

2. Zeit

2.1 Lesungsspezifische Zeitstrukturen und Zeiterfahrungen

»[S]o ist die Feststellung nicht trivial«, schreibt der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann, »dass der ästhetische Prozeß des Theaters nicht im selben Sinn von seiner außerästhetischen realen Materialität abzulösen ist wie das ästhetische Ideatum eines literarischen Textes von der Materialität des Papiers und der Druckerschwärze.« Vielmehr gehöre für das Publikum einer (Theater-)Aufführung »seine reale Situation samt den ihm materiell begegnenden Vorgängen mit zum ästhetischen Erlebnis«.¹

Was für Theateraufführungen gilt, gilt ebenso für Autor:innenlesungen. Als Aufführungen besitzen sie kontinuierliche, sukzessive Zeitstrukturen, die für alle Teilnehmenden gelten: Niemand kann an einer bestimmten Stelle die Aufführung unterbrechen und im Erlebnis vor- oder zurückspringen, wie es beim individuellen Lesen oder beim Fernsehen möglich ist. Stattdessen unterwerfen sich alle Teilnehmenden dem zeitlichen Verlauf der jeweiligen Aufführung, mitsamt seinen aufeinander aufbauenden sozialen Prozessen, Wirkungen und Bedeutungen. Sämtliches Handeln und Wahrnehmen ist unausweichlich in diese sukzessive zeitliche Struktur eingelassen.² In der Konzeption und Praxis von Aufführungen wird diese zeitliche Struktur mit dem Ziel gestaltet, die Zuschauenden zu bewegen; durch unterschiedliche Intensitäten, Geschwindigkeiten und Überraschungen werden Momente vorbereitet, hervorgehoben oder abgeschwächt. Jens Roselt bezeichnet solche geplanten, von den Zuschauenden als besonders intensiv erlebten Zeitpunkte als ›markante Momente‹.³ Einen solchen erlebe ich zum Beispiel bei der Theateraufführung »Uncanny Valley« am 13.03.2019 in den Berliner Festspielen, die wie folgt beginnt:

1 Hans-Thies Lehmann: »TheatReales. Notizen«, in: Joachim Fiebach (Hg.), *Theater der Welt, Theater der Zeit*, Berlin: Theater der Zeit 1999, S. 65–69, hier S. 65.

2 Vgl. zur Bedeutungserzeugung im zeitlichen Verlauf: E. Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, S. 327ff.

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

Während wir Zuschauenden unsere Plätze einnehmen, können wir auf der Bühne eine Kontur sehen, die ich im Halbdunkel der nicht erleuchteten Bühne als den Schriftsteller Thomas Melle identifiziere. Die Figur sitzt in einer Wartepose in einem braunen Sessel, die Beine locker übereinandergeschlagen, die Arme auf den Sessellehnen. Sie wirkt, als würde sie abwarten, bis die Unruhe im Zuschauerraum sich legt. Sobald der Einlass beendet ist und die Zuschauenden ihre Plätze eingenommen haben, erlischt das Licht im Zuschauerraum und die Bühne wird leicht erhellt. Eine bedrohlich klingende Hintergrundmusik setzt ein, und der Kopf der Figur beginnt langsam, sich nach rechts zu drehen. Dabei entblößt er für die Zuschauenden nach und nach seinen offenen Hinterkopf, in dem Drähte, Metall und blinkende Lichter zu erkennen sind. Ich bin verblüfft, als die wie Thomas Melle aussehende Figur sich in Wirklichkeit als getreue Nachbildung des Schriftstellers entpuppt. An den Reaktionen um mich herum kann ich erkennen, dass die meisten Zuschauenden der Täuschung aufgesessen sind.

Das Licht auf der Bühne ändert sich ein weiteres Mal und erhellt den Roboter, während er langsam seinen Kopf und seine Hände bewegt, sich räuspert, die Nase hochzieht und seufzt. Wir Zuschauenden bekommen so die Möglichkeit, den Roboter in all seiner ›Körperlichkeit‹ zu mustern. In der hellen Bühnenbeleuchtung tritt die Künstlichkeit des Roboters sehr deutlich zutage. Während er seine ersten Bewegungen macht, bin ich damit beschäftigt, mich darüber zu wundern, dass ich den Roboter den gesamten Einlass hindurch als Menschen wahrgenommen habe.

Aus diesem Anfang lässt sich ersehen, wie die Aufführung auf das Überraschungsmoment hin inszeniert und arrangiert worden ist: Das Licht, der Ton, das Bühnenbild und die Bewegungsrichtung der Zuschauer:innen sind so geplant und geprobt worden, dass Letztere beim Hereinkommen eine Fehleinschätzung vornehmen, die ihnen in der ersten Sequenz des Stücks bewusst wird. Der Rhythmus der Anfangssequenz erlaubt es den Zuschauenden, ihre Überraschung auszukosten und die auf die Körperlichkeit der Bühnenfigur gelenkte, irregeführte Wahrnehmung entsprechend einzustellen. Zugleich zeigt diese Sequenz, wie sehr markante Momente von der zeitlichen Struktur abhängig sind, die sie vorbereitet und aufbaut. So ist nicht einmal eine Aufführung, die auf einer so minutiös geplanten Inszenierung beruht, erneut genauso herstellbar – selbst wenn sich nichts an der Inszenierung ändert, außer, dass sie für die Zuschauenden eine Wiederholung bedeutet:

Nach der Anfangssequenz beginnt der Roboter mit einem Monolog, der eigentlich von Bildern und Videos flankiert sein sollte, die über eine Leinwand rechts neben dem Roboter abgespielt werden. In der Vorstellung, die ich mir anschau, funktioniert das Abspielen der Bilder jedoch nicht. Die Aufführung muss unterbrochen werden. Ein Techniker wendet sich entschuldigend an das Publikum und verspricht, dass der Fehler schnell behoben sein und das Stück dann von Neuem beginnen wird. Zehn Minuten später ist es so weit. Doch für das Publikum ist die Figur bereits als Roboter enttarnt. Die Sekunden, in denen wir zuvor fasziniert das

Drehen des Kopfes beobachtet und den ›Körpergeräuschen‹ von ›Herrn Melle‹ zugehört haben, haben ihren Reiz verloren. Ich nehme das Roboterhafte nun weniger fasziniert als vielmehr amüsiert wahr, ebenso wie das Unheimliche der Hintergrundmusik, das ohne das Überraschungsmoment ebenfalls seinen Effekt verloren hat.

Wieder beginnt die Figur Melle mit ihrem Monolog, wieder erscheint kein Bild auf der Leinwand. Beim zweiten Bild, das auf der Leinwand hätte erscheinen sollen, kommentiert der Roboter die dunkle Leinwand mit: »Entschuldigen Sie bitte, dass das Bild so unscharf ist.« Das Publikum quittiert die Szene mit starkem Gelächter.⁴

Sobald die Maschine fälschlich davon ausgeht, dass neben ihr ein Bild existiert, ist sie als Maschine und ihr Monolog als aufgezeichnet enttarnt. Anders als ein Mensch kann der Roboter nicht auf die unvorhergesehene technische Störung reagieren, agiert an ihr vorbei und wird so zu einer clownesken Figur, ein Effekt, der umso stärker wirkt, weil die Fallhöhe von der überzeugend täuschenden Anfangsszene bis zum an der Situation vorbei ›agierenden‹ Roboter so hoch ist. Zugleich führt mir dieser technische Fehler vor Augen, wie diese sowohl als Autor:innenlesung als auch als Theaterstück gerahmte Aufführung mit einem Liveness-Effekt des klassischen Lesungsformates spielt. Denn wäre ein mit Schauspielenden verpatzter Stückbeginn wiederholt worden, hätte dies selbstverständlicher gewirkt als der ins Leere sprechende vermeintliche Autor. Von Letzterem wird nämlich, anders als von Schauspielenden bei einem einstudierten Stück, gewöhnlich erwartet, dass er spontan auf Unvorhergesehenes reagiert.

Solche Spontanitätseffekte sind ein wichtiger Bestandteil der Liveness von Autor:innenlesungen. Tatsächlich zeichnen sich sowohl die Inszenierungs- als auch die Darstellungspraktiken von Autor:innenlesungen durch Strategien zur Produktion von Präsenz und Liveness-Effekten aus: Eindrücken von Spontanität, Einmaligkeit und Unmittelbarkeit.⁵ So bestehen Lesungen aus immer wieder neu hergestellten Konstellationen von Texten, Räumen, Anlässen und Personen. Ihr zeitlicher Verlauf wird im Voraus nicht geprobt, sondern so lose geplant, dass auf der Bühne Raum für Emergenzen bleibt. Zugleich bestehen Lesungen jedoch auch aus klar von einander trennbaren zeitlichen Sequenzen, die unterschiedlich gerahmt sind und ihrer jeweils eigenen Verlaufslogik folgen. Diese Verlaufslogik ist zum Teil stark ritualisiert, zum Teil unvorhersehbar – nicht nur, was die Reihenfolge der Elemente betrifft, sondern auch innerhalb dieser einzelnen Elemente.

⁴ Diese Beschreibung geht zurück auf meinen Besuch des Theaterstücks »Unheimliches Tal/Uncanny Valley« des Theaterkollektivs Rimini Protokoll, das am 13.03.2019 im Haus der Berliner Festspiele aufgeführt wurde.

⁵ Vgl. zu dem Konzept von Liveness, das ich hier verwende, das Kapitel I.3 dieser Arbeit sowie: C. Georgi: Liveness on Stage.

Diese typische Mischung aus Unvorhersehbarkeit und Wiederholung kommt durch die gängigen Inszenierungspraktiken zustande, bei denen die einzelnen Elemente und Rahmenbedingungen von Lesungen immer wieder neu arrangiert werden.⁶ Im Folgenden werde ich das Zustandekommen und die Struktur dieser Arrangements nun überblickhaft darstellen, um mich im Anschluss auf die Effekte dieser Inszenierungspraktiken auf der Bühne zu konzentrieren. Mein Fokus liegt hierbei auf Praktiken der Zeitorganisation, die durch die Form der Inszenierung ein Spannungsfeld von Spontanitätseffekten und ritualisierten Darstellungskonventionen schaffen, das eine spezifische Form des ästhetischen Erlebens generiert.

Des Weiteren gehe ich auf die rituelle Dimension der Praktiken der Zeitorganisation ein, die als »zweite Geschichte« einer Lesung den Zuschauenden eine weitere Bedeutungsebene anbieten. So erlaubt die ungeprobte, für Emergenzen offene Struktur eine kollektive Zeitorganisation auf der Bühne, die eine Ethik des Miteinanders der Auftretenden erfordert. Übersetzt in wahrnehmbare Handlungen führt diese Ethik der Zeitorganisation den Zuschauenden die Werte und Normen der Auftretenden vor, die nicht nur als Personen, sondern in ihren Rollen auch als Repräsentant:innen des Literaturbetriebs fungieren. So lässt sich eine Lesung auch als Ritual lesen, das handlungsleitende Normen und Werte einer Gemeinschaft aufführt und dadurch zugleich das Potenzial hat, sie entweder fortzuschreiben und zu verfestigen oder abzuwandeln und zu verflüssigen.

