt. Es ist nicht so, dass es nicht stattfindet. Es findet statt. Niemand kann sagen, dass es nicht stattfindet. Es findet statt. Es hört nicht auf. Es hört nicht auf. Es hört nicht auf. Es hört erst auf, wenn es beendet wird. E-es hört erst auf, wenn es beendet wird. (Lotz' Sprechtempo zieht noch weiter an) Dann erst hört es auf. Hört es auf. Hört es auf. Es hört auf, es wird beendet. Es ist zu Ende. Es ist jetzt zu Ende. Das ist jetzt das Ende. Das Ende! Das Ende! (.) ↘ (Lotz wechselt in eine wesentlich tiefere, entspann-

tere und etwas langsamere Stimme, macht während des Sprechens auf Brusthöhe mit der rechten Hand eine rhythmische Handbewegung) Die zwei hässlichen Schauspieler treten hervor und rufen im Chor ↑ (Tonlagen- und Tempowechsel zu hoch und sehr schnell, dabei den Rhythmus unterstreichende Bewegungen mit der rechten Hand) Ende! Ende! Ende! ↓ (wesentlich tiefere, entspanntere und etwas langsamere Stimme) Die Schauspielerin fährt fort. (.) Hält die Hand wie zum Abbremsen eines Redeflusses in die Höhe. ↑ (Stimme wieder in der Stimmlage der Schauspielerin, aber weniger eindringlich als vorher) Ein kleiner Epilog sei mir aber noch gestattet. Ein kleiner Epilog sei mir aber noch gestattet! Ein kleiner Epilog sei mir aber noch gestattet! Ein kleiner Epilog sei mir aber noch gestattet! Ein kleiner (.) Epilog! Ein kleiner (.) ↓ Epilog. ↑ Ich sage nur, wie es ist. Sie wissen ja, ich sage nur, wie es ist. (.) Das wissen Sie doch. (.) Eigentlich wissen Sie es ja doch. Eigentlich wissen Sie ja doch, wie es ist. Eigentlich wissen Sie es ja doch. ↓ (Wechselt zur wesentlich weicheren Stimme) Die Schauspielerin verlässt die Bühne. Die beiden hässlichen Schauspieler stehen im Hintergrund noch herum. Sie bleiben stehen. Das Licht geht an. Die beiden hässlichen Schauspieler stehen weiter herum. Dann (.) klatscht das Publikum. (Lachen im Publikum) Zum Teil, weil es ihm so gut gefallen hat, zum Teil aus Respekt vor (.) der schauspielerischen Leistung. (Vehementes Anfangsklatschen eines Zuschauers, in das das restliche Publikum dann einstimmt. Lotz blättert währenddessen im Buch vor) Eh, genau, das ist das Ende des ersten Akts, dann gibt es ein großes Büffet, dann kommt nochmal der (.) Autor des Stücks, die Schauspielerin, (.) der Regisseur, eine ältere Sozialhilfeempfängerin in Bomberjacke (Lachen im Publikum), eehhhmmmm, noch ein Schauspieler kommt, der wegen Inzest verurteilt, zwäng (.) zwäng Power (?) Patrick S., ehhhm. (.) Dann kommt (.) EINE RIESIGE SCHLANGE, ehm, (.) dann kommt nochmal der Regisseur, und so weiter, dann kommt der ↑ dritte Akt, dann kommt die Mutter des Autors, die Schauspielerin –

Becker: die Vögel –

Lotz: Ja, jajaja, ja ich vergesse (.) so einiges, dann kommt der Attentäter Luis (?) Pain, und dann kommt, genau, und dann kommt der Lyriker Felix Leu, der ein Gedicht vorträgt beziehungsweise seine Computerstimme, und ich würde meinen Freund Sascha darum bitten, dass er's vielleicht kurz auf der Bühne vorliest, stellvertretend für Felix, der nicht (.) da sein (.) kann.

Im letzten Satz kommt Sascha Macht auf die Bühne und tritt versehentlich gegen den Fuß von Lotz' Mikrofonständer, der kurz wipelt, Sascha entschuldigt sich leise und schaut verlegen ins Publikum. Lacher aus dem Publikum.

Lotz: So muss es sein. (Lotz lacht selbst kurz)

Macht stellt sich an das bereits auf seine Kopfhöhe eingestellte Standmikrofon auf der rechten Seite der Bühne, schlägt das Buch an der Stelle auf, an der ein Zettel hineingelegt ist, und beginnt relativ unmittelbar nach Lotz' Kommentar zu lesen.

(»Lotz: Drei Stücke«, 00:29:38–00:34:48)

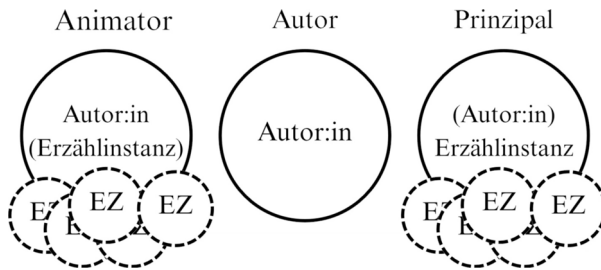
Lotz' Performanz ist maßgeblich durch seinen stimmlich-artikulatorischen Ausdruck geprägt. Im Laufe des Lesens etabliert er zwei klar voneinander zu unter-

scheidende Sprechweisen: Er spricht in einer hohen, oft sehr schnellen Stimmlage mit sehr starker Sprechspannung und einem starken rhythmischen Duktus und in einer tieferen, entspannteren Stimmlage, die wesentlich mehr nach der Alltagsstimme des Autors klingt. Die erste Sprechweise ist für die wörtliche Rede der Figuren reserviert, in der zweiten spricht Lotz die Regieanweisungen, um dem Publikum die Orientierung im Text zu erleichtern. Bemerkenswert ist, dass sich die Sprechweise in der sich an den Monolog anschließenden, mündlich vorgetragenen Zwischenmoderation nicht von der Sprechweise bei den Regieanweisungen des Textes unterscheidet. Lotz benutzt also über das Lesen hinweg zwei Sprechweisen, eine für die Rede der textimmanenten Figuren und eine für den ›Rest‹. Bei diesem Rest, den Regieanweisungen und den Zwischenmoderationen, wird stimmlich-artikulatorisch markiert, dass es sich hier um Instruktionen handelt, die keiner besonderen Sprechweise bedürfen, sondern alltagsstimmlich vorgetragen werden können.

Damit trennt Lotz nicht zwischen Text und Anmoderation, sondern zwischen Figurenrede und Höranweisungen. Perzeptiv bringt er damit zwei Instanzen hervor: einmal die durch die künstlich überformte Sprechweise als fiktional markierten Figuren, einmal eine in alltäglicher Sprechweise durch den Text führende Instanz. Letztere macht durch die stimmlichen Markierungen und die fehlende Trennung zwischen textlicher und spontaner Rede ein Darstellungsangebot, das den gelesenen und den mündlich vorgetragenen Text in eins fallen lässt. Damit kann die ›führende‹ Instanz in der Rezeption mit dem vorlesenden Autor in eins fallen.

Eine ähnliche Grenzverschiebung vollzieht sich auch in dem Text, den Lotz auf der Bühne produziert. In der Zwischenmoderation reiht er die textimmanenten Figuren aneinander, die im Laufe des Stücks auftreten, und nennt dabei unter anderem den ›Autor des Stücks‹ und die ›Mutter des Autors‹. Dabei markiert er weder verbal noch nonverbal einen Unterschied zwischen diesen Figuren mit ihren stark alltagswirklichen Referenzen und den anderen Figuren des Stücks. Stattdessen ruft die Nennung dieser Figuren Komik hervor, da sie zusammen mit Figuren mit sehr wenig alltagswirklichen Referenzen – ›eine riesige Schlange‹ – eine absurde Auflistung bilden. Den ›Autor‹ benennt Lotz in dieser Aufzählung als Figur, die mit dem Aufzählenden nichts zu tun hat, sondern durch die Einbettung in die Liste der anderen Figuren fiktional gerahmt wird. Die Referenzen auf die Alltagswirklichkeit weisen somit ins Leere, sie erweisen sich als unzuverlässig. Die Grenzaufhebungen zwischen der ›Wirklichkeit‹ und der Fiktion wirken willkürlich verschoben. Diese Verschiebung wird durch die Vortragsweise von Lotz performativ bestätigt, indem Regieanweisungen und Äußerungen des Autors in einer Sprechweise zusammengefasst werden.

Abbildung 13: Produktionsformat bei einer durch den Text führenden Instanz



Quelle: Eigene Darstellung

In diesem Leseteil ergeben sich also zwei vorherrschende Produktionsformate: Erstens ein Autor, der im Animations- und im Prinzipals-Knoten gleichzeitig eine eigene, auf der Bühne erschaffene Erzählinstanz hervorbringt, die durch das Stück führt, und zweitens mehrere durch die theatrale Sprechweise als fiktional gerahmte Erzählinstanzen, die den Animations- und Prinzipals-Knoten besetzen. Durch die hohe Sprechgeschwindigkeit, die Intonation sowie die vielen Wiederholungen im Text ergibt sich bei der Zuschauerin eine perzeptive Überforderung, die den Effekt des ›Einknickens‹ und Mitgehens mit dem Text hervorruft. In dieser Mischung aus Wortklang-Lauschen und Eintauchen in den Text rücken die Figuren selbst aus dem Fokus der Wahrnehmung; es entsteht eine Textfläche mit unterschiedlichen Instanzen, deren rhythmische Durchstrukturiertheit das ästhetische Erleben des Zuhörens dominiert.

