

1. Einleitung: Grundlegendes

»In germany's literary readings it is still possible to relatively easily provoke or, better, disgust an indulgent (patient), literary interested, even if well-informed audience.«¹ Dieser Satz ist Teil eines Skripts einer Lese-Performance, geäußert 2017. Worauf die Lyrikerin Mara Genschel hier abzielt, das ist die vermeintliche Ereignislosigkeit von Lesungen. Im Gegensatz zu Veranstaltungen der darstellenden Künste wie des Theaters oder der Performance Art konfrontieren Autor:innenlesungen die Besuchenden selten mit Schockierendem, Erschütterndem oder Unglaublichem auf der Bühne. Diese vermeintliche Ereignislosigkeit bestimmt häufig die Diskussion um literarische Veranstaltungen: Stimmen beklagen oder bejubeln sie, wollen ihren Status als den eines eigenständigen Kunstwerks verstanden wissen oder belächeln diese Ansicht, wollen die Bescheidenheit und Funktionalität von Literaturveranstaltungen feiern oder sie ihren eigenen Veranstaltungen durch szenische Elemente austreiben. All dies existiert im deutschsprachigen Raum in einem schier unüberschaubaren Miteinander.²

Unabhängig von der öffentlichen Diskussion kommt die typische Autor:innenlesung tatsächlich ziemlich zurückgenommen daher. Normalerweise tragen während einer als Lesung deklarierten Veranstaltung einige Autor:innen im Sitzen aus ihren Werken vor. Dabei werden sie von einer Person, meist der Veranstalterin, anmoderiert und von einer Moderation durch die Veranstaltung geführt, die den Autor:innen zudem Fragen stellt. Mal steht hierbei das Werk, mal ein einzelner Text, mal ein Thema im Vordergrund. Gelegentlich werden im Anschluss Fragen aus dem Publikum beantwortet und Bücher signiert. Dann gehen die Auftretenden etwas essen und alle anderen nach Hause.

Natürlich existieren neben diesem prototypisch gezeichneten Auftrittsszenario mannigfaltige weitere Veranstaltungsformate, in denen Akteure selbstgeschriebene Texte darbieten. Viele bedienen sich dabei szenischer Mittel und aufwendiger

1 Vgl. Mara Genschel: »MG_Performing_Drafts1.jpg«, in: Haus der Kulturen der Welt/Annette Gilbert/Lionel Ruffel et al. (Hg.), *The Publishing Sphere – Ecosystems of Contemporary Literature*. Unveröffentlichter Reader 2017, S. 13–14.

2 Vgl. hierfür die Nachzeichnung der öffentlichen Debatte in Kapitel 1.1.

Inszenierungen. In dieser Arbeit steht jedoch die ›klassische‹, häufig als ›langweilig‹ geächtete oder als ›Marketinginstrument‹ für Bücher verschriene Autor:innenlesung im Mittelpunkt, wie sie in Deutschland täglich zuhauf aufgeführt wird: in Literaturhäusern, Kneipen, Theatern und Buchhandlungen, im Rahmen von Lesereisen, Buchnächten, Festivals oder Tagungen, mit einer oder mehreren Autor:innen, mit Moderationen, Gästen, Gesprächen, Musik und anschließendem ›Beisammensein‹.³ Denn über die Wirkungen und Effekte genau dieses Typs ›Lesung‹ wird zwar viel behauptet – eine Form der Aufführungsanalyse, die sich ihrer wissenschaftlich annimmt, steht bislang jedoch noch aus.

In dieser Arbeit nähere ich mich dem Gegenstand der Autor:innenlesung mit einer Maxime des Soziologen Erving Goffman, der einmal geschrieben hat, es gehe ihm nicht »um Menschen und ihre Situationen, sondern eher um Situationen und ihre Menschen«⁴. So interessieren mich vor allem die konkreten Bedingungen, unter denen zeitgenössische Lesungen im deutschen literarischen Feld ausgerichtet werden, und die Wirkungen, die solche Aufführungen in ihren spezifischen Settings auf die Teilnehmenden haben. Dahinter steht der Gedanke, dass es nicht nur die Performanz der Autor:innen, sondern auch die Arbeit und die Performanz sämtlicher an der Lesung Beteiligten sind, die das Aufführungserlebnis schaffen. Dass dieses existiert, zeigt nicht nur der rege Publikumszuspruch der Aufführungsform: Auch wenn die ›klassische‹ Autor:innenlesung typischerweise zurückgenommen daherkommt, besitzt sie nichtsdestotrotz eine Wirkung. Sie zeichnet sich durch eine bestimmte Form des ästhetischen Erlebens aus, das durch Effekte von Intimität, Nähe und Spontanität gekennzeichnet ist. Und sie fungiert nicht nur als Repräsentantin der Gegenwartsliteratur, sondern auch als vergemeinschaftendes Element der literarischen Öffentlichkeit.

Diese Arbeit bietet einen Überblick über die Darstellungs- und Wahrnehmungskonventionen zeitgenössischer Autor:innenlesungen in Deutschland zum Zeitpunkt meiner Erhebung, also etwa 2016 bis 2018. Aus der Betrachtung von etwa 30 Autor:innenlesungen leite ich wesentliche beobachtbare Phänomene von Autor:innenlesungen ab, sowohl im Bereich der ästhetischen Effekte als auch in dem der sozialen Praktiken der Aufführungsform.

Doch bevor ich mit der Analyse dieser Effekte und Funktionen beginne, lege ich zunächst ein paar inhaltliche und methodische Grundsteine. Deshalb skizziere ich

3 Der Leiter des Literaturhaus Frankfurt, Hauke Hückstädt, konstatierte 2018 in der FAZ, dass der deutschsprachige Raum sogar »Weltmarktführer« für ebendiesen Typ Literatur auf der Bühne sei. Hauke Hückstädt: »Literatur vollplastisch«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 03.03.2018, S. 18.

4 Erving Goffman: Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Band 594), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986, S. 9.

im ersten Kapitel zunächst die Forschungsdesiderate hinsichtlich meines Gegenstandes und seiner Geschichte seit der Nachkriegszeit in Deutschland. Im Anschluss nehme ich eine genauere Eingrenzung und Bestimmung derjenigen Lesungen vor, die in dieser Arbeit berücksichtigt werden. Anschließend erläutere ich meine ethnografische Herangehensweise an die Untersuchung der Aufführungen im literarischen Feld, die Auswahl der Veranstaltungen und die grundlegenden theoretischen Begriffe und Modelle, die mich bei der Untersuchung begleiten. Und im letzten Abschnitt dieser Einführung gebe ich einen Überblick über den Aufbau meiner Arbeit.

1.1 Die Autor:innenlesung und ihre Formen im Wandel der Zeit

»Sie lesen in einem Hörsaal Wand an Wand mit Räumen, in denen die Technik ihre Ereignisse weitertreibt, mitten in diesem Labyrinth technischen Denkens und Forschens, das die technische Universität Berlin darstellt, mitten in einem der grössten europäischen Zentren. Für die Literatur bedeutet dies eine Zerreissprobe.«⁵

Mit diesen Worten moderierte Walter Höllerer seine Gäste für das Publikum der ersten Lesung seiner Reihe »Literatur im technischen Zeitalter« an. Am 11. Januar 1960 kündigte Höllerer an, Max Frisch und Ingeborg Bachmann vor Publikum zu befragen,

»auf welche Art sie aus den spezialisierten Denkanälen ausbrechen und den Versuch unternehmen, unser Denken wieder zusammenzufügen; wie sie den einzelnen Menschen inmitten der Massen, Verwaltungen und Organisationen zeigen, seine Gefährdung, seinen Aufbruchversuch, seine mögliche Chance zur Veränderung, oder sein Verhängnis.«⁶

Noch bevor Frisch und Bachmann einen Ton von sich gegeben hatten, rahmten Höllerers Worte den Auftritt der Schriftsteller:innen auf eine bestimmte Weise. Sie stimmten das Publikum inhaltlich ein, indem sie Frisch und Bachmann als Autor:innen präsentierten, die den Zuhörenden auf eine ungewöhnliche Art die Eigenheiten des zeitgenössischen Lebens schildern würden. Gleichzeitig zeigten bereits diese einleitenden Worte, welche Aspekte im Werk der Schriftsteller:innen Höllerer so bemerkenswert fand, dass sie auf der Bühne in Erscheinung treten sollten. Die Anmoderation einer Lesung verrät nicht nur etwas über die geladenen

5 Zitiert nach: Roland Berbig/Vanessa Brandes: »Ich begrüße Ilse Aichinger und Günter Eich – Höllerers Hörsaal-Lesereihe 1959/1960. Ein Beitrag zur Typologie von Dichterlesungen«, in: Achim Geisenhanslüke (Hg.), *Poetik im technischen Zeitalter. Walter Höllerer und die Entstehung des modernen Literaturbetriebs*, Bielefeld 2013, hier S. 78.

6 Ebd.

Gäste und den zu erwartenden Inhalt der anschließenden Veranstaltung – sondern sie verrät auch immer etwas über die Weltsicht und das Literaturverständnis der anmoderierenden Person. Indem Höllerer die Beobachtungskompetenzen seiner Gäste betont, deren Auftreten in einem eigentlich dem technischen Fortschritt gewidmeten Gebäude er als »Zerreißprobe« beschreibt, führt der Autor, Literaturwissenschaftler und Veranstalter seine literaturbezogenen Normen und Werte öffentlich auf. Als aktiver Gestalter des gegenwärtigen literarischen Lebens beteiligt er sich so an der Ausgestaltung des kollektiven zeitgenössischen Literaturverständnisses.

Zugleich lässt sich an der Anmoderation auch ablesen, welche Form von Veranstaltung Höllerer als passend für die Darbietung von Literatur erachtet. Ein von der Universität geborgter Raum und eine Anmoderation, die inhaltliche Tiefe und Weltdeutung verspricht, rahmen die Veranstaltung als ein Ereignis, das auf gedankliche Bereicherung setzt statt auf emotionale Affizierung durch Spannung und Spektakularität.

So haben sich, noch bevor ein Schriftsteller das Wort ergriffen hat, auf der Veranstaltung Normen und Werte der literaturbetrieblichen Deutungsgemeinschaft fortgeschrieben oder verändert, und zwar nicht nur die eigentliche Literatur, sondern auch ihr Umfeld betreffend – das Verständnis zeitgenössischer Autor:innenschaft, die Haltung zur Aufführung von Literatur und der Anspruch an die Rezeption literarischer Darbietungen.

Höllerers Konzept hatte Erfolg: Seine Lesereihe »Sprache im technischen Zeitalter« erzeugte, ganz wie er es geplant hatte, im Deutschland der Nachkriegszeit eine »Art literarischen Wirbel«⁷. Sie wurde zu dem, was wir heute als literarisches Großereignis betrachten. Während ihres achtjährigen Bestehens wurde sie von einem um die tausend Menschen umfassenden Publikum verfolgt, medial breit besprochen und zeitweise auch vom Fernsehprogramm des Senders Freies Berlin übertragen.⁸

Durch ihren großen Erfolg wurde diese Form der Lesung zum innerdeutschen Exportschlager. So beschreibt Sonja Vandenrath Höllerers Lesereihe als Grundsteinlegung des »vorherrschenden Veranstaltungsformats«⁹ der Nachkriegszeit. Bis in die 1980er Jahre prägte ihr Arrangement die Lesungen in west- und ostdeutschen Städten, bei denen lokale Initiativen meist ohne große finanzielle Mittel recht improvisiert anmutende Veranstaltungen auf die Beine stellten.¹⁰ Zu Veranstaltungsräumen umfunktionierte Bibliotheken, Volkshochschulen und kirchliche Einrichtungen wurden Schauplatz der auf das »Primat von Text und

7 Ebd., S. 72.

8 Vgl. ebd. S. 67.

9 Sonja Vandenrath: Private Förderung zeitgenössischer Literatur: Eine Bestandsaufnahme, Bielefeld: transcript 2015, S. 30.

10 Ebd.

Wort«¹¹ ausgerichteten Veranstaltungen, in deren Mittelpunkt die möglichst unverfälschte Begegnung mit dem Autor und seinem Werk stand. Ihre Schlichtheit und Funktionalität brachte dieser Lesungsform um die Jahrtausendwende herum den Spitznamen ›Wasserglaslesung‹ ein.¹²

Knapp sechs Jahrzehnte nach der ersten Realisierung von »Sprache im technischen Zeitalter« finden sich die zentralen Merkmale dieses Lesungsformats noch immer bei so vielen literarischen Veranstaltungen in Deutschland, dass sich diese Form der Lesung als ›klassische‹ Autor:innenlesung identifizieren lässt. Ihre Inszenierungspraktiken werden zwar nicht eins zu eins übernommen, bilden jedoch noch immer eine Hintergrundfolie, vor der die zeitgenössische Lesung konzipiert und inszeniert wird.

Eine zeitgenössische Autor:innenlesung beinhaltet immer eine rollenbasierte Interaktion auf der Bühne, die in einzelne Sequenzen unterteilt werden kann und sich durch bestimmte Inszenierungspraktiken in einer Live-Situation realisiert. Somit verfügt jede Lesung über ein bestimmtes personelles Ensemble, das sich aus allen an ihr Beteiligten innerhalb ihrer sozialen Rollen zusammensetzt: mindestens den Autor:innen und dem Publikum, sowie meistens zusätzlich noch den auftretenden Veranstalter:innen, Moderator:innen und möglichen Dritten, die in das Aufführungsgeschehen eingreifen. Je nach Lesungsform, Anlass und Ensemble treten diese Personen in zeitlichen Abschnitten mit klar umrissenen Funktionen und Darstellungspraktiken auf. Solche Abschnitte sind: Leseteile, in denen eine:r oder mehrere Autor:innen lesen, Gesprächsteile, in denen sich die Autor:innen mit der Moderation oder moderiert bzw. unmoderiert miteinander unterhalten, An- und Abmoderationen, meistens seitens der Veranstalter:innen, szenische Elemente, in denen Medien oder zusätzliche Körper zum Einsatz kommen können, sowie das informelle Davor und Danach und die Pausen einer Lesung.

Dieser Form der Aufführung geht eine bestimmte Inszenierungspraxis voraus. So sind Autor:innenlesungen in der Regel singulär stattfindende, kollektiv geplante und vollzogene Produktionen. Sie sind das Produkt eines Ensembles, das sich die Verantwortung für das ›Gelingen‹ der Aufführung teilt. Im Normalfall geht der Aufführung eine Planungsphase voraus, in der die Beteiligten ein loses Skript mit einer Sequenzabfolge erstellen und die Ausgestaltung der Sequenzen in arbeitsteiligen

11 Ebd., S. 31.

12 Der Begriff wurde vor allem durch eine Diskussion über die Ausgestaltung zeitgenössischer Literaturveranstaltungen bekannt, bei der Stephan Porombka ebendiese Wasserglaslesung öffentlich kritisierte. Vgl. buchreport: »Hat die Lesung ausgedient, Herr Porombka? Stephan Porombka über zeitgemäßere Formen der Literaturvermittlung«, buchreport, 07.03.2010, online unter: <https://www.buchreport.de/news/hat-die-lesung-ausgedient-herr-porombka/> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).

Verantwortlichkeiten absprechen. Weder wird ein detaillierter Inszenierungstext¹³ ausgearbeitet noch die Aufführung im Vorhinein geprobt. Des Weiteren treffen die Beteiligten in der Regel nur für eine einzelne Lesung in dieser Konstellation in diesen Räumlichkeiten aufeinander.

Diese Inszenierungspraktiken haben zur Folge, dass die Akteur:innen das Geschehen der Lesung nicht im Vorhinein, sondern erst während der Aufführung erschaffen. Dementsprechend ist zu beobachten, dass der Verlauf der Aufführung zum einen von einer Abfolge stark ritualisierter Sequenzen, zum anderen von Emergenzen geprägt ist, die sich aus den Differenzen zwischen den Wirkungserwartungen und den tatsächlichen Handlungen der Beteiligten ergeben. Ein Auftritt bei einer klassisch konzipierten Lesung umfasst deshalb immer Momente, in denen die beteiligte Person flexibel auf die Situation reagieren muss. Hierdurch gehört zu einer Lesung immer auch die Präsentation eines bestimmten, sich erst im Moment der Aufführung ergebenden Selbst innerhalb der rollenbasierten Interaktion, das eine literarische Haltung verkörpert, darüber hinaus jedoch auch für andere Lebensbereiche geltende Normen und Werte. Dieses ›tacit knowledge‹¹⁴ des Auftretens wird im Laufe des professionellen Lebens – als Schriftsteller:in, als Veranstalter:in, als Moderator:in – erlernt und präsentiert sich den Zuschauenden auf der Bühne als ›performed knowledge‹¹⁵. Als solches ist es integraler Bestandteil zeitgenössischer Autor:innenlesungen.

Auch wenn die beschriebene Form der Inszenierung im Literaturbetrieb noch immer vorherrscht, sind die letzten Jahrzehnte an der Autor:innenlesung nicht spurlos vorbeigezogen. Die ›performative Wende‹ in den Künsten hat auch nachhaltige Veränderungen im Auftrittsgeschehen von Autor:innen bewirkt.¹⁶ So ist seit den 1960er Jahren eine vermehrte Wendung vom Werk zum Ereignis zu beobachten, mit der sowohl Veränderungen in den darstellenden Künsten einhergehen als auch die Ausgestaltung und Verbreitung neuerer darstellender Formen an traditionell werkbezogenen Orten. Performance-Kunst, Happening und Aktionskunst halten

13 Unter einem solchen verstehe ich nach Karin Nissen-Rizvani eine »an mehreren Abenden wiederholbare Partitur der Inszenierung«, sprich einen detaillierten schriftlichen Plan einer Aufführung. Karin Nissen-Rizvani: Autorenregie. Theater und Texte von Sabine Harbeke, Armin Petras/Fritz Kater, Christoph Schlingensief und René Pollesch, Bielefeld: transcript 2011, S. 46.

14 Vgl. Michael Polanyi: Implizites Wissen (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985.

15 Vgl. Stefan Hirschauer: »Verhalten, Handeln, Interagieren. Zu den mikrosoziologischen Grundlagen der Praxistheorie«, in: Hilmar Schäfer (Hg.), Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm, Bielefeld: transcript 2016, S. 45–67.

16 Vgl. für eine Zusammenfassung dieser Hinwendung zum Prozesshaften: Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen (= Edition Suhrkamp, Band 2373), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2014.

in Museen und Galerien Einzug und verwischen die Grenzen zwischen werks- und prozessbezogenen Künsten immer weiter.¹⁷

Auch innerhalb des auf Literatur bezogenen Geschehens lassen sich vermehrt Aufführungen beobachten, die an der Schnittstelle von darstellerischen Künsten und vorgelesenem Text arbeiten und aufgrunddessen als Lese-Performances bezeichnet werden können. Sie zeichnen sich insbesondere durch Inszenierungspraktiken aus, die sich von denen der klassischen Autor:innenlesung unterscheiden. Lese-Performances bestehen häufig aus detaillierten Inszenierungstexten, die im Vorfeld geprobt werden. Ihre Ausrichter:innen importieren Praktiken aus der Performance Art, setzen den Fokus des Aufführungsgeschehens auf Präsenz und szenische Effekte und integrieren mediale Verfahren abseits der Körperlichkeit in die Aufführung. Mit der Verbreitung der Lese-Performance werden auch bestimmte literarische Verfahren häufiger, die diese Darstellungspraktiken in die Schreibweisen von (auch) für die Verkörperung verfasster Literatur importieren.¹⁸

Solche Lese-Performances lassen sich weder einer bestimmten Textgattung zuordnen, noch existieren sie in einem abgetrennten Nebeneinander zu den übrigen Autor:innenlesungen des zeitgenössischen Felds.¹⁹ Vielmehr ist zu beobachten, dass Autor:innen nicht nur zwischen literarischen Gattungen, sondern auch zwischen Aufführungsformen hin- und herwechseln und mit ihrem Romanmanuskript beispielsweise eine lyrische Lese-Performance, aber auch eine klassische Autor:innenlesung bestreiten. Hierdurch entsteht ein reger Import und Export von Darstellungspraktiken, die eine eindeutige Trennung zwischen Lese-Performance und klassischer Autor:innenlesung häufig nicht gestatten.²⁰

17 Vgl. ebd.

18 Vgl. David-Christoper Assmann/Nicola Menzel (Hg.): *Textgerede. Interferenzen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Gegenwartsliteratur*. Paderborn: Bill | Fink 2018. Hier insbesondere: David-Christopher Assmann: »Nora Gomringers Recherche zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit«, ebd., S. 283–303.