2.1.1 Rahmenbedingungen, Elemente und Arrangements

Aufführungen, ganz gleich welcher Art, weisen Abweichungen von ihrem zuvor geplanten Verlauf auf. So wird immer eine »spezifische Situation geschaffen, in die Akteure wie Zuschauer sich hineinbegeben. Dabei handelt es sich prinzipiell um eine offene Situation, da nicht vorhersagbar ist, wie Zuschauer mit ihr umgehen und Akteure darauf reagieren werden. Das heißt, der Vorgang der Inszenierung lässt immer Frei- und Spielräume dafür offen, daß sich Nicht-Geplantes, Nicht-Inszeniertes, Nicht-Vorhersagbares in Aufführungen ereignen kann«⁷.

Im Vergleich zu Theateraufführungen, auf die sich Erika Fischer-Lichte hier bezieht, zeichnen sich klassische Autor:innenlesungen durch eine Inszenierungspraxis aus, die mehr Frei- und Spielräume für Abweichungen offenlässt. Denn im Regelfall liegt Lesungen kein in Proben erarbeiteter Inszenierungstext zugrunde, der auf der Bühne realisiert wird, sondern ein grober, kollektiv erstellter Verlaufsplan, der die Merkmale der zu realisierenden Aufführung in eine bestimmte

6 Da Lesungen nicht wie Theaterstücke inszeniert werden, sondern sich eher durch das Arrangement von Elementen beschreiben lassen, nenne ich deren Gestaltungen Arrangements, nicht Inszenierungen.

7 E. Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, S. 327.

Struktur bringt. Anfangs stehen die Veranstaltenden der Lesung also vor einer Art Baukasten, aus dem sie sich bedienen, um das Ensemble und die Struktur der Lesung festzulegen. In diesem Baukasten finden sich die folgenden Elemente:

- der Anlass der Lesung (beispielsweise die Neuerscheinung eines Buches, das Erscheinen einer Zeitschriftenausgabe, eine Veranstaltung im Rahmen eines Festivals, anlässlich eines (tagesaktuellen) Themas oder einer Literaturpreisvergabe, die Durchführung eines Projekts mit anschließender öffentlicher Werkschau, ein Abend im Rahmen einer regelmäßig durchgeführten Lesereihe),
- Datum, Tageszeit und Ort der Lesung,
- das Ensemble (die auftretenden Autor:innen, Moderator:innen und Gäste, die Anzahl derselben, deren Professionen und deren persönliches und professionelles Verhältnis),
- die in der Lesung vorkommenden Textgattungen (Prosa, Lyrik, Drama, Essay, Comic und Sachbuch, Mischformen),
- die Charakteristika der Veranstaltenden⁸ (Institutionalisierungsgrad, Werte, Ziele und Auftrag, finanzielle Förderstruktur),
- der Wunsch oder die Notwendigkeit, variierende mediale Konstellationen einzubeziehen (beispielsweise Comiclesungen, Lesungen mit visuellen oder theatralen Elementen),
- der Raum mitsamt seinen räumlichen Gegebenheiten und Funktionen.

Aus diesen Rahmenbedingungen setzt sich das Arrangement der Lesung zusammen. Hierbei greifen die Veranstaltenden nicht nur auf die Rahmenbedingungen zurück, sondern auch auf verschiedene voneinander abgrenzbare Teile von Lesungen, die ich im Folgenden als Elemente bezeichne. Hierzu gehören:

- Leseteile, in denen die Autor:innen ihren selbstverfassten Text vorlesen,
- Gesprächsteile, in denen die Autor:innen entweder untereinander oder mit einer Moderation sprechen,
- Elemente mit Publikumsfragen, in denen die Auftretenden mit dem Publikum in einen Dialog treten,
- szenische Elemente, beispielsweise Videos, Musikdarbietungen oder andere von der Autorin oder anderen Künstler:innen inszenierte, stärker strukturierte Passagen,
- die soziale Situation um die eigentliche Aufführung herum, die sich mit Erving Goffman als ›Spektakulum‹ bezeichnen lässt und die sowohl die Zeit vor dem Beginn und nach dem Ende einer Lesung als auch optionale Pausen umfasst,

⁸ Vgl. hierzu Kapitel V.2 dieser Arbeit.

- die Übergänge zwischen den einzelnen Elementen, die ich mit Erving Goffman als ›Klammern‹ bezeichne.

Die Festlegung des Arrangements einer Lesung aus den genannten Elementen obliegt im Regelfall entweder den Veranstaltenden, oder sie ist ein Ko-Produkt von Veranstaltenden, Autor:innen und Moderator:innen. Während einige Elemente obligatorisch sind, können viele in ihrer Anzahl und ihrer Länge variiert werden. Die Zusammenstellung der Elemente bestimmt in einem hohen Maße, als welche Veranstaltungsform die Lesung gerahmt und wahrgenommen wird.

Bei zeitgenössischen Autor:innenlesungen lässt sich neben der Ausdifferenzierung der Veranstaltungsformate auch eine Tendenz zur Singularisierung der Veranstaltungen beobachten.⁹ So sind die meisten Lesungen entweder mehrfach gerahmt – etwa, indem sie in eigenständig gerahmten Räumen stattfinden – oder einzelne Rahmenbedingungen der Veranstaltungen so moduliert, dass sich neuartige Kombinationen ergeben. Der Regelfall einer Autor:innenlesung ist also nicht, dass ein bestimmtes Arrangement exakt wiederholt wird, sondern vielmehr, dass die einzelnen Realisierungen voneinander abweichen.⁵ Aufgrund dieser Singularisierung bedeutet eine Zusammenfassung einzelner Arrangements zu übergeordneten ›Typen‹ oder Veranstaltungsformaten nicht, dass die Arrangements sich in allen ihren Merkmalen gleichen. Dennoch lässt sich eine heuristische Typologie etablieren, die einen Überblick über die gängigen Lesungsformate gibt. In ihr sortiere ich die Lesungen nach dem Vorhandensein bestimmter Sequenzen und der Ausgestaltung der sozialen Rollen. Ich skizziere hier nun knapp verschiedene Formate, die ich als ›Lesung und Gespräch‹, ›Abfolge-Lesung‹, ›unmoderierte Lesung‹ und ›Performance‹ bezeichne.

Zum Ensemble einer als ›Lesung und Gespräch‹ betitelten Veranstaltung gehören gewöhnlich ein:e oder mehrere Autor:innen und eine Moderation, die entweder von den anderen Beteiligten ausgewählt wurde oder selbst die veranstaltende Person ist. Bei solchen Veranstaltungen wechseln sich Lese- und Gesprächsteile miteinander ab. Im Anschluss daran können sich als letztes Element Publikumsfragen anschließen, und gelegentlich wird eine solche Veranstaltung durch eine Pause unterbrochen.

Die Dauer der gesamten Lesung kann variieren; in meinen Daten finden sich dreißigminütige Lesungen (im Rahmen eines Festivals) und fast zweistündige Lesungen, wobei sich der Großteil zwischen einer Stunde und neunzig Minuten bewegt. Auch die Länge der einzelnen Teile und die Gewichtung untereinander sind unterschiedlich; gewöhnlich sind jedoch sowohl Lese- als auch Gesprächsteile nicht länger als zwanzig Minuten am Stück.

⁹ Vgl. hierzu Kapitel II.2 dieser Arbeit.

Diese ›klassische‹ Form der Lesung, im Feld auch als ›Wasserglaslesung‹ bekannt, wird in der Praxis häufig moduliert, indem beispielsweise im Gesprächsteil Gäste hinzustossen, die einen besonderen Bezug zum Werk, Thema oder zu den auftretenden Autor:innen haben, oder Künstler:innen anderer Sparten auftreten bzw. kürzere szenische Elemente eingespielt werden. In ihrer Bedeutungsgenerierung fokussieren sich die meisten Aufführungen darauf, die Autor:innenfigur, die Erzählinstanz und das Verhältnis der beiden Personae zu konturieren.¹⁰

Als ›Abfolge-Lesung‹ bezeichne ich Lesungen, bei denen es keine Gesprächsteile gibt, sondern mehrere Autor:innen direkt hintereinander innerhalb einer bestimmten Zeitspanne lesen. Solche ›Abfolge-Lesungen‹ sind oft als Reihen konzipiert, d.h. sie finden im selben Arrangement mit unterschiedlichen Autor:innen in regelmäßig wiederkehrenden Abständen statt. In solchen Fällen erfolgt die Singularisierung der Veranstaltungen fast ausschließlich über die Zusammenstellung und Performanz der auftretenden Autor:innen.¹¹ Diese werden meist von Veranstalter:innenseite festgelegt, die Lesereihenfolge entweder auch von den Veranstaltenden oder kollektiv. Oft werden hier Textgenres gemischt, sodass es im Wechsel Prosa, Essays, Lyrik und/oder dramatische Texte zu hören gibt. Meinen Beobachtungen zufolge wird häufig der ›kurzweiligste‹ Text oder das Element, welches den meisten technischen Aufwand erfordert, an den Schluss der Lesung gesetzt.

Die Vorleseteile sind hier gewöhnlich zwischen zehn und zwanzig Minuten lang, wobei in der Regel jede:r Lesende dieselbe Lesedauer zur Verfügung hat. Die Autor:innen können sich entweder selbstständig beim Lesen ablösen oder werden vor ihren einzelnen Auftritten von einer Moderation eingeführt. Auch hier lässt sich das Hinzufügen ›szenischer‹ Elemente wie Musik-, Film- oder Hörspielsequenzen beobachten. Beim Zuschauen kann es zu Vergleichs- und Kontrasteffekten zwischen den sequenziell wahrgenommenen Vorleseteilen kommen, die auf die Bedeutungsfindung einwirken.

Das drittgenannte Arrangement geht auf ein anderes Ensemble zurück: ›unmoderierte Lesungen‹ einzelner Autor:innen, die für diese Gelegenheit eine Art Programm haben, das sie ohne zwischengeschaltete Moderation vortragen. Solche Lesungen sind oft in Buchhandlungen zu beobachten und werden gewöhnlich durch die Veranstaltenden lediglich an- und abmoderiert.

Meist sind hier die Vorleseteile zeitlich am stärksten gewichtet und werden durch eine Pause in der Mitte der Lesung unterbrochen. Gewöhnlich schließen sich an solche Lesungen Publikumsfragen an. Da der kollektiv hervorgebrachte Anteil verhältnismäßig gering ist, ist von einer Verlaufsform mit mehr Wiederholungen und weniger Abweichungen auszugehen; dennoch sind auch hier Abweichungen

¹⁰ Vgl. für die Konstitution dieser Figuren Kapitel IV.1 und Kapitel IV.2 dieser Arbeit.

¹¹ Vgl. für ein Beispiel einer solchen ›Lesereihe‹ die Beschreibungen von Kabeljau & Dorsch in Kapitel V.2 dieser Arbeit.

aufgrund der Feedback-Schleife zwischen Autor:in und Publikum sowie zwischen Autor:in und Veranstalter:in zu beobachten, ebenso wie Liveness-Effekte durch eine spontane Bezugnahme auf die aktuelle soziale Situation.¹²

Als viertes Format lassen sich ›Lese-Performances‹ abgrenzen. Solche Aufführungen zeichnen sich durch eine stärkere Kohärenz der einzelnen Elemente und oft auch einen starken dramaturgischen Bogen aus. In ihnen kommt eine größere Bandbreite szenischer Mittel zum Einsatz, wie beispielsweise Kostüme, eine variable Raumnutzung, die Einbindung von Musik oder Lichteffekten oder zusätzliche Medien wie projizierte Bilder oder Videos.