4.2.4 Auf einen Blick: Merkmalsabgleiche zwischen Erzählinstanz und Autor:in

Was zeigt sich den Zuschauenden, wenn sie eine:n Autor:in auf der Bühne beim Vorlesen beobachten? Welche Bedeutungen bieten sich ihnen an, und wie läuft dieser Prozess der Bedeutungsfindung genau ab? Welche Performanzen und welche Rezeptionshaltungen lassen sich hierbei ausmachen?

Das zweite Kapitel über den Vorleseteil einer Lesung dreht sich um die Wahrnehmungsordnung der Repräsentation. Hier gehe ich davon aus, dass die Rezeption des Vorleseteils erstens von einem Abgleich zwischen Erinnerungtem und Gehörtem bestimmt wird und zweitens von einer aktiven Erforschung des Verhältnisses zwischen der vorlesenden Person und der durch sie verkörperten textimmanenten Erzählinstanz.

Der Abgleich zwischen Erinnerungtem und Gehörtem ist innerhalb der Hörbuchforschung unter dem Begriff der Passung erforscht worden. Auf eine Autor:innenlesung übertragen lässt sich hier die Erkenntnis, dass beim Vorlesen eines Textes

seiner semantischen Ebene auditiv und – im Falle von Live-Lesungen – visuell Bedeutungen hinzugefügt werden. Durch die Intonation sowie die Mimik und Gestik während des Vorlesens wird den Zuschauenden eine bestimmte Form der Deutung angeboten. Sie befinden sich so nicht mehr in der Suchbewegung der Deutung, sondern in der Rezeption einer vorhandenen Deutung, an die sich höchstens die Suchbewegung danach, wie diese Deutung zustandekommt, anschließt. Das innere Selbstgespräch des Lesens wird durch eine fremde Intonation und Verkörperung überlagert. Der ästhetische Eindruck generiert sich nun aus einem Abgleich zwischen der Intonation und Verkörperung auf der einen und dem Text auf der anderen Seite, oder, falls der Text schon bekannt ist, zwischen dem Erinnerten und dem aktuell Aufgeführten.

Ein wesentlich größerer Teil der bedeutungsstiftenden Abgleichshandlung, die die Zuschauenden auf Autor:innenlesungen vollziehen, findet jedoch zwischen zwei Figuren statt: Zwischen der Bühnenfigur auf der einen Seite, sprich der auftretenden Autorin, wie sie sich in der aktuellen Situation für die Zuschauenden als Figur generiert. Und der textimmanenten Erzählinstanz auf der anderen Seite, die sich durch die im Text enthaltenen Eigenschaften und Merkmale hervorbringt. Die Erforschung der Beziehung zwischen den beiden Instanzen ist maßgeblicher Teil der ästhetischen Erfahrung einer Autor:innenlesung.

Hierbei machen die Zuschauer:innen sich einerseits ein Bild von der Erzählinstanz, das auf textimmanenten Schreibweisen und im Text enthaltenen Informationen basiert: bezüglich ihrer äußeren Merkmale, ihrer Weltanschauung, ihrer Milieuzugehörigkeit und ihrer sozialen Verortung. Andererseits beobachten die Zuschauenden die Performanz der Autorin auf der Bühne und die dadurch entstehende Bühnenfigur, die wiederum auf visueller und auditiver Ebene Hinweise auf ihre Weltanschauung, ihre Milieuzugehörigkeit, ihre soziale Verortung gibt. Diese Informationen erhalten die Zuschauenden nicht nur aus dem Vorleseteil, sondern auch aus den vorherigen Teilen der Lesung, in denen die Autorin eingeführt und eventuell befragt wurde. Sie sind den Zuschauenden im Darstellungsrahmen präsent und fließen in die Generierung der Bühnenfigur während des Vorleseteils mit ein.

Zusätzlich bieten sich den Zuschauenden die Informationen dar, die der Autor gibt, wenn er über seinen Text spricht. Der Autor kann sich hier in eine Metaposition zur Erzählinstanz begeben und über sie in der dritten Person sprechen oder das ›Ich‹ des Textes deckungsgleich mit dem ›ich‹ verwenden, mit dem er seine eigene Person adressiert. Und als letzter Faktor zur Bestimmung der Beziehung zwischen Autor:in und Erzählinstanz bietet sich die Performanz des Autors während des Vorlesens an, genauer das Ausmaß der stimmlichen, gestischen und mimischen Unterschiede zwischen seinem Rede- und seinem Vorlesemodus bei der Darbietung des jeweiligen Texts. Aus all diesen Informationen ergeben sich bezüglich der die

Erzählinstanz verkörpernden Bühnenfigur Identitätseffekte, die zu verschiedenen Rezeptionshaltungen auf Zuschauer:innenseite führen.

Für eine genaue Bestimmung dieser Identitätseffekte bemühe ich ein konversationsanalytisches Modell von Erwin Goffman, das eine auftretende Person unterteilt in einen Animator, der die Worte auf der Bühne verkörpert, einen Autor, der die Worte auf der Bühne verfasst hat, und einen Prinzipal, der hinter dem auf der Bühne Gesagten steht. Wenn diese drei Kommunikationsknoten perzeptiv in eins fallen, also der Animator, der Autor und der Prinzipal als ein und dieselbe Person scheinen, bietet sich den Zuschauenden eine autobiografische Rezeptionshaltung an. Dies ist der Fall, wenn es viele Verweise zwischen den aus dem Darstellungsrahmen verfügbaren Informationen über die Bühnenfigur und den aus dem Text verfügbaren Informationen über die Erzählinstanz gibt. Das Angebot wird verstärkt, wenn sich die Autorin in keine Metaposition zu ihrer Erzählinstanz begibt, sowie, wenn sich keine klare prosodische Trennung zwischen dem Redemodus als Autorin und dem Vorlesemodus als verkörperte Erzählinstanz ausmachen lässt.

Sobald die kommunikativen Knoten auseinanderfallen, bietet sich eine distanzierte Rezeptionshaltung an, bei der die Bühnenfigur den Knoten des Animators und den Knoten des Autors einnimmt, die Erzählinstanz den Knoten des Prinzipals. Dies ist dann der Fall, wenn es viele Verweise auf die Unterschiede der beiden Instanzen gibt, eine Metaposition eingenommen wird und/oder prosodische Unterschiede zwischen den Rede- bzw. Lesemodi erkennbar sind.

Eine Mischung dieser beiden Rezeptionshaltungen nenne ich die theatrale Rezeptionshaltung. Sie nimmt spielerisch für die Dauer des Vorgelesenen ein Ineinsfallen von Bühnenfigur und Erzählinstanz an, im Bewusstsein, sich absichtlich für den Zweck der ästhetischen Erfahrung zu täuschen. Hierbei besetzen die Autorin und die Erzählinstanz zusammen den kommunikativen Knoten des Animators, die Autorin den Knoten des Autors und die Erzählinstanz den Knoten des Prinzipals.

Welche Rezeptionshaltung das Publikum einnimmt, ist auf eine bestimmte Weise abhängig von der Informationsfülle, die sich aus dem vorgelesenen Text und dem Darstellungsrahmen ergibt. Je weniger Informationen den Zuschauenden zur Verfügung stehen, desto wahrscheinlicher bieten sich mehrere Rezeptionshaltungen an, die Zuschauende auch im Wechsel einnehmen können. Je mehr Informationen es gibt, desto klarer bietet sich den Zuschauenden eine bestimmte Rezeptionshaltung an.

Die Wahrnehmungsordnung der Repräsentation umfasst auf Autor:innenlesungen also immer mehrere Ebenen: Nicht nur taucht das Publikum in den Inhalt des Vorgelesenen mitsamt den ablaufenden Passungsprozessen ein, sondern es generiert auch Bedeutung, indem es die Beziehung zwischen Erzählinstanz und Autor:in erforscht und damit einhergehend nach der passenden Rezeptionshaltung sucht. In einem letzten Schritt zur Darstellung des Vorleseteils zeige ich nun weite-

re Ebenen auf, und zwar diejenigen, die mit der Verkörperung der Autor:innenrolle auf der Bühne einhergehen. Die hier zu beobachtenden Performanzen und Darstellungskonventionen machen einen weiteren erheblichen Teil der ästhetischen Erfahrung auf Lesungen aus.

4.3 Autor:in/Erzählinstanz

»Now let me take another try at saying what it is that a speaker brings to the podium. Of course, there is his text. But whatever the intrinsic merit of the text, this would be available to readers of a printed version – as would the reputation of its author. What a lecturer brings to hearers in addition to all this is added access to himself and a commitment to the particular occasion at hand. He exposes himself to the audience. He addresses the occasion. In both ways he gives himself up to the situation. And this ritual work is done under cover of conveying his text. No one need feel that ritual has become an end in itself. As the manifest content of a dream allows a latent meaning to be tolerated, so the transmission of a text allows for the ritual of performance.«⁷⁶

Im folgenden Kapitel wende ich mich der Facette der als Lesende auftretenden Person zu, der in den anderen Elementen als dem Vorleseteil klar im Vordergrund steht: der Rolle der Autorin. Glaubt man Erving Goffman, ist das Hervorbringen dieser Figur ein zentraler, wenn nicht sogar der eigentliche Teil der ›latenten Bedeutung‹ einer Aufführung, die den ›manifesten Inhalt‹ des Gesagten ergänzt.