19 Als Ausnahme lässt sich hier der Poetry-Slam verzeichnen, der etwa seit den 1980er Jahren seine Verbreitung erfährt. Durch seine eigene Aufführungsform und vom Literaturbetrieb abgegrenzte Subkultur lässt er sich als eine markante, von anderen Aufführungsformen abgegrenzte Veranstaltungsform bestimmen. Vgl. zum Poetry-Slam allgemein: Claudia Benthien/Catrin Prange: »4.18. Spoken-Word-Literatur und Poetry Slam«, in: Natalie Biniczek/Uwe Wirth (Hg.), *Handbuch Literatur & Audiokultur*, Berlin, Boston: De Gruyter, 2020, S. 517–533.

20 Beispiele für solche Lesungs- und Genrewechsler:innen, die Lyrik, Prosa und Dramatik schreiben und in unterschiedlichen Formen aufführen, gibt es im zeitgenössischen Literaturbetrieb zuhauf. Zur Haltung hinter einer solch flexiblen Produktionspraktik vgl. David-Christopher Assmann: »Nora Gomringers Recherche zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit«, in: David-Christoper Assmann und Nicola Menzel (Hg.), *Textgerede. Interferenzen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Gegenwartsliteratur*. Paderborn: Bill | Fink 2018, S. 283–303. Vgl. auch N. N.: »Fünf Fragen an Martina Hefter«, in: Anna Bers/Peer Trilcke (Hg.), *Phänomene des*

Zugleich lässt sich seit etwa vierzig Jahren eine Veränderung der Lebensstile und Konsumgewohnheiten in Deutschland beobachten, die über das Feld der Kunst hinausreicht in den professionellen und privaten Alltag der Subjekte. In den 1980er Jahren beginnt eine Epoche, die der Soziologe Andreas Reckwitz »Hyperkultur« nennt und deren Primat eine umfassende Kulturalisierung der Gesellschaft ist. Charakteristisch für diese Epoche ist eine Ökonomie, die darauf abzielt, Güter (Räume, Dinge, Dienstleistungen, Ereignisse und mediale Formate) mit Wert und Affekt auszustatten, und deren Entstehung durch den Zusammenfall dreier Prozesse gekennzeichnet ist: Erstens bringt der veränderte Lebensstil der neuen, gebildeten Mittelklasse ein gesteigertes Verlangen nach Erlebnissen mit sich, die dem Bedarf an Selbstverwirklichung und Entfaltung gerecht werden. Zweitens transformiert sich die Ökonomie hin zu einer postindustriellen, in der die Produktion von Massenware von der Produktion singulärer Güter abgelöst wird. Und drittens ermöglicht die technische Revolution der Digitalisierung, dass sich die Praktiken der Mediennutzung fundamental ausweiten und ausdifferenzieren und so den Lebensstil der Subjekte nachhaltig beeinflussen.²¹ Reckwitz betont den mit diesen Entwicklungen einhergehenden gesamtgesellschaftlichen Innovationsdruck, der in der Moderne noch den Feldern der Kunst vorbehalten war: Nun müssen nicht mehr nur Kunstwerke, sondern auch alle anderen Güter dem Primat des Einzigartigen, des Besonderen, des Singulären folgen.²²

Diese Logik der Singularisierung verändert die Konsumgewohnheiten des Publikums, was auch die Aufführung von Literatur beeinflusst. So verstärkt sich der Druck auf Veranstalter:innen, ihre Aufführungen als einzigartige, mit etwas Besonderem ausgestattete zu rahmen. Während sie zuvor eine Haltung pflegen konnten, die das Originelle im verkörperten Text, jedoch nicht in der Aufführung verortete – und so dem Primat des Schlichten und Funktionellen folgte –, nimmt nun der Druck zu, nicht nur den Text, sondern auch seine Aufführung als etwas genuin Singuläres zu rahmen. Unabhängig davon, ob Lesungen nun den Status von Kunstwerken besitzen oder nicht, stehen sie also in der Hyperkultur einem Publikum gegenüber, dessen Sehgewohnheiten nach etwas Einzigartigem verlangen.

Hierbei nimmt der Status einer Autor:innenlesung als Live-Veranstaltung eine besondere Rolle ein. Denn mit der Lesung verwirklicht der Literaturbetrieb jene

Performativen in der Lyrik. Systematische Entwürfe und historische Fallbeispiele, Göttingen: Wallstein 2017, S. 273–280.

21 Vgl. Andreas Reckwitz: Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne, Berlin: Suhrkamp 2018.

22 Das »Singuläre« definiert Andreas Reckwitz als eine sozial fabrizierte Einzigartigkeit; Einheiten des Sozialen werden durch Praktiken der Singularisierung mit Eigenkomplexität und innerer Dichte ausgestattet. Hierzu ausführlich: ebd., S. 51ff.

›Liveness‹, die mit der Hyperkultur an Wichtigkeit gewinnt. So werden Literaturveranstaltungen, unabhängig von ihrer Inszeniertheit, durch eine spezifische Form der Medialität sowie spezifische Wahrnehmungsangebote zu demjenigen Produkt des Literaturbetriebs, das dem gesamtgesellschaftlichen Trend der Besonderung und des Prozesshaften folgt – und dabei eine dem Literaturbetrieb eigene Form von Liveness herausbildet.

Mit dem Begriff der Liveness bezeichne ich hier erstens die Medialität der Aufführung. Das bedeutet nicht, dass während der Aufführung keine technischen Geräte wie Mikrofone oder zusätzliche Medien wie Filme oder Audioaufzeichnungen zum Einsatz kommen.²³ Vielmehr zeichnet sich der Liveness-Charakter einer Aufführung durch ein gemeinsames, geteiltes Hier und Jetzt von Akteur:innen aus. Diese Ko-Präsenz führt zu einer Dynamik, die Erika Fischer-Lichte als ›autopoietische Feedback-Schleife‹ bezeichnet und die darin besteht, dass alle Aktivitäten während der Aufführung Auswirkungen auf den Verlauf derselben haben.²⁴ Die Aufführung wird so von einer selbstbezüglichen und sich permanent verändernden Feedback-Schleife zwischen Auftretenden und Publikum hervorgebracht und gesteuert. So ist garantiert, dass das Geschehen sich selbst bei gleichbleibendem Inszenierungstext niemals auf dieselbe Art und Weise wiederholt, sondern immer Raum lässt für Emergenzen während der Aufführung.²⁵

Dementsprechend zeichnen sich Live-Aufführungen zweitens durch ihre Flüchtigkeit aus: Sie lassen sich weder als solche reproduzieren noch mit all ihren Wirkungen und Effekten konservieren, sondern können nur in dieser einen, räumlich und zeitlich gebundenen Situation erfahren werden.

Dank dieser Eigenschaften führt Liveness als Medialität einer Aufführung zu einer bestimmten ästhetischen Erfahrung. In den Theaterwissenschaften wird diese ästhetische Erfahrung ebenfalls unter dem Stichwort ›Liveness‹ diskutiert. Live-Performances wird hierbei häufig eine bestimmte Qualität zugesprochen, die mit den Begriffen Authentizität, Unmittelbarkeit und Präsenz beschrieben werden kann. Mit Doris Kolesch begreife ich diese Eigenschaften nicht als der Aufführung inhärente Qualitäten, sondern als »eine spezifische Form von Intensität, die auf Herstellung von Unmittelbarkeit und Authentizitätseffekten zielt«.²⁶ Liveness ist also nicht nur eine bestimmte Medialität, sondern verspricht immer auch eine bestimmte Form des Erlebens einer Aufführung.

23 Eine solch enge Definition von Live-Aufführungen wird zwar von einigen Theoretiker:innen vorgeschlagen, ich halte mich hier jedoch an die ›gemäßigte‹ gängige Definition in den Theaterwissenschaften. Vgl. Doris Kolesch: »Liveness«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart: J. B. Metzler 2014, S. 188–190.

24 Vgl. E. Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, S. 58ff.

25 Vgl. ebd.

26 D. Kolesch: Liveness, S. 189.

Für Autor:innenlesungen bedeutet Liveness eine Form der Rezeption von Literatur, die an ein bestimmtes Medium – den Autor:innenkörper – und eine bestimmte raum-zeitlich festgelegte Situation gebunden ist und sich so von anderen Formen der Literaturrezeption unterscheidet. Unabhängig von ihrer Inszenierungs- und Darstellungsform ist die Live-Aufführung von Literatur so qua den der Materialität innewohnenden Qualitäten immer etwas, das das Potenzial zu einer unmittelbaren, authentischen und einzigartigen Erfahrung beinhaltet. Dies ist kein Werturteil und macht die Autor:innenlesungen nicht zu einem höherwertigen Produkt als andere Formen der Literaturdarbietung: Unwiederholbarkeit ist nicht gleichzusetzen mit spektakulären Effekten oder intensiver Affizierung, denn auch neunzig Minuten quälende Langeweile gelten, sofern sie nicht wiederholbar sind, als »einzigartige Erfahrung«.

Vielmehr möchte ich hier unterstreichen, dass Live-Aufführungen ein Potenzial zu bestimmten Formen der Rezeption bieten. Ob und wie das Potenzial der Live-Situation ausgeschöpft wird, hängt nicht nur von den auftretenden Autor:innen und ihrer Darbietungsweise ab. Es wird in genauso großem Maße von den Rahmenbedingungen diktiert, spricht von den anderen Auftretenden, der Räumlichkeit und ihrer Atmosphäre, dem Arrangement der Lesung mitsamt seiner Medialität und den sich aus diesen Bedingungen ergebenden Emergenzen. Und nicht zuletzt bedarf es auch der Bereitschaft des Einzelnen im Publikum, sich durch die ästhetischen Qualitäten von Liveness affizieren zu lassen, sodass diese nicht nur als Medialität, sondern auch als ästhetische Erfahrung erlebt wird.

Etwa zur selben Zeit, zu der Andreas Reckwitz den Beginn der Hyperkultur ansetzt, lässt sich auch eine zunehmende Institutionalisierung der literarischen Veranstaltungslandschaft beobachten. Nachdem in den 1960er Jahren zunächst eine Zunahme von Lesungen an improvisiert genutzten Orten wie Universitäten, Volkshochschulen und Bibliotheken zu verzeichnen war, gesellten sich seit den 1980er Jahren mehr und mehr Lesungen an institutionalisierten Orten und Veranstaltungsreihen zu den bestehenden Formaten hinzu. Literaturhäuser gründeten sich und sind mittlerweile in den meisten deutschen Großstädten vertreten.²⁷ Regelmäßig stattfindende Lesereihen etablierten sich insbesondere im Berliner Raum, das Veranstaltungsformat des Poetry-Slams gewann immer mehr Praktizierende und Zuschauende, und Literaturfestivals bekamen einen festen Platz im Stadtmarketing großer und mittelgroßer Städte.²⁸ Hierbei ist zu beobachten, dass besonders die

27 Vgl. zur Geschichte der Institutionen Kapitel V.2 dieser Arbeit.

28 Unter den rund 50 Literaturfestivals, die Wikipedia listet, wurden die ältesten in den 1970er Jahren ins Leben gerufen (die Rauriser Literaturtage, die Solothurner Literaturtage und das Erlanger Poetenfest), die meisten Festivals entstanden aber ab den 1990er Jahren. Das erste Literaturhaus der Nachkriegszeit entstand 1963 (das Literarische Colloquium Berlin), eine Zunahme der Gründungen verzeichnet sich jedoch auch erst seit 1980: 1986 wurde der erste sich als »Literaturhaus« bezeichnende Veranstaltungsort in Charlottenburg gegrün-

größeren Veranstalter:innen – Literaturhäuser, Festivals, Lesereihen, PR-Abteilungen größerer Verlage – in konstantem Austausch miteinander stehen und für ihre Aufführungen immer wieder neue Kooperationen eingehen. Das Programm dieser Veranstalter:innen ist in den seltensten Fällen an eine spezifische Form der Lesung gekoppelt. Vielmehr zeichnet es sich durch ein Nebeneinander von »klassischen« Lesungen, Diskussionsveranstaltungen und Lese-Performances aus, denen die Veranstalter:innen durch thematische Setzungen und die Auswahl der auftretenden Autor:innen ihre individuelle kuratorische »Handschrift« verleihen.²⁹

Durch diese Praktiken des Auswählens von Themen und Autor:innen lassen sich institutionalisierte Veranstalter:innen auch als Filterinstanz des Literaturbetriebs fassen. Insbesondere mit Blick auf die neueren Entwicklungen des Buchmarktes gewinnt ihre Praxis für die Konsument:innen an Wert.

Seit den 1990er Jahren schwillt der Abgesang auf das gedruckte Buch immer weiter an. Regelmäßig wird er mit Studien zu den rückläufigen Buchverkäufen untermauert, die die Gründe für Leser:innenabwanderung zwischen digitaler Wende und Eventisierung verorten.³⁰ Auf das Bröckeln des »biblionome[n] Zeitalter[s]«³¹ hat der Buchmarkt mit verschiedenen Strategien reagiert: Eine grundsätzliche Dynamisierung des Buchmarktes, Innovationsdruck und eine hohe Zahl an Neuerscheinungen, verkürzte Produktionszyklen und nüchterne, jederzeit revidierbare Geschäftsbeziehungen zwischen Verlagen und Autor:innen bestimmen die aktuelle Publikationslandschaft.³² Sonja Vandenrath spricht deshalb in ihrer Dissertation

det, ab 1990 zogen die meisten Großstädte im deutschsprachigen Raum nach. Heute listet Wikipedia 27 Literaturhäuser im deutschsprachigen Raum. Vgl. Wikipedia (Hg.): »Literaturhaus«, online unter: <https://de.wikipedia.org/w/index.php?oldid=193839840> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020), zur Geschichte des literarischen Veranstaltungsbetriebs auch: Anja Johannsen: »Stroh zu Gold oder Gold zu Stroh? Zur Ambivalenz öffentlicher Autorenlesungen«, in: Philipp Theisohn (Hg.), Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft, Paderborn: Fink 2013, S. 63–76.

29 Vgl. hierzu: Anja Johannsen: »Zuviel zielwütige Kräfte? Der Literaturveranstaltungsbetrieb unter der Lupe«, in: Maik Bierwirth/Anja Johannsen/Mirna Zeman (Hg.), Doing Contemporary Literature. Praktiken, Wertungen, Automatismen, München: Fink 2012, S. 263–281, sowie Kapitel III.2 und V.2 dieser Arbeit.

30 Vgl. zum Rückgang der Buchkäufe und zur Hinwendung zum Live-Erlebnis auch die regelmäßig vom Börsenverein des Deutschen Buchhandels in Auftrag gegebenen Studien. Börsenverein des Deutschen Buchhandels: »Studie Buchkäufer – quo vadis?«, online unter: <https://www.boersenverein.de/markt-daten/marktforschung/studien-umfragen/studie-buchkaeuer-quo-vadis/> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).

31 L. Danneberg/A. Gilbert/C. Spoerhase (Hg.): Das Werk, S. 6.

32 Für ausführliche Beschreibungen dieser Strategien vgl. S. Vandenrath: Private Förderung zeitgenössischer Literatur: Eine Bestandsaufnahme; Ute Schneider: »Literatur auf dem Markt. Kommunikation, Aufmerksamkeit, Inszenierung«, in: Philipp Theisohn (Hg.), Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft, Paderborn: Fink 2013, S. 235–247.

von einer »Dynamisierungsfalle« des literarischen Feldes, die dasselbe schnelllebig und unübersichtlich mache.³³ So ist zu beobachten, wie der Literaturbetrieb zunehmend auf massenmediale Vermittlungsformen zurückgreift, um die Aufmerksamkeit der Konsument:innen für seine publizierten Produkte zu gewinnen. Neuerscheinungen werden über die Person der möglichst medienpräsenten Autorin vermarktet, und Paratexte zu Werk und Autor:in werden prominent in den Medien platziert. Die Vermittlung einer Neuerscheinung an die Leser:innen findet nicht über einige einschlägige Preise und Besprechungen in den Feuilletons statt, sondern in einem Nebeneinander der etablierten Medien und Filterinstanzen, der sozialen Netzwerke, Buchblogs und eben literarischen Veranstaltungen.

Hierin lassen sich Lesungen als eine Vermittlungsform unter vielen begreifen, die es den Leser:innen erleichtert, bei der unüberschaubaren Menge an Publikationen einen Eindruck von einer Neuerscheinung oder einer debütierenden Autorin zu bekommen.³⁴ So dient die Einladung zu einer Lesung nicht nur dazu, die Autorin einer potenziellen Leser:innenschaft vorzustellen,³⁵ sondern die Lesung selbst kann auch als Verkaufsshow gesehen werden, bei der sich entscheidet, ob die potenzielle Buchkäuferin sich in eine tatsächliche verwandelt.

Durch den Rückgang der Buchverkäufe und die Zunahme der Literaturveranstaltungen steigt der Einfluss der Veranstalter:innen auf die kollektiven literaturbezogenen Werte und Normen. Indirekt diskutieren dies die Feuilletons in regelmäßigem Turnus unter dem Stichwort der »Eventisierung« von Literatur. Die Grenzlinie in dieser öffentlichen Debatte zu Autor:innenlesungen lässt sich zwischen Lesungsbefürworter:innen auf der einen Seite ziehen, die über die Praktiken des Inszenierens von Literatur öffentlich nachdenken, und denjenigen auf der anderen Seite, die das gedruckte Wort dem gesprochenen vorziehen und Lesungen, wenn überhaupt, dann nur zähneknirschend als schlicht gestaltete Vermittlungsformen mit dem Zweck des anschließenden Buchkaufs akzeptieren.