Solche Lese-Performances sind gelegentlich auch Modulationen anderer Aufführungsformen. Häufig beinhalten sie Kollaborationen mit Künstler:innen anderer Sparten. Sie lassen sich als ein Kontinuum auffassen, an dessen einem Ende modulierte Lesungen und an dessen anderem Ende die Aufführungs- und Performancekunst stehen. Ist die Aufführung nicht als dem literarischen Feld zugehörig gerahmt, kann ihre Bezeichnung und somit ihr Rahmen auch völlig im Ermessen der Betrachtenden liegen. Aufgrund der abweichenden Inszenierungspraktiken geht die Rahmung ›Lese-Performance‹ mit anderen Erwartungen der Besuchenden und entsprechend mit anderen Wahrnehmungsdispositionen einher als die anderen hier skizzierten Arrangements.

Während die für Lese-Performances übliche Inszenierungspraxis Proben beinhaltet, wird bei sämtlichen anderen hier beschriebenen Aufführungsformen der Verlauf vorab nur lose abgesprochen und erst auf der Bühne realisiert. Zwar können einzelne Elemente von einzelnen Auftretenden durchaus geprobt werden; ein Zusammenkommen findet im Regelfall jedoch erst auf der Bühne statt. Diese Inszenierungspraxis, die die Rahmenbedingungen und Elemente innerhalb eines zeitlichen Verlaufs mit einem lose geskripteten Inszenierungstext arrangiert, schafft die Notwendigkeit, den zeitlichen Verlauf *während* der Aufführung aktiv zu gestalten. Somit ist die Inszenierungspraxis Voraussetzung für eine spezifische, Lesungen inhärente Form von Zeitgestaltung mit entsprechenden Liveness-Effekten.

Gleichzeitig wird, Tendenz zur Singularisierung hin oder her, natürlich nicht bei jeder Lesung der eigene Auftritt neu erfunden. Auftretende entwickeln in ihrer beruflichen Tätigkeit eine Darstellungspraxis, die auf das Bühnengeschehen so flexibel reagieren kann, wie es die Inszenierungspraktiken verlangen. Während ich auf diese Bühnenhandlungen detailliert in Kapitel IV.2 eingehende, arbeite ich hier nun diejenigen Darstellungspraktiken heraus, die für die Zeitlichkeit der Lesungen relevant sind: nämlich diejenigen, die den Verlauf der Lesung bestimmen und dem Publikum Orientierungen bieten, damit es dem Aufführungsgeschehen folgen kann.

¹² Vgl. für eine Rahmung mit Bezug auf die aktuelle Situation den Verlauf der Lesung von Isabel Fargo Cole, den ich in Kapitel III.3.2 und Kapitel V.2.3 bespreche.

2.1.2 Ritualisierte Darstellungspraktiken als Liveness-Effekte und Orientierungshilfen

Auftritte sind Teil der Berufsroutine fast aller Autor:innen. Bei einer Neuerscheinung lesen Schriftsteller:innen häufig viele Male hintereinander an unterschiedlichen Orten in unterschiedlichen Settings aus ihrem Text. Bei diesen Gelegenheiten werden Autor:innen häufig mit denselben oder ähnlichen Fragen zu ihren Manuskripten und Büchern konfrontiert. Dementsprechend bildet sich bei ihnen eine gewisse Routine heraus, was die Anmoderation ihrer Texte und das Sprechen über dieselben betrifft. So kommt Jörg Döring bei der Beobachtung von Lyriker:innen während ihrer Auftritte zu dem Schluss, dass der von ihnen gesprochene Text weniger von der Situation abhängig ist als allgemein angenommen:

»Gerade nicht die ›unwiederholbare‹, raum-zeitlich-gebundene ›Ereignishaftigkeit‹ und ›Präsenz‹ der ›Aufführung‹, der das ganze Pathos der Fischer-Lichte'schen Performativitätsforschung gilt, rückt hier in den Mittelpunkt des Interesses, sondern vielmehr die Iterabilität, die Routinen einer Praxis des Autorhandelns, die erst erprobt wird, die sich dann bewährt, die abrufbar ist und nur mehr situationsspezifisch angepasst werden muss.«¹³

Döring beschreibt hier das, was er als ›performativen Epitext‹ des Autors Marcel Beyer bei mehreren öffentlichen Auftritten beobachtet. Er kommt zu dem Schluss, dass Autor:innen, insbesondere Lyriker:innen, Satzbausteine zur Verfügung haben, die sie bei öffentlichen Auftritten einsetzen, um ihr Werk kommensurabel zu machen oder eine bestimmte Stimmung fürs Vorlesen zu erzeugen: »Der performative Epitext der Autoren bei Lesungen wird allermeist mündlich dargeboten, spontan gibt er sich, ist er in aller Regel aber gerade nicht.«¹⁴

Dörings Beobachtungen beschränken sich auf die auftretenden Autor:innen. Dennoch ist davon auszugehen, dass auch Moderator:innen und Veranstaltende im Laufe ihrer Bühnentätigkeit Darstellungspraktiken ausbilden, die ritualisierte Sprechhandlungen sowie die ›Satzbausteine‹, die Döring identifiziert, beinhalten und daraus Bühnenhandlungen ableiten, die sie verhältnismäßig unabhängig von den spezifischen Bedingungen der Lesesituation aufführen.¹⁵ Auch hier gehe ich davon aus, dass solche Satzbausteine in das eigene Repertoire aufgenommen werden, sobald sie sich bewähren, also beim Publikum den entsprechenden Effekt erzielen. Weiterhin ist anzunehmen, dass solche Satzbausteine nicht nur bei

13 J. Döring: Marcel Beyer liest. Gedicht und performativer Epitext, S. 89.

14 Ebd.

15 Vgl. für eine genauere Beschreibung der Genese und Aufführung dieser Darstellungspraktiken Kapitel IV.

Autor:innen, sondern auch bei Veranstaltenden und Moderator:innen vor allem lenkende und orientierende Funktion besitzen.

Dörings Beobachtungen sind für meine Fragestellung jedoch insgesamt von nachgelagertem Interesse. Mich interessiert bei der Beobachtung der Aufführungen nicht, welcher Teil tatsächlich spontan produziert wird und welcher sich nur so gibt. Vielmehr fokussiere ich mich auf die ästhetischen und semantischen Effekte, die durch die Illusion der Spontanität erzeugt werden. Denn indem das Bühnengeschehen auf die Zuschauenden spontan wirkt, wird der offene zeitliche Verlauf der Lesung für die Zuschauenden aufgeführt, was bestimmte Liveness-Effekte zur Folge hat. Unabhängig davon, ob die Spontanität ›echt‹ ist, dient sie als Effekt dazu, die Singularität des Abends gegenüber dem Publikum zu betonen. Wie ich im folgenden Kapitel zum Rhythmus ausführen, haben die Spontanitätseffekte auch eine gemeinschaftsstiftende Wirkung auf die Auftretenden und das Publikum.

Neben diesen routiniert abrufbaren Satzbausteinen, die auf der Bühne spontan hervorgebracht wirken können, gibt es weitere stark ritualisierte Sprechhandlungen und Elemente auf Autor:innenlesungen: die Klammern. Denn da Lesungen keinen festen Skripten folgen, sind ihre Beteiligten auf sichtbare Hilfestellungen angewiesen, die ihnen innerhalb der Situation Orientierung bieten und ihnen anzeigen, wenn ein Rahmenwechsel beispielsweise von einem Lese- zu einem Gesprächsteil ansteht. Solche verbalen und nonverbalen Zeichen, die den Rahmungsprozess der Beteiligten lenken, lassen sich als ›Klammern‹ der Lesung fassen. Klammern etablieren, erhalten und beenden zentrierte Interaktionen, indem sie das Ereignis räumlich und zeitlich umfassen und strukturieren.¹⁶ Laut Stefanie Husel, die Klammern als Modell verwendet, um die Struktur von Theateraufführungen der Kompanie »Forced Entertainment« zu beschreiben, besitzen diese Elemente einen potenziell paradoxen Status: Einerseits grenzen sie zwei Einheiten innerhalb einer Aufführung voneinander ab, andererseits sind sie selbst Einheiten und somit Teil des Aufführungsgeschehens.¹⁷

Zu den Klammern zählen erstens die An- und Abmoderation einer Lesung als ›äußere Klammern‹, die die Aufführung vom Spektakulum abgrenzen. Sie werden oft von den Veranstaltenden, seltener von der Moderation und noch seltener von den auftretenden Autor:innen selbst ausgeführt. Die Anfangsklammer einer Lesung erfordert es, den Beginn der zentrierten Interaktion und somit den Darstellungsrahmen zu etablieren, während die Schlussklammer die zentrierte Interaktion be schließt.

Meinen Beobachtungen zufolge zählen die äußeren Klammern zu den Sequenzen einer Lesung, deren Inhalt am stärksten ritualisiert ist. So beinhalten sie fest stehende, formelhafte Sprechhandlungen, die gewöhnlich in einem feierlichen Duktus

¹⁶ Vgl. E. Goffman: Rahmen-Analyse, S. 278ff.

¹⁷ Vgl. S. Husel: Grenzwerte im Spiel, S. 73ff.

geäußert werden. Zwar können sie je nach Veranstaltendem in stark variierten Sprachregistern formuliert werden; ihr Inhalt ist in den meisten Fällen jedoch ähnlich. Er besteht aus der Vorstellung der Autor:innen und der anderen Beteiligten, der Beschreibung des Anlasses, einem Überblick über den zeitlichen und inhaltlichen Ablauf der Lesung und pragmatischen Hinweisen, beispielsweise auf den Büchertisch, die Signierstunde oder etwaige logistische oder organisatorische Besonderheiten des Abends.

Diese Anmoderationen erfüllen verschiedene Funktionen. Erstens vermitteln sie das nötige Rahmenwissen für den Abend, indem sie alle Anwesenden mit – oft durch den Ankündigungstext gedoppelten – Informationen versorgen. Zweitens stellen sie fokussierte Aufmerksamkeit her; während der einleitenden Worte kann das Publikum »ankommen«, also seine Rolle finden und sich in den Modus des Zuschauens und Zuhörens versetzen. Drittens etablieren sie den Rhythmus und den Ton des Lesungsanfangs und beeinflussen somit maßgeblich die Erwartung und die ästhetische Erfahrung der Zuschauenden während der Anfangsklammer und der sich an sie anschließenden Sequenzen.¹⁸

»Endklammern scheinen weniger zu leisten, was vielleicht daran liegt, daß es wohl im großen und ganzen viel einfacher ist, den Einfluß eines Rahmens zu beenden, als ihn aufzubauen.«¹⁹ Dieser von Erving Goffman vorgebrachten Beobachtung schließe ich mich im Hinblick auf Autor:innenlesungen an. In den Endklammern wird die rituelle Ordnung in der Regel abermals performt. Danach vollzieht sich in ihnen der Übergang von der Aufführung zum Spektakulum nach der Lesung.

Sämtliche Übergänge innerhalb der Lesung lassen sich als »innere Klammern« bezeichnen. Zu ihnen zählen die Übergänge zwischen zwei Einheiten, aber auch die Textanmoderationen unmittelbar vor einem Vorleseteil, die Textabmoderationen nach ihm sowie potenzielle Unterbrechungen innerhalb der Elemente, die Rahmungswechsel einleiten. Ähnlich wie die Anmoderation sind innere Klammern Teil des Rahmens der auf sie folgenden Elemente.