Autor:innenfiguren kommen in allen Teilen einer Autor:innenlesung vor: im Vorleseteil, in den Textklammern und in Gesprächsteilen als verkörperte Autor:innen, sowie in den äußeren Klammern, also den An- und Abmoderationen der Veranstaltungen, als Gegenstand der Beschreibung. Dabei unterliegt die Autor:innenfigur grundsätzlich anderen Darstellungs- und Wahrnehmungskonventionen als die Erzählinstanz: Sie ist nicht als ›fiktional‹ gerahmt, sondern steht als eine ›Person‹ auf der Bühne, die eine grundlegend andere Anbindung an die Alltagswirklichkeit hat als eine textimmanente Figur.

Die Figur der Autorin wird hauptsächlich im Modus des ›fresh talk‹ innerhalb rollenbasierter Interaktionen hervorgebracht. Daher ist davon auszugehen, dass die Ausgestaltung ihrer Identität nicht nur von der als Autor:in auftretenden Person, sondern auch von dem Rahmen abhängig ist, innerhalb dessen sie als Ko-Konstruktion aller Beteiligten emergiert.

Zugleich sind Autor:innen jedoch Personen, deren Berufsbild öffentliche Auftritte umfasst. Sie haben während ihrer Karriere bereits einen Satz an routinisiert-

76 E. Goffman: *The Lecture*, S. 191.

ten Praktiken des Auftretens erworben, der mit zunehmendem professionellen Alter immer umfangreicher und situationsadäquater wird. Diese Praktiken des Auftretens sind Teil der ›Inszenierungspraktiken‹ von Autor:innen, die Kaiser und Jürgensen »als jene textuellen, paratextuellen und habituellen 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«⁷⁷ definieren.

Kaiser und Jürgensen trennen die Inszenierungspraktiken eines Autors von seinem ›Autorbild‹, das »die ›Legendenbildungen‹ bzw. die Fremdsinszenierungen der Literaturgeschichtsschreibung bzw. der Literaturkritik oder anderer Akteure (etwa Verlage, Literaturhäuser, Preiskomitees) des literarischen Feldes«⁷⁸ umfasst. Als Referenzraum für diese Praktiken nennen sie den Lebensstil von Autor:innen, den sie als öffentlich beobachtbares Produkt sozialer Interaktion beschreiben.

Die Autoren verfeinern ihr Modell der Inszenierungspraktiken, indem sie diese in Untergruppen gliedern: Erstens in performative Elemente, die Aspekte der Körperlichkeit umfassen, zweitens in weltanschauliche Momente, unter denen sie die »Integration von außerliterarischen Wissensbeständen«⁷⁹ verstehen, und drittens in ästhetische Elemente, die die »Charakterisierung der eigenen Arbeitsweise, Genealogisierung der eigenen Tätigkeit und distinktive Formen der Authentizitätsbeglaubigung« umfassen.

Im Vorwort des gleichnamigen Sammelbands beschreibt Sabine Kyora, wie die »Subjektform Autor« sich als ein solches Subjekt formt, indem sie die für das literarische Feld nötigen Inszenierungspraktiken ausbildet. Ein Autor erlangt im Laufe seiner Karriere praktisches Wissen,⁸⁰ das unbewusstes, inkorporiertes Wissen um das richtige Verhalten umfasst: einen Sinn für situationsadäquate Mimik, Gestik, Kleidung und Körpereinsatz. Zusätzlich zu diesem Sinn, dessen beobachtbare Resultate sich auch als »Form und Stil des Zeichengebrauchs«⁸¹ beschreiben lassen, bemüht Kyora noch eine weitere Ebene der Subjektivierung, die sie von Andreas Reck-

77 C. Jürgensen/G. Kaiser (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte, S. 10.

78 Ebd., S. 11.

79 Ebd., S. 14.

80 Sabine Kyora: Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung (= Praktiken der Subjektivierung, Band 3), Bielefeld: transcript 2014, S. 55–68; Sabine Kyora: »Ich hab kein literarisches Interesse, sondern bestehe aus Literatur«. Praxeologische Perspektiven auf Autorinszenierungen und Subjektentwürfe in der Literaturwissenschaft«, in: T. Alkemeyer/G. Budde/D. Freist (Hg.), Selbst-Bildungen: Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung, Bielefeld: transcript 2014, S. 251–274.

81 S. Kyora: »Ich hab kein literarisches Interesse, sondern bestehe aus Literatur«, S. 256.

witz' Subjektivierungstheorie⁸² adaptiert: das Deutungswissen. Kyora beschreibt dieses als das Wissen, das ein Autor im Prozess seiner Subjektivierung erlangt und das die Definition der eigenen Rolle und die Reflexion dieser Positionierung umfasst. Hierbei macht sie ein Spannungsverhältnis zwischen den routinierten Praktiken, die ein Autor ausbilden muss, und dem Anspruch an die Subjektform, sich mit ihrem Deutungswissen möglichst originell und einzigartig zu präsentieren, aus:

»Zumindest im Bereich der Hochliteratur ist das Deutungswissen der Autoren darauf ausgerichtet, (geistige) Originalität und Einmaligkeit des Werks als Legitimation für die/ihre Subjektform ›Autor‹ herauszustellen. Die Subjektform enthält also (literaturgeschichtlich) eine Betonung von Intellektualität, d.h. vor allem Reflexionsfähigkeit und Individualität, die in den Praktiken ihren Ort finden muss.«⁸³

Wie die meisten Beiträge zur Autoreninszenierung behandeln die hier vorgestellten Beiträge die schriftstellerischen Inszenierungspraktiken vornehmlich als ein Instrument, mit dem eine möglichst gute Position im literarischen Feld angestrebt wird. »Im Hintergrund steht – implizit oder explizit – fast immer eine von Bourdieu beeinflusste literatursoziologische Perspektive. Diese Perspektive degradiert den Autor literarischer Texte in gewisser Weise zu einem unermüdlichen homo oeconomicus, dessen Handlungen als Strategien zur Akkumulation verschiedener Kapitalsorten (ökonomisch, kulturell, sozial, symbolisch etc.) gelesen werden müssen«⁸⁴, beschreibt Johannes Franzen diesen aktuellen Trend in der Forschung. Im Folgenden nähere ich mich den öffentlichen Auftritten von Autor:innen aus einer anderen Perspektive, indem ich nicht nach situationsübergreifenden Inszenierungspraktiken und deren Zweck frage, sondern nach dem situationalen Zustandekommen und der situational verorteten Wirkung von bestimmten Ausgestaltungen verkörperter Autorschaft.

Während einer Lesung ist diese Ausgestaltung verkörperter Autorschaft immer auf zwei Ebenen zu beobachten: anhand der Performanz der Autorin und anhand dessen, was die Autorin auf der Bühne von sich gibt. Die Identitätskonstruktion erfolgt dabei teilweise aus den routinisierten Verhaltensweisen, die die Autorin im Laufe ihrer Karriere ausgebildet hat, und teilweise als spontane, improvisierte Reaktion auf die Rahmenbedingungen und den Darstellungsrahmen. Dementsprechend wird auf der Bühne niemals ›die‹ Verkörperung der Autorin sichtbar sein, sondern immer nur *eine* Verkörperung als konkrete Bühnenfigur:

82 Vgl. Andreas Reckwitz: Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne. Zugl.: Hamburg, Univ., Habil.-Schr., 2005, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2010.

83 S. Kyora: Subjektform Autor, S. 59.

84 J. Franzen: Autorinszenierung. Leistungsfähigkeit und Probleme autorzentrierter Forschung am Beispiel der Studie Posierende Poeten von Alexander M. Fischer.

»Any given construction of identity may be in part deliberate and intentional, in part habitual and hence often less than fully conscious, in part an outcome of interactional negotiation and contestation, in part an outcome of others' perceptions and representations, and in part an effect of larger ideological processes and material structures that may become relevant to interaction. It is therefore constantly shifting both as interaction unfolds and across discourse contexts.«⁸⁵

Während der Aufführung ist die Figur der Autorin das Resultat der in dieser Situation entstehenden Aggregation des Autorbildes der anderen Auftretenden, das sich via Anmoderationen, Moderationsfragen und/oder Publikumsfragen äußert, sowie der situational aktivierten schriftstellerischen Inszenierungspraktiken der Autorin. In diesem Spannungsverhältnis aus Selbst- und Fremdzuschreibungen wird die Identität der Autorin als intersubjektiv konstruierte hervorgebracht. Hierbei orientieren sich die anderen Teilnehmenden der Lesung an dem, was von der Autorin bekannt ist – also der Summe der ihnen bekannten Inszenierungspraktiken, aber auch an Kategorien, die situational wahrnehmbar sind, wie das Geschlecht mitsamt seiner Geschlechtsperformanz, das Alter oder ein durch Hautfarbe, Namen oder Akzent zugeschriebener »Migrationshintergrund«⁸⁶.