Häufig hängen sich solche feuilletonistischen Diskussionen an der Lesungsform selbst auf, wobei die »Wasserglaslesung« und das »Event« wertend verglichen werden.³⁶ Hierbei wirft man der einen ihre Langeweile und Rückwärtsgewandtheit

-
- 33 S. Vandenrath: Private Förderung zeitgenössischer Literatur: Eine Bestandsaufnahme, S. 41.
 34 Vgl. Thomas Wegmann: »Zwischen Gottesdienst und Rummelplatz. Das Literaturfestival als Teil der Eventkultur«, in: Erhard Schütz/Thomas Wegmann (Hg.), *literatur.com. Tendenzen im Literaturmarketing*, Berlin: Weidler 2002, S. 121–136, hier S. 125.
 35 Wobei die Veranstalter:innen, ähnlich wie Verlage, als Labels gelesen werden können, die für die Qualität der Autor:in bürgen. Vgl. Kapitel V.2.1 dieser Arbeit.
 36 Vgl. für eine immer noch aktuelle Nachzeichnung dieser Debatte: Anja Johannsen: »Zuviel zielwütige Kräfte? Der Literaturveranstaltungsbetrieb unter der Lupe«, in: Maik Bierwirth/Anja Johannsen/Mirna Zeman (Hg.), *Doing Contemporary Literature. Praktiken, Wertungen, Automatismen*, München: Fink 2012, S. 263–281.

vor,³⁷ dem anderen seine Oberflächlichkeit, die mit dem Unwillen der Besuchen- den einhergehe, sich auf ›schwierige‹ Literatur einzulassen.³⁸ Begleitet wird diese öffentliche Auf- und Abwertung einzelner Formate von einer stark ausgeprägten Haltung der Akteure³⁹ zur gesamtgesellschaftlichen Entwicklung: Die Erlebnisge- sellschaft und mit ihr das Verschwinden der ›konventionellen‹ Leser:innen wird entweder als Chance für neue Vermittlungsweisen begrüßt oder als Ende der literarischen Kultur betrauert.⁴⁰

Diese Diskussionen scheinen festgefahren. Innerhalb der literarischen Land- schaft erfüllen sie jedoch eine wichtige Funktion. Denn diese Debatten um Insze- nierungsweisen lassen sich auch als Kampf um die Deutungshoheit begreifen, was in der kollektiv geteilten sozialen Praxis des Literaturbetriebs eigentlich als ›Lite- ratur‹ oder gar ›gute Literatur‹ verstanden wird. So könnten mit den spektakulä- ren Inszenierungen die Werte des Lauten, Intensiven und Pompösen die Werte des Leisen, Langsamen und Tiefsinnigen verdrängen – und zwar nicht nur in der Ver- anstaltungspraxis, sondern auch in der Literatur selbst.⁴¹ Die Veranstaltungskultur

37 Vgl. Stephan Porombka: »Vom Event-Event zum Non-Event-Event und zurück. Anmerkungen zum notwendigen Zusammenhang von Literatur und Marketing«, in: Thomas Böhm (Hg.), Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen, Tropen 2003, S. 125–138; Petra Anders: »Intermedialität der Slam Poetry«, in: Amsterdamer Beiträge zur Neueren Ger- manistik 82 (2012).

38 Vgl. Rainer Moritz: »Der präsentierte Schriftsteller. Zur notwendigen Langeweile von Au- torenlesungen«, in: Katerina Kroucheva (Hg.), Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur, Bielefeld: transcript 2013, S. 289–296.

39 Häufig ihrerseits Literaturveranstaltende oder Wissenschaftler:innen.

40 Abseits dieser Diskussion finden sich in den überregionalen Medien Beiträge, die Literatur- veranstaltungen als Anlass nehmen, anhand einzelner Literaturevents thematische oder stil- listische ›Trends‹ in der Gegenwartsliteratur auszumachen. Vgl. hierzu die alljährlich statt- findende Berichterstattung zu den Literaturwettbewerben der Tage der Deutschsprachigen Literatur in Klagenfurt und des Open Mike, sowie Berichterstattungen über Festivals. Vgl. für einen Kommentar zu diesem Trend: Inger-Maria Mahlke: »Schämt euch beim Schreiben«, in: Literaturwerkstatt Berlin (Hg.), 24. open mike: Wettbewerb für junge Literatur. Die 22 Fi- naltexte, München: Allitera 2016 (E-Book). Erheblich seltener, wenn auch in den letzten Jah- ren verstärkt zu beobachten, sind öffentliche Beiträge, die sich mit den ästhetischen Stra- tegien und Effekten einzelner Formate oder konkreter Lesungen auseinandersetzen. Solche ›Lesungs-Kritiken‹ erscheinen in der Regel auf Webseiten mit geringer Reichweite und wer- den, anders als Theaterkritiken, meinen Beobachtungen zufolge vor allem von Produzent:in- nen für Produzent:innen geschrieben – also vornehmlich von Autor:innen und Literaturver- anstalter:innen verfasst und konsumiert. Vgl. z.B. die Veranstaltungsbesprechungen auf dem sorgfältig geführten Blog rund um den Berliner Lyrik-Verlag kookbooks. KOOK e.V.: Startseite, online unter: <https://kookverein.de/> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).

41 Vgl. Rainer Moritz: »Der präsentierte Schriftsteller. Zur notwendigen Langeweile von Au- torenlesungen«, in: Katerina Kroucheva (Hg.), Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur, Bielefeld: transcript 2013, S. 289–296.

übt hier Einfluss auf Normen des Literaturbetriebs aus, die über die Vermittlung von Literatur hinausgehen.

Eine solche Verhandlung von Haltungen zu Literatur und Literaturbetrieb lässt sich im Kleinen auch auf jeder Autor:innenlesung beobachten. Wie eingangs am Beispiel von Walter Höllerer beschrieben, führen auf Lesungen nicht nur die Autor:innen, sondern auch die Veranstalter:innen die kollektiven Normen und Werte des Literaturbetriebs auf, bekräftigen sie oder lehnen sie ab, erneuern sie oder schreiben sie fort. Diese Ebene der Aufführung lässt sich als Teil der sozialen Funktion von Autor:innenlesungen begreifen. So lassen sich Lesungen als vergemeinschaftende und ordnungsstiftende Rituale des literarischen Feldes betrachten, denn sie

»vermitteln den Teilnehmern Dispositionen für weitere Handlungen, die im ritualtranszendenten Bereich in allen gesellschaftlichen Feldern ausgeführt werden können. Sie stellen bewährte Handlungsmuster zur Verfügung, entlasten von der Suche nach neuen und signalisieren legitimierte Normalität. Möglich werden die Anschlusshandlungen dadurch, dass die Ritualaufführungen den Teilnehmern eine gemeinschafts- und konsensbildende Werterfahrung vermitteln.«⁴²

Dies betrifft nicht nur die Normen, die für die Aufführung von Literatur gelten, sondern sämtliche aufgeführten Normen und Werte. Lesungen haben so neben ihrer ästhetischen immer auch eine soziale Funktion. Innerhalb dieser werden Normen und Werte des Literaturbetriebs direkt und indirekt um- oder fortgeschrieben und somit auch in personellen Ein- und Ausschlussmechanismen weitergeschrieben und generiert. Diese sozialen Prozesse spielen auch in das ästhetische Erleben einer Lesung mit hinein, und umgekehrt beeinflusst das ästhetische Erleben auch diese sozialen Prozesse. Es wird also nicht nur die »nach ästhetischen Prinzipien hervorbrachte Gemeinschaft [...] als soziale Realität erfahren«⁴³, sondern der wahrgenommene Platz in der Gemeinschaft beeinflusst auch das ästhetische Erleben der Aufführung.

Indem ich in dieser Arbeit beide Ebenen – diejenige der ästhetischen Wirkungen und Bedeutungen, und diejenige des Sozialen mitsamt seinem vergemeinschaftenden und ritualhaften Moment – in den Blick nehme, nähere ich mich der Autor:innenlesung als dem »Gesamtpaket«, das sie in ihrem heutigen Kontext darstellt. Hierbei gehe ich davon aus, dass die ästhetischen Effekte auf einer spezifischen Form von Liveness beruhen, die durch sozial geteilte Darstellungs- und Inszenierungspraktiken hervorgerufen wird. Gleichzeitig gehe ich davon aus, dass die Vergemeinschaftung durch den Ritualcharakter von Lesungen immer auch eine Aufführung von

42 Vgl. Burckhard Dücker: *Rituale. Formen – Funktionen – Geschichte. Eine Einführung in die Ritualwissenschaft*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2007, S. 34.

43 E. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 91.

Normen und Werten umfasst, die einerseits das sozial geteilte Verständnis von Literatur prägen, andererseits aber auch die ästhetische Erfahrung beeinflussen. Die Frage, wie diese Prozesse vonstattengehen, wird mich als Schreibende und Sie als Lesende durch diesen Text begleiten.

Aufgrund der hier skizzierten historischen Entwicklung, aber auch meiner Beobachtungen gehe ich davon aus, dass die ›klassische‹ Autor:innenlesung noch immer eine Referenzgröße im literarischen Feld ist. Zu ihren Inszenierungspraktiken gehört es, den gelesenen Text in den Mittelpunkt zu rücken und die anderen Elemente – Gesprächsteile und Anmoderationen – im Vorhinein planend um die Lesungsblöcke herum zu arrangieren, um sie dann ohne vorherige Durchlaufprobe auf der Bühne zu realisieren. Hierbei lässt sich die klassische Autor:innenlesung als eine Art Druckstock betrachten, von dem ausgehend die Veranstaltungen realisiert werden. Da Klischees – im Wortsinne die Abbilder des Druckstocks – in der von der performativen Wende geprägten Veranstaltungskultur verpönt sind, lassen sich an den realisierten Veranstaltungen immer bestimmte Besonderungen beobachten, die sie zu einzigartigen machen – und zwar nicht nur durch die Darstellungspraktiken der Autor:innen, sondern durch die Handlungen sämtlicher an der Aufführung Beteiligten.

Dem Primat von Text und Wort folgend, zeichnen sich die auf das klassische Lesungsformat zurückgehenden Veranstaltungen durch zurückhaltende Darstellungspraktiken aus, die auf eine sanfte Evokation von Flüchtigkeit, Unmittelbarkeit, Intimität abzielen. Diese subtile Liveness, die auf die Inszenierungs- und Darstellungspraktiken des gesamten Ensembles zurückzuführen ist, werde ich ebenso wie die Ritualität mit ihren sozialen Funktionen im Laufe der Arbeit wiederkehrend diskutieren.

1.2 Autor:innenlesungen literaturwissenschaftlich untersuchen?

1.2.1 Die Autor:innenlesung in der aktuellen Forschungslandschaft

Während sich die zeitgenössischen Formen der literarischen Veranstaltungen immer weiter verbreiten und ausdifferenzieren, steckt die literaturwissenschaftliche Antwort auf dieses Phänomen noch immer in den Kinderschuhen. Ein Überblick über die Forschungslandschaft, die sich literarischen Phänomenen abseits des gedruckten Buches widmet, lässt zwar zahlreiche innovative Herangehensweisen zutage treten. Insbesondere in der Hörbuchforschung und in Arbeiten zu Lyrik-Aufführungen oder Autor:inneninszenierungen lassen sich methodische Neuerungen und adäquate Importe aus angrenzenden Disziplinen beobachten. Eine systematische Zusammenführung dieser vielfältigen Wege, gesprochene und aufgeführte Literatur zu erforschen, steht jedoch noch aus. Dies gilt insbesondere für die Live-

Veranstaltung, die die Erforscher:innen von Gegenwartsliteratur durch ihre Medialität und ihren Hybridstatus als ästhetisch und soziologisch relevantes Phänomen vor besondere Herausforderungen stellt.⁴⁴

Im Zuge der Beschäftigung der Literaturwissenschaft mit gegenwärtigen Formen der Literatur lassen sich in den letzten Jahren vermehrt Publikationen zu gesprochener Literatur verzeichnen. Insbesondere die Gattung des Hörbuchs hat in mehreren Sammelbänden und Monografien eine Aufwertung als Gegenstand der Forschung erfahren. Hier lassen sich vielfältige methodische Zugangsweisen beobachten, den Produktions- und Rezeptionspraktiken der aufgezeichneten mündlichen Literatur zu begegnen.⁴⁵ Die untersuchte Literatur ist hier vielfältig: Vom Mitschnitt von Dichterlesungen über professionell gesprochene Hörbücher bis hin zu von Dichter:innen gestalteten Lyrik-Tonträgern werden verschiedene Gattungen und Inszenierungsweisen in den Blick genommen. Dieser Blick ist tendenziell interdisziplinär und bezieht Theorien und Methoden aus den Sprech- und Medienwissenschaften sowie die Musiktheorie mit ein.

Für die Übertragung auf Live-Veranstaltungen eignen sich die Theorien und Methoden der Hörbuchforschung jedoch nur bedingt. Denn da diese literarischen Erzeugnisse konserviert und für den individuellen Konsum bestimmt sind, geht man hier, ähnlich wie bei der Lektüre von Büchern, von einer Rezeption in den eigenen vier Wänden aus. Kollektive Hörsituationen mitsamt ihren sozialen und ästhetischen Konsequenzen werden dementsprechend nur vereinzelt und wenn, dann nur am Rande behandelt.

Auch bei der Untersuchung von Lyrik-, Poetry-Slam- und Spoken-Word-Aufführungen lässt sich vermehrte Forschungsaktivität beobachten. In den letzten Jahren wurde eine Reihe von Monografien und Sammelbänden publiziert, die sich den aufgezeichneten und den Live-Aufführungen dieser Textgattungen widmen. Hier sind insbesondere Anja Utlers Studie zur Rezeption gesprochener Gedichte⁴⁶, Ju-

44 Vgl. hierzu das Kapitel I.3.1 dieser Arbeit.

45 Vgl. Natalie Binczek (Hg.): *Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens*, München u.a.: Fink 2014; Natalie Binczek/Cornelia Epping-Jäger/Heinz L. Arnold (Hg.): *Literatur und Hörbuch (= Text + Kritik, Band 196)*, München: Ed. Text + Kritik 2012; Ursula Rautenberg (Hg.): *Das Hörbuch – Stimme und Inszenierung (= Buchwissenschaftliche Forschungen, Band 7)*, Wiesbaden: Harrassowitz 2007; Jenny Schrödl/Stephanie Bung (Hg.): *Phänomen Hörbuch. Interdisziplinäre Perspektiven und medialer Wandel (= Edition Kulturwissenschaft, Band 95)*, Bielefeld: transcript 2017; Elena Travkina: *Sprechwissenschaftliche Untersuchungen zur Wirkung vorgelesener Prosa (Hörbuch)*. Zugl.: Halle, Univ., Philosophische Fakultät II, Diss., 2009 (= Hallesche Schriften zur Sprechwissenschaft und Phonetik, Band 34), Frankfurt a.M.: Lang 2010.

46 Vgl. Anja Utler: »manchmal sehr mitreißend«. Über die poetische Erfahrung gesprochener Gedichte, Bielefeld: transcript 2016.

lia Novaks Publikation zu Spoken-Word-Künstler:innen⁴⁷ sowie der von Anna Bers und Peer Trilcke herausgegebene Sammelband »Phänomene des Performativen in der Lyrik«⁴⁸ zu nennen, die sich durch begriffliche Grundlagenarbeit und Methodenvielfalt auszeichnen.

Diese Publikationen diskutieren nicht nur ausführlich die ästhetischen Effekte der Verkörperung von Text, sondern beziehen meist auch die situativen Rahmungen der Live-Situation zumindest am Rande in ihre Analyse mit ein. Der »performative Epitext«⁴⁹ solcher Lyrik-Veranstaltungen, sprich die Selbstmitteilungen des Autors abseits des Vorlesens, werden in der Monografie von Julia Novak und in einigen Beiträgen von Jörg Döring in die Analyse einbezogen.⁵⁰ Ebenso fokussierte sich auch das Projekt zu »medialen Übersetzungen und situationalen Rahmungen«, das zum Zeitpunkt des Verfassens dieser Arbeit an der Universität Hamburg existierte, auf zeitgenössische Lyrik-Aufführungen. Dessen bislang publizierte Ergebnisse stellen trotz ihrer Gattungsbeschränkung eine weitere wichtige Grundlage für meine Forschung dar, da sie sich ausführlich der tatsächlichen Situation von Live-Aufführungen widmen.⁵¹

Bemerkenswert finde ich, dass solche ästhetischen Analysen überwiegend für Lyrik, Spoken Word und Poetry Slam durchgeführt werden. Für den verkörperten Text anderer Gattungen – Prosa, aber auch von den Verfasser:innen gelesene szenische Texte, Essays und andere nichtfiktionale Formen – finden sich nur vereinzelt ästhetische Analysen⁵² und so gut wie keine, die die Situation der Lesung in

-
- 47 Vgl. Julia Lajta-Novak: *Live poetry. An integrated approach to poetry in performance* (= Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft), Amsterdam u.a.: Rodopi 2011.
- 48 Vgl. Anna Bers/Peer Trilcke (Hg.): *Phänomene des Performativen in der Lyrik. Systematische Entwürfe und historische Fallbeispiele*, Göttingen: Wallstein 2017.
- 49 Vgl. Jörg Döring/Johannes Passmann: »Lyrik auf YouTube. Clemens J. Setz liest ›Die Nordsee‹ (2014)«, in: *Zeitschrift für Germanistik* 27 (2017), S. 329–347, hier S. 331.
- 50 Vgl. Julia Novak: »Live-Lyrik: Körperbedeutung und Performativität in Lyrik-Performances«, in: Anna Bers/Peer Trilcke (Hg.), *Phänomene des Performativen in der Lyrik. Systematische Entwürfe und historische Fallbeispiele*, Göttingen: Wallstein 2017, S. 147–162; J. Döring/J. Passmann: *Lyrik auf YouTube. Clemens J. Setz liest ›Die Nordsee‹* (2014); Jörg Döring: »Marcel Beyer liest. Gedicht und performativer Epitext«, in: Christian Klein (Hg.), *Marcel Beyer. Perspektiven auf Autor und Werk*, Stuttgart: J. B. Metzler 2018, S. 73–93.
- 51 Vgl. Wiebke Vorrath: »Auditive Figurationen. Cia Rinnes Lyrik in der mündlichen Performance«, in: Claudia Benthien/Gabriele Klein (Hg.), *Übersetzen und Rahmen. Praktiken medialer Transformationen*, Paderborn: Wilhelm Fink 2017, S. 149–164; Claudia Benthien/Gabriele Klein: »Praktiken des Übersetzens und Rahmens. Zur Einführung«, in: Claudia Benthien/Gabriele Klein (Hg.), *Übersetzen und Rahmen. Praktiken medialer Transformationen*, Paderborn: Wilhelm Fink 2017, S. 9–26.
- 52 Eine Ausnahme stellt hier die Beschäftigung mit den Texten des Ingeborg-Bachmann-Preises dar. Vgl. hierzu: David-Christopher Assmann: »Nora Gomringers Recherche zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit«, in: David-Christopher Assmann/Nicola Menzel (Hg.), *Textgerede*.

die Überlegungen einbeziehen. Hier fehlt es an systematischen Studien, die anhand eines großen Datenkorpus die möglichen Relationen von Autor:in und Erzähler:in bzw. Subjekt des Textes zueinander sowie den Einfluss der Situation, in der gelesen wird, betrachten.

Nicht vom verkörperten Text, sondern von der Autor:innenfigur gehen diejenigen Publikationen aus, die sich mit Lesungen innerhalb von Autor:inneninszenierungen beschäftigen. Auch hier nimmt die Publikationsmenge insgesamt zu, und es entstehen zunehmend Texte, die Autor:innenaufführungen in den Blick nehmen. So sind im Zuge des wiedererstarkten Interesses an der Autor:innenfigur⁵³ in der Literaturwissenschaft eine Reihe historisch ausgerichteter Arbeiten entstanden, die sich der Aufbereitung und Systematisierung der ›Dichterlesung‹ annehmen. Mit Hilfe von Tonbandaufzeichnungen, Bildern, Fotografien und Selbstzeugnissen analysieren sie Inszenierungspraktiken und Sprechstile verschiedener Autor:innen und Epochen.⁵⁴ Harun Maye zeichnet zudem in einigen Beiträgen die Mediengeschichte der Dichterlesung nach.⁵⁵ 2020 veröffentlichte Reinhard Meyer-Kalkus ein zweibändiges Werk zur Geschichte der Vortragskunst von Dichter:innen, das anhand der existierenden Quellen eine Geschichtsschreibung über Dichterlesungen, Vorträge und Rezitationen ab dem 18. Jahrhundert vollzieht.⁵⁶

Neben diesen vom einzelnen Auftritt ausgehenden Beschäftigungen mit Autor:innenauftritten finden sich in der jüngsten Gegenwartsliteraturwissenschaft

Interferenzen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Gegenwartsliteratur, Paderborn: Bill | Fink 2018, S. 283–303.