Jörg Döring zufolge dient eine Textanmoderations-Klammer »in erster Linie dazu, die Rezeption des Werkvortrags anzuleiten und in mancher Hinsicht zu steuern«²⁰ und somit »eine bestimmte Publikumsstimmung zu erzeugen«²¹. Hierfür besitzen Autor:innen ein Repertoire einleitender Satzfolgen, die situational variiieren. Sie orientieren sich meiner Beobachtung nach erstens an dem während der Lesung etablierten Sprachregister und beziehen zweitens häufig situationale Verortungen, also Anspielungen auf die aktuelle Situation, mit ein. So lassen sich in diesen stark

18 Vgl. zu verschiedenen Ausgestaltungen der Anfangsklammern Kapitel V.2.3 dieser Arbeit.

19 E. Goffman: Rahmen-Analyse, S. 283.

20 J. Döring: Marcel Beyer liest. Gedicht und performativer Epitext, S. 92.

21 Ebd.

ritualisierten Elementen Spontanitätspermanzen als wesentlicher Teil des Autor:innenauftretts beobachten.²²

Bei einer Lesung mit mehreren Autor:innen hintereinander geben Textanmoderations-Klammern dem Publikum außerdem die Gelegenheit, ihre Wahrnehmung auf die Veränderung der Körperlichkeit auf der Bühne einzustellen, und erleichtern so das ›Eintauchen‹ in den auf sie folgenden Text. Textanmoderations-Klammern können entsprechend auch als Pausen eingesetzt werden, um ein möglicherweise ermüdetes Publikum verschaffen zu lassen.

Auch wenn ritualisierte Sprechhandlungen in Klammern und anderen Elementen der Lesung vorkommen, um den Verlauf derselben zu lenken und die Zuschauenden zu orientieren, ist deren Einsatz zu einem bestimmten Zeitpunkt weder im Vorhinein festgeschrieben, noch folgt er klar definierten Regeln. Um zu erfassen, wie Klammern den Verlauf steuern, ist daher eine weitere Komponente von Aufführungen heranzuziehen, die ihre Zeitlichkeit auf nonverbaler, körperlicher Ebene strukturiert und bei Aufführungen mit offenerem Verlauf von großer Bedeutung ist: der Rhythmus.

2.1.3 Ko-Produktion und Rhythmus

In den von mir beobachteten Lesungen ist ein deutliches Muster erkennbar, was deren Zeiteinteilung angeht: Es wird weder exakt zu einer Uhrzeit angefangen oder aufgehört, noch nach klar definierten Zeiträumen zum nächsten Element übergeleitet. Stattdessen lässt sich bei Lesungen eine flexible Zeiteinteilung beobachten, die offensichtlich Ermessenssache der Auftretenden ist. Deshalb muss in Bezug auf die Zeitlichkeit von Autor:innenlesungen von einer Ko-Produktion aller Teilnehmenden gesprochen werden. Diese vollzieht sich über verbale Abstimmungen, die ich im anschließenden Kapitel erörtere. Sie beinhaltet jedoch auch eine nonverbale, körperliche Komponente, die auf die Ausgestaltung der Lesung einwirkt: den Rhythmus. Diese spezifische Form der multisensorischen Affizierung während einer Aufführung wird einerseits durch alle Anwesenden etabliert, andererseits wirkt sie jedoch auch zurück auf die Gestaltung der Aufführung und bestimmt Entscheidungen der Auftretenden mit.

Aufführungen besitzen einen Rhythmus, der sich durch die körperliche Erfahrung bestimmter Abfolgen von Geschwindigkeiten konstituiert. Laut Clemens Risi ereignet er sich als performatives Phänomen zwischen den wahrnehmenden

²² Vgl. für eine ausführliche Analyse von Textanmoderations-Klammern Kapitel IV.3.2 dieser Arbeit.

Subjekten und dem wahrgenommenen Dargestellten.²³ Jede:r Teilnehmende einer Aufführung besitzt einen eigenen, in die Aufführung mitgebrachten Rhythmus, der sich aus dem eigenen Körperrhythmus und der individuellen Verfassung zum Zeitpunkt der Rezeption zusammensetzt. Zugleich gibt es den ›geplanten Rhythmus‹,²⁴ der bei Autor:innenlesungen mehr einem groben Skript gleicht als einem minutiös geplanten Erscheinen der Materialitäten im Raum.

In dem Aufeinandertreffen aller Rhythmen – der individuellen Rhythmen der Teilnehmenden, des geplanten Rhythmus des Arrangements und der sich auf den Rhythmus auswirkenden Rahmungen und Handlungen der Teilnehmenden – bildet sich der Rhythmus während der Aufführung. Die Zuschauenden nehmen ihn als erlebte Zeitlichkeit wahr, die Auftretenden sowohl als erlebte Zeitlichkeit wie auch als Indikator für zeitliche Strukturierungen. Als körperliche, kollektiv gemachte Erfahrung trägt der Rhythmus in hohem Maße zum gemeinschaftlichen Erleben der Lesung bei. Er ermöglicht die flexible zeitliche Strukturierung und die zeitliche Ko-Produktion des Lesungsverlaufs.

Ich gehe davon aus, dass die Sequenzen einer Lesung nicht nur verschiedene Kombinationen von Ritualität und Liveness besitzen, sondern auch ihre jeweils eigenen Voraussetzungen für den Aufbau und die Veränderung des kollektiven Rhythmus mitbringen, der sich aus diesen Kombinationen und den Rahmenbedingungen der Lesung ergibt.

Sowohl die Dauer als auch den Rhythmus eines Vorleseteils gibt vor allem die lesende Person vor. Ihre Vorlesepraktik beinhaltet routinisierte Verfahren, den selbst geschriebenen Text zu verlautlichen. Durch ihren Sprechrhythmus bedingt sie den kollektiven Rhythmus während des Elements. Gleichzeitig wird die lesende Person von den Rahmenbedingungen, von den zuhörenden und zuschauenden Personen und vom bisherigen Rhythmus der Aufführung beeinflusst. Aufgrund des sie erreichenden Feedbacks passt die lesende Person ihre Performanz bewusst oder unbewusst an ihre Umgebung an, indem sie ihr Sprechtempo verändert, Teile des Textes weglässt oder hinzunimmt. Des Weiteren ergeben sich Abweichungen vom Sprechrhythmus durch Einschübe freier Rede, die als Spontanitätseffekte auf das Publikum wirken.²⁵

Zudem sind Vorleseteile diejenigen Einheiten, in denen sich eine fiktive Welt auf der Bühne etabliert, in die die Zuhörenden ›eintauchen‹ können. Sie zeichnen sich also durch ein illudierendes Moment mitsamt einer fiktiven Zeitlichkeit – der des vorgelesenen Textes – aus. Für die Zuschauenden ergibt sich so ein doppelter

²³ Vgl. Clemens Risi: »Rhythmen der Aufführung. Rhythmus-Kollisionen bei Steve Reich und Heiner Goebbels«, in: Erika Fischer-Lichte/Clemens Risi/Jens Roselt (Hg.), *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 165–177.

²⁴ Vgl. ebd., S. 175f.

²⁵ Vgl. zu den Performanzen während des Vorlesens Kapitel IV.2 dieser Arbeit.

Rahmen des Vorleseteils, bei dem sich die fiktive zur erlebten Zeitlichkeit gesellt. Je nach Intensität des »Eintauchens« kann die eine oder die andere Zeitlichkeit im Vordergrund der Wahrnehmung stehen.

Die Gesprächsteile von Autor:innenlesungen besitzen einen anderen eigenzeitlichen Rahmen als die Vorleseteile. Dieser zeichnet sich vor allem durch eine offene Verlaufsform aus. Der Rhythmus ergibt sich aus den rollenbasierten Performanzen der beteiligten Personen, die qua Feedback-Schleife wiederum vom Rhythmus und manchmal auch der verbalen Beteiligung des Publikums mitkonstituiert werden. Aus der Rahmung als rollenbasiertes Gespräch ergibt sich eine Kombination aus ritualisierten Sprechweisen und Handlungsabfolgen, die sich gewöhnlich am Turn-Taking, d.h. am abwechselnden Sprechen, orientiert.

Im Gesprächsteil sind für gewöhnlich Liveness-Effekte der Spontanität und der Unmittelbarkeit zu beobachten. So erweckt die Performanz einer angeregten Unterhaltung, die Handlungen wie Innehalten, Überlegen oder Sich-Korrigieren und einen Modus des Involviertseins umfasst, den Eindruck eines sich spontan entwickelnden Gesprächs.²⁶

Als Gesprächsteile mit wiederum eigenem Rahmen lassen sich Elemente mit Publikumsfragen betrachten. In ihnen sind einerseits stark ritualisierte und reglementierte Verteilungen des Rederechts seitens der Moderation oder der Veranstaltenden zu beobachten, andererseits Beteiligungen des Publikums mit unvorhersagbarem Inhalt. Da Publikumsfragen gewöhnlich am Ende einer Lesung stehen, sind ihr Inhalt, ihre Dauer und ihr Rhythmus stark vom vorherigen Verlauf der Lesung beeinflusst.

Neben Vorlese- und Gesprächsteilen sind gelegentlich auch szenische Elemente Bestandteil von Autor:innenlesungen. Unter diesen Begriff fasse ich Einheiten, die sich nicht auf das gesprochene Wort bzw. einfaches Vorlesen beschränken, sondern ein »Extra« aufweisen. Oftmals ereignen sich in solchen Elementen mediale Verschiebungen, etwa indem ein Film oder ein Hörspiel abgespielt wird, Musik aufgeführt wird, ein Beamer zum Einsatz kommt, auswendig deklamiert wird oder mehrere Lesende gemeinsam einen Text aufführen, eventuell sogar unter größerem körperlichem Einsatz.

Häufig sind solche Elemente in ihrem Verlauf genauer festgeschrieben als die restlichen Teile der Lesung, etwa durch eine mediale Aufzeichnung oder Partituren. Der Rhythmus während ihrer Aufführung kann so – bei auditiv oder audiovisuell

26 Paradoxerweise sind solche Darstellungspraktiken, die Effekte der Spontanität hervorrufen, wohl zum gängigen Repertoire von Autor:inneninszenierungen zu rechnen. Zugleich bedeutet diese verbreitete Anwendung dieser Darstellungspraktik nicht, dass das Publikum sich naiv diesen Eindruck aneignet. Vielmehr ist davon auszugehen, dass zum Lesungsrahmen ein Rezeptionsmodus der freiwilligen Täuschung gehört. Vgl. hierzu auch Kapitel IV.2 dieser Arbeit.

aufgezeichneten Medien beispielsweise – keine oder – bei geprobtten, beispielsweise musikalischen Elementen – nur geringe Beeinflussungen durch die Feedback-Schleife aufweisen. Zugleich beeinflussen szenische Einschübe die Liveness-Effekte der nachfolgenden Elemente, da Unmittelbarkeit, Spontanität und Anpassung an den Rhythmus der Aufführung nach einem szenischen Element im Kontrast intensiver wahrgenommen werden.