All diese Kategorien mitsamt ihren Merkmalen und Ausgestaltungen lassen sich mit Stefan Hirschauer als »ruhende Mitgliedschaften« fassen, die situational »aktualisiert« und/oder »neutralisiert« werden können.⁸⁷ Sprich: Ob eine Autorin als Poeta Docta, als Katzenliebhaberin, als Osteuropäerin und/oder als Frau auf der Bühne sitzt, hängt erstens davon ab, wie viel von der Autorin öffentlich bekannt ist, und zweitens davon, ob diese »ruhenden Mitgliedschaften« auf der Bühne aktualisiert werden – performativ oder verbal, von ihr oder von den anderen Teilnehmenden. Dabei erfolgt die Identitätskonstruktion immer gemeinsam mit der der anderen Teilnehmenden sowie den Gegebenheiten von Zeit und Raum.⁸⁸

Um diese Identitätskonstruktion in ihrer jeweiligen situationalen Ausgestaltung zu untersuchen, werde ich im Folgenden das Zustandekommen von performativen und verbalen Aktualisierungen und Neutralisierungen von Kategorien auf der Bühne beschreiben. Als situational vorherrschende Kategorie dient mir hierzu die Rolle der Autorschaft, die ich in die folgenden Dimensionen unterteile:⁸⁹

85 M. Bucholtz: Identity and interaction: a sociocultural linguistic approach, S. 606.

86 So die Bezeichnung, die – oft in Anführungsstrichen oder bei mündlichen Äußerungen mit Luftgänsefüßchen – im Feld am häufigsten Verwendung findet.

87 Stefan Hirschauer: »Das Vergessen des Geschlechts. Zur Praxeologie einer Kategorie sozialer Ordnung«, in: Bettina Heintz (Hg.), Geschlechtersoziologie, Wiesbaden: Westdt. Verl. 2001, S. 208–235, hier S. 217ff.

88 Vgl. M. Bucholtz: Identity and interaction: a sociocultural linguistic approach.

89 Hierbei orientiere ich mich lose an den Kategorien von Jürgensen & Kaiser, da sie auch in meinem Material zu finden sind. Im Folgenden wird deutlich werden, dass die Dimensionen

- die Dimension des literarischen Werks und seiner Poetik, insbesondere auf den während der Lesung vorgetragenen Text und seine verkörperte Erzählinstanz bezogen;
- die Dimension des Lebensstils und der Weltanschauung, also die öffentlichen Äußerungen und Performanzen der Autorin zu ihrer Lebensführung, ihre Biografie und ihre öffentlich bekannten Haltungen und Meinungen;
- die Dimension der Auftrittspoetik,⁹⁰ worunter ich die performte und geäußerte Haltung der Autorin zu öffentlichen Auftritten allgemein sowie zu dem aktuellen Auftritt fasse.

Meiner Beobachtung nach sind die wahrnehmbaren sozialen Zugehörigkeiten als ein Teil der Dimension des Lebensstils zu fassen, wobei hier zu unterscheiden ist, welchen Aktivierungsgrad die Kategorien in den situationsübergreifenden Inszenierungspraktiken der Autorin haben. So kann Männlichkeit als Teil der Autoreninszenierung oder des Autorbilds durch eine entsprechende Performanz, eine stereotype Themenwahl oder häufige ›Selbstrekrutierungen‹ (»Ich als Mann finde...«) aktiviert sein, was die Identität als Mann zu einem Teil des Lebensstils macht – und eine Aktualisierung auf der Bühne wahrscheinlicher. Die Aktualisierung einer ›ruhenden Mitgliedschaft‹ durch das Publikum wiederum sagt mehr über die Weltanschauung des Fragenden aus als über den Autor – und trägt trotzdem auch zur Konstitution der Autor:innenfigur auf der Bühne bei, weil sich der Autor zu einer in einer Live-Interaktion getätigten Zuschreibung nicht nicht verhalten kann.

Neben der Frage, aus welchen Kategorien und Dimensionen sich die Autor:innenidentität auf der Bühne speist, rücke ich die Frage in den Mittelpunkt meiner Beobachtungen, wie die Figurenkonstruktion vonstattengeht. Dabei knüpfe ich an den von Sabine Kyora hervorgehobenen Aspekt des Deutungswissens an, sprich den Anspruch, ein Autor habe eine gewisse Selbstreflexivität zur Schau zu stellen, den ich auch in meinem Material beobachten kann.

Diese Selbstreflexivität erstreckt sich über alle Dimensionen der Autorschaft, also über diejenige des literarischen Werks, des Lebensstils und der Auftrittspoetik. Meinen Beobachtungen zufolge geht sie während der Aufführung häufig mit einer performten oder geäußerten ›Rollendistanz‹ einher, insbesondere bezüglich der letzten Dimension. Beobachtbar ist eine kritische Distanz zu der eigenen Rolle

häufig im Beobachten tatsächlicher Gesprächsverläufe nicht sauber zu trennen sind. Als Beschreibungshilfe eignen sie sich m.E. dennoch gut. Vgl. Christoph Jürgensen/Gerhard Kaiser: »Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese«, in: Christoph Jürgensen/Gerhard Kaiser (Hg.), Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte, Heidelberg: Winter 2011, S. 9–30.

90 Vgl. R. Meyer-Kalkus: Die Vortragsstimme in literarischer Vortragskunst – am Beispiel von Ingeborg Bachmann.

als öffentlich auftretende:r Autor:in. Diese lässt sich in zwei verschiedene Darstellungsweisen unterteilen: das Zurschaustellen der Distanzierung und das ironische Brechen der Rolle.

Performativ lässt sich die erste Variante am bereits in Kapitel IV.1 besprochenen Paradigma des Nicht-Schauspielens beobachten, das auch die Neutralität der Kleidung und des Körpereinsatzes umfasst und in der Rolle der Autorin ebenso gilt wie in der der Vorlesenden.⁹¹ Verbal lässt sie sich als eine Häufung explizitmachender und reflexiver Aussagen zum eigenen Auftritt beobachten, die ich in den folgenden Kapiteln beschreiben werde. Solche reflexiv-distanzierenden Äußerungen über die Dimensionen der Autorschaft lassen sich praxistheoretisch auch als ›metapragmatischer Modus‹ der Auftrittspraxis beschreiben:

»Die Teilnehmer lösen sich aus ihrem ›totalen‹ Engagement in die Situation und nehmen von dieser Abstand, ohne allerdings einen absoluten Außenstandpunkt zu beziehen: Insofern sie durch ihr eigenes Tun zum Reflektieren *in* der Praxis angestoßen werden, bleiben sie auch als reflektierend-kritische Beobachter und Kommentatoren dieses Tuns ins Beobachtete eingeschlossen und entwickeln eine in diesem Sinne bedingte und insofern ›relative‹ Autonomie.«⁹²

Metapragmatische Äußerungen sind Äußerungen, die auf das konkrete, sich aktuell im Vollzug befindende kommunikative Handeln verweisen. Häufig beinhalten sie Interpretationsanweisungen hinsichtlich der Äußerungen, auf die sie verweisen.⁹³ Metapragmatische Äußerungen sind also die verbalen Manifestationen des Deutungswissens und geben uns Auskunft über den Grad und die Ausgestaltung der kritischen Distanz des Autors zu den Dimensionen der Autorschaft bzw. zur Ausgestaltung der eigenen Rolle.

Als dazu konträre Performance lässt sich eine ›Inszenierung von Inszenierung‹ beobachten, wie sie Alexander M. Fischer beschreibt: Ein Autor, »der den Akt des Sich-Inszenierens selbst zu einer Autor-Performance gestalten und sich bewusst als Kunst-Figur geben will«, geht entsprechend sparsam mit metapragmatischen Äußerungen zu seinem Auftritt um. Er lässt diesen stattdessen als ›Produkt‹ wirken, dessen Künstlichkeit Teil des Darstellungsrahmens der Situation ist. Als Künst-

91 Vgl. hierzu auch Kapitel IV.1 dieser Arbeit.

92 Thomas Alkemeyer/Nikolaus Buschmann/Matthias Michaeler: »Kritik der Praxis. Plädoyer für eine subjektivierungstheoretische Erweiterung der Praxistheorien«, in: Thomas Alkemeyer/Volker Schürmann/Jörg Volbers (Hg.), *Praxis denken. Konzepte und Kritik*, Wiesbaden: Springer VS 2015, S. 25–50, hier S. 45.

93 Vgl. Jürgen Spitzmüller: »Metapragmatik, Indexikalität, soziale Registrierung«, in: *Zeitschrift für Diskursforschung* 3 (2013), S. 263–287; Jef Verschueren: »Notes on the role of metapragmatic awareness in language use«, in: *Metalanguage: Social and Ideological Perspectives* 11 (2004), S. 53.

lichkeiten lassen sich beispielsweise Übertreibungen, Brechungen oder ironisierende Stereotypisierungen⁹⁴ ausmachen. Indem er durch eine solche Performanz die Künstlichkeit der Figur darstellt, unterläuft der Autor gleichzeitig auch die Erwartungen an die reflektierte Autor:innenrolle und stellt somit sein Deutungskwissen und die Fähigkeit, Rollendistanz nicht zu verbalisieren, sondern zu performen, unter Beweis.