- 53 Für einen Überblick der literaturwissenschaftlichen Entwicklung des »Todes des Autors« (Barthes) bis hin zur »Rückkehr des Autors« (Jannidis) vgl.: Innokentij Kreknin: Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst, Berlin: De Gruyter 2014, S. 30ff.; Johannes Franzen: »Autorinszenierung. Leistungsfähigkeit und Probleme autorzentrierter Forschung am Beispiel der Studie Posierende Poeten von Alexander M. Fischer«, *PhIN* 80/2017: S. 87–100, 2017, online unter: <http://web.fu-berlin.de/phin/phin80/p80t11.htm> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020); Fotis Jannidis (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Band 71), Tübingen, Berlin: Niemeyer; De Gruyter 2008.
- 54 Vgl. hier insbesondere: Reinhart Meyer-Kalkus: Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert, Berlin: Akademie 2001; außerdem: Gunter E. Grimm: »Dichter-Lesereisen. Außensichten und Innensichten«, in: Stefan Neuhaus (Hg.), Perspektiven der Literaturvermittlung, Innsbruck [u.a.]: StudienVerlag: 2011, S. 369–379.
- 55 Vgl. Harun Maye: »Literatur aus der Sprechmaschine. Zur Mediengeschichte der Dichterlesung von Klopstock bis Rilke«, in: Natalie Binczek (Hg.), Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens, München u.a.: Fink 2014, S. 13–29.
- 56 Vgl. Meyer-Kalkus, Reinhart: Geschichte der literarischen Vortragskunst. Frankfurt a.M.: J. B. Metzler 2020.

auch vermehrt Beiträge, die zum Thema haben, wie sich die verschiedenen Inszenierungspraktiken – und damit auch die verschiedenen Darstellungspraktiken bei Autor:innenlesungen – einzelner Autor:innen in ihr Gesamtwerk und/oder ihre literarische Karriere einfügen. Rund um die ›Rückkehr des Autors‹⁵⁷ lassen sich zahlreiche Beiträge ansiedeln, die zeitgenössische Lesungen von Prosaautor:innen in ihren Untersuchungskorpus mit aufnehmen.

Der Großteil dieser einschlägigen Publikationen ordnet Autor:innenlesungen dem Epitext eines Werks zu.⁵⁸ Diese Zuordnung fußt jedoch auf der Annahme, dass eine Lesung immer Beiwerk des Buches ist und nicht als Werk für sich allein stehen kann. Die beiden literarischen Formen nicht in einem Nebeneinander zu denken, verstellt jedoch einen analytischen Blick, der die Lesung, nicht die Publikation als Bezugsgröße nimmt. Aus diesem Grund halte ich theoretische Setzungen, die mit den Begrifflichkeiten von Genettes Paratext-Theorie arbeiten, für nicht zielführend, sobald eine Forscherin eine Lesung mitsamt ihren Wirkungen und sozialen Implikationen untersuchen will. Durch die Trennung in Text, Epitext und Paratext etabliert sich eine Hierarchie zwischen den Produkten eines Autors. Um Lesungen mitsamt ihren Rahmungen als ästhetische Gebilde zu untersuchen, erscheint mir eine möglichst hierarchiefreie Herangehensweise an alle Bestandteile der Lesung – literarischen Text, Selbstmitteilungen der Autor:innen, An- und Abmoderationen, Gesprächsteile – sinnvoller. Die Frage, welche Teile der Lesung nun Epitext, welche Paratext und welche eigentlicher Text sind, scheint mir bei der Untersuchung der Gesamtheit einer Aufführung hinderlich.

Publikationen zu Autor:innenauftritten innerhalb von Autor:inneninszenierungen fokussieren sich ihrem Gegenstand gemäß nur auf die Wirkung der Auftritte der Autor:innen selbst. Auch deshalb ist diese Herangehensweise für mein Vorhaben nur Inspiration, jedoch keine Grundlage. Denn sie lässt die Einflüsse der institutionellen und ästhetischen Rahmenbedingungen auf die konkreten, raum-zeitlich gebundenen Performances von Autor:innen außer acht. Ich gehe hingegen davon aus, dass die Gestaltung und der Verlauf von Autor:innenlesungen immer einer Produktionsgemeinschaft obliegen, die neben den Autor:innen die Veranstalter:innen, die Moderator:innen, auftretende Dritte und letztlich die Zuschauenden umfasst. Ihr kollektives Wirken schafft die Rahmenbedingungen der einzelnen Aufführung, die sowohl auf die Performance der Autor:innen als auch auf die Wahrnehmung der Zuschauenden maßgeblichen Einfluss haben.

57 Vgl. F. Jannidis (Hg.): Rückkehr des Autors.

58 Vgl. Christoph Jürgensen/Gerhard Kaiser (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte (= Beihefte zum Euphorion, Band 62), Heidelberg: Winter 2011; Matthias Schaffrick/Marcus Willand (Hg.): Theorien und Praktiken der Autorschaft, Berlin: De Gruyter 2015.

Dem Wirken dieser Produktionsgemeinschaft widmet sich eine eher geringe Anzahl von Studien. Diese beschäftigen sich mit dem Einfluss literaturvermittelnder Institutionen auf das literarische Feld⁵⁹ oder untersuchen die Existenzbedingungen spezifischer Institutionen, wie etwa Sonja Vandenrath den Einfluss privater Förderungen auf die Literaturveranstaltenden⁶⁰ oder Kerstin Juchem die Organisationsstruktur von Literaturhäusern.⁶¹ Die Ausgestaltung einzelner Veranstaltungsformate und deren ästhetische Parameter spielen in diesen soziologisch ausgerichteten Studien nur am Rande eine Rolle. Ebenso wenig tragen die zahlreichen Beiträge in Sammelbänden und Handbüchern zum zeitgenössischen Literaturbetrieb den Ästhetiken von Autor:innenlesungen Rechnung. Hier lässt sich eher beobachten, dass die publizierten Artikel zu Autor:innenauftritten die gängige Dichotomie von ›Wasserglaslesung‹ und ›Event‹ übernehmen, um anhand dieser Unterscheidung Betrachtungen über die ›Veranstaltungskultur‹ anzustellen, die in den meisten Fällen überblickshafter Natur sind und selten einzelne Akteure oder Veranstaltungen in den Mittelpunkt stellen.⁶²

Auf die Frage, warum es bis dato keine intensivere Auseinandersetzung mit dem ›Gesamtpaket‹ Lesung gibt, hat Anja Johannsen 2013 reagiert, indem sie mögliche Gründe dafür sammelt, warum sich die Literaturwissenschaft so zurückhaltend bzw. herablassend mit literarischen Veranstaltungen beschäftigt. Johannsen geht erstens von einem »Generalverdacht einer immensen theoretischen Naivität«⁶³

59 Vgl. Matthias Wilde: »Mediale Repräsentationen als Paratexte beim Ingeborg-Bachmann-Lesewettbewerb und ihre Funktionen für das literarische Feld«, in: *Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik* (2012), S. 133–145; Doris Moser: *Der Ingeborg-Bachmann-Preis. Börse, Show, Event*. Teilw. zugl.: Klagenfurt, Univ., Diss., 2001 u. d. T.: Moser, Doris: *Börse – Show – Event. Der Ingeborg-Bachmann-Preis als Modellfall des Literaturbetriebs* (= Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Band 9), Wien: Böhlau 2004; Burckhard Dücker: »Literaturpreise«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 39 (2009), S. 54–76.

60 Vgl. S. Vandenrath: *Private Förderung zeitgenössischer Literatur: Eine Bestandsaufnahme*.

61 Vgl. Kerstin Juchem: *Literaturhäuser, Literaturbüros und Literaturzentren im deutschsprachigen Raum. Eine Bestandsaufnahme*, Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung 2013.

62 Vgl. T. Wegmann: *Zwischen Gottesdienst und Rummelpfad*; Katrin Kohl: »Festival, Performance, Wettstreit: Deutsche Gegenwartsliteratur als Ereignis«, in: Nicholas Saul (Hg.), *Literarische Wertung und Kanonbildung*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 173–190; Sandra Ruhr: »Inszenierungen des Lesens. Öffentliche literarische Lesungen von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart«, in: Ursula Rautenberg/Ute Schneider (Hg.), *Lesen. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin: De Gruyter 2016; Günther Fetzner: »Literaturvermittlung«, in: Ursula Rautenberg/Ute Schneider (Hg.), *Lesen. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin: De Gruyter 2016, S. 653–678; R. Moritz: *Der präsentierte Schriftsteller*; S. Porombka: *Vom Event-Event zum Non-Event-Event und zurück. Anmerkungen zum notwendigen Zusammenhang von Literatur und Marketing*; sowie für einen Überblick über die Debatte: A. Johannsen: *Zuviel zielwütige Kräfte?*

63 A. Johannsen: *Stroh zu Gold oder Gold zu Stroh?*, S. 65.

aus. Forscher:innen, die sich mit der Interpretation der Texte seitens ihrer Verfasser:innen auf der Bühne beschäftigen, sieht sie dem Risiko ausgesetzt, durch ihre Tätigkeit die Literaturwissenschaft zurück in biografistische Gewässer zu lenken und die so mühsam verabschiedete Autor:innenintention als Analysekategorie zu reanimieren. Zweitens arbeitet Johannsen einen ›Verdacht der Kommerzialisierung‹ heraus. Literaturwissenschaftler:innen, so Johannsen, vermeiden es, dem Warencharakter des Buches zu große Bedeutung beizumessen.⁶⁴ Die Beschäftigung mit der ›Verkaufsshow‹ des Buches würde also letztlich der Kommerzialisierung desselben Vorschub leisten.

Als dritten Grund für die zögerliche Beschäftigung mit Literaturveranstaltungen führt Anja Johannsen das große Kränkungspotenzial an, das die Beschreibung von Lesungen mit sich bringt. Ein Fokus auf performative und somit auch körperliche Praktiken der Auftretenden birgt die Gefahr, die Untersuchungssubjekte mit der eigenen Forschung zu kränken.⁶⁵ Ich schließe mich dieser Vermutung an und möchte sie gleichzeitig erweitern: Sobald der Untersuchungskreis auch auf Literaturveranstaltende und ihre performative Arbeit ausgedehnt wird, ist dieses Risiko umso höher, da diesen Akteuren als kreativen Subjekten bislang nicht wissenschaftlich begegnet wurde und dementsprechend nicht einmal ungeschriebene Regeln für diese Auseinandersetzung existieren. Anders als Wissenschaften, die eine Tradition der Untersuchung lebender, auch nicht-künstlerischer Subjekte besitzen, fehlt der Germanistik ein Reflexions- und Methodenapparat für den Umgang mit entsprechenden Situationen.

Die Gründe, die Johannsen für die zögerliche Beschäftigung mit Lesungen anführt, sind stichhaltig. Im Laufe meiner eigenen wissenschaftlichen Arbeit haben sie sich immer wieder als Fallstricke erwiesen. Um diesen Herausforderungen zu begegnen, war es nötig, ein umfassendes theoretisches und methodisches Rüstzeug zu entwickeln, mit dem sich die Eigenheiten von Live-Aufführungen im literarischen Feld einfangen lassen. Hierzu gehörte nicht nur der Import von Theorien aus den Sozial- und Theaterwissenschaften, um dem Aufführungsgeschehen und seinen sozialen Implikationen begegnen zu können. Sondern auch und vor allem eine Methode, den Gegenstand für seine Erforschung zu konservieren. Hierfür ist ein Ins-Feld-Gehen vonnöten, wie es in allen Wissenschaften praktiziert wird, die soziale Situationen als Forschungsgegenstand haben. Die sozialen Implikationen dieses Vorhabens im Literaturbetrieb, die sich nicht selten ebenfalls als Fallstricke erwiesen, bespreche ich im Folgenden bezogen auf die Forschung zur Gegenwartsliteratur.

64 Vgl. ebd.

65 Vgl. ebd., S. 75.

1.2.2 Ein Problem der Nähe: Ethnografische Arbeit im literarischen Feld

Seit den 1990er Jahren ist das Interesse der Literaturwissenschaft an aktuellen literarischen Veröffentlichungen merklich gestiegen. Eine immer größere Anzahl seiner Kolleg:innen, so spitzt Carlos Spoerhase es zu, fänden »ihre Themen beim Sortieren der Neuerscheinungen«⁶⁶. Dabei bescheinigen nicht nur sein Beitrag, sondern auch zahlreiche andere Artikel zur Gegenwartsliteraturwissenschaft, dass es im Zuge dieser Entwicklung bislang versäumt wurde, der durch die Zeitgenossenschaft vorhandenen Nähe methodisch adäquat zu begegnen.⁶⁷ Das Defizit sei nicht bei den thematischen Ansätzen zur Gegenwartsforschung zu suchen, konstatiert Spoerhase. »Das Problem ist vielmehr, dass sich das Niveau der epistemologischen und methodologischen Reflexion über das operative Instrumentarium der Beschäftigung mit Gegenwartsliteratur seit der Konstitutionsphase der Neugermanistik [...] nicht wesentlich erhöht hat.«⁶⁸

Im Vorwort zum Sammelband »Doing Contemporary Literature« kommen Maik Bierwirth, Anja Johannsen und Mirna Zeman zum gleichen Ergebnis. Ähnlich wie Spoerhase fordern sie einen Methodenimport aus angrenzenden Disziplinen, der das Distanzproblem der Gegenwartsliteraturwissenschaft als einen Reflexionsgegenstand des Forschungszweigs etablieren und die Forschungspraxis entsprechend schärfen solle. Im selben Beitrag sprechen sich Bierwirth, Johannsen und Zeman für die intensive Beforschung der Gegenwartsliteratur aus und weisen darauf hin, dass sie Potenziale bietet, die immer noch zu wenig ausgeschöpft werden, obwohl die Beschäftigung mit ihr zunimmt:

»Wenig ausgeprägt ist bislang außerdem die Bereitschaft der Wissenschaftler, den Praktiken und Techniken anderer Akteure, die am »Gegenwartsliteratur-Machen« beteiligt sind – namentlich jener des Literaturbetriebs –, entsprechende Aufmerksamkeit zu schenken. Insbesondere vor dem Hintergrund des massiven Wandels im literarischen Feld der letzten Jahrzehnte – man denke etwa an aktuelle Konzentrationsprozesse im Buchhandel und Verlagswesen, an die gewachsene

66 Carlos Spoerhase: »Literaturwissenschaft und Gegenwartsliteratur«, in: MERKUR 68 (2014), S. 15–24, hier S. 15.

67 Vgl. u. a.: Julika Griem: »Standards für Gegenwartsliteraturforschung«, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 65 (2015), S. 97–114, Norbert Eke: »Beobachtungen beobachten. Beiläufiges aus germanistischer Sicht zum Umgang mit einer Literatur der Gegenwärtigkeit«, in: Maik Bierwirth/Anja Johannsen/Mirna Zeman (Hg.), Doing Contemporary Literature. Praktiken, Wertungen, Automatismen, München: Fink 2012, S. 23–40; Sandro Zanetti: »Welche Gegenwart? Welche Literatur? Welche Wissenschaft? Zum Verhältnis von Literaturwissenschaft und Gegenwartsliteratur«, in: Paul Brodowsky (Hg.), Wie über Gegenwart sprechen? Überlegungen zu den Methoden einer Gegenwartsliteraturwissenschaft, Frankfurt a.M. [u. a.]: Lang 2010, S. 13–30.

68 C. Spoerhase: Literaturwissenschaft und Gegenwartsliteratur, S. 24.

Relevanz von Literaturvermittlungsformaten wie Lesungen und Festivals oder an die Etablierung der Creative-Writing-Schulen – scheint es aber geboten, Texte verstärkt in ihren Kontexten zu lesen, sprich: die Literatur im Zusammenhang ihrer sozialen, kulturpolitischen und ökonomischen Entstehungs-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen wahrzunehmen.«⁶⁹

Die Herausgeber:innen des Sammelbands verstehen ihre Publikation als einen ersten Schritt hin zu einer praxeologisch ausgerichteten Gegenwartsliteraturforschung, die neben den Texten auch die »Prozesse des Machens von Literatur, das Gerinnen der Praxis zum Text«⁷⁰ unmittelbar zu beobachten und damit die »Produktions-, Vermittlungs- und Rezeptionsbedingungen«⁷¹ sichtbar zu machen vermag. Zwar löst der Band diese Versprechen thematisch ein – eine Bandbreite methodischer Annäherungen bleibt jedoch auch diese Publikation schuldig.

So beschreibt lediglich der Beitrag von Claudia Dürr einen wissenschaftstheoretisch geleiteten ethnografischen Ansatz zur Erforschung des literarischen Schaffensprozesses, mit dem sie unter anderem leitfadengestützte Interviews mit den Autor:innen führte und deren Produktionstagebücher auswertete.⁷² Die restlichen Literaturwissenschaftler:innen forschen vom Schreibtisch aus; teilnehmende Beobachtung, Interviews oder anderer direkter Kontakt mit den beforschten Subjekten finden trotz der beschworenen Möglichkeiten nicht statt.⁷³

Bis dato bleiben die Publikationen zur Gegenwartsliteraturwissenschaft das tatsächliche ›Ins-Feld-Gehen‹ im Regelfall schuldig. Ausnahmen bilden die Monografie von Raphaela Knipp zu fantouristischen Praktiken, in der sie ethnografische Fallstudien zum Literaturtourismus anfertigt, sowie die ethnografischen Artikel ihres betreuenden Professors Jörg Döring, in denen er sich Phänomenen der Gegenwarts-

69 Maik Bierwirth/Anja Johannsen/Mirna Zeman: »Doing Contemporary Literature«, in: Maik Bierwirth/Anja Johannsen/Mirna Zeman (Hg.), *Doing Contemporary Literature. Praktiken, Wertungen, Automatismen*, München: Fink 2012, S. 9–19, hier S. 11.

70 Ebd., S. 13.

71 Ebd.

72 Vgl. Claudia Dürr: »Knowing how to do contemporary literature? Wissenstheorie, literarische Praxis und die Grenzen des Sagbaren«, in: Maik Bierwirth/Anja Johannsen/Mirna Zeman (Hg.), *Doing Contemporary Literature. Praktiken, Wertungen, Automatismen*, München: Fink 2012, S. 53–68.