Die Aufführung einer Autor:innenlesung lässt sich von der sozialen Situation, in die sie eingebettet ist, abgrenzen. Erving Goffman nennt diese soziale Situation das »Spektakulum«. Dieses beschreibt er als ›Puffer‹, der »zeitliche Flexibilität ermöglicht; hat das Spektakulum einmal begonnen, so scheinen die Anwesenden besser auf die ›wirklichen‹ Ereignisse warten zu können«²⁷.

Zwischen einer Autor:innenlesung und der ›wirklichen Welt‹ existiert also eine Art raum-zeitlich begrenzter Übergangsraum, und zwar, solange die Ko-Präsenz der Teilnehmenden gegeben ist. Das Spektakulum besitzt wiederum einen eigenen Rahmen, dessen Ausgestaltung und Verlauf wesentlich von den Räumlichkeiten abhängt, in denen die Lesung stattfindet. Räumlichkeiten bringen Atmosphären und häufig auch Angebote von Aktivitäten mit sich, die den Rhythmus des Spektakulums definieren.²⁸ Da es sich hier um nicht-zentrierte Aktivitäten handelt, ist davon auszugehen, dass die Umgebung zwar auf die Anwesenden einwirkt, deren Rhythmus sich jedoch verhältnismäßig individuell gestaltet. Als Teil dieses Spektakulums lassen sich auch die Pausen fassen.

Dass sich die Rhythmen aller Beteiligten synchronisieren, begreife ich als notwendige Voraussetzung zur Bedeutungsgenerierung, Orientierung und Vergemeinschaftung während der Lesung. Erst ein kollektiver Rhythmus ermöglicht das Erlebnis des Eintauchens, bei dem ästhetische Erfahrung und soziale Prozesse in einem Wechselspiel die spezifische Aufführungserfahrung generieren.

Zugleich stellt sich die Frage, wie sich der Rhythmus als körperliches Phänomen nicht nur spüren, sondern sich sein Einfluss auf die Aufführung auch beobachten und verbalisieren lässt. Möglich ist dies sowohl durch die Introspektion der Beobachtenden als auch durch die Konzentration darauf, wie die Auftretenden ihre zeitlichen Entscheidungen verbalisieren. Rhythmus lässt sich als eine Komponente identifizieren, die auf die Feedback-Schleife einwirkt und die Entscheidungen zur Ausgestaltung der Zeitlichkeit seitens der Auftretenden mitlenkt. Hierzu braucht es ein theoretisches Modell, das sowohl den groben Inszenierungsplan als auch die Emergenzen des Aufführungsgeschehens fassen kann.

Um dieser Wechselwirkung von Rahmen und Realisierung adäquat begegnen zu können, greife ich auf den Ansatz von Keith Sawyer zurück, der Goffmans Rahmenanalyse mit einem emergentistischen Ansatz der Kommunikationstheorie kombi-

27 E. Goffman: Rahmen-Analyse, S. 293.

28 Vgl. hierzu das Kapitel III dieser Arbeit.

niert, um auf der Bühne stattfindende Gespräche zu untersuchen. Sawyer entwickelt sein Modell am Gegenstand des Improvisationstheaters, das, ebenso wie Lesungen, aus einer Mischung aus vorgegebenen Strukturen und sich auf der Bühne entwickelndem Geschehen besteht.

Sawyer geht davon aus, dass komplexe Gespräche, auch wenn sie innerhalb eines Interaktionsrahmens stattfinden, grundsätzlich nicht aus diesem Interaktionsrahmen vorhersagbar sind. Sie entziehen sich der Kontrolle aller Teilnehmenden und beinhalten immer eine emergente Komponente. Dementsprechend wählen die Gesprächsteilnehmenden nicht aus bestimmten vorgegebenen Alternativen innerhalb eines festen Gesprächsrahmens, sondern dieser entsteht erst während des Gesprächs und verändert sich mit jedem getätigten Beitrag.²⁹

Nach dieser Logik ist der Interaktionsrahmen einer Lesung mitsamt seinen Darstellungs- und Wahrnehmungsangeboten also nicht ausschließlich abhängig von den Rahmenbedingungen der Lesung. Sondern er stellt eine variable Größe dar, die sich mit jedem Darstellungsbeitrag verändert. Sawyer beschreibt den im zeitlichen Verlauf entstehenden Interaktionsrahmen wie einen weiteren Teilnehmenden einer Aufführung, der die während der Lesung getätigten Darstellungs- und Wahrnehmungsangebote »speichert«. Die Teilnehmenden auf der Bühne orientieren sich nicht nur am letzten Moment des Geschehens, sondern auch an dem jeweils aktualisierten Darstellungsrahmen mitsamt seinen Gesprächs- und Darstellungsangeboten.³⁰

Anders als die Improvisationstheater-Aufführungen, die Sawyer analysiert, besteht eine Autor:innenlesung aus den verschiedenen oben genannten Elementen mit ihren spezifischen Rahmen, die sequenziell aufeinander folgen. Deshalb muss der Rahmen einer Lesung doppelt gedacht werden. Erstens als Gesamtrahmen, der den kompletten zeitlichen Verlauf der Lesung umspannt und als Möglichkeitsraum bestimmte Darstellungs- und Wahrnehmungsangebote in bestimmten Momenten bereithält. Dieser wird im Laufe der Lesung konstant variiert, wobei die Variationen sich nicht auf die Darstellungen der einzelnen Teilnehmenden reduzieren lassen, sondern in ihrer Summe ein emergenter Mitspieler sind. Diesen Gesamtrahmen einer einzelnen, konkreten Lesung nenne ich im Folgenden Darstellungsrahmen. Und zweitens als Elementrahmen, der den jeweiligen Möglichkeitsraum jedes Elements mitsamt seinen Rahmenbedingungen im zeitlichen Verlauf der Lesung zu ihrem Darstellungsrahmen hinzufügt. Dieser Elementrahmen beinhaltet nicht nur unterschiedliche Rhythmen, sondern auch unterschiedliche Praktiken der

29 Vgl. Robert K. Sawyer: *Improvised Dialogues. Emergence and Creativity in Conversation* (= Publications in Creativity Research), Westport, Conn.: Ablex 2003, S. 56ff.

30 Vgl. ebd.

Zeitstrukturierung: Insbesondere die Verantwortlichkeit für Letztere wechselt zwischen den Elementen von Person zu Person.³¹

Eine weitere Besonderheit von Autor:innenlesungen besteht darin, dass die flexible Zeitstrukturierung nicht nur Teil des Darstellungsrahmens, sondern auch Teil des Rahmenwissens des Publikums ist. Somit beinhaltet der Rahmen von arrangierten Autor:innenlesungen das Bewusstsein, dass »alles sich auch ganz anders entwickeln könnte, also von der Wahrnehmung nicht verwirklichter Alternativen«.³² Über dieses Rahmenwissen generiert sich ein Teil der Bedeutungen auf Autor:innenlesungen. Die Entscheidungen zur Zeiteinteilung zu beobachten, vermittelt nämlich nicht nur das Gefühl, Teil einer Gemeinschaft zu sein, sondern es bietet sich auch, wie ich im Folgenden ausführe, die Möglichkeit, den Auftretenden dabei zuzusehen, wie sie, um das Gelingen der Lesung zu garantieren, eine Ethik des Miteinanders praktizieren müssen – die sie somit den Zuschauenden als eine weitere Bedeutungsebene anbieten.

2.2 Praktiken des Aushandelns von Zeit

Als Aufführungen, die keiner genau geplanten Inszenierung folgen, brauchen Autor:innenlesungen Verfahren, die den zeitlichen Verlauf auf der Bühne *in situ* organisieren. So können die meisten Elemente einer Lesung während der Aufführung spontan gekürzt, verlängert, weggelassen oder umstrukturiert werden. Zugleich besitzt eine Lesung eine grobe zeitliche Begrenzung, die in der Regel im Vorhinein expliziert wurde und sich an äußeren Bedingungen oder an einer antizipierten Aufmerksamkeitsspanne des Publikums orientiert.

Zeitgenössische Lesungen lassen sich also als kollektive Live-Verhandlungen der begrenzten Ressource Zeit betrachten. Bezuglich dieser Thematik stelle ich zwei Fragen an ihre Zeitorganisation: Erstens die Frage nach den Praktiken dieser Zeitorganisation mit dem Fokus auf ihrer Struktur und der individuell verteilten Rahmungsmacht innerhalb der Situation. Zweitens frage ich danach, welche Werte und Normen handlungsleitend sind bei der Aushandlung von Zeitressourcen, die sich in unterschiedlichen Arrangements beobachten lässt.

Bei der Betrachtung zeigt sich, dass Autor:innenlesungen von einem kollektiv etablierten zeitlichen Verlauf bestimmt sind, der sich in ritualisierten Handlungssequenzen äußert und auf den Werten Gerechtigkeit, Konsens und Wertschätzung basiert. Zugleich stützen diese »ideale« Situation der Kollektivität verschiedene Routinen, die das Risiko ihres Scheiterns verringern. Hier lassen sich Schichtungen im

³¹ Vgl. Kapitel II.2.1 dieser Arbeit.

³² Gunter Lösel: Das Spiel mit dem Chaos. Zur Performativität des Improvisationstheaters (= Theater, Band 56), Berlin, Bielefeld: De Gruyter; transcript 2013, S. 15.

zeitlichen Ablauf und Schichtungen in der rollenbasierten Verantwortlichkeit der Akteure beobachten, die sich durch inverse Performanzen auszeichnen: Wenn sie funktionieren, sind sie so gut wie unsichtbar; erst bei einem Rahmenbruch, sprich beim Scheitern der harmonischen konsensuellen Zeitorganisation, sind sie als korrigierende Instanzen wahrnehmbar.

2.2.1 Geschichtete Verantwortlichkeiten

Zur Beobachtung der Orientierungsmarker innerhalb einer Aufführung fokussiere ich mich auf die inneren Klammern von Autor:innenlesungen, also die Momente, »die in einem Ablauf kurze Pausen bezeichnen, die außerhalb des Rahmens stehen«³³. Bei Autor:innenlesungen sind dies diejenigen Momente, die die Übergänge zwischen zwei Einheiten einleiten und vollziehen. Solche Übergänge können sich aus performativen Sprechakten konstituieren, aber auch aus indirekten Bitten, Bewegungen im Raum oder dem Übergang von einem Element ins nächste ohne eine wahrnehmbare Grenzlinie. Die inneren Klammern sind damit einerseits Überleitungen, die den nächsten Elementrahmen einleiten. Andererseits besitzen sie einen eigenen Elementrahmen und einen eigenen Rhythmus und sind damit eigenständige Elemente einer Autor:innenlesung.

Da die Zeitorganisation einer Autor:innenlesung nicht festgeschrieben ist, resultieren die Setzung und die Ausgestaltung der inneren Klammern aus Entscheidungen der Auftretenden. Damit sind sie emergent in dem Sinne, dass die Auftretenden diese Entscheidungen immer sowohl gemeinsam als auch in Interaktion mit dem Publikum treffen. Außerdem ist davon auszugehen, dass diesen Entscheidungen routinisierte Handlungssequenzen und handlungsleitende Normen zugrunde liegen. Diese sind zunächst als der Anspruch an die Auftretenden formulierbar, zum ›Gelingen‹ der Lesung beizutragen, indem sie dem Publikum Orientierungshilfen geben, mit denen es seine Wahrnehmung auf das jeweils folgende Element einstellen kann. Meinen Beobachtungen zufolge geschieht dies bei Autor:innenlesungen mit geteilten Verantwortlichkeiten und durch Schichtungen innerer Klammern, die es den Teilnehmenden ermöglichen, Rahmenwechsel nicht abrupt, sondern allmählich zu vollziehen.