In einem dritten Schritt stelle ich die Frage nach der Wirkung der genannten Auftrittspraktiken. Als Zuschauerin empfinde ich Autor:innen, die sich reflexiv-kritisch zu ihrem aktuellen Auftreten äußern, als ›außerhalb der Rolle‹. Den kommunikativen Knoten des Prinzipals, also desjenigen, der an die Aussagen glaubt, übernimmt in diesem Moment nicht mehr der Autor selbst, sondern eine andere Instanz, die sich als ›Selbst‹ bezeichnen lässt.

Autor:innen wirken also in den Momenten metapragmatischer Äußerungen auf Zuschauende authentisch. Die Authentizitätsperformanz kann durch eine neutrale, zurückgenommene körperliche Präsenz des Autors unterstrichen werden. Auch wenn das ›Selbst‹, das abseits der Autor:innenrolle auf der Bühne beobachtbar ist, immer noch als öffentliches gerahmt ist, lässt sich die Performanz der Rollendistanz so als Authentizitätseffekt fassen. Andreas Reckwitz macht auf die Verschränkung sozialer und ästhetischer Komponenten in diesem Effekt aufmerksam:

»Das Authentische enthält dabei sowohl eine ästhetische als auch eine ethische Konnotation, die miteinander verschränkt sind. In ästhetischer Perspektive kann Authentizität als immanente Stimmigkeit und zugleich als Stimmigkeit zwischen einer Entität und ihrem Kontext umschrieben werden; in ethischer als Vertrauens- und Glaubwürdigkeit.«⁹⁵

Der durch die Rollendistanz erzeugte Authentizitätseffekt wirkt auch auf der sozialen Ebene, indem er eine Beziehung zwischen Autor:in und Publikum stiftet. Indem der Autor als eine Bühnenfigur wahrgenommen wird, die einen Teil ihres ›Selbst‹ zeigt, baut sich eine Beziehung zwischen dem auftretenden Autor und dem Publikum auf: Er wird als vertrauenswürdiges, ›echtes‹ und somit einmaliges Individuum wahrgenommen.

Im Gegensatz dazu bewirkt die Praxis, die eigene Inszenierung als solche zu performen, dass sich die Zuschauenden in eine theatrale Rezeptionshaltung begeben. Statt ein ›Selbst‹ abseits der Autor:innenrolle wahrzunehmen, nehmen sie die Bühnenfigur als eine gestaltete wahr. An solch eine Figur wird nicht der Anspruch gestellt, vertrauens- oder glaubwürdig zu sein. Sondern es gilt der Anspruch, als gut

94 Vgl. Alexander M. Fischer: Posierende Poeten. Autorinszenierungen vom 18. bis zum 21. Jahrhundert (= Beihefte zum Euphorion, Heft 80), Heidelberg: Winter 2015, S. 557ff.

95 A. Reckwitz: Die Gesellschaft der Singularitäten, S. 138f.

gestaltete Bühnenfigur, deren Konstruktionsarbeit als originell und einmalig gewürdigt werden kann, einen als theatral gerahmten Auftritt zu vollziehen. Künstlichkeitseffekte zielen also ebenfalls darauf ab, den Anspruch der Einmaligkeit und der Originalität zu erfüllen, wählen hierfür jedoch einen anderen Weg, der den Zuschauenden eine andere Rezeptionshaltung anbietet.

In der Praxis der Aufführungen finden sich unterschiedliche Ausprägungen und Ausgestaltungen dieser Authentizitäts- und Künstlichkeitseffekte. Inwieweit diese auf einer Lesung performt werden, hängt dabei auch von der Ausgestaltung des Rahmens der Lesung ab. So entstehen in Arrangements, in denen die Autor:innen sich kaum im Modus des ›fresh talk‹ präsentieren, wesentlich weniger ausgestaltete Autor:innenfiguren als in Lesungen mit Gesprächsteilen.

Zwei Elemente, die in jeder Autor:innenlesung vorkommen, sind der Vorleseeteil und die An- und Abmoderationen der vorgelesenen Texte. Anders als in den Gesprächsteilen und den äußeren Klammern der Lesenden gibt es hier keinen ›Dritten‹, der in das Geschehen einbezogen ist, sondern die Autorin richtet sich an das Publikum (zu dem zu diesem Zeitpunkt auch die Veranstalter:innen und ggf. die Moderator:innen gehören). Anhand dieser beiden Elemente der Lesung beschreibe ich nun zunächst die verschiedenen Gestaltungen von Autor:innenfiguren, bevor ich zu den Teilen der Lesung komme, in denen die Figur der Autorin gemeinsam mit anderen Figuren auf der Bühne hervorgebracht wird.

4.3.1 Autor:in/Erzählinstanz im Vorleseeteil

Zwar dominiert im Vorleseeteil die verkörperte Erzählinstanz die Wahrnehmung der Zuschauenden. Dennoch gibt es auch hier immer wieder Momente, in denen die Figur der Autorin hervorblitzt und als solche für die Zuschauenden erkennbar wird. Perzeptiv steht die Autor:innenfigur hier in direkter Wechselwirkung mit der Erzählinstanz, die die Situation dominiert. Die Gestaltung der Autor:innenfigur geschieht entsprechend in Abhängigkeit von der Erzählinstanz. Für die Zuschauenden ist vor allem der Teil der Autor:innenidentität beobachtbar, der aus der Verhältnisbestimmung der beiden Instanzen hervorgeht.

Für die Lesenden gibt es zwei Möglichkeiten, im Vorleseeteil die Autor:innenrolle einzunehmen: Erstens gibt es Unterbrechungen im Lesefluss, sei es durch das unzuverlässige Medium Körper, durch Publikumsreaktionen oder durch andere Störungen der Lesesituation. Und zweitens kann eine Autorin sich jederzeit beim Lesen unterbrechen, um dem Publikum Hintergrundinformationen mitzuteilen, die sie für das Verständnis des Textes relevant findet. In solchen Momenten erleben die Zuschauenden einen Wechsel der Sprechweise und der Textart. Dieser Wechsel kann, muss aber nicht mit einem Wechsel des Produktionsformats⁹⁶ einhergehen.

96 Vgl. zum Produktionsformat Kapitel IV.2.2 dieser Arbeit.

Solche Einschübe lassen sich als Resultat des Lesungs-Rahmens beschreiben; in ihnen ist sich die lesende Person der Live-Situation bewusst und reagiert innerhalb einer Feedback-Schleife, die sie mit dem Publikum verbindet. Das fügt dem Lese- teil ein ›Mehr‹ hinzu, das nicht notwendigerweise für den Text, jedoch immer für die Autor:innenfigur gilt. Unabhängig davon, ob die Unterbrechung für das Text- verständnis relevant ist oder nicht, dient sie der Beziehungsstiftung zwischen Au- torin und Publikum. Denn ein Redemodus- und Rollenwechsel, sei es durch mündli- che Einschübe oder Reaktionen auf Störungen, beinhaltet neben der pragmatischen Ebene, auf der die Informationsvermittlung oder die Begradigung der Störung ge- schieht, immer auch eine metapragmatische Ebene, auf der sich die Autorin perfor- mativ zu ihrem Text, ihrer Erzählinstanz oder der Situation positioniert und damit als Autorinnen-Bühnenfigur in Erscheinung tritt.⁹⁷

Als Darstellungskonvention für zeitgenössische Lesungen lässt sich beobachten, dass Autor:innen während der mündlichen Einschübe im Vorleseteil das Produkti- onsformat nur so weit wie nötig verschieben. Nehmen wir zum Beispiel den Vorle- seteil von Benjamin Quaderer in der Lesung »Kabeljau und Talk« (»Latenight«), bei der durch die vorangehenden Teile ein perzeptives Auseinanderfallen von Erzähl- instanz und Autor im Darstellungsrahmen geschaffen wurde.⁹⁸ Kurz nach Beginn seiner Lesung unterbricht Quaderer sich, um dem Publikum Zusatzinformationen zu vermitteln:

Quaderer: Man schafft es doch einfach nicht zu entkommen, dachte ich verzwei- felt, sich selbst nicht, vor allem aber nicht Hans Adam dem Zweiten und seinen Schergen. ↓(Wechselt in schnelleres Sprechtempo) Das ist der Fürst von Liech- tenstein. Sehr gemeiner (.) Typ. (.) ↑(Verlangsamt das Sprechtempo) Seit meinem letzten Umzug bin ich vorsichtiger geworden. Zu meinen Nachbarn pflege ich ein freundschaftliches, aber distanziertes Verhältnis.
(»Latenight«, 00:19:20-00:19:56)

Für den erklärenden, mündlich vorgebrachten Einschub (»Das ist der Fürst von Liechtenstein. Sehr gemeiner Typ.«) wechselt Quaderer von seiner langsamen und melodischen Vorlese-Sprechweise zu einer etwas tieferen Tonlage und spricht die beiden Sätze wesentlich leiser als den vorgelesenen Text. So ist der Redeteil erstens durch die Mündlichkeit und zweitens durch die prosodischen Veränderungen als Einschub im Text markiert, der nicht zum Geschriebenen gehört, sondern als spon- tane Erklärung während des Lesens hervorgebracht wird. Für die Zuschauenden

97 Vgl. zu solchen impliziten metapragmatischen Äußerungen: J. Verschueren: Notes on the role of metapragmatic awareness in language use.

98 Vgl. Kapitel IV.2.2 dieser Arbeit.

ist somit klar zu erkennen, dass die beiden Sätze von Quaderer als Autor und nicht von Kaiser als Sprechinstanz hervorgebracht werden.