73 Allerdings findet sich in einem Sammelband von Beilein, Stockinger und Winko ein Beitrag der Herausgeberin Anja Johannsen, die in einem wissenschaftlichen Artikel Literaturhauseiter:innen interviewt und damit die Forderungen des Vorworts einlöst. Vgl. Anja Johannsen: »(Un)sichtbare Handschriften. Zur problematischen Funktion von Literaturhäusern in Kanonisierungsprozessen«, in: Matthias Beilein/Claudia Stockinger/Simone Winko (Hg.), *Kanon, Wertung und Vermittlung. Literatur in der Wissensgesellschaft*, Berlin: De Gruyter 2012, S. 179–192.

literatur mit Methoden der empirischen Sozialforschung nähert.⁷⁴ Die große ›Methodendiskussion‹ steht jedoch noch aus, obwohl sich seit fast zehn Jahren die öffentlichen Forderungen nach ihr mehren.⁷⁵

Dass diese Auseinandersetzung sowie die tatsächliche ›Arbeit im literarischen Feld‹ ausbleiben, erkläre ich mir mit der Scheu der Literaturwissenschaft, sich dem Distanzproblem zu stellen und damit auch eine Forschungspraxis zu problematisieren, die ihre impliziten Wertungshandlungen bzw. Haltungen zu ihrem Gegenstand nicht selbstverständlich, sondern eher selten reflektiert.⁷⁶ Schließlich könnten so nicht nur Begründungszwänge entstehen, sondern auch derart unsaubere Forschungspraktiken zutage treten, dass die Legitimität des jungen Zweigs der Gegenwartsliteraturwissenschaft ins Wanken geriete. Ein solches methodisches Schreckensszenario zeichnet Spoerhase:

»Der Literaturwissenschaftler trifft sich mit einem Dichter, der Schriftsteller plaudert ein Stündchen lang, und der Literaturwissenschaftler kehrt zufrieden mit einem Notizblock voller neuer ›Daten‹ an den Schreibtisch zurück. Der besondere Status der vom Beobachter selbst miterzeugten ›Daten‹ und Kontexte zum Autor und seiner Produktion wird dabei in der literaturwissenschaftlichen Verwertung in der Regel nicht eigens problematisiert.«⁷⁷

Neben der Gefahr der »unkontrollierten Aufwertung autorzentrierter Interpretationsverfahren«⁷⁸, auf die Spoerhase hier anspielt, vermute ich noch einen zweiten Grund für die allgemeine Scheu vor einer direkten Auseinandersetzung mit den Forschungsmethoden der Gegenwartsliteraturwissenschaft. So lässt sich zusammen

74 Hierunter sind auch Beiträge zur medial vermittelten Literatur, die Lyrik-Lesungs-Aufzeichnungen und Radiobeiträge ins Zentrum stellen und für die Konzeption meiner Arbeit eine wertvolle Grundlage boten. Vgl. J. Döring/J. Passmann: Lyrik auf YouTube. Clemens J. Setz liest ›Die Nordsee‹ (2014); J. Döring: Marcel Beyer liest. Gedicht und performativer Epitext.

75 Die auf den Sammelband zurückgehende Tagung »Doing Contemporary Literature« fand 2010 statt. Vgl. M. Bierwirth/A. Johannsen/M. Zeman: Doing Contemporary Literature.

76 So schreiben Bierwirth et al.: »entsprechend die Annahme, dass literaturwissenschaftliches Wissen immer praktisch hergestellt, in Prozessen ausgehandelt und weitergegeben wird. Diese Wissensproduktion ist von einem impliziten, habituell weitergegebenen Set disziplinspezifischer Denk- und Handlungsmuster mitbestimmt, deren Wirksamkeit sich latent entfaltet und als Automatismus beschreiben lässt«, ebd., S. 14f. Matthias Beilein beschreibt im selben Sammelband, wie die literaturwissenschaftliche Praxis noch immer von einer impliziten, begründungslosen Selektion von Texten geprägt ist, bei der die Wertungen der Wissenschaftler:innen nicht offengelegt werden. Vgl. Matthias Beilein: »Sehr interessant. Über einige spezifische Probleme der Beschäftigung mit und Bewertung von Gegenwartsliteratur«, in: Maik Bierwirth/Anja Johannsen/Mirna Zeman (Hg.), Doing Contemporary Literature. Praktiken, Wertungen, Automatismen, München: Fink 2012, S. 41–51.

77 C. Spoerhase: Literaturwissenschaft und Gegenwartsliteratur, S. 21.

78 Ebd., S. 22.

mit dem Trend zur Beforschung zeitgenössischer Literatur auch feststellen, dass die Autor:innen immer öfter Teil der literaturwissenschaftlichen Deutungsgemeinschaft werden. Die Verflechtung von Akademie und Literatur lässt sich an der zunehmenden Häufigkeit von Poetikvorlesungen, Tagungen ›mit anwesendem Autor‹ sowie in der literarischen Veranstaltungskultur beobachten, wo Autor:innen mit literaturwissenschaftlich ausgebildeten Moderator:innen ihre Werke diskutieren.⁷⁹ Diese Öffnung der Deutungsgemeinschaft bringt auch das Risiko eines Kampfes um die Deutungshoheit mit sich. Eine allzu offene Diskussion der literaturwissenschaftlichen Methoden hätte das Potenzial, die Position der Wissenschaft zu schwächen, indem sie ihr ›Handwerk‹ zur Kritik freigibt.

Tatsächlich habe ich in meinem eigenen Forschungsalltag die sozialen Dynamiken der ›Deutungsgemeinschaft‹ als eine methodische Herausforderung erlebt. Sind doch die Mitglieder des literarischen Feldes nicht nur in vielen Fällen literaturwissenschaftlich ausgebildet, sondern besitzen auch ihr eigenes Handwerkszeug zur Interpretation ihres Handelns und ihrer Umwelt sowie einen qua Profession äußerst ausgeprägten Hang zur Deutung und Selbstreflexion. Während mein Forschungsgegenstand in der Literaturwissenschaft unterforscht ist, glänzt er im literarischen Feld als beliebtes Sujet literarischer Texte, aber auch von Interviews, Essays und Sammelbänden, in denen die Produktionsgemeinschaft ihre Haltung zum literarischen Veranstaltungsbetrieb beschreibt und hinterfragt.⁸⁰ Eine Trennung zwischen den Begrifflichkeiten des Feldes – dem endogenen Wissen – und den Begrifflichkeiten der Forschungsgemeinschaft – dem exogenen Wissen – ist aus diesen Gründen häufig nur unsauber zu ziehen.

Zudem existieren im Feld unzählige Haltungen zu den sozialen und ästhetischen Praktiken von Autor:innenlesungen, die oftmals nicht nur künstlerische, sondern auch kulturpolitische Expertisen und Ziele umfassen. So läuft die Forscherin Gefahr, nicht nur Begrifflichkeiten, sondern auch strategische Ziele und Haltungen

79 Vgl. hierzu ebd.

80 Vgl. hierzu u.a. Klaus Siblewski/Hanns-Josef Ortheil (Hg.): *Die ideale Lesung*, Mainz: Dietrich'sche Verlagsbuchhandlung 2017; sowie im Grunde sämtliche zeitgenössischen literarischen Werke, die eine:n Schriftsteller:in als literarische Figur beinhalten. Vgl. u.a. Isabelle Lehn: *Frühlingserwachen*. Roman, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2019; Thomas Glavinic: *Das bin doch ich*. Roman, München: Carl Hanser 2009; Daniel Kehlmann: *Ruhm*. Ein Roman in neun Geschichten (= *rororo*, Band 24926), Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2010; Benjamin von Stuckrad-Barre: *Panikherz*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2016.

von ihren Untersuchungssubjekten zu übernehmen und sich im schlimmsten Fall von ihnen vereinnahmen zu lassen.⁸¹

Meine eigene Position im Feld war maßgeblich dadurch bestimmt, dass ich bereits vor Beginn meiner wissenschaftlichen Arbeit im Literaturbetrieb tätig war. So pflege ich eine aktive Mitgliedschaft im literarischen Feld, die meiner Forschungstätigkeit um Jahre vorausgeht. Jene beinhaltet nicht nur professionelle Aktivitäten im Literaturbetrieb,⁸² sondern auch reziproke verpflichtende Beziehungen verschiedener Intensität sowie ein im Laufe der Jahre angeeignetes umfassendes inkorporiertes Wissen und Können. Statt mich der Feldlogik als externe Forschende zu nähern, galt es zu Beginn meiner Forschung also, mich von derselben zu distanzieren.

Ein großer Teil meiner anfänglichen Arbeit bestand deshalb darin, mein implizites Wissen zu explizieren und die im Feld gebräuchlichen Begriffe mit den Bestimmungen der verschiedenen Disziplinen – Literaturwissenschaften, Theaterwissenschaften und Performance Studies – abzugleichen. Zugleich war es mir möglich, kulturpolitische Agenden als solche zu erkennen und zu hinterfragen. Und nicht zuletzt genoss ich als Feldteilnehmerin das Vertrauen des Feldes, sodass sich mir nicht nur andere Zugangsmöglichkeiten offenbarten als einer externen Forscherin, sondern auch offener mit mir umgegangen wurde. Nichtsdestotrotz kostete es viel Zeit, mir einen solchen Zugang als Forscherin zum Feld zu erschließen, nicht nur für methodische, sondern auch für selbstreflexive Arbeit.

Eine gewisse Ersparnis derselben brachte mir meine Ausbildung als Soziologin, dank der ich in dieser forschungspraktischen Tätigkeit nicht bei null anfangen musste. Dennoch: Im Nachhinein erscheint es mir nur folgerichtig, dass das aktive Ins-Feld-Gehen unter Literaturwissenschaftler:innen noch immer eine Seltenheit ist. Unter den heutigen Forschungsbedingungen lässt sich eine solche Praxis nur mit einer Haltung betreiben, die nicht nur Willen zum Experiment miteinschließt, sondern auch eine gewisse Bereitschaft, in regelmäßigen Abständen zu scheitern und wieder neu anzufangen.

81 Zudem führt die Verflechtung von Literatur und Akademie auch dazu, dass Gegenwartsliteraturwissenschaftler:innen als Kritiker:innen, Moderator:innen oder in anderen Rollen am Literaturbetrieb teilnehmen. Hier besteht insbesondere bei professionell jüngeren Akademiker:innen, die sich aufgrund der unsicheren Zukunftsaussichten in der Wissenschaft eine Doppelmitgliedschaft in beiden Feldern aufbauen, die Gefahr, dies bei der Forschung nicht genügend zu reflektieren. Dementsprechend muss eine umfassende Diskussion der methodischen und epistemischen Praktiken der Gegenwartsliteratur unbedingt auch die Arbeitsbedingungen im akademischen Feld berücksichtigen.

82 Diese bestehen aus der universitären Ausbildung am Literaturinstitut in Hildesheim sowie aus meinen Aktivitäten als regelmäßige Besucherin, Veranstalterin, Moderatorin und Autorin im literarischen Feld.

1.3 Die Beobachtung von Live-Literatur

1.3.1 Ästhetische und soziale Praktiken von Aufführungen

Sobald Literatur nicht mehr als gedruckter, sondern als verkörperter Text realisiert wird, findet sie innerhalb von sozialen Situationen statt. Somit ist es bei der Analyse von Autor:innenlesungen vonnöten, Methoden und Begrifflichkeiten aus angrenzenden Feldern zu importieren. Die Theater- und Performancesschaften, die Ethnologie und die Ritualforschung setzen sich in Beobachtung und Analyse mit sozialen Aufführungssituationen auseinander. Da ich die Lesung in ihrer Gesamtheit in den Blick nehme, bediene ich mich theoretisch und methodisch bei diesen drei Disziplinen. Für die methodische Ausrichtung meiner Arbeit erwies sich eine Kombination von sozial- und theaterwissenschaftlichen Beobachtungsmethoden als passend.

Aus der sozialwissenschaftlichen Forschungstradition importiere ich ethnografische Methoden in meine Arbeit. Ursprünglich als Mittel zur Erforschung unbekannter Regionen und Kulturen entwickelt,⁸³ findet die Ethnografie in den Sozialwissenschaften mittlerweile auch im unmittelbaren Umfeld der Forschenden häufig Anwendung. Die ethnografische Methode eignet sich besonders dann, wenn der Forschungsschwerpunkt auf der Beschreibung und Analyse eines Konglomerats sozialer Praktiken⁸⁴ liegt, dessen Eigenlogik in der Untersuchung möglichst umfassend Rechnung getragen werden soll.⁸⁵ Denn die ethnografische Vorgehensweise zeichnet sich vor allem durch ihre Flexibilität aus. So beschreiben Methodenlehrbücher sie auch häufig eher als eine Haltung denn als eine Forschungsstrategie.⁸⁶

Die ethnografische Arbeitsweise fußt auf dem umfassenden Sammeln von Daten im Feld. Hierfür etabliert die Forscherin als teilnehmende Beobachterin Rapport mit den Feldteilnehmenden, d.h. sie baut ein Vertrauensverhältnis auf und verschafft sich einen möglichst tiefen Einblick in die sozialen Praktiken ihrer Untersu-

83 Vgl. Stefanie Husel: Grenzwerte im Spiel. Die Aufführungspraxis der britischen Kompanie »Forced Entertainment«, Bielefeld: transcript 2014, S. 25ff.

84 Soziale Praktiken fasse ich mit Andreas Reckwitz als »kleinste Einheit des Sozialen in einem ›nexus of doings and sayings‹ [...], welches durch ein implizites Verstehen zusammengehalten wird.« Soziale Praktiken werden körperlich vollzogen und sind somit *beobachtbar*, weswegen eine ethnografische Analyse für Praxistheoretiker:innen häufig das Mittel der Wahl ist. Vgl. Andreas Reckwitz: »Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken: Eine sozialtheoretische Perspektive/Basic Elements of a Theory of Social Practices: A Perspective in Social Theory«, in: Zeitschrift für Soziologie (2003), S. 282–301, hier S. 290.

85 Vgl. zu einer praxistheoretisch orientierten Ethnografie: Georg Breidenstein/Stefan Hirschauer/Herbert Kalthoff/Boris Nieswand: Ethnografie. Die Praxis der Feldforschung (= Band 3979), Konstanz: UVK 2015.

86 Vgl. ebd.

chungssubjekte. Gegebenenfalls ergänzt sie ihre Beobachtungen mit Interviews sowie schriftlichen und bildlichen Artefakten aus dem Feld.⁸⁷ Die so gewonnenen Einblicke halten die Forschenden bereits während ihrer Arbeit im Feld in dem Gegenstand angemessenen Dokumentationsformen fest: Feldnotizen, Video- und Tonbandaufnahmen sowie ein ›Feldtagebuch‹ sind ihr in dieser Zeit nicht nur Erinnerungsstütze, sondern auch Möglichkeit, sich immer wieder vom Feld zu distanzieren und sich der Rolle als Forscher:in gewahr zu bleiben.⁸⁸

An dieses ›going native‹⁸⁹ schließt sich ein ›coming home‹ an, in dem sich die Forscher:innen der Auswertung der gesammelten Daten verschreiben. Wichtigstes Analysewerkzeug ist ihr auch hier wieder die Verschriftlichung ihrer Daten, indem sie aus ihren Feldnotizen, Aufnahmen und Feldtagebüchern Beobachtungsprotokolle anfertigen. Dies ist Selbstreflexion, Dokumentation und Analyse zugleich, da »im schreibenden Beobachten zugleich eine sprachliche Erschließung von Phänomenen stattfindet, die noch gar nicht in sprachlicher Form vorliegen, sondern erst durch die Beschreibung zur Sprache gebracht werden«⁹⁰. Der so gewonnene Textkorpus kann anschließend wiederholt betrachtet und analysiert werden. Hierfür eignen sich erstens sogenannte ›Data-Sessions‹, in denen die Beobachtungsprotokolle im Kolleg:innenkreis diskutiert werden, um sich weiter von den Daten zu distanzieren und neue Perspektiven auf sie zu gewinnen.⁹¹ Zum Zweiten lassen sich durch (computergestütztes) Kodieren des Materials wiederkehrende Themen entdecken, die die weiteren Analysen lenken und strukturieren.⁹²

Ihre Flexibilität erlangt die Ethnografie auch durch ihr zyklisches Forschen. Dabei wechseln sich Feldaufenthalte und Schreibtischarbeit in einer sich zuspitzenden Bewegung immer wieder ab: Die anfängliche inhaltliche Offenheit mündet in immer spezifischere Forschungsfragen, denen im nächsten Feldaufenthalt mit gerichteten Beobachtungsfokussen begegnet werden kann. Die inhaltlichen Schwerpunkte und Hypothesen der Forschungsarbeit ergeben sich so größtenteils aus den Feldaufenthalten. Ethnografisches Forschen ist folglich immer induktiv, subjekt-

87 Vgl. ebd.

88 Vgl. Klaus Amann/Stefan Hirschauer: »Die Befremdung der eigenen Kultur. Ein Programm«, in: Stefan Hirschauer/Klaus Amann (Hg.), *Die Befremdung der eigenen Kultur. Zur ethnografischen Herausforderung soziologischer Empirie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S. 7–52.

89 Ursprünglich ein pejorativer Begriff, bezeichnet ›going native‹ heute ein gezieltes Sich-dem-Feld-Aussetzen. Vgl. S. Husel: *Grenzwerte im Spiel*, S. 26f.

90 Vgl. G. Breidenstein/S. Hirschauer/H. Kalthoff/B. Nieswand: *Ethnografie*, S. 35, weiterführend auch: Stefan Hirschauer: »Ethnografisches Schreiben und die Schweigsamkeit des Sozialen. Zu einer Methodologie der Beschreibung«, in: *Zeitschrift für Soziologie*, Jg. 30 (2001), S. 429–451.

91 Vgl. S. Husel: *Grenzwerte im Spiel*, S. 28.

92 Vgl. G. Breidenstein/S. Hirschauer/H. Kalthoff/B. Nieswand: *Ethnografie*.

zentriert und auf den »Bereich gelebter und öffentlich praktizierter Sozialität«⁹³ seines Untersuchungsfelds fokussiert.

Da die Autor:innenlesung in ihrer Gesamtheit noch verhältnismäßig wenig erforscht wurde, eignet sich hier die offene Herangehensweise mit der Vielzahl an Beobachtungs- und Dokumentationsformen. Sie ermöglicht eine gewisse Flexibilität, mit der Forscher:innen einer Hypothese einerseits nachgehen, sie aber auch wieder verwerfen können. Statt sich an in der Forschung und im Feld etablierten Glaubenssätzen und Dichotomien abzuarbeiten, ermöglicht die ethnografische Methode es, auch »abseitige« Ideen zu Aufführungen von Literatur aufzuspüren.

Dennoch birgt die Methode auch eine Unzulänglichkeit, die in der breiten Erfassung der Merkmale von Autor:innenlesungen begründet liegt. Denn sie zielt immer auf die Beobachtung sozialer Praktiken im Feld, sprich der Identifizierung wiederholter Handlungen, die als gängige Handlungsschemata sozial geteilt im Feld vorzufinden sind. Praktiken sind hierbei immer relativ stabile Gebilde, die situationsübergreifend wirken.⁹⁴ Bei Autor:innenlesungen lassen sie sich beispielsweise in Inszenierungs-, Darstellungs- und Rezeptionspraktiken untergliedern, die im Feld, so die theoretische Voraussetzung, relativ stabil beobachtbar sein sollten.

Wie Andreas Reckwitz ausführt, sind soziale Praktiken immer auch affektiv gestimmt. Sie gehen stets einher mit »körperliche[n] Lust-Unlust-Erregungen, die auf Bestimmtes (Subjekte, Objekte, Vorstellungen) gerichtet sind«⁹⁵. Auch ästhetische Praktiken verfolgen das Ziel, das Selbst oder das Gegenüber sinnlich zu affizieren, also Lust, Unlust oder andere Gefühlsregungen hervorzurufen. In diesem Sinne lassen sich Inszenierungs- und Darstellungspraktiken nicht nur als soziale, sondern auch als ästhetische Praktiken begreifen.