Hierbei sind verschiedene Arten von inneren Klammern zu unterscheiden: Erstens die ›Übergänge zwischen Einheiten‹, also die Trennungen von Vorlese- und Gesprächsteilen innerhalb der Lesung sowie die Übergänge zwischen An- und Abmoderationen und dem ersten bzw. letzten Lese- oder Gesprächsteil. Zweitens sind die Vorleseteile wiederum mit inneren Klammern gerahmt, die ich ›Textanmoderationen‹ und ›Textabmoderationen‹ nenne und die sich von den ›Übergängen zwischen Einheiten‹ trennen lassen. Meinen Beobachtungen zufolge besitzen jeweils

³³ E. Goffman: Rahmen-Analyse, S. 287.

verschiedene Ensemblemitglieder die Rahmungsmacht, die verschiedenen inneren Klammern auszustalten und zeitlich zu organisieren. Die Verantwortung für die Textan- und -abmoderationen liegt bei den lesenden Autor:innen, während die Verantwortung für die anderen inneren Klammern in der Rollenerwartung der Moderation verankert ist.

Ein Beispiel hierfür bietet eine Lesung mit Anke Stelling in der Buchhandlung Dante Connection, die von der Buchhändlerin Jana Kühn moderiert wird und sich als »Lesung und Gespräch« rahmen lässt. Sie beginnt wie folgt:

Kühn: Hallo und herzliches Willkommen hier in der Buchhandlung Dante Connection. Herzlich willkommen zur zwanzigsten Langen Buchnacht. (.) Es wird die letzte Lange Buchnacht sein, so ist es angekündigt. Ich persönlich glaub das erst in dem Moment, wenn nächstes Jahr keine Lange Buchnacht mehr stattfindet. Also ich (schüttelt den Kopf) (.) bin gespannt, was sich da noch tut. Ich freu mich erstmal, dass hier heute Abend so viele gekommen sind zur Lesung mit Anke Stelling. (Wendet den Kopf zu Stelling) Hallo und herzlich willkommen an Anke Stelling auch an dieser Stelle.

Stelling: [Dankeschön ,] ich freu mich auch.

Applaus.

Stelling: Ich freu mich auch, hier zu sein, danke für die Einladung.

Kühn: Anke Stelling ist in Ulm geboren, hat in Leipzig am Literaturinstitut studiert und schon diverse Romane veröffentlicht. (.) Wir wollen heute Abend sprechen über die Bücher, die allesamt im Verbrecher Verlag erschienen sind. (.) Das sind auch die Bücher, über die ich persönlich auf (schaut Anke Stelling an) Anke Stelling aufmerksam geworden bin, vorher kannte ich sie nicht. Ich hab gedacht, dass die (zeigt das Buch ins Publikum) »Bodentiefen Fenster« zum Beispiel ein Debüt sind, (.) sind sie nicht, sondern – nicht sondern, aber ist vor allem ein toller Roman, der mich sehr beeindruckt hat. (.) Das erste Buch, das bei den Verbrechern erschienen ist, (zeigt das zweite Buch ins Publikum) das zweite Buch, um das es heute Abend gehen wird, (.) »Fürsorge«, und das dritte Buch, das ist dann sozusagen eine Vorschau, das ist nämlich noch gar nicht erschienen, wird aber auch im Verbrecher Verlag erscheinen, heißt »Schäfchen im Trockenen«. (.) Und jetzt kann man sich natürlich fragen, was das für ein wahnwitziger Einfall ist, innerhalb, sagen wir mal, einer Stunde über drei Bücher einer Autorin zu sprechen. (.) Das Ganze hat aber einen Hintergrund, nämlich gibt es (.) eine Art Kosmos (wendet sich zu Stelling) hast du das vorab genannt, der diese drei Bücher verbindet. Und ähm was macht diesen Kosmos aus?

Stelling: Ja, also, es war so, dass, äh, (.) eigentlich, äh, (.) »Fürsorge« der erste Roman war, den ich zum Thema (.) Mutterschaft, (.) Eltern werden, (.) Kinder haben geschrieben habe. Und, ähm, der war eben eigentlich auch schon fertig (.) vor den

»Bodentiefen Fenstern«, (.) und eigentlich schon seit 2011, (.) und dann habe ich dafür aber keinen Verlag gefunden. [...]³⁴
 (»Anke Stelling«, 00:01:23-00:03:58)³⁵

Beim Beginn dieser Lesung ist der Übergang von einem Element in das nächste ein fließender: Jana Kühn richtet sich in ihrer Anmoderation zunächst monologisch an das Publikum und stellt die neben ihr sitzende Anke Stelling in der dritten Person vor, wie es zu den Darstellungskonventionen einer äußeren Klammer gehört. Statt einer expliziten Überleitung zum ersten Gesprächsteil der Lesung wendet sich Kühn dann zum ersten Mal verbal und mit einer Drehung des Oberkörpers direkt an Stelling. Hier übt Kühn nun die auf ihrer Moderationsrolle basierende Rahmungsmacht aus, indem sie der Autorin die erste Frage stellt und damit das Rederecht an Anke Stelling übergibt.

Der Übergang von der Anmoderation zum ersten Gesprächsteil folgt also durch ein unsichtbares Grennzeichen, das die Zuschauenden in ihren Köpfen nachträglich ergänzen müssen. Gleichzeitig lässt sich beobachten, dass erst mit Stellings Antwort der Wechsel der Elemente von der monologischen Anmoderation hin zum Gesprächsteil etabliert ist. Der Übergang stellt sich so als ein Angebot der Moderatorin dar, das die Autorin mit ihrer Antwort annimmt. Letztlich liegt die Durchführung also in der Hand der Moderation, die Akzeptanz in der Hand der Autorin.

Deutlicher stellt sich diese Handlungsdynamik noch am Ende dieses ersten Gesprächsteils dar: Nach einem etwa fünfminütigen Austausch über die Rezeption und die Leseindrücke von dem Roman »Fürsorge« leitet die Autorin zum ersten Vorleseteil über, indem sie auf ein Gesprächsangebot der Moderatorin nicht eingeht:

34 In dieser Arbeit verwende ich zwei verschiedene Formen der Transkription: Sequenzen, bei denen Handlungen und Worte gleichermaßen im Fokus stehen, beschreibe ich in einem Fließtext. Sequenzen, bei denen der Dialog im Fokus steht, transkribiere ich wie folgt: Äußernde sind, soweit sie nicht im Text davor erwähnt werden, das erste Mal mit vollem, danach mit ihrem Nachnamen genannt. Gesprochenes wird nicht in Anführungszeichen gesetzt. Nichtsprachliche Handlungen sind kursiv gesetzt. Handlungen, die in Klammern wiedergegeben werden, vollziehen sich parallel zum danach transkribierten Sprechtext. Sprechpausen sind mit dem Symbol (.) gekennzeichnet. Pfeile (↑↓) zeigen das Anheben und Absenken der Stimmhöhe an, GROSSBUCHSTABEN stehen für eine Steigerung der Lautstärke oder Intensität. Überlappende Sprechbeiträge sind durch eckige Klammern gekennzeichnet, abgebrochene Sätze oder Wörter durch einen Gedanken- oder Bindestrich. Ergänzungen meinerseits, die zum Verständnis nötig sind, ergänze ich in eckigen Klammern, setze sie kursiv und versehe sie mit meinem Kürzel.

35 Im Folgenden gebe ich Kürzel der Titel der Autor:innenlesungen nach Zitaten aus meinem Material an. Im Anhang dieser Arbeit findet sich eine Aufstellung aller von mir dokumentierten Lesungen, bei denen unter dem Kürzel Informationen zur entsprechenden Aufführung zu finden sind. Die Minutenangaben beziehen sich auf die Videos, die auf Anfrage von mir zu bekommen sind.

Stelling: Und Gesche, und da kommt dieser ↑Kosmos ins Spiel, bewegt sich eigentlich auch in so nem Kosmos (.) [wie dem des Romans »Bodentiefe Fenster«, LV], erzählt aber eben statt über sich selbst lieber über andere, und das ist dann so ne Art Spiegel, wo man dann doch ziemlich viel über ↑sie und ihre, (.) ja, eigentlich (.) ↑Nöte der ↓Mutterschaft erzählt wird, miterzählt wird. Und damit man das – das klingt jetzt alles so ein bisschen theoretisch, wenn man das nicht kennt, wollte ich auch einsteigen mit ner Stelle, (nimmt das Buch zur Hand, hält es hoch) und zwar jetzt eben nicht mit dieser Inzest-Geschichte. (.) Ich glaube ja, (.) das ist erstmal skandalös, natürlich, und Jana hat mir auch gerade erzählt, dass sie auch das Gefühl hatte, (schüttelt die Hand) uh, ne, ich will damit erstmal nichts zu tun haben, ich will das eigentlich gar nicht lesen, und so weiter –

Kühn: [Ich hab's dann aber mit großer Begeisterung gelesen.] Ist n Thema mit Berührungsangst, ja, ich hatte echt meine Schwierigkeiten, ich bin da echt ne ganze Weile drumrumgeschlichen und dachte immer neee, neee, will ich nicht, aber –

Stelling: Genau. Und so ähnlich gehts eben Gesche, der Ich-Erzählerin, und mir, der Autorin, auch, und deshalb (.) will ich das heute Abend auch gar nicht weiter ↑ausbreiten, aber falls es doch jemanden interessiert, kann er oder sie das dann ↓ja vielleicht selbst (.) für sich nachlesen. Es ist auch tatsächlich ein Buch, wo ich – ich hab schon, finde ich, sehr ↑schöne Lesungen daraus, auch sehr angeregte Diskussionen da mit Publikum darüber geführt, (.) wo es dann aber auch immer ziemlich schnell darum ging, warum muss das sein, darf man das und wie ist das, und ich glaube aber, wenn man das für sich liest, ist es auch nochmal anders, als wenn man das so vorgelesen kriegt. (.) (Nickt sich zu) Genau.

Kühn: Dann fällt diese Diskussionsebene einfach weg und man kann das so mit sich selber durchdiskutieren.

Stelling: [↑Ja.] Genau. (Schlägt das Buch auf) Also. Blättert (.) Es spricht jetzt, wie gesagt, Gesche. Trinkt einen Schluck, beginnt zu lesen.

(›Anke Stelling‹, 00:06:00-00:07:48)

In dieser inneren Klammer, die vom Gesprächsteil zum ersten Vorleseteil überleitet, schlägt Stelling das Angebot der Moderatorin, den Gesprächsteil durch ihren Leseeindruck zu verlängern, aus. Ihre Entscheidung hat offensichtlich inhaltliche Gründe: Sie will die thematische Rahmung des Inzestes für den folgenden Vorleseteil vermeiden.