Auf der pragmatischen Ebene bekommen die Zuschauenden hier Informationen, um den Text besser zu verstehen. Auf der metapragmatischen Ebene werden hier jedoch auch Eindrücke über die Figur des Autors vermittelt: Quaderer bezeichnet den Fürsten von Liechtenstein als »sehr gemeinen Typen«. Offensichtlich nimmt er hier spielerisch die Haltung der Erzählinstanz ein und solidarisiert sich mit ihr. Im Unklaren lässt er, ob er als Autor auch dieser Meinung ist, hier also Informationen zur Dimension ›Lebensstil und Weltanschauung des Autors‹ hinzufügt. Als Produktionsformat bringt er damit ein uneindeutiges hervor: Für den mündlichen Einschub ist der kommunikative Knoten des Prinzipals mit Kaiser und eventuell auch mit Quaderer besetzt. Indem der Einschub in der Logik des fiktionalen Textes operiert, vermittelt er den Zuschauenden die Information über den Autor, dass dieser lieber mit der Haltung der Figur spielt, als klar Position zu einer politischen Figur in der realen Welt zu beziehen. Das zeichnet ihn in diesem Moment als eine Autorenfigur aus, die sich hinter ihre Erzählinstanz zurückzieht und im Spiel verbleibt, und liefert somit Informationen über die Dimension der ›Auftrittspoetik‹ des Autors.

Ähnlich uneindeutig bleibt Fatma Aydemir bei einem spontanen Kommentar während der Release-Lesung ihres Romans »Ellbogen«. In dieser Szene beschreibt die sechzehnjährige Erzählerin Hazal aus Berlin-Wedding die Abende im familiären Wohnzimmer, an denen sie mit ihren Eltern eine türkische Fernsehsendung schaut:

»Eine Folge dauerte DREI Stunden. (Lachen im Publikum) Das war der (.) (Aydemir blickt auf und nickt) – ja, Mann. (.) (Blickt wieder auf das Buch) Eine Folge dauerte drei Stunden. Das war der einzige Abend in der Woche, an dem meine Eltern so viel Zeit am Stück miteinander verbrachten.«

(»Lesung: Ellbogen«, 00:11:49-00:12:08)

Prinzipal der Aussage »ja, Mann« kann entweder die Figur Hazal sein, da der mündliche Einschub in Ton und Inhalt der Logik der Figur folgt. Es kann aber genauso gut auch die verkörperte Verfasserin Aydemir sein, die mit dem Einschub kennzeichnet, dass die langen Folgen der Serie auch in ihrer Alltagswirklichkeit existiert haben. Für das Publikum sind beide Lesarten möglich. Trotz des uneindeutigen Produktionsformats wird hier jedoch klar, dass der Autorin die Serie auch aus ihrer Alltagswirklichkeit bekannt ist und sie die Länge der Folgen bemerkenswert bis absurd findet. Der spontane Einwurf trägt also etwas zur Konstitution der Figur der Autorin in der Dimension ›Lebensstil und Weltanschauung‹ bei, indem er etwas über ihre Meinung zur Länge dieser Serie verrät. Perzeptiv kreiert der Einschub also einen flüchtigen Identitätseffekt, der die Autorin in die Nähe der Erzählinstanz rückt.

Durch Einschübe im Vorleseteil kann eine Autorin sich also von der verkörperten Figur distanzieren und als verkörperte Verfasserin hervorbringen oder sich so weit

in die Nähe der Figur rücken, dass es unklar ist, ob sie als verkörperte Verfasserin oder als verkörperte Figur spricht und handelt. Meist verstärkt oder verändert sie so im Darstellungsrahmen bereits verankerte Identitätseffekte. Ein Beispiel hierfür liefert die Lesung von Mercedes Lauenstein beim »Großen Tag der Jungen Münchener Literatur«:

In der Textanmoderation vor Beginn ihrer Vorlese-Einheit rahmt die Autorin Mercedes Lauenstein ihren Text lose als autobiografisch lesbaren Text: »Da habe ich einen Text drin geschrieben, der heißt ›Drehkreuz der Gedanken‹. Und das sind so verschiedene, nicht direkt fließtextmäßig zusammenhängende Notizen zu der Frage, was so im Kopf abläuft, wenn man einfach so vor sich hindenkt.«

(»Großer Tag, 24 Uhr«, 00:25:38-00:26:20)

Nachdem der Identitätseffekt so im Darstellungsrahmen der Lesung verankert ist und eine autobiografische Rezeptionsart anbietet, verstärkt Lauenstein dieses Angebot während der Lesung nochmals, als sie einen Versprecher korrigiert:

»Ich lese französische Worte auf Flaschen in Supermärkten oder die Durchlauf-schrift auf Apotheken, und immer wieder sagt eine Stimme in meinem Kopf (.) – nein, mehr als das, ich sage es wirklich ein bisschen, mit geschlossenem Mund: (.) ↑Lillet ... Servir très frais, servir très frais ...« Hier stolpert Lauenstein über die französische Aussprache und wechselt das Produktionsformat, indem sie aufblickt und mündlich einwirft: »Ich kann gar nicht aussprechen, was in meinem Kopf stattfindet.« Lachen aus dem Publikum, knappes Lachen der Autorin. Dann blickt Lauenstein auf und fixiert nachdenklich einen Punkt oberhalb des Publikums. »Das ist so wie so singen, und denken, ich kann so gut singen, bis man es dann wirklich singt. (.) Ehm.« Lacht, Lachen im Publikum. Lauenstein setzt das Lesen dann nach den französischen Wörtern im Skript fort.

(»Großer Tag, 24 Uhr«, 00:25:38-00:26:20)

Bemerkenswert ist hier, wie mit dem Wechsel des Redemodus auch der Körpereinsatz wechselt: Während Lauenstein in ihrer schwarzen Kleidung auf der in Schwarz ausgestatteten Bühne fast verschwindet und ihre Art zu lesen von einer sehr sparsamen Gestik begleitet ist, unterstreicht sie ihre mündliche Rede mit gleich zwei Gesten direkt hintereinander, einer expressiven Geste zu »was in meinem Kopf stattfindet« und der illustrierenden Geste des mit Zeigefinger und Daumen geformten Rings zu dem Adjektiv »gut«. Dennoch geht mit dem Wechsel des Sprechmodus kein Wechsel des Produktionsformats einher: Der mündliche Einschub folgt in seiner Sprache und seinem Sound der Sprache und dem Sound des Textes. Zusätzlich verwendet Lauenstein in der mündlichen Rede das Pronomen »ich« als Referenz auf sich selbst in diesem Moment auf der Bühne und den Teilsatz »was in meinem Kopf stattfindet« als Referenz auf den Geist der Erzählinstanz. Sie performt mit den auf-

einander verweisenden Referenzen also ein Ineinsfallen von vorlesender Person und Erzählinstanz. Die verkörperte Verfasserin und die verkörperte Erzählinstanz teilen sich in beiden Produktionsformaten – dem Vorlesen und dem mündlichen Einschub – die kommunikativen Knoten, was eine gemeinsame Identität suggeriert.

Abbildung 14: Die Autorin Mercedes Lauenstein beim Großen Tag der Jungen Münchener Literatur



Quelle: »Großer Tag, 24 Uhr« (Screenshots)

Für den restlichen Teil der Lesung bedeutet eine solche Performanz, dass aufgrund des Ineinsfallens von Autorin und Erzählinstanz die Informationen, die der Text über Merkmale der Erzählinstanz liefert, als Informationen über die Autorin in den Darstellungsrahmen eingespeist werden. Identitätseffekte mit autobiografischen Rezeptionsangeboten schaffen so diejenigen Vorlesestücke, die die Autor:in-

nenfigur am klarsten konturieren und mit den meisten Informationen versehen, weil jede Information zur Erzählinstanz auch als Information zur Autorin wahrgenommen werden kann.

4.3.2 Autor:in/Erzählinstanz in den Textanmoderations-Klammern

Nach den einleitenden Worten des Bibliothekars Jörg Stübing kommt Isabel Fargo Cole auf die Bühne und sagt, während sie sich auf den Lesestuhl setzt: »Ja, vielen Dank – (.) vielen Dank für die Einladung, ich freue mich sehr, in Dresden zu lesen.« Sie legt ihr Manuskript auf den Tisch, schiebt den Stuhl näher an den Tisch. »Ja, ich werd gleich mit dem Anfang anfangen. Also dann muss ich jetzt nicht so viel erzählen. Aber zum – (.) zum Einstieg, es spielt – es fängt an im Jahr 73. (.) Ein junges PAAR, das etwas überstürzt geheiratet hat, weil die Frau Editha schwanger geworden ist, zieht jetzt in Edithas Heimatort Sorge im Harz im – in der Sperrzone (.) in ein Haus, das sie geerbt hat. Das wird sowieso aus dem Auszug hervorgehen.« Sie reckt sich im Stuhl und fährt ins Publikum lächelnd fort: »Sollte ich schlecht zu hören sein, bitte aufschreien. Ich versuche, nicht zu sehr mit dem Stuhl zu knacken.« Sie bewegt sich auf dem Stuhl, der ein knarrendes Geräusch von sich gibt, schaut auf das Manuskript und entspannt die Gesichtszüge. Dann beginnt sie zu lesen. (»Isabel Fargo Cole«, 00:09:40–00:10:30)