Zugleich kann man bei Aufführungen, die in einem im weitesten Sinne künstlerisch gearteten Umfeld stattfinden, nicht davon ausgehen, dass allein die sozialen und ästhetischen Praktiken ihre Wirkung und Bedeutung bedingen. Vielmehr sind es auch Abweichungen von etablierten Mustern, die alle an der Lesung Beteiligten überraschen und so aus dem Aufführungsgeschehen heraus Wirkungen und Bedeutungen emergieren lassen. Ein ausschließlicher Fokus auf die sozial geteilten Praktiken von Lesungen könnte solche Vorkommnisse und ihre Effekte auf Autor:innenlesungen methodisch nicht ausreichend erfassen. Deshalb habe ich die oben dargestellte ethnografische Forschungspraxis mit Methoden aus der Theaterwissenschaft angereichert.

93 Ebd., S. 32.

94 Vgl. A. Reckwitz: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken: Eine sozialtheoretische Perspektive/Basic Elements of a Theory of Social Practices: A Perspective in Social Theory.

95 Reckwitz, Andreas. »Praktiken und ihre Affekte. In: Hilmar Schäfer (Hg.), Praxistheorie: Ein soziologisches Forschungsprogramm, Bielefeld: transcript 2016, S. 163–180, hier S. 170.

In ihrer Forschungspraxis zeichnet sich die theaterwissenschaftliche Beobachtung und Analyse von Aufführungen zunächst durch eine große Nähe zum ethnografischen Forschungsstil aus. So sind sowohl die Aufführungsanalyse als auch die Ethnografie Methoden, die den Forschenden einen »Aufschreibeauftrag«⁹⁶ erteilen. Auch die theaterwissenschaftliche Betrachtung einer Aufführung beginnt mit der Verschriftlichung der eigenen Eindrücke in sogenannten »Erinnerungsprotokollen«, die das Ziel haben, »Aspekte, Themen und Fragestellungen zu ermitteln, die als Ansatzpunkt für eine weitergehende Aufführungsanalyse dienen können«.⁹⁷

Analog zu ethnografischen Feldaufenthalten zeichnet sich auch die theaterwissenschaftliche Praxis dadurch aus, dass durch möglichst häufige Theaterbesuche die Wahrnehmung des Gegenstandes geübt und letztlich geschärft werden soll. Und ähnlich wie in der Ethnografie ist auch in den Theaterwissenschaften die Forderung präsent, den eigenen Beobachterstandpunkt und somit die heterogenen Voraussetzungen der Zuschauenden einer Aufführung in die Analyse miteinzubeziehen.⁹⁸

Im Gegensatz zur ethnografischen Methode legt diese Praxis ihren Beobachtungsfokus nicht nur auf das Geschehen, sondern auch und insbesondere auf die Reaktionen, die das Bühnengeschehen im Publikum und speziell in der Beobachterin selbst hervorruft. Häufig werden durch wiederholte Aufführungsbesuche nach und nach diejenigen Aspekte des Bühnengeschehens identifiziert, die beim ersten Besuch starke Affekte erzielt haben. Solche »markanten Momente« lassen sich im Anschluss nutzen, um die Bedeutungen und Wirkungen des Theaterstücks zu identifizieren.⁹⁹

Aufgrund der gängigen Inszenierungspraktiken im literarischen Feld ist eine solche Vorgehensweise utopisch. Die Beteiligten treffen in den meisten Fällen nur einmal auf derselben Bühne aufeinander, ohne vorher miteinander geprobt zu haben, sodass der Besuch von sich unter denselben Rahmenbedingungen wiederholenden Aufführungen schlicht unmöglich ist. Im Laufe meiner Forschung habe ich jedoch festgestellt, dass es für die Analyse ästhetischer Effekte zwingend notwendig ist, sich das Aufführungsgeschehen wiederholt anzusehen. Ich bin deshalb auf eine Methode ausgewichen, die in den Theaterwissenschaften selbst ebenfalls Anwendung findet und ausführlich diskutiert wird: die wiederholte Betrachtung von selbst angefertigten Videoaufnahmen des Bühnengeschehens.

96 S. Husel: Grenzwerte im Spiel, S. 25.

97 Christel Weiler/Jens Roselt: Aufführungsanalyse. Eine Einführung (= UTB, Band 3523), Tübingen, Stuttgart: A. Francke; utb 2017, S. 110.

98 Vgl. ebd., S. 15ff.

99 Vgl. Jens Roselt: Phänomenologie des Theaters (= Übergänge, Band 56), München: Fink 2008, S. 9–22.

Ob mit oder ohne Video, die Beobachtung von Live-Literatur bringt immer ein Quellen- und Übersetzungsproblem mit sich.¹⁰⁰ Durch ihre Flüchtigkeit kann sie als Untersuchungsgegenstand immer nur vermittelt vorliegen. Dabei unterzieht sich die Analyse einer Aufführung notwendigerweise gleich mehreren Medienwechseln. Die Theaterwissenschaftlerin Stefanie Husel schreibt:

»Der Weg führt von der persönlichen, oftmals körperlich eingeschriebenen Erfahrung der Wissenschaftlerin im Feld, über die Arbeit an Videoaufzeichnungen und Notizen, weiter über deren Formalisierungen und Reinschriften bis hin zur Herstellung eines analytischen Texts.«¹⁰¹

Bereits die Dokumentation einer Aufführung ist schon eine Auswahl, Fragmentierung und Übersetzung dessen, was die Zuschauenden wahrgenommen haben. Dies gilt sowohl für Aufführungsnotizen von sich im Publikum befindenden Forschenden als auch für Videoaufzeichnungen der Aufführung. Besonders Letztere werden deshalb in den Theaterwissenschaften seit den 1970er Jahren kritisch diskutiert. Hierbei lassen sich drei zentrale Vorbehalte ausmachen:

Erstens können Videoaufnahmen die leiblichen Erfahrungen der Zuschauenden weder aufzeichnen noch darstellen, oder, wie Roselt und Weiler es ausdrücken: »Performativität ist noch nicht gefilmt worden.«¹⁰² Zweitens stellen die Aufnahmen immer eine »mediale Zurichtung« dar, da ihre Position einen Bildausschnitt bestimmt, von dem aus das Bühnengeschehen wahrgenommen wird. Drittens erlauben es Videos, die Abläufe mehrfach zu betrachten und dadurch wesentlich genauer wahrzunehmen. Eine Beobachterin der Videos sieht so zwar dasselbe Geschehen, nimmt jedoch immer zugleich ein signifikantes Mehr und ein nicht minder signifikantes Weniger wahr als die Beobachterin der Live-Aufführung.¹⁰³

Dennoch bedeutet der Einsatz von Videos auch eine große Erleichterung in der Feldarbeit und der anschließenden Analyse. So ist der Besuch von Aufführungen für wissenschaftliche Zwecke immer bereits durch ein ständiges Pendeln zwischen Aufschreiben und Wahrnehmen beeinflusst, das das Erleben der Aufführung merklich verändert. Indem ich die Aufführungen, die ich beobachte, zugleich filme, kann ich mich bei meinen Aufführungsnotizen auf die Aspekte konzentrieren, die die Kamera nicht wahrnimmt: meine eigenen Erlebnisse und Empfindungen, die Atmosphäre des Raumes, die Geschehnisse außerhalb des Kameraausschnitts und die spürbaren und beobachtbaren Handlungen im Zuschauerraum.

100 Vgl. hierzu für die Dokumentation von Lyrik-Aufführungen: W. Vorrath: *Auditive Figurationen*, S. 151.

101 S. Husel: *Grenzwerte im Spiel*, S. 31.

102 C. Weiler/J. Roselt: *Aufführungsanalyse*, S. 59.

103 Vgl. ebd., S. 59f.

Dass die Videoaufnahmen den Status eines Hilfsmittels, nicht den eines Artefakts haben, ist bei der Analyse unbedingt zu beachten. Stefanie Husel schreibt in ihrer Arbeit zum Umgang mit Videos:

»Die hier vertretene These im Umgang mit den verschiedenen medialen Übersetzungen von Theateraufführungen (Videomitschnitte, Feldnotizen, Timelines, Skizzen u.a.) lautet also, dass sie alle das Entstehen erster Theorien der (wissenschaftlichen) Betrachterin zu dem, was in der Aufführung geschieht, beobachtbar machen. Interessant wird dabei eben nicht eine ›Berichtigung‹ zuvor erlebter und ggf. notierter Eindrücke und erster Theorien, die die Zuschauerin in Aufführungen wahrnehmend formulierte. Ziel ist also nicht eine (zwangsläufig verfälschende) Rekonstruktion eines objektiv greifbaren Kunstwerks, sondern die Aufschlüsselung der Konstruktion, der Genese der durch mich wahrgenommenen Aufführungssituation.«¹⁰⁴

Analog hierzu habe ich mich in meiner eigenen Videoanalyse auf die Darstellungstechniken fokussiert, die mit bestimmten Eindrücken und bedeutungsgenerierenden Prozessen in meinen Aufführungsnotizen bzw. Beobachtungsprotokollen korrelierten. Indem ich auch das Geschehen um die Lesung herum beobachtete und schriftlich dokumentierte, konnte ich das Bühnengeschehen, das ich auf Video beobachtete, nicht nur mit meinen eigenen Gedanken und Empfindungen, sondern auch mit meinen Beobachtungen der anderen Zuschauenden und den Informationen aus den informellen Gesprächen abgleichen, um den der wahrgenommenen Aufführungssituation zugrundeliegenden Darstellungspraktiken so nah wie möglich zu kommen. Letztlich erlaubte mir diese Analysepraxis, sowohl soziale und ästhetische Praktiken von Autor:innenlesungen innerhalb bestimmter Rahmenbedingungen zu identifizieren als auch die Wirkungen und Bedeutungen, die durch eben-diese Praktiken, aber auch durch Emergenzen während der Aufführung hervorgerufen werden.

Bei diesem Vorgehen kam mir zugute, dass ich Erfahrung als aktives Mitglied im Literaturbetrieb hatte. Eine solche aktive Teilnahme am Feld birgt die Gelegenheit, auch die ›stummen‹ Aspekte der Praktiken erleben zu können. So lassen sich laut Sophie Merit Müller »gerade Praxisaspekte mit niedrigem Aktivitätsniveau – wie sich hingeben, spüren, sich mitreißen lassen – [...] mit einem soziologischen ›stare‹ kaum erfassen, sondern werden durch ihn geradezu vertrieben«¹⁰⁵. Müller plädiert deshalb für eine Teilnahme am Feld, bei der Ethnograf:innen ihre Körper als ›Erkenntnisinstrument‹ nutzen und die leiblichen Evidenzen und sinnhaften Unmit-

104 S. Husel: Grenzwerte im Spiel, S. 33.

105 S. M. Müller: Ways of Ethnographic Navelgazing, S. 333.

telbarkeiten zur Materialsammlung hinzufügen.¹⁰⁶ Während ich bei der Beobachtung von Aufführungen automatisch die Rolle eines Publikumsmitglieds einnehme und diese »stummen Praktiken« erfahren kann, ermöglichte mir der Wechsel in andere Teilnehmerrollen auf Autor:innenlesungen während meiner Projektzeit auch, das Aufführungsgeschehen durch die verlagerte Perspektive unterschiedlich wahrzunehmen.¹⁰⁷

Zugleich musste ich im Laufe meiner Forschungstätigkeiten feststellen, dass eine aktive Teilnahme am Aufführungsgeschehen die Beobachtungsmöglichkeiten desselben erheblich erschwert. Nicht umsonst plädieren viele Soziolog:innen dafür, während der Forschung die Feldteilnahme zu reduzieren auf eine »für das Feld akzeptable Beobachterrolle, die von Handlungszwängen entlastet und für Beobachtung, Selbstbeobachtung und Aufzeichnung freistellt«¹⁰⁸. So stellte ich im Laufe meiner Feldtätigkeiten fest, dass die Rolle der Beobachterin die für meine Zwecke aufschlussreichsten Daten produzierte, und stellte daraufhin mit dem Fortschreiten meines Projekts meine aktive Teilnahme am literarischen Veranstaltungsgeschehen nahezu vollständig ein.

1.3.2 Forschungsdesign und Ausführung

Gemäß meiner ethnografischen Methode wählte ich zunächst eine möglichst offene Herangehensweise an zeitgenössische Autor:innenlesungen. So beabsichtigte ich ein allmähliches Herausschälen von Forschungsfragen durch die Beobachtung des Materials. Ich richtete mich hier nach dem für die Ethnografie vorgeschlagenen zyklischen Design. Dieser Ansatz spitzt den anfänglich offenen Forschungsprozess in wechselnden Feld- und Analysephasen immer mehr auf gegenstandsadäquate Forschungsfragen zu. Insgesamt führte ich über einen Zeitraum von zwei Jahren zwei längere Feldforschungen durch,¹⁰⁹ an die sich jeweils eine längere Analysephase anschloss.

106 Diese sind jedoch nicht als Beweise zu betrachten, sondern nur als *eine* Möglichkeit zur Erkenntnis, deren »Quelle« bei der Auswertung hinreichend berücksichtigt werden muss. Vgl. ebd.

107 So moderierte ich in unterschiedlichen institutionellen Kontexten Veranstaltungen u.a. im Literaturhaus Stuttgart, Literaturhaus Frankfurt, auf dem Literaturfestival PROSA NOVA und dem Lesefestival »Open Books« im Rahmen der Frankfurter Buchmesse. Als Veranstalterin trat ich vor allem im Rahmen meines Graduiertenkollegs »Schreibszene Frankfurt« in Erscheinung. Zudem konzipierte ich ein Lesungskonzept für die »Sommertour« des Historischen Museums in Frankfurt und trat einmal als Autorin bei der Vernissage eines Freundes auf und einmal im Literaturhaus Zürich.

108 K. Amann/S. Hirschauer: Die Befremdung der eigenen Kultur. Ein Programm, S. 27.

109 Die erste im Winter 2016/2017, die zweite im Sommer 2018.

Eine Einschränkung nahm ich jedoch gegenüber der offenen ethnografischen Herangehensweise vor. So war ich von vornherein darauf fokussiert, sowohl die ästhetischen Phänomene als auch die sozialen Praktiken von literarischen Veranstaltungen sowie deren Wechselwirkungen in den Blick zu nehmen und meinen Forschungsfokus innerhalb dieser inhaltlichen Schwerpunktsetzung zu suchen.

Je mehr ich mein Forschungsinteresse auf Fragen nach den gängigen Rahmenbedingungen, der Beobachtung der in diesen Rahmenbedingungen entstehenden Performanzen und den Wirkungen dieser Effekte zuspitzte, desto deutlicher schälte sich als ›Kernmaterial‹ das Aufführungsgeschehen der Autor:innenlesungen heraus. Statt die Rahmenbedingungen gesondert zu betrachten, entschied ich mich deshalb, ihren Einfluss auf das Aufführungsgeschehen und seine Wirkung in den Mittelpunkt meiner Untersuchungen zu rücken. Statt auf einzelne Akteure fokussierte ich mich also auf eine gewisse Breite und Vielzahl von Veranstaltungen. Dementsprechend beobachtete ich im Rahmen dieser Arbeit so viele Aufführungen wie möglich, von denen ich 25 Veranstaltungen für die spätere Analyse per Video und Aufführungsprotokoll dokumentierte.¹¹⁰

Obwohl ich anfangs auch als Lese-Performances gerahmte Aufführungen, Poetry Slams, Podiumsdiskussionen und Wettbewerbslesungen als potenzielle Untersuchungsgegenstände in meine Auswahl miteinbezogen hatte, kam ich noch vor meiner ersten Feldphase zu dem Schluss, dass sich diejenigen Lese-Arrangements, die sich in ihren Inszenierungs- und Aufführungspraktiken als ›klassische‹ Autor:innenlesungen zusammenfassen – oder wenigstens auf diese Aufführungsform zurückführen – lassen, am meisten für meinen Untersuchungsfokus eignen. Hierfür gaben zwei Gründe den Ausschlag: Erstens erscheint diese Form der Aufführung immer noch als das vorherrschende Leseformat im literarischen Feld. Und zweitens bot mir eine Beschränkung auf die klassische Autor:innenlesung die Möglichkeit, das Wechselspiel zwischen Rahmenbedingungen, Aufführungsgeschehen und Bedeutungsgenerierung an einem sich zwar stets verändernden, in seiner Grundstruktur jedoch gleichen Gegenstand zu beobachten. Zugleich bot sich mir innerhalb dieser Absteckung der klassischen Autor:innenlesung genug Varianz, was die Teilnehmenden und die Rahmenbedingungen der Veranstaltungen betraf.

Die Auswahl der Fälle erfolgte nach der Methode des theoretischen Samplings.¹¹¹ Anfangs wählte ich Fälle aus, die einerseits die gemeinsamen Merkmale einer klassischen Autor:innenlesung aufwiesen, die ich in Kapitel I.1 beschrieben habe, andererseits jedoch maximal kontrastreich waren. Auf Kontrast achtete ich hinsichtlich der folgenden Eigenschaften: Institutionalisierungsgrad und Art der veranstaltenden Akteure; Anlass der Lesung bzw. deren Einbettung in ein Festival, eine Konfe-

110 Eine Auflistung der Veranstaltungen mit ihren Merkmalen findet sich im Anhang.

111 Vgl. Juliet M. Corbin/Anselm L. Strauss: *Basics of qualitative research. Techniques and procedures for developing grounded theory*, Los Angeles u.a.: SAGE 2015.

renz oder eine bestimmte Reihe; städtischer vs. ländlicher Raum; Veranstaltungs-orte; Arrangement der Elemente und Textgattung(en).

Meine Auswahlkriterien beinhalteten auch einen Fokus auf junge Literatur, sprich Autor:innen, die noch nicht allzu viele Auftritte hinter sich hatten. Dies geschah erstens theoretisch motiviert, weil hier die Auftrittspraktiken noch weniger routiniert sind und der Einfluss der Rahmenbedingungen leichter zu beobachten ist; zweitens aber auch forschungspraktisch motiviert, da meine Feldmitgliedschaft mir hier leichtere Zugangsmöglichkeiten bot.

Zugleich speiste sich meine Auswahl, wie es in der ethnografischen Praxis ebenfalls Usus ist, aus Zufällen und Gelegenheiten. Zwar reiste ich dank der Mittel meines Forschungskollegs für die Beobachtung der Lesungen durch ganz Deutschland. Die meisten Lesungen dokumentierte ich dennoch in der Nähe meiner damaligen Lebensmittelpunkte Frankfurt und Berlin. Neben terminlichen Gründen war hierfür auch die Informationslage verantwortlich: Bei vielen mir unbekannten Städten wusste ich schlicht nicht, wie ich mich über dort stattfindende Lesungen informieren sollte. Insbesondere Lesungen in kleineren und mittelgroßen Städten blieben mir außerhalb des Nahbereichs um meinen Lebensmittelpunkt herum versagt, weil ich schlicht nicht an die entsprechenden Informationen kam.

An die erste Feldphase schloss sich eine erste Analysephase an, in der ich meine theoretische ›Sehhilfe‹ entwickelte, die Forschungsfragen spezifizierte und erste Themen herausarbeitete. In der zweiten Feldphase konzentrierte ich mich dann gezielt auf Veranstaltungen mit bestimmten Merkmalen, um zu meinen Schwerpunkten ausreichend Beobachtungsmaterial zur Verfügung zu haben. Auch hier spielte der Zufall jedoch wieder eine Rolle, da die Orte, Autor:innen und Ankündigungstexte mir nicht alles über die kommende Aufführung verraten konnten, was für meine Analyse wichtig war. Die Beobachtung einzelner Effekte, auf die ich meinen Fokus legte, hing somit immer auch vom Zufall ab.