Hier lässt sich eine typische Dynamik der Zeitorganisation beobachten: Die Moderation mag zwar für deren Durchführung verantwortlich sein; letztlich liegt die Rahmungsmacht jedoch klar bei der Autorin. Stelling, die das Buch hochhält, rahmt ihre Worte bereits als Textanmoderation des folgenden Leseteils, während Kühn ihre Worte noch als zum Gesprächsteil gehörig rahmt. Das Missverständnis wird jedoch durch die ritualisierte Handlungsdynamik aufgefangen: So kann Stelling als Autorin das Angebot der Moderatorin annehmen oder ausschlagen, ohne dass es zu einem Rahmenbruch kommt.

Zur Zeitorganisation der Auftretenden gehört es, die Publikumsstimmung zu antizipieren und die eigene Performanz entsprechend auszurichten. Oft ist diese Feedback-Schleife, da sie nicht verbalisiert wird, nicht direkt beobachtbar, sondern nur als Teil des kollektiven Rhythmus spürbar. In der folgenden Überleitung zum dritten und letzten Vorleseteil der Lesung von Anke Stelling wird ein solcher Einbezug der Publikumsstimmung jedoch expliziert und zeigt so ein weiteres Mal die geschichtete Dynamik der Zeitorganisation – zum einen zwischen den Auftretenden, zum anderen zwischen den Auftretenden und Publikum.

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

Kühn: Passiert.

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

Kühn: Magst du lesen, oder –

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

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

Stelling: Das erste Kapitel heißt »Weiß man doch«.

(»Anke Stelling«, 00:48:14–00:49:58)

Durch ihr Innehalten gibt Stelling der Moderatorin die Möglichkeit, den dritten Vorleseteil zu streichen. In der nachgeschobenen Textanmoderation liefert sie die Erklärung für ihr Zögern: die Hitze im Raum und ihre Unsicherheit, ob diese die Zuschauenden bereits erschöpft hat. Statt sich direkt ans Publikum zu wenden und es zu befragen, ob es den dritten Vorleseteil noch erleben möchte, wendet sich Stelling an die Moderatorin und expliziert damit deren Rollenmerkmal, in Stellvertreterfunktion für das Publikum zu sprechen.³⁶ Kühns Aufforderung deutet Stelling dann als Zustimmung und leitet in die Textanmoderation über.

36 Zu den Rollenerwartungen an die Moderationsfigur s. auch Kapitel V.3 dieser Arbeit.

In erster Instanz liegt die Zeitorganisation also bei Stelling, die jedoch einen Teil davon an die Moderation abgibt. Am wenigsten Rahmungsmacht besitzt das Publikum, das von den Auftretenden nur indirekt in die Entscheidungen zur Zeitorganisation der Lesung miteinbezogen wird. Die Zeitorganisation lässt sich bei dieser Lesung also als hierarchisch, aber dennoch kollektiv beschreiben. Indem sie auf der Bühne verhandelt wird – in direkten Sprechakten, indirekten Aufforderungen und kleineren Wortwechseln –, wird die Flexibilität des Darstellungsrahmens als Möglichkeitsraum ausgestellt: Teil des Darstellungsrahmens dieser Autor:innenlesung ist es, dass die endgültige Entscheidung zur Zeitorganisation als spontan markiert wird.

Die Beteiligten dieser Lesung bringen somit den zeitlichen Verlauf während der Aufführung in einer Mischung aus routinierten Handlungssequenzen und Spontanitätseffekten kollektiv hervor. Solche Aushandlungen von Zeitlichkeit lassen sich dann beobachten, wenn die Signale der Feedback-Schleife nicht klar zu interpretieren sind. Hier fungiert die Schichtung der Verantwortlichkeiten als Sicherheitsnetz für die Beteiligten. Zugleich betont das öffentliche Absprechen des zeitlichen Rahmens den Aspekt der Ko-Produktion der Lesung: Über den Spontanitätseffekt generiert die Absprache nicht nur Gemeinschaftsgefühle, sondern stellt auch die Entscheidung für das Wohlergehen des Publikums – und somit letztlich für das Gelingen der Lesung – aus.

2.2.2 Handlungsleitende Normen und Werte

Sämtlichem Handeln liegt ein Set aus Normen und Werten zugrunde. Als Teil des impliziten Wissens müssen die Normen und Werte den Individuen allerdings nicht bewusst sein, und deshalb lassen sie sich häufig nicht direkt erfragen. Um die einer Gesellschaftsform zugrundeliegenden Werte zu erkennen, fokussieren sich Ethnolog:innen und Sozialforscher:innen deshalb häufig auf öffentlich sichtbare, rituelle Aufführungen. Denn Rituale haben eine essenzielle Ordnungsfunktion für eine Gesellschaft. Wie der Ritualforscher Burckhard Dürker betont: »Das allgemeine Ziel rituellen Handelns, das den speziellen Handlungszielen immer schon vorgeordnet ist, besteht in der Vermittlung von Sicherheit durch Sichtbarmachung von Ordnungskontinuität.«³⁷ Rituale lassen sich also auch als Aufführungen beobachten, in denen die Präsenz kollektiver Werte, Symbole und Normen erfahren werden kann.

Auch bei Autor:innenlesungen lässt sich der Beobachtungsfokus auf die handlungsleitenden Normen legen, und zwar sowohl auf die verbal explizierten Normen als auch auf die performativ hervorgebrachten. Eine Ebene, auf der letztere sich

37 B. Dürker: Rituale, S. 56.

besonders gut beobachten lassen, ist die Zeitorganisation. Denn diese performativ und verbal auszuhandeln, bedeutet letztlich, die Verteilung der Ressourcen Aufmerksamkeit bzw. Sichtbarkeit auszuhandeln. Dabei stehen die Auftretenden also in einem Konkurrenzverhältnis – insbesondere, wenn es um die Verteilung zwischen Individuen in gleichen Rollen geht. Sie muss also durch wertfundiertes Handeln geleitet werden.³⁸

Eine These dieses Kapitels lautet deshalb, dass Autor:innenlesungen durch die Live-Aushandlung ihrer Zeitorganisation die Werte der auftretenden Mitglieder des Literaturbetriebs und damit letztlich die Werte des literarischen Felds aufführen. So lassen sich neben der im vorherigen Kapitel bereits erwähnten Konsensorientierung Praktiken beobachten, die eine gerechte Verteilung von Aufmerksamkeit bzw. Sichtbarkeit herstellen, und zwar über die verschiedenen Arrangements und Rahmenbedingungen hinweg.

Eine anschauliches Beispiel für die Orientierung am Wert der gerechten Zeitorganisation stellt die modulierte klassische Autorenlesung mit Tristan Marquardt und Ulf Stolterfoht dar (»Gemischtes Doppel«). Ihre Modulation besteht darin, dass den beiden Lyrikern keine Moderationsinstanz an die Seite gestellt wird, sondern sie selbst gemeinsam durch den Abend führen sollen. Den Auftretenden fällt also eine Doppelrolle als Autoren und Moderatoren zu, und zwar zu gleichen Teilen, sodass die zeitliche Organisation der Lesung nicht rollenbasiert, sondern situational ausgetauscht werden muss. Während der Aufführung ist zu beobachten, wie die beiden Akteure diese Modulation in gemeinsamer, freundschaftlicher und konsensueller Aushandlung umsetzen. Zum Ende des Abends prallen jedoch die unterschiedlichen Vorstellungen von der Zeitorganisation aufeinander.

Nach einer Stunde und 15 Minuten Aufführungszeit endet ein etwa 20-minütiger Vorleseteil von Ulf Stolterfoht. Er spricht in den Applaus hinein: »Tut mir leid, dass das jetzt so lang geworden ist.« Er trinkt einen Schluck aus seinem Wasserglas und wendet sich an Tristan Marquardt: »Machen wir gleich übergangslos weiter, oder?« Marquardt stockt kurz, setzt sich aber auf und spricht ins Mikro: »Das ist ein bisschen undankbar jetzt.« Stolterfoht antwortet: »Ach, komm.« Marquardt sortiert seine Blätter und sagt: »Ich mach ein ganz kurzes Erzählstück.« Er fragt Stolterfoht, ob er die Lyrik aus dem letzten Vorleseteil zum ersten Mal gelesen habe, und dieser nickt knapp. Marquardt wendet sich abermals an Stolterfoht und zitiert aus einem von Stolterfohts Texten, an den er sich während des Lesens erinnert habe. Dann leitet er in seine Textanmoderation über: »Ich lese zum Schluss

38 Werte bezeichnen »Sollenskomplexe der Formationen und rufen Bilder von idealen Situationen hervor, die ›wert sind‹, vertreten und verteidigt zu werden. [...] [Sie] sind Handlungsbegriffe, die ein entsprechend wertfundiertes Handeln im Alltag motivieren. Als Anleitung dafür gelten im Allgemeinen die Normen des Handelns, die festlegen, wie und was im Sinne der Werte getan werden soll«, ebd., S. 57.

des heutigen Abends ganz kurze Texte. Zweizeilige Gedichte. Diese zweizeiligen Gedichte sind unterteilt in zehn verschiedene Kategorien. Und ich lese einfach ein paar davon.«

(»Gemischtes Doppel«, 01:15:53-01:17:10)

In dem hier beschriebenen Moment wählen die Autoren unterschiedliche Wege der Zeitorganisation, um mit der im Darstellungsrahmen vorhandenen Publikumsstimmung umzugehen. Stolterfoht antizipiert Erschöpfung des Publikums und reagiert mit dem Vorschlag, die gesamte Aufführungszeit knapp zu halten, indem »übergangslos« weitergemacht werden soll. Marquardt hingegen findet das direkt anschließende Lesen an einen langen Vorleseteil »undankbar«, weil es die Erschöpfung des Publikums direkt in den Elementrahmen seines eigenen Vorleseteils transportiert.

Die Vorstellungen von der zeitlichen Organisation fußen also auf derselben Interpretation des Darstellungsrahmens, gehen aber hinsichtlich der aus ihnen abgeleiteten Handlungsmöglichkeiten auseinander. Im Folgenden emergiert aus der unterschiedlichen Haltung der Autoren ein Kompromiss, der die Rahmungsmacht der einzelnen inneren Klammern beobachtbar macht.

Während in der »Überleitung zwischen Einheiten« Stolterfoht mit seinem Vorschlag, übergangslos weiterzulesen, die Rahmungsmacht ausübt, tut Marquardt mit seinem Kommentar seinen Unmut über diesen Vorschlag zur Zeitorganisation kund. Nachdem Stolterfoht auf seinen Einwand nicht eingeht, bietet sich Marquardt die Möglichkeit, seine Textanmoderations-Klammer so auszugestalten, dass er die Situation zu einer »dankbareren« Lesesituation verändert. Zunächst macht er ein weiteres Angebot zu einer Gesprächseinheit, das Stolterfoht ausschlägt. Daraufhin gibt Marquardt dem Publikum durch die zeitliche Dehnung seiner Textanmoderation die Gelegenheit, sich kurz auszuruhen und die Wahrnehmung auf den nächsten Vorleseteil einzustellen, statt ohne Pause vom einen in den anderen Vorleseteil überzugehen.