Stärker noch als der Vorleseteil stehen die Textanmoderationen von Lesepassagen im Zeichen der ›Unterwerfung unter die Situation‹, die Goffman für wissenschaftliche Vorträge beschrieben hat. Als Klammern besitzen sie die zentrale Funktion, den Beteiligten die Definition der Situation zu erleichtern.⁹⁹ Von den Lesenden gestaltet, bieten sie den Übergang von einem Element (hier der Einführung durch den Besitzer der Buchhandlung) zu einem anderen (hier zum ersten Vorleseteil). Textklammern haben somit mehrfach verortende Funktion: Sie verorten die Zuschauenden in der Geschichte und statten sie mit den nötigen Informationen aus, um »eine möglichst ›gute Lektüre‹ zu bewirken«¹⁰⁰, und sie verorten die Beteiligten der Lesung in der Situation. Letzteres beschreibt Jörg Döring anhand des Autors Clemens J. Setz als ›Teil der Vergemeinschaftung‹ auf einer Autoren:innenlesung.¹⁰¹

Beide Funktionen lassen sich auch an der Textklammer von Isabel Fargo Cole beobachten: Sie führt inhaltlich in das Werk ein und stimmt die Zuhörenden so darauf ein, was sie in der kommenden Lesepassage erwartet. Außerdem spricht sie den Ort an, an dem sich die Lesung abspielt, und die Sorgen, die die Gegebenheiten der Lesung evoziert haben, nämlich die Frage, ob sie mit ihrer (unverstärkten) Stimme

99 Vgl. Kapitel II.2.1 dieser Arbeit.

100 J. Döring: Marcel Beyer liest. Gedicht und performativer Epitext, S. 87.

101 Vgl. J. Döring/J. Passmann: Lyrik auf YouTube. Clemens J. Setz liest ›Die Nordsee‹ (2014), S. 333f.

das Knarzen des Holzstuhls übertönen kann. Dabei spricht Cole das Publikum direkt an und fordert es auf, mit ihr in Kontakt zu treten, sollte etwas nicht stimmen. Sie macht dem Publikum also das Angebot, auf die Bedingungen der Lesung selbst einzuwirken – und damit ein Vergemeinschaftungsangebot.

Die Textanmoderations-Klammern sind der Teil der Lesung, der im mündlichen Redemodus vorgebracht wird und bei dem der Autor in direktem Kontakt mit dem Publikum steht, ohne dass ein Dritter in diese Interaktion involviert ist. Zudem finden sie sich in jedem Lesungs-Arrangement.¹⁰² Deshalb lassen sich hieran die Auftrittspraktiken und Auftrittspoetiken von Autor:innen besonders klar beschreiben. Jörg Döring vollzieht dies anhand einer Lesung von Clemens J. Setz, an dessen »performativen Epitext«¹⁰³ er die folgenden Fragen stellte: »Wie charismatisiert sich der Autor, welche Souveränitätsgeste beglaubigt ihn als Medium seines eigenen Werks, was verschafft und sichert ihm Legitimität, vor Publikum zu sprechen?«¹⁰⁴ Döring sucht die Antworten auf diese Fragen in den Inszenierungspraktiken von Autor:innen und arbeitet die Wiederholungen solcher Anmoderationen heraus, etwa indem Autor:innen eine »iterable (oft wiederholte, weil bewährte) Textgenese-Geschichte« vor den entsprechenden Text stellen.¹⁰⁵ Mit seinen Erkenntnissen lassen sich die Anmoderationen also als routinisierte Praktiken beschreiben, die, so meine Argumentation, dennoch situationalen Veränderungen unterworfen sind.¹⁰⁶

Die Einführung Isabel Fargo Coles verrät auf verbaler Ebene wenig über die Autorin: Cole beschränkt sich auf die ritualisierten Sprechhandlungen der Anerkennung und eine Einleitung zu ihrem Text; über sich als Person sagt sie nichts weiter aus. Die Knappheit und Sachlichkeit der Einführung lässt auf die Auftrittspoetik von Fargo Cole schließen: Die Autorin tritt so weit wie möglich hinter ihren Text zurück und überlässt ihm die Bühne. Ihr Auftritt impliziert also, dass sie sich nicht als Autorin inszenieren, sondern vor allem ihren Text vermitteln möchte. Zudem kommentiert sie ihre Textauswahl mit der metapragmatischen Bemerkung »dann muss ich jetzt nicht so viel erzählen« und expliziert damit ebenfalls die Intention

102 Denn auch ein Verzicht auf die Textanmoderations-Klammer ist eine Textanmoderations-Klammer.

103 Döring verwendet diesen Ausdruck für alle mündlich vorgebrachte Rede eines Autors auf einer Autorenlesung. Vgl. J. Döring/J. Passmann: Lyrik auf YouTube. Clemens J. Setz liest ›Die Nordsee‹ (2014), S. 331.

104 Ebd., S. 333.

105 So Marcel Beyer, vgl. J. Döring: Marcel Beyer liest. Gedicht und performativer Epitext.

106 Döring bezeichnet diese routinisierten Praktiken als »performativen Epitext«, vgl. ebd. Ich verwende diesen Begriff nicht, weil er mit Bezug auf Gerard Genette einen Text als Zentrum konzeptualisiert, um den herum andere Texte (Epitexte) angeordnet sind. Mich interessiert die Gesamtheit der Lese-Situation; einen Teil davon als Zentrum zu bestimmen, stimmt mit meinem Analysefokus nicht überein.

des aktuell vollzogenen Auftritts samt seiner Textauswahl: Statt den Text mündlich zusammenzufassen, möchte sie ihn den Zuschauenden lieber gelesen präsentieren.

Diese Beobachtung bestärken die weiteren Textanmoderationen der ansonsten unmoderierten Lesung, in denen Cole maßgeblich den Inhalt des Buches zusammenfasst und weder auf die Textgenese noch auf sich als Person eingeht. Dennoch zeigt sie mit dem anfangs geäußerten Dank und der Aufforderung, es ihr mitzuteilen, wenn sie schlecht zu hören sei, dass sie die Lesesituation ernst nimmt und sich ihr unterwirft. Der Aufforderung liegt zudem die Einstellung zugrunde, dass alle ›es gut haben sollen‹ auf der eigenen Lesung, was als Teil der ›Auftrittspoetik‹ beschrieben werden kann, der so selbstverständlich erscheint, dass er kaum der Erwähnung bedarf – oder eben gerade deshalb Erwähnung findet.¹⁰⁷

Eine andere Auftrittspoetik lässt sich an Anke Stelling während ihrer Lesung in der Buchhandlung Dante Connection beobachten. Sie gibt während der Textanmoderationen nicht nur Informationen über den Text, sondern auch über sich selbst preis. So auch in der aus Kapitel II.2.1 bereits bekannten Passage, in der sie mit der Moderatorin Jana Kühn aushandelt, ob sie den dritten Vorleseteil trotz Hitze noch lesen soll:

Stelling: Sie [Resi, Protagonistin von »Schäffchen im Trockenen«, LV] verliert auch immer mehr Gefährten, Mitstreiter, und am Anfang des Romans verliert sie dann eben auch noch die Wohnung. Ist auch vielleicht so n bisschen ja, gut, phu, aber – ist Gegenwartsliteratur. (Lacht, Lacher aus dem Publikum)

Kühn: Passiert.

Stelling trinkt, nimmt das Manuskript zur Hand, hält inne, blickt zu JK.

Kühn: Magst du lesen, oder –

Stelling: Ich weiß, ist wirklich wahnsinnig warm hier. (Lacher aus dem Publikum) Aber jetzt hab ich's ja schon mitgebracht. Ich wollte den Anfang lesen und ich wollte natürlich Sie auch alle total neugierig machen. Und ich hab auch, das werden Sie aber gleich merken, es gibt da auch wieder so n paar Verbindungen, ehm, zu der Stelle, die ich gerade gelesen hab, es geht wieder um Fußboden, das könnte – ich träume natürlich auch davon, dass irgendwann mal, wenn ich tot bin, dann Leute vielleicht das auch vergleichen und merken, dass es immer um dieses Linoleum geht. Hier gibt es ja auch solches. (Deutet auf den Boden, Lacher im Publikum) In dem Fall, das werden Sie gleich hören, hat's nochmal ne bisschen andere Bedeutung, als gute Laune zu verbreiten. (Schenkt sich Wasser aus der Karaffe nach, zur Moderation gewandt) Ich brauch tatsächlich mehr Wasser.

Kühn: Ich hab noch. (Holt von unter dem Tisch eine Karaffe hervor, gießt AS nach)

Stelling: Das erste Kapitel heißt »Weiß man doch«. (Beginnt zu lesen)

(»Anke Stelling«, 00:48:43-00:49:58)

107 Vgl. zu solchen Selbstverständlichkeiten einer sozialen Situation: S. Hirschauer: Ethnografisches Schreiben und die Schweigsamkeit des Sozialen.