Beim Sammeln der Daten war ich zunächst vor die Herausforderung meines Rollenwechsels gestellt. Hierbei half mir ein offener Umgang mit meiner Beobachterinnenposition. Zu dieser Frage konstatiert Stefanie Husel: »Schon die Behauptung Ethnographie zu betreiben setzt damit eine performative Praxis in Gang, deren Ziel es ist, einen Entdeckerblick auf die eigene Kultur zu werfen.«¹¹² Je klarer die Forscherin ihre Dokumentationsabsichten kundtut und je offensiver sie den Grund für ihre Erkundigungen unterbreitet, desto wahrscheinlicher ist es, dass die Feldmitglieder ihre Position als Forscherin akzeptieren und ihre Arbeit nicht als Eindringen oder Vertrauensbruch erleben.¹¹³ Deshalb meldete ich mich bei den Lesungen, die ich be-

112 S. Husel: Grenzwerte im Spiel, S. 28.

113 Durch diese Taktik ging ich auch das Risiko der Reaktivität mit ein, sprich der Möglichkeit, dass sich die Feldteilnehmenden anders verhalten, sobald sie für wissenschaftliche Zwecke

obachtete, vorab mit der Anfrage an, die Lesung auf Video aufnehmen zu dürfen, und unterrichtete so automatisch alle Beteiligten von meinem Vorhaben.¹¹⁴

Während der Veranstaltungen fertigte ich mit dem Smartphone Aufführungsnotizen an, bei denen ich den Fokus immer weiter hin zu meinen eigenen Empfindungen und den wahrgenommenen Reaktionen des Publikums verlagerte, weil diese sich als wertvollste Ergänzung zu den Videoaufzeichnungen herausstellten. Zusätzlich notierte ich Informationen aus informellen Gesprächen¹¹⁵ und verbalen Publikumsreaktionen nach der Lesung, machte Fotos vom Aufführungsort und fertigte direkt nach den Aufführungen ausführliche Erinnerungsprotokolle unter Zuhilfenahme der Aufführungsnotizen an. Außerdem sammelte ich die veröffentlichten schriftlichen und bildlichen Artefakte rund um die beobachtete Aufführung.

Während dieser umfassenden Dokumentation des Aufführungsgeschehens machte ich die Erfahrung, dass es von vielen Faktoren abhängig ist, ob sich ausreichend Material für eine Aufführungsanalyse sammeln lässt. Zufällige Gegebenheiten wie sich verschlechternde Akkulaufzeiten aufgrund der Temperatur im Raum, vor die Kameralinse tretende und so die Sicht blockierende Menschen, aufführungsrelevante Aktivitäten abseits der Bühne und somit außerhalb des Bildausschnitts waren die Probleme, mit denen ich von Kameraseite zu kämpfen hatte. Auf Forscherinnenseite konnten die eigene körperliche Verfassung, soziale Verflechtungen und eine gewisse Schüchternheit beim Notieren in sehr intimen Settings dem anspruchsvollen und komplexen Prozess einer schriftlichen Dokumentation ein Schnippchen schlagen. Deshalb war die Ausbeute tatsächlich brauchbarer kompletter Aufführungsprotokolle wesentlich geringer als die Anzahl beobachteter Lesungen. Bei der Auswertung musste ich mich also immer wieder auch an der Datenqualität orientieren. So manches Phänomen musste ich notgedrungen anhand des zweitinteressantesten Aufführungsgeschehens darstellen, weil ich das interessanteste zwar erinnern konnte, jedoch nicht ausreichend abgebildet hatte.

beobachtet werden. Da der Beobachtungsgegenstand jedoch öffentliche Auftrittspraktiken sind, gehe ich bei meinem Gegenstand von einer geringen Reaktivität aus.

114 Nebenbei erhielt ich so auch meinen ersten thematischen Schwerpunkt, denn ich bekam von mir bekannten Veranstaltenden ausschließlich Zusagen, von mir persönlich unbekannten Veranstaltenden (10 derselben finden sich in meiner ursprünglich geplanten Stichprobe) jedoch vier Absagen für Filmaufnahmen, immerhin zwei davon mit der Begründung, dass dies die Intimität der Aufführung stören würde. Ich werte dies erstens als Hinweis auf die Darstellungskonvention der Intimität, auf die ich in Kapitel V.2.2 eingehe, zweitens als Hinweis auf die Notwendigkeit von Vertrauensbeziehungen beim Forschen im literarischen Feld.

115 Hier gilt mein Dank auch den Veranstaltenden und Autor:innen, die mir mit wertvollen Hintergrundinformationen zu ihren Auftritten bzw. Veranstaltungstätigkeiten sehr weiterhalfen, insbesondere Mathias Zeiske, Tristan Marquardt, Kabeljau & Dorsch, Stefanie Stegmann und Florian Kessler.

Als weitere Herausforderung bei der Datenauswertung erwies sich meine Feldzugehörigkeit. So musste ich mich als Feldteilnehmerin meinem Material gegenüber hinreichend ›befremden‹, um eine Perspektive einnehmen zu können, in der ich nicht die Annahmen des Feldes unreflektiert übernahm. Zudem musste ich der Hybridität meines Gegenstandes als soziales und ästhetisches Phänomen nicht nur in der Datenerfassung, sondern auch in der Analyse Rechnung tragen.

Letztlich führte ich ein dreistufiges Analyseverfahren durch: Zunächst fertigte ich aus meinen Erinnerungsprotokollen und den Videomitschnitten Aufführungsanalysen zu allen dokumentierten Lesungen an, bei denen ich mich auf die zentralen Merkmale und Wirkungen der einzelnen Lesungen konzentrierte. Zweitens unterzog ich das Material einer methodisch gerichteten qualitativen Datenanalyse, wie sie bei ethnografischen Arbeiten praktiziert wird:¹¹⁶ Mithilfe eines Computerprogramms versah ich mein schriftliches und videografisches Material mit insgesamt 144 Codes, die ich danach zu Kategorien und übergeordneten Themen zusammenfasste. So brach ich die chronologische Ordnung meiner Daten auf, was mir neben einem Befremdungseffekt auch die Möglichkeit bot, die Codes und damit meine Beobachtungen nach den Rahmenbedingungen der Lesungen zu sortieren, um Darstellungskonventionen und wiederkehrende Performanzen identifizieren zu können.

Entsprechend den im vorherigen Kapitel aufgezeigten Überlegungen kam den Videoaufzeichnungen in der Analyse eine besondere Rolle zu. Sie dienten mir als Gedächtnisstütze für das in den Erinnerungsprotokollen beschriebene Aufführungsgeschehen. Des Weiteren zog ich sie als Mittel heran, um beobachten zu können, welche Handlungen welche der in meinen Aufführungsnotizen festgehaltenen Eindrücke und Wirkungen hervorgerufen hatten. Und zu guter Letzt dienen sie als Dokumentation des Bühnengeschehens auch der intersubjektiven Nachvollziehbarkeit meiner in dieser Arbeit entwickelten Thesen zu zeitgenössischen Autor:innenlesungen.

Ein dritter, mir zur Befremdung und zur Erfassung meines Gegenstands notwendig scheinender Analyseschritt bestand darin, mir relativ früh eine theoretische ›Brille‹ zu konstruieren, durch die ich meinen Gegenstand betrachtete.¹¹⁷ Indem ich die Begriffsapparate der Rahmenanalyse und der phänomenologisch orientierten Performativitätstheorie hinzuzog, gelang es mir, der Hybridität meines Gegenstands und meiner Feldmitgliedschaft bei der Analyse so weit wie möglich

116 Vgl. J. M. Corbin/A. L. Strauss: Basics of qualitative research.

117 Dieses Vorgehen empfehlen u.a. K. Amann/S. Hirschauer: Die Befremdung der eigenen Kultur. Ein Programm. Für eine Durchführung vgl. S. Husel: Grenzwerte im Spiel; Sophie M. Müller: Körperliche Un-Fertigkeiten, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2016.

Rechnung zu tragen.¹¹⁸ Diesen theoretischen Zugang lege ich im folgenden Kapitel dar.

1.4 Theoretische Zugänge

Welche Phänomene und Performanzen lassen sich auf Autor:innenlesungen innerhalb welcher Rahmenbedingungen beobachten? Und wie bedingen sich Rahmen, Phänomene und Performanzen gegenseitig? Diese Forschungsfragen kristallisierten sich schnell als analyseleitend heraus. Dennoch war deren methodische Erschließung eine Herausforderung. Wie ich in Kapitel I.3 erläutert habe, lässt die Ethnografie die ästhetischen Phänomene außer Acht, während die Theaterwissenschaften sich wenig um Praktiken in nicht choreografierten sozialen Situationen kümmern. Um beide Fokusse simultan in der Analyse zu halten, entschied ich mich deshalb dafür, ihnen jeweils eine theoretische ›Brille‹ zu widmen, die ich mir im Auswertungsprozess nacheinander ›aufsetzte‹. Indem ich mit der soziologischen Rahmenanalyse nach Rahmen und Rahmungen fragte und im Anschluss mit der theaterwissenschaftlichen Performativitätstheorie nach ästhetischen Effekten und Wirkungen, konnte ich mir sicher sein, keine der Ebenen während der Analyse zu vernachlässigen. Und auch wenn ich für die einzelnen Beobachtungen weitere theoretische Aspekte aus verschiedensten Disziplinen hinzugezogen habe, begleiteten mich diese beiden Fokusse durch die gesamte Arbeit. Deshalb zeichne ich hier ihre Umrisse nach, um auch Ihnen als Lesenden die entsprechenden Brillen zur Verfügung zu stellen.

1.4.1 Die Aufführungssituation als soziale Situation: Rahmen und Rahmungen

Aus der Soziologie ziehe ich die Rahmenanalyse heran, die im ethnografischen For-schen bereits zu einer beliebten ›Sehhilfe‹ avanciert ist, mit der sich die Herstellung sozialer Situationen beschreiben und analysieren lässt.¹¹⁹ Ursprünglich entwickelte der Soziologe Erving Goffman seine Rahmenanalyse nicht nur für Aufführungen, sondern für alle Arten von sozialen Situationen. Sie beschreibt, wie sich Akteure in ihrem Alltag zurechtfinden, indem sie auf die Frage »Was geht hier eigentlich vor?« verschiedene Interpretationsschemata (Rahmen) anwenden.¹²⁰ Karriere gemacht hat die Rahmenanalyse vor allem bei der Beobachtung, Beschreibung und

118 Vgl. für die theoretische Sehhilfe Kapitel I.5 dieser Arbeit.

119 Vgl. für eine ethnografische Adaption: S. Husel: Grenzwerte im Spiel; Dennis Wolff: Soziale Ordnung im Sportunterricht. Eine Praxeographie (= KörperKulturen), Bielefeld: transcript 2017.

120 Vgl. Erving Goffman: Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft), Frankfurt a.M. 2008.

Analyse von Aufführungssituationen. In der Kommunikationswissenschaft, in der Theaterwissenschaft und in den Performance Studies wurde Goffmans Konzept aufgegriffen und je nach Gegenstand um zentrale Aspekte erweitert und ergänzt.¹²¹

Die verbreitete Verwendung der Rahmen- als Aufführungsanalyse lässt sich dadurch erklären, dass sie die Möglichkeit bietet, eine Situation mit ihrem Kontext und ihrem Verlauf dynamisch zu verschalten. Damit setzt sie an der wechselseitigen Verschneidung von Mikro- und Makroebene gesellschaftlicher Prozesse an: Einerseits fragt sie danach, wie Praktiken und Performanzen in Rahmen, Rahmungen und Modulationen eingebettet sind, andererseits danach, wie sie diese ihrerseits hervorbringen.¹²² Hierbei geht das Modell nicht deterministisch vor, sondern wählt, indem es die Bedeutungszuschreibungen der Individuen miteinbezieht, einen Umweg, der Raum für Emergenzen lässt.

Um sich in einer sozialen Situation zurechtzufinden, verwenden Akteure ein oder mehrere Interpretationsschemata, an denen sie ihr Verhalten ausrichten: die ›Rahmen‹ einer Situation. Rahmen ermöglichen Akteuren »die Lokalisierung, Wahrnehmung, Identifikation und Benennung einer anscheinend unbeschränkten Anzahl konkreter Vorkommnisse, die im Sinne des Rahmens definiert sind«¹²³. Die meisten dieser Interpretationsleistungen laufen dabei unbewusst ab, sodass ein involvierter Akteur den Rahmen, in dem er agiert, nicht notwendigerweise beschreiben kann, auch wenn er ihn mühelos und vollständig anwendet. Rahmen sind weder individuelle Interpretationen der Situation noch der strukturelle Überbau der jeweiligen Gesellschaft. Stattdessen generieren sie sich im gemeinsamen kollektiven Handeln, werden darin hervorgebracht und wieder verändert.

Dabei kann es den Beteiligten einer Situation durchaus passieren, eine falsche Interpretation der Situation und damit einen falschen ›Rahmen‹ anzuwenden – theoretisch ist es jedoch nicht möglich, sich völlig ohne Rahmen in einer Situation zu befinden.¹²⁴ Eine Situation kann allerdings durch ein Individuum mehrfach gerahmt werden; im Alltag (und in Aufführungssituationen) sind solche überlappenden Rahmen sogar sehr wahrscheinlich. Außerdem können Rahmen von ihren Teilnehmenden moduliert werden: Indem eine Eigenschaft eines Rahmens verändert wird, kann sich die gesamte Bedeutung der Situation verändern.

Der oder die Rahmen, die der Akteur wahrnimmt, bestimmen die Aktivierung von als angemessen angenommenen Praktiken, die Goffman zum ›Rahmenwissen‹

121 Vgl. hierzu für den germanistischen Bereich: Uwe Wirth (Hg.): *Rahmenbrüche, Rahmenwechsel* (= Band 4 der Reihe *Wege der Kulturforschung*), Berlin: Kulturverlag Kadmos 2013; Claudia Benthien/Gabriele Klein (Hg.): *Übersetzen und Rahmen. Praktiken medialer Transformationen*, Paderborn: Wilhelm Fink 2017.

122 Vgl. hierzu: E. Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 52ff.

123 Ebd., S. 31.

124 Vgl. hierzu: ebd.; Peter Gentzel: *Praxistheorie und Mediatisierung. Grundlagen, Perspektiven und eine Kulturgeschichte der Mobilkommunikation*, Wiesbaden: Springer 2015.

des Akteurs zählt.¹²⁵ Zu diesem Rahmenwissen zählen außerdem auch konventionalisierte Wahrnehmungsmodi, die es beispielsweise erlauben, ein Geschehen auf einer Bühne als ›fiktiv‹ oder ›authentisch‹ zu rahmen und im Modus des ästhetischen Erlebens zu rezipieren. Die Rahmen bedingen zusätzlich die Erwartungen der Teilnehmenden an die Situation, in der sie sich befinden, und wirken so auch über die Prozesse der Wiederholung und Abweichung (was sich etwa als angenehm oder unangenehm empfundene Überraschung äußert) auf das ästhetische Erleben des Individuums in der jeweiligen Situation ein.

Der Rahmen einer Situation muss nicht von vornherein festgeschrieben sein, sondern besteht aus »häufig erst im Verlauf des Geschehens wachsende[n], in die Praxis eingelassene[n] Strukturen«¹²⁶. Es kann also durchaus passieren, dass Rahmen im zeitlichen Verlauf einer Aufführung moduliert, gewechselt oder ineinandergeschoben werden. Die von den Beteiligten vorgenommene Interpretation der Situation muss also ständig angepasst werden. Diese meist unbewusst, aber ständig ablaufende Tätigkeit des Rahmens nennt Goffman Rahmung. Der primäre Rahmen einer Aufführung entsteht also durch den Prozess der Rahmung erst in deren Verlauf.

Diese Konzeptualisierung macht die Rahmenanalyse zu einem flexiblen Modell, das einerseits mehrere Interpretationen der Situation zulässt, andererseits der Forschenden die Möglichkeit bietet, ihr Augenmerk auf die in bestimmten Rahmenbedingungen auftretenden Darstellungs- und Zuschauerpraktiken zu legen und diese so als Darstellungskonventionen der Rahmenbedingungen zu identifizieren.

Der Umweg über die situative Aushandlung des Sinns garantiert hierbei Raum für Abweichungen. Häufig sind es genau diese Rahmenbrüche – Missverständnisse, Fehler und Widerspenstigkeiten –, die die Grenzen des Rahmens der Situation aufzeigen und ihn so für Beobachter:innen erst sichtbar machen. Forschende können ihren Blick also auf solche Störungen lenken und darüber die Rahmen sozialer Situationen identifizieren – und mit ihnen die in den Rahmen verwirklichten Darstellungskonventionen.¹²⁷

125 Das Rahmenwissen ist somit gesellschaftlich geteiltes, im Individuum inkorporiertes Wissen um das Verhalten in sozialen Situationen. Vgl. E. Goffman: Rahmen-Analyse.

126 Stefanie Husel: »Zu Wort kommen – ›echte‹ Geschichten und ›echte Menschen‹ auf der Bühne«, in: Céline Kaiser (Hg.), SzenoTest. Pre-, Re- und Enactment zwischen Theater und Therapie, Bielefeld: transcript 2014, S. 82–96, hier S. 85.

127 Solche Formen von Aufführungsanalysen kommen in den wissenschaftlichen Arbeiten von Sibylle Peters für wissenschaftliche Vorträge vor. Vgl. Sibylle Peters: Der Vortrag als Performance (= Science Studies), Bielefeld: transcript 2011.

1.4.2 Performanzen und Phänomene

Die Rahmenanalyse bietet sich an, um die soziale Situation samt ihren Bedeutungen und Darstellungskonventionen zu beobachten und zu beschreiben. Meine Analyse von Autor:innenlesungs-Aufführungen sollte aber nicht nur innerhalb der sozialen Situation verbleiben, sondern auch die ästhetische Ebene der Aufführung abbilden. Hierfür bedarf es einer weiteren Sehhilfe, die es erlaubt, die Wirkungen und Bedeutungen sowie die leibliche Affizierung der Zuschauenden durch die Materialitäten der Aufführung zu erfassen.¹²⁸

Bei Autor:innenlesungen wird diese ästhetische Ebene häufig ausschließlich der Zeitspanne des vorgelesenen Texts zugesprochen. Konträr hierzu schließt mein Zugang zu dem Gegenstand auch die Zeitspanne um diesen Vorleseteil herum mit ein, und somit auch die Performanz der Autor:innen abseits des Vorlesens, die anderen Körper auf der Bühne und die durch Artefakte und die räumliche Atmosphäre geprägte Umgebung – also die im Laufe der gesamten Aufführung wahrnehmbaren Materialitäten. Um diese Prozesse beschreibbar zu machen, ergänze ich die Rahmenanalyse um einen von den Theorien des Performativen inspirierten Blick.

Der Terminus der Performativität bezieht sich auf den »basalen ontologischen Status von Entitäten und Eigenschaften in der Welt«¹²⁹. Seine Quellen liegen in der Sprechaktttheorie, in der Austin mit den Performativa einen Begriff für sprachliche und zugleich eine Handlung einleitende Aussagen eingeführt hat. Die Sprechaktttheorie wurde von Sprachphilosoph:innen wie Searle, Genderwissenschaftler:innen wie Butler und Poststrukturalist:innen wie Derrida aufgegriffen und theoretisch erweitert. Den philosophischen, linguistischen, sozial- und kulturwissenschaftlichen Forschungsansätzen ist gemein, dass sich mit ihrer Hilfe bestimmte, vormals unhinterfragt als essenziell wahrgenommene Qualitäten oder Identitäten als Ergebnis von (sprachlichen) Handlungen betrachten lassen. Hierin sind sie eng verwandt mit der sozialwissenschaftlichen Praxistheorie, die ebenfalls davon ausgeht, dass sich das Soziale in Handlungen oder Praktiken manifestiert und nicht von einer übergeordneten Struktur oder essenziellen Wesenszügen determiniert wird.¹³⁰ Performativität bedeutet in einem gewissen Sinne auch eine grundlegende Aufwertung von

128 Theoretisch kann jede Situation in diesem Modus wahrgenommen werden; und theoretisch kann eine Aufführung auch zweckrational wahrgenommen werden. Vgl. Erika Fischer-Lichte: »Erfahrung, ästhetische«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart: J. B. Metzler 2014, S. 94–101.

129 Anna Bers/Peer Trilcke: »Einleitung. Lyrik und Phänomene des Performativen. Problemaufriss, theoretische Perspektiven und Vorschläge zu einer künftigen Terminologie«, in: Anna Bers/Peer Trilcke (Hg.), Phänomene des Performativen in der Lyrik. Systematische Entwürfe und historische Fallbeispiele, Göttingen: Wallstein 2017, S. 9–60, hier S. 40.

130 Vgl. A. Reckwitz: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken: Eine sozialtheoretische Perspektive/Basic Elements of a Theory of Social Practices: A Perspective in Social Theory.

Aufführungen und ihrer Iterabilität: Die ›Kraft‹ des Performativen besteht darin, vorhandene Handlungsschemata aufzuführen und sie damit in ihrer Wiederholung erneut (genauso oder verändert) zu konstruieren.¹³¹

Von der Performativität als philosophischer Kategorie lässt sich die Performance als konkretes raum-zeitliches Phänomen abgrenzen.¹³² Der Terminus findet seine Verwendung zum einen in der Anthropologie, wo er nach Milton Singer vor allem kulturelle Performances als Aufführungen mit »a definitely limited time span, a beginning and an end, an organized program of activity, a set of performers, an audience, and a place and occasion of performance«¹³³ beschreibt, die als konstitutiv für eine Gesellschaft untersucht werden. In dieser Forschungstradition gelten nicht nur künstlerische Aufführungen, sondern auch Rituale, Zeremonien und Feste als Performances. Demgegenüber fassen die Theaterwissenschaften und die Kunstwissenschaften den Begriff meistens enger: Sie verstehen ›Performances‹ entweder als eine bestimmte Aufführungsform innerhalb der Performance Art oder als eine qualitative Bezeichnung für eine Aufführungsform im Kunst- oder Theaterfeld, die bestimmte Kriterien erfüllt wie beispielsweise Präsenzerzeugung, Unvorhersehbarkeit oder Authentizität suggerierende Darstellungstechniken.¹³⁴ In dieser Arbeit verwende ich den Begriff als Synonym für eine einzelne, raum-zeitlich gebundene Aufführung und das Kompositum Lese-Performance als Bezeichnung für eine bestimmte Aufführungsform.¹³⁵

Unter Performanz verstehe ich die spezifischen Eigenschaften, die eine Autor:innenlesung als Aufführung auszeichnen, also die Spezifika des Dargestell-Seins des aufgeführten Werks oder der aufgeführten Veranstaltung. Personell gebunden bedeutet Performanz die Wirkung des konkreten, raum-zeitlich gebundenen Handelns einer Person, dem bestimmte Darstellungs- und Wahrnehmungspraktiken zugrunde liegen.¹³⁶ Als Performanz-Charakteristika lassen sich die bereits erwähnten theaterwissenschaftlichen Kategorien heranziehen wie leibliche Ko-Präsenz, Räumlichkeit, Körperlichkeit, Lautlichkeit, Rhythmus und spezifische Wahrnehmungsbedingungen. All diese Charakteristika haben gemein, dass sie etwas bezeichnen, das *zwischen* den Teilnehmenden einer Aufführung geschieht.

131 S. Krämer: »Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität«, in: Uwe Wirth (Hg.), *Performanz 2002*, S. 323–346.

132 Vgl. hierzu: A. Bers/P. Trilcke: *Einleitung*.

133 Milton Singer: *Traditional India. Structure and change*, Philadelphia: American Folklore Society 1959, xiii.

134 Vgl. hierzu die Ausführungen zu Liveness in Kapitel 1.2 dieser Arbeit.

135 Der Begriff ›Performance‹ findet auch als Beschreibung einzelner Aufführungen im literarischen Feld Verwendung; in diesem Fall können die der Performance Art zugeschriebenen Eigenschaften Teil des Rahmens der Aufführung sein.

136 In dieser Konzeptualisierung folge ich Bers & Trilcke, die für die Beobachtung von Lyrik-Lesungen diese Begriffsschärfungen vorgeschlagen haben. Vgl. A. Bers/P. Trilcke: *Einleitung*.

Zur Performanz gehören beispielsweise die Rhythmen und Atmosphären, an denen nicht nur die Auftretenden und die Materialitäten einer Aufführung, sondern auch das Publikum aktiv Anteil haben. Hiermit folge ich der von Jens Roselt und Erika Fischer-Lichte entwickelten Theorie der Aufführung, nach der diese als Zwischengeschehen konzipiert und hierbei das Publikum konsequent in die Überlegungen miteinbezogen wird.¹³⁷

»Alles Gerahmte wird einerseits als interner Zusammenhang konstituiert, andererseits gesteigert isoliert. [...] Der Rahmen steigert und konzentriert die Wahrnehmungsbereitschaft derart, dass auch das Alltägliche interessant wird.«¹³⁸ Was Hans-Thies Lehmann hier für das postdramatische Theater beschreibt, gilt für alle Formen künstlerischer Aufführungen: Die Zuschauenden begeben sich, sobald die Aufführung beginnt, in den Modus ästhetischer Erfahrung, einen Rahmen, der Wirkungen und Gefühle hervorruft. Rahmen und Rahmungen bilden also nicht nur das soziale Ordnungssystem, das den Beteiligten die in der Situation angemessenen Verhaltensweisen vorgibt, beispielsweise die Praktiken der Bewegung im Raum, der Gesprächsführung oder des Lesens.¹³⁹ Sondern sie bestimmen ebenfalls, welche Wahrnehmungspraktiken zum Tragen kommen und welche Bedeutungen und Erfahrungen diese evozieren. Hierbei ist natürlich nicht davon auszugehen, dass alle Zuschauenden dieselben Wahrnehmungsdispositionen besitzen oder gar dasselbe wahrnehmen. Dennoch ist es möglich,

»unter Thematisierung der eigenen Wahrnehmung auf die Aspekte hinzuweisen, die bei einer Theateraufführung am Werke sind, die normalerweise nicht beachtet oder ausgeblendet werden. Wenn es nicht dieselben Wirkungen sind, die bei anderen ausgelöst werden – es können ja nie genau dieselben sein –, so lässt sich doch von der je eigenen Erfahrung transsubjektiv darauf schließen, dass zumindest vergleichbare oder sogar annäherungsweise dieselben Mechanismen bei den anderen Zuschauenden und Zuhörenden am Werk waren.«¹⁴⁰

Die genaue Beschreibung des Geschehens, der Publikumsreaktionen und der eigenen Wahrnehmungen ermöglichen es somit, sich an die Wirkung der Aufführung anzunähern. Dabei ist davon auszugehen, dass bei einer Aufführung etwas zwischen Bühne und Publikum passiert, das weder »ausschließlich auf ein Inszenierungskonzept, eine Aussageabsicht oder ein ästhetisches Kalkül zurückgeführt wer-

137 Vgl. Jens Roselt: *Phänomenologie des Theaters* (= *Übergänge*, Band 56), München: Fink 2008.

138 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 2015, S. 289.

139 Vgl. E. Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 274ff.

140 Clemens Risi: *Oper in performance. Analysen zur Aufführungsdimension von Operninszenierungen* (= *Recherchen*, v. 133), Berlin: Theater der Zeit 2017 (E-Book).

den kann noch eine rein subjektive Angelegenheit jedes einzelnen Beteiligten ist»¹⁴¹ und das mitsamt seinen Rahmenbedingungen und Rahmungen beschreibbar gemacht werden kann.

Um in den Blick nehmen zu können, wie die Zuschauenden zum einen das Geschehen selbst, zum anderen seine Wirkung wahrnehmen, orientiere ich mich an der von Erika Fischer-Lichte aufgestellten Theorie, dass die Wahrnehmung von Zuschauenden in Aufführungssituationen von einer ›perzeptiven Multistabilität‹ geprägt ist: der Möglichkeit, Dinge, Körper und ihre Relationen zueinander als selbstreferenzielle Elemente und Beziehungen entweder in ihrem ›phänomenalen Sein‹ wahrzunehmen oder eben in dem, was sie innerhalb der Aufführung repräsentieren.¹⁴² Ersteres nennt Fischer-Lichte die Wahrnehmungsordnung der Präsenz, letzteres die Wahrnehmungsordnung der Repräsentation.

In der Wahrnehmungsordnung der Repräsentation stehen die Dinge als Zeichen für eine Geschichte oder die fiktive Welt, werden also im Modus des Verstehens bzw. der Bedeutungserzeugung wahrgenommen.¹⁴³ Ich gehe davon aus, dass bei Autor:innenlesungen der Wahrnehmungsmodus der Repräsentation verschiedene Ebenen umfasst, die nicht-fiktional oder fiktional gerahmt sind.

Zugleich kann bei der Beobachtung einer Aufführung das Augenmerk auf die Präsenz der Körper, der Räume und der Requisiten gelegt werden. Dann wird ihre Oberfläche als solche wahrgenommen; die Körper, Räume und Requisiten verkörpern sich selbst, statt für etwas zu stehen. Diese Betrachtung der Dinge in ihrer Materialität kann in den Zuschauenden Empfindungen und Gefühle als Bedeutungen hervorbringen, etwa indem ich Freude habe an dem auf der Bühne stehenden Strauß Nelken. Sie kann auch »eine Fülle von Assoziationen, Vorstellungen, Gedanken, Erinnerungen, Gefühlen«¹⁴⁴ hervorrufen und dem Subjekt die Möglichkeit geben, die Dinge zu anderen Geschehnissen innerhalb und außerhalb der Aufführung in Beziehung zu setzen, was eine »ungeheure Pluralisierung der Bedeutungsmöglichkeiten«¹⁴⁵ zur Folge hat. Beispielsweise kann eine Zuschauerin der Strauß Nelken auf der Bühne an die Beerdigung ihrer Großmutter erinnern, woraufhin sie traurig wird und den gelesenen Text als schwermütig und morbide empfindet. Hierbei kann die Wahrnehmung in jedem Moment von der einen in die andere Ordnung kippen, ohne dass die Zuschauende einen Einfluss darauf hat oder es einen speziellen äußerlichen Reiz dafür gibt.

Welche Wahrnehmungsordnung in welchem Moment bei wem zum Tragen kommt, ist also weder vorhersag- noch beobachtbar. Dennoch gehe ich davon aus,

141 J. Roselt: *Phänomenologie des Theaters*, S. 46.

142 E. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 240ff.

143 Vgl. ebd.; C. Risi: *Oper in performance*.

144 E. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 243.

145 Ebd.

dass im Rahmenwissen der Zuschauenden enthalten ist, welche Wahrnehmungsordnung für die jeweiligen Elemente einer Aufführung paradigmatisch ist; wie etwa diejenige der Präsenz bei einer Performance in einer Galerie oder diejenige der Repräsentation bei einem Illusionstheaterstück in einem Stadttheater. Ebenso gehe ich davon aus, dass im Rahmen von Autor:innenlesungen beide Wahrnehmungsordnungen vorhanden sind. Jedoch können mit bestimmten Rahmenbedingungen – Räumen, Arrangements, Akteuren, Darstellungspraktiken – bestimmte Angebote an die eine oder die andere Ordnungskonstellation der Wahrnehmung einhergehen.

Als Teil der Rahmenbedingungen sind die Materialitäten einer Autor:innenlesung zu beobachten. Bei deren Beschreibung orientiere ich mich an den performativen Kategorien der Räumlichkeit, Lautlichkeit und Körperlichkeit, deren Anordnungen und Verhältnisse sich innerhalb einer bestimmten Zeitlichkeit beobachten, dokumentieren und analysieren lassen.¹⁴⁶

Unter der Räumlichkeit einer Aufführung verstehe ich den nicht den realen Raum, in dem sie stattfindet, sondern die Materialität, die zwischen den Beteiligten einer Aufführung und dem Raum hervorgebracht und während der Aufführung von den Beteiligten immer wieder neu erfasst und erlebt wird. Dieses ›theatralische Raumerlebnis‹ geht also von den konkreten performativen Prozessen innerhalb des Raums aus und vermisst den ›szenischen Raum‹ einer Aufführung, der sich aus der »Darstellungs-, Wahrnehmungs- und Interpretationsleistung der Aufführungsteilnehmer«¹⁴⁷ zusammensetzt.

Auch die Körperlichkeit einer Autor:innenlesung wird zwischen den Beteiligten einer Aufführung hervorgebracht. Sie folgt bestimmten Darstellungs- und Wahrnehmungskonventionen, zu denen ein Merkmal gehört, das ich den ›anti-performativen Modus‹ nenne. Dieser umfasst das Paradigma des Nicht-Schauspielerns und eine reduzierte Körperlichkeit der Auftretenden. Dennoch wird gerade die Körperlichkeit je nach zeitlichem Element der Aufführung anders wahrgenommen. Dieser Aspekt macht einen Schwerpunkt des vierten Kapitels aus.

Der zeitliche Verlauf einer Aufführung strukturiert das Erscheinen der Materialitäten. Insbesondere auf Autor:innenlesungen ist zu beobachten, wie sowohl das Arrangement als auch der darauf basierende tatsächliche Verlauf einer Aufführung bestimmten Eigenlogiken folgen, die sogar als Thema Teil der Bedeutungskonstituierung bzw. des ästhetischen Erlebens einer Autor:innenlesung werden können. Auf diese Autor:innenlesungen innewohnende Zeitlichkeit mitsamt ihren sozialen Bedeutungen und ästhetischen Effekten gehe ich im zweiten Kapitel ein.

Häufig gestaltete sich die Analyse meines Materials wie das Anfertigen einer Patchworkdecke, da ich Theoriebrocken aus den verschiedenen Disziplinen zu einer

146 Ebd., S. 128.

147 C. Weiler/J. Roselt: Aufführungsanalyse, S. 138.

stimmigen Interpretation eines bestimmten Phänomens zusammenfügte. An anderen Stellen erlebte ich jedoch auch, dass sich meine gewählten Sehhilfen übereinanderlegen und mich dann, einer 3D-Brille ähnlich, alle Dimensionen des Gegenstands erfassen ließen. Diese erfolgreiche Kombination von Rahmenanalyse und Performativitätstheorie war auf mehrere Phänomene der Räumlichkeit, Zeitlichkeit und Körperlichkeit von Autor:innenlesungen anwendbar. Auf diese gehe ich im Laufe der Arbeit immer wieder ein.

1.5 Aufbau der Arbeit

In den folgenden Kapiteln gebe ich einen Überblick über die gängigen Inszenierungs- und Darstellungspraktiken von klassischen zeitgenössischen Autor:innenlesungen. Meine Überlegungen strukturiert die Leitthese, dass Autor:innenlesungen immer eine doppelte Funktion erfüllen: Sie vermitteln nicht nur ein ästhetisches Erlebnis, sondern fungieren auch als Rituale des Literaturbetriebs, indem sie die Normen und Werte der Gegenwartsliteratur aufführen und somit der Öffentlichkeit vermitteln. Dieser Doppelfunktion trage ich Rechnung, indem ich die Elemente und Teilnehmenden einer Lesung in ihrem Zusammenspiel aus verschiedenen Perspektiven betrachte. Dabei widme ich mich zunächst dem Strukturprinzip der Zeitlichkeit, dann der Räumlichkeit und dann den beiden zentralen Praktiken der Lesung, der des Vorlesens und der des Präsentierens von Literatur.

In diesem ersten Kapitel habe ich Einblick in meine theoretische und methodische Herangehensweise gegeben. Im nächsten Kapitel geht es um die zeitlichen Strukturen von Autor:innenlesungen. Zu Beginn des Kapitels entwerfe ich eine knappe Typologie von Lesungen anhand ihrer typischen Elemente und Arrangements. Im Anschluss wende ich mich der Frage zu, wie Zeitlichkeit auf der Bühne von Autor:innenlesungen hervorgebracht wird. Ich skizziere den kollektiven Aushandlungsprozess des Bühnengeschehens als rituelle Aufführung von handlungsleitenden Normen und Werten, und lege dar, wie er das Gefühl von Liveness bei den Teilnehmenden evoziert.

Im dritten Kapitel widme ich mich den realen Räumen und der Räumlichkeit von Autor:innenlesungen. Ich skizziere, wie sich die räumlich hergestellte, körperlich wahrnehmbare Atmosphäre einer Lesung sowohl auf die Bedeutungsgenerierung der Veranstaltung als auch auf die Zugehörigkeits- oder Fremdheitsgefühle der Beteiligten auswirkt. Diese soziale und ästhetische Ebene der Räumlichkeit analysiere ich für vier unterschiedliche Orte: ein Literaturhaus, eine Kneipe, eine Theaterrühne und eine Buchhandlung.

Im Mittelpunkt des vierten Kapitels steht diejenige Praxis, ohne die eine Lesung nicht zu denken ist: das Vorlesen. Ich nähere mich dieser Praxis, indem ich zunächst ihr Medium bespreche, nämlich die vorlesende Person mitsamt der ihr eigenen Kör-

perlichkeit und Lautlichkeit und den sich hieraus ergebenden Bedeutungen und ästhetischen Effekten. Im Anschluss entwickle ich ein Modell, das darlegt, wie sich verschiedene Rezeptionshaltungen von Zuschauer:innen nicht nur aus dem vorgelesenen Text, sondern auch aus dem ihm zeitlich vorgelagerten Bühnengeschehen ergeben.

Im fünften Kapitel löse ich den Blick von der Praxis des Vorlesens und weite ihn auf die Präsentation von Literatur aus. Ich gebe einen Überblick über die literaturveranstaltenden Institutionen, die gängigen Praktiken des Literaturvermittels und die literaturbetrieblichen Bedingungen, unter denen in Deutschland Autor:innenlesungen stattfinden. Anschließend beschreibe ich die Inszenierungs- und Darstellungspraktiken von Literaturvermittler:innen anhand ihrer Auftritte außerhalb und innerhalb ihrer Veranstaltungen. In diesem Kapitel widme ich mich ebenfalls den Gesprächsteilen von Autor:innenlesungen und hier besonders der Moderation – der Ausgestaltung der Moderationsrolle und dem Einfluss, den die Gesprächsführung auf die Ausgestaltung der Autor:innenrolle hat.

Im Fazit dieser Arbeit fasse ich die zentralen ästhetischen Praktiken von zeitgenössischen Autor:innenlesungen nochmals zusammen, indem ich ihre spezifischen Liveness-Qualitäten skizziere. Im Anschluss lege ich die sozialen Praktiken auf Lesungen unter dem Stichwort der Vergemeinschaftung dar. Zu guter Letzt gebe ich im letzten Kapitel der Arbeit einen Ausblick, welche kommenden Forschungsarbeiten sich an meine Ergebnisse anschließen lassen könnten. Hier diskutiere ich auch die Zäsur, die die Covid-19-Pandemie für den literarischen Veranstaltungsbereich bedeutet.