Mit dieser Anmoderation stimmt Stelling die Wahrnehmung der Zuschauenden auf die folgende Lesepassage ein, indem sie Handlungsstränge und Motive aus dem folgenden Text beschreibt. Zudem referiert sie auf die aktuelle Situation, indem sie die Lesepassage mit den Räumlichkeiten der Lesung verlinkt und das Publikum direkt anspricht. Performativ generiert sie sich hier als Autorin mit einer Auftrittspoetik, die gemeinschaftsstiftende Momente mit dem Publikum schaffen möchte. Außerdem verweist sie auf eine bedachte, weil motivisch zusammenhängende Textauswahl und macht die Zuschauenden mit Andeutungen auf den Text neugierig – sie möchte also beim Publikum mitsamt ihrem Text und der Textauswahl gut ankommen.¹⁰⁸ Gleichzeitig distanziert sie sich von dieser Auftrittspoetik, indem sie sich mit der Äußerung »ich wollte Sie natürlich alle total neugierig machen« genau den Effekt beschreibt, auf den sie mit ihrer Anmoderation abzielt. Stelling performt hier also ein Deutungswissen bezüglich ihrer »Auftrittspoetik«.

In einer zweiten Äußerung distanziert sie sich ironisch von ihrer Textauswahl, indem sie sich über sich selbst lustig macht: »Ich träume natürlich auch davon, dass irgendwann mal, wenn ich tot bin, dann Leute vielleicht das auch vergleichen und merken, dass es immer um dieses Linoleum geht.« Hier verweist Stelling nicht nur auf ihre Auftrittspoetik, sondern auch auf ihre »Träume« als Autorin und somit auf die Dimension »Lebensstil und Weltanschauung« – und bringt gleichzeitig ein »Selbst« hervor, das sich in eine ironische Metaposition zu diesen Träumen setzen kann und von den Zuschauenden somit als »echt« wahrgenommen wird. Stelling kreiert so einen Authentizitätseffekt, mit dem sie als reflektierte und sich offenbarenden, ernstzunehmende, aber doch nicht zu ernst zu nehmende Autor:innenfigur auf der Bühne steht.

Diejenigen Arrangements, in denen die Autor:innenfigur am wenigsten Raum hat, sind die Lesungen, bei denen mehrere Autor:innen hintereinander auftreten und sich an ihre Vorleseteile kein Gesprächsteil anknüpft. Die Textklammern sind hier – abseits des Spektakulums¹⁰⁹ – diejenigen Momente, in denen sich die Autor:innen als solche präsentieren können. Meinen Beobachtungen zufolge fallen die Anmoderationen auf solchen Abfolge-Lesungen jedoch eher knapp aus. Sie beschränken sich auf die nötigen Informationen zum Text und ritualisierte Formeln wie den Dank. Ich gehe hier davon aus, dass die Autor:innen sich einer Situation fügen, die sie dahingehend deuten, dass die Texte im Mittelpunkt stehen und nicht die Autorfigur. Als eine weitere Erklärung ziehe ich heran, dass bei gereihten Lesungen weniger Informationen über die Autor:innen im Darstellungsrahmen enthalten sind, auf die sie sich in ihrer Anmoderation beziehen könnten.¹¹⁰

108 Auch wieder eine scheinbare Selbstverständlichkeit.

109 Also der Zeit vor und nach der Aufführung, vgl. Kapitel II.2.1 dieser Arbeit.

110 Und als eine weitere Erklärung die Mutmaßung, dass auf gereihten Lesungen eher Autor:innen in einem jungen professionellen Alter auftreten, die noch nicht so viele routinisierte Auf-

4.3.3 Auf einen Blick: Wie ein:e Autor:in auf der Bühne entsteht

Das Hervorbringen einer Autor:innenfigur auf einer Lesung ist immer ein Ko-Produkt aller Beteiligten. Denn die Figur, die die Zuschauenden wahrnehmen können, setzt sich immer zusammen aus in den Darstellungsrahmen eingespeisten Informationen über die Autor:innen sowie die Performanzen derselben, die zu beobachten waren und sind. Das bedeutet jedoch nicht, dass Autor:innen sich jeden Abend neu erschaffen. Im Gegenteil, sie greifen bei jedem Auftritt auf ein Set an routinieren, inkorporierten Darstellungspraktiken zurück, das sie sich im Laufe ihrer Karriere angeeignet haben. Dennoch entsteht bei jedem Auftritt eine neue Kombination dieser Darstellungspraktiken, die sich aus den Selbst- und Fremdzuschreibungen dieses einen, konkreten Abends zusammensetzt.

Entsprechend haben Autor:innen nur bedingt die Kontrolle darüber, wie sie sich auf der Bühne darstellen. Jede von außen getätigte Zuschreibung speist sich in den Darstellungsrahmen ein und zwingt die Autorin so, sich zu ihr zu verhalten. Um diesen Prozess darzustellen, lässt sich das von Stefan Hirschauer ausgearbeitete Konzept der ›ruhenden Mitgliedschaften‹ auf die Bühnensituation übertragen. Jede:r Autor:in verfügt über Darstellungspraktiken, die situational aktualisiert oder neutralisiert werden können – und zwar im Zusammenspiel mit den anderen Beteiligten auf der Bühne und im Zuschauerraum.

Dasselbe gilt auch für die ›sozialen Mitgliedschaften‹ einer Person. Sichtbare Kategorien wie das Geschlecht mitsamt seiner Geschlechtsperformanz, das Alter oder ein durch Hautfarbe, Namen oder Akzent zugeschriebener ›Migrationshintergrund‹ sind solche Mitgliedschaften und von der Aktualisierung oder Neutralisierung aller Beteiligten einer Lesung abhängig. In dieser Arbeit subsumiere ich diese sozialen Mitgliedschaften unter der Dimension von Autor:innenschaft, die Weltanschauung und Lebensstil der Autor:innen umfasst. Als weitere Dimensionen der Autor:innenschaft auf der Bühne beobachte ich die Dimension des literarischen Werks und seiner Poetik sowie die Auftrittspoetik der auftretenden Autor:innen.

Bei zeitgenössischen Autor:innenlesungen lassen sich insbesondere in Bezug auf die letztgenannte Dimension, die Auftrittspoetik, gängige Darstellungskonventionen ausmachen. Die von mir am häufigsten beobachtete Darstellungskonvention betrifft die Praxis, die Sabine Kyora unter dem Begriff des zutage tretenden ›Deutungswissens‹ beschreibt: eine Praxis, in der die Autorin reflexiv-distanzierende Äußerungen sowohl zu ihrem eigenen Werk als auch zu ihrer eigenen Rolle tätigt. Solche Aussagen lassen sich auch als ›metapragmatischer Modus‹ der Auftrittspraxis

trittspraktiken ausgebildet haben, weshalb sich knappe Anmoderationen als Darstellungskonvention eingebürgert haben. Aber ob dies wirklich zutrifft, lässt sich mit meinen nur punktuell erhobenen Daten nicht beantworten; hierzu bräuchte es ein breiteres Sample an Abfolge-Lesungen.

beschreiben. Indem sie ihren eigenen Auftritt thematisiert, begibt sich die Auftretende in Distanz zu ihrer Rolle als Autorin und schafft so den Effekt, dass sie vom Publikum als authentisch wahrgenommen wird.

Solche Authentizitätseffekte lassen sich besonders dann beobachten, wenn die Autorin in direkter Interaktion mit dem Publikum steht, wie beispielsweise in den Textanmoderations-Klammern. Hier werden Äußerungen über die eigene Auftrittspraxis und die Haltung zur Selbstpräsentation nicht nur performt, sondern häufig auch thematisiert. So entstehen durch diese Praxis nicht nur Authentizitätseffekte, sondern auch Vergemeinschaftungsangebote. Indem die Autorin das Offensichtliche thematisiert (ihre eigene Selbstpräsentation), erkennt sie das Performte an der Situation an und bietet den Zuschauenden etwas an, das vermeintlich abseits dieses Performten liegt.

Sowohl im Vorleseteil als auch in den Textanmoderations-Klammern wendet sich ein:e auftretende:r Autor:in immer direkt ans Publikum. Zugleich ist eine Adressierung desselben niemals einseitig, sondern immer durch Feedback-Schleifen und die im Darstellungsrahmen enthaltenen Informationen beeinflusst. Es lässt sich immer eine ›Unterwerfung unter die Situation‹, sprich ein Bezug auf das konkrete Hier und Jetzt des Auftritts, beobachten.¹¹¹ Werden diese Bezüge metapragmatisch verbalisiert, lässt sich der Aushandlungsprozess zwischen der Autorin und der Instanz des Publikums beobachten und beschreiben.

Jedoch macht dieser Teil der direkten Aushandlung mit dem Publikum bei vielen Lesungs-Arrangements einen geringen Anteil der Zeit aus. Im übrigen Teil sprechen Veranstalter:innen über die Autorin sowie Moderierende mit ihr und tragen so erheblich zur Konstituierung ihrer Bühnenfigur bei. Im folgenden Kapitel geht es dementsprechend nicht um die Selbstpräsentation der Autorin im Vorleseteil und in den Textanmoderations-Klammern, sondern um die Präsentation derselben in den übrigen Teilen einer Lesung. Hier kommen zu den in diesem Kapitel beschriebenen Dimensionen der Autor:innenschaft noch die beobachtbaren Dimensionen der Veranstalter:innen- und Moderator:innenrollen hinzu. Denn die Ausgestaltung dieser Dimensionen trägt in erheblichem Maße nicht nur zur Entstehung der Autor:innenfigur auf der Bühne, sondern auch zur Bedeutungsgenerierung der gesamten Autor:innenlesung bei.

111 Vgl. E. Goffman: The Lecture.