Obwohl die Vorstellungen der beiden Autoren, wie die zeitliche Organisation aussehen sollte, hier offensichtlich auseinanderklaffen, liegen beiden Performanzen doch dieselben Werte zugrunde. Stolterfoht möchte übergangslos weitermachen, um Marquardt ebenso viel Zeit wie sich selbst einzuräumen, seine Texte zu lesen. Marquardt möchte dem Publikum eine Pause gönnen, damit es seinen Texten dieselbe Konzentrationsleistung bieten kann wie denen von Stolterfoht. Beide Autoren achten also auf eine gerechte Verteilung der Zeit bzw. der Aufmerksamkeit zwischen ihren Leseteilen. Auch Marquardts Metakommentar weist auf diesen Gerechtigkeitsanspruch hin: So ist »undankbar« ein Wort, das auf die moralische Ebene des Geschehens anspielt und suggeriert, dass eine Lesung in dieser Konstellation nur »dankbar« ist, wenn die mit der Zeit einhergehenden Ressourcen gerecht verteilt werden.

Bei ›Abfolge-Lesungen‹ ist der Gerechtigkeitsanspruch implizit bereits im Arrangement enthalten. So erhalten alle auftretenden Autor:innen in der Regel dieselbe Lesezeit, es sei denn, es gibt einen triftigen konzeptuellen Grund für die Überschreitung derselben, der dann aber auch als solcher ausgewiesen wird.³⁹ Während der Aufführung vollzieht sich die Zeitorganisation in der Regel performativ und wird nicht verbalisiert. So sind etwa bei der Leseriehe Kabeljau & Dorsch die Autor:innen selbst für den ›Wechsel zwischen den Einheiten verantwortlich, der sich normalerweise so vollzieht:

Nora Linnemann: Als ich den Fuß hob, mein Bein zwischen die trägen Körper zweier Teenager-Mädchen schob, um mich zu ihm durchzudrängeln, löste sich – es war wohl an der Zeit gewesen – das Riemchen meiner Sommersandale vom letzten Faden. Pause, Blick ins Publikum. Danke.

Applaus, in dem Linnemann ihr Manuskript und ihre Wasserflasche hochnimmt, aufsteht, abgeht und in der ersten Reihe Platz nimmt. Ebenfalls aus der ersten Reihe steht Andra Schwarz mit ihrem Manuskript in der Hand auf und setzt sich auf den Lesestuhl. Während sie das Manuskript vor sich hinlegt und die Seiten dann in die Hände nimmt, spricht sie ins Mikrofon:

Schwarz: Ich werde Gedichte lesen, und zwar zwei Gedichtzyklen. Der erste Gedichtzyklus nennt sich »Meteor« und wir unternehmen eine kleine Reise nach Polen.

Sie nimmt einen Teil der Blätter vom Stapel in ihrer Hand und legt den unteren Teil ab, stumpt die Blätter in ihrer Hand kurz auf dem Lesetisch auf, um sie auf Kante zu haben, und beginnt zu lesen.

(›Kabeljau & Dorsch, Mai 18«, 00:28:52-00:29:59)

Hier erfolgt die Überleitung zwischen Einheiten nicht verbal, sondern durch die Nutzung des Raums: Das Abgehen der einen und das Auftreten der anderen Autorin signalisieren allen Beteiligten den Wechsel von einem Vorleseteil zum anderen. Gleichzeitig beinhaltet die Klammer einen Wechsel der Teilnehmerrollen: Die eben aufgetretene Autorin wird zur Zuschauerin, die eben noch Zuschauerin gewesene Person wird zur auftretenden Autorin. Die Zeitorganisation liegt offensichtlich in der Hand der beiden Akteurinnen; ihr zugrundeliegende handlungsleitende Normen lassen sich in dieser kurzen Sequenz nur mutmaßen, aber nicht klar identifizieren. Anders gestaltet sich dies jedoch, wenn innerhalb einer solchen Überleitung ein Rahmenbruch erfolgt. Dies ist bei derselben Kabeljau- & -Dorsch-Lesung im Anschluss an Andra Schwarz der Fall:

39 Beispielsweise wird extra für die Aufführung arrangierten und geprobenen szenischen Lesungen mehr Zeit eingeräumt, auch Filme oder Hörspiele werden nicht auf die Lesezeit gekürzt. So oder so müssen die Gründe für solche Entscheidungen meinen Beobachtungen zufolge jedoch intersubjektiv nachvollziehbar sein.

Andra Schwarz sagt »Dankeschön« ins Mikro, das Publikum beginnt zu applaudieren. Im Applaus nimmt Schwarz ihr Manuscript, steht auf und setzt sich wieder auf ihren Platz im Zuschauerraum. Der Applaus verebbt, und niemand kommt nach vorne. Der Veranstaltende Malte Abraham, der an der Seite der Bühne gesessen hat, stellt sich an den Lesetisch, räuspert sich und fragt ins Mikrofon: »Olivia Wenzel?« Einige Menschen im Publikum lachen. Abraham richtet langsam und mit dem Blick zum Publikum das zweite Mikro auf den zweiten Stuhl am Lesetisch aus. Er sagt ins Mikro: »Ich kann das auch nicht übernehmen. Kann mal jemand ...? Wahrscheinlich steht sie noch ... Ich such mal.« Jemand aus dem Publikum steht auf und geht nach draußen, offensichtlich, um die Autorin zu suchen. Abraham richtet weiter das Mikro aus, im Publikum kommen Gemurmel und Gelächter auf, die zentrierte Interaktion zerfasert. Kurz darauf eilt Olivia Wenzel durch den Zuschauerraum und sagt, ein Glas und ihre Tasche in der Hand, bereits im hereinlaufen: »Entschuldigung.« Sobald sie den Lesetisch erreicht, wiederholt sie ins Mikrofon: »Ist das peinlich, Entschuldigung. Ich war draußen.« Ihr Mitleserender kommt in dem Moment ebenfalls auf die Bühne und nimmt auf dem zweiten Stuhl Platz. Wenzel beginnt ihre Textanmoderation: »Ich bin Olivia, das ist Sören, wir lesen euch jetzt zusammen was vor.«

(»Kabeljau & Dorsch, Mai 18«, 00:40:38-00:43:07)

Sobald Wenzel ihren Einsatz verpasst, fühlt sich Abraham als Veranstalter von Kabeljau & Dorsch für die Unterbrechung im Ablauf der Lesung verantwortlich. Hier wird also die geschichtete Verantwortung für die Zeitorganisation sichtbar, die im reibungslosen Ablauf unbeobachtet bleibt. Zugleich lassen sich an Abrahams Reaktion, am Lachen im Publikum und an Wenzels Entschuldigung beobachten, dass hier ein Rahmenbruch stattgefunden hat. Das Zuspätkommen zum eigenen Auftritt ist offensichtlich eine ›peinliche‹ Verletzung der Darstellungskonventionen, für die man sich entschuldigen muss.

Diese Verletzung besteht in der Störung des Ablaufs. Ich vermute, dass die Peinlichkeit jedoch auch mit dem Übertreten einer zweiten impliziten Norm zu tun hat, nämlich der, dass die auftretenden Autor:innen sich immer auch die Auftritte ihrer Kolleg:innen anschauen sollten.⁴⁰ Der hier zugrundeliegende Wert lässt sich als ›Wertschätzung‹ der Kolleg:innen bzw. der Literatur im Allgemeinen beschreiben; wobei diese Wertschätzung sicherlich mit Blick auf das eigene Schaffen auf Reziprozität angelegt ist. Indem sie die Leseteile der anderen rezipieren, performen die Auftretenden den im Literaturbetrieb vorhandenen Wert; sichtbar bzw. spürbar wird diese Norm jedoch erst dann, wenn sie übertreten wird.

⁴⁰ Dies ist keine für die darstellenden Künste selbstverständliche Norm. Beispielsweise bereiten sich Musiker:innen bei Konzerten immer backstage auf ihre eigenen Auftritte vor, statt die Konzerteinheiten vor ihren Auftritten zu rezipieren. Bezeichnenderweise ist Wenzel praktizierende Sängerin; ihre ›Übertretung‹ kann also mit den unterschiedlichen Normen der Feller gerechtfertigt werden.

An den letzten Beispielen zeigt sich außerdem, dass die Aushandlung der Zeitlichkeit erst dann verbal stattfindet, wenn bei den Entscheidungsträger:innen Unsicherheiten bezüglich der Zeitgestaltung bestehen. Zuvor lässt sich die Zeitorganisation nur in Form von Handlungen, die sich aus dem Darstellungsrahmen ergeben, beobachten. Dasselbe gilt für die Normen der Wertschätzung und Gerechtigkeit: Zwar lassen sie sich bei der öffentlichen Zeitaushandlung beobachten, jedoch erst, sobald sie als negative Performanz zutage treten, sprich von einer oder mehreren Beteiligten übertreten werden.

Unsicherheiten, Rahmenbrüche und Störungen im Ablauf erlauben also Rückschlüsse auf die Darstellungspraktiken bezüglich der Zeitorganisation. Diese läuft als implizite Aufgabe im Rahmen mit, kann aber bei Unsicherheiten auch expliziert werden und wirkt so gemeinschaftsstiftend. Des Weiteren ist die Verantwortung für die Zeitorganisation geschichtet, sodass sich bei Störungen jeweils eine Person zuständig fühlt, und die Zeitorganisation basiert auf den Normen der Gerechtigkeit und der Wertschätzung, die auf der Bühne performt werden. Diese gelten nicht nur für die Auftretenden untereinander, sondern auch gegenüber dem Publikum.

Der offene zeitliche Verlauf bringt also die Aufgabe der Zeitorganisation auf der Bühne und damit spezifische Effekte von Liveness mit sich. Neben dieser ästhetischen hat dieser Umgang mit Zeit auch eine soziale Funktion: Durch die gemeinsame Aushandlung der Zeit findet eine Vergemeinschaftung zwischen Bühne und Publikum statt. Zwei soziale Praktiken sind dabei von zentraler Bedeutung: Erstens finden sich viele Handlungen auf der Bühne, die das Zuschauen bei Lesungen als Leistung rahmen. Und zweitens lässt sich auf der Bühne immer wieder beobachten, wie die Struktur der Lesung offen ausgehandelt wird.

2.3 Das Aushandeln von Zeitlichkeit und das Publikum

Nachdem im Gesprächsteil der Lesung zu Fabian Scheidlers Sachbuch »Chaos« Milo Rau etwa viereinhalb Minuten lang über das Buch gesprochen und seinen Kopf dabei immer wieder vom Mikrofon weg hin zu den anderen Podiumsgästen gedreht hat, legt er eine kleine Verschnaufpause ein und streicht sich durch die Haare. Eine Zuschauerin nutzt die Gelegenheit, um in den Raum hinein zu rufen: »Können Sie etwas deutlicher sprechen?« Rau merkt auf, und ein weiterer Zuschauer setzt begrüßtigend hinzu: »Hier kommt nur die Hälfte an!« – »Ja, ja, sicher«, antwortet Rau, und schiebt einen Satz hinterher, für den er einige wohlwollende Lacher erntet: »Immer besser, wenn Sie so etwas gleich zu Beginn sagen und nicht erst am Schluss.«

(Fabian Scheidler: Chaos« 00:23:06–00:23:28)

Mit diesem lakonischen Kommentar bringt Rau mich auf eine Erkenntnis, die ich in meinen Aufführungsnotizen niederschreibe und danach ständig bestätigt sehe. Denn während ich zuvor Raus Monolog gelauscht habe, ist mir passiert, was mir immer passiert, wenn mir zu viel Hörleistung abverlangt wird. Ich wende zunächst all meine Aufmerksamkeit auf, um dem Geschehen zu folgen. Im Laufe der Zeit nimmt jedoch meine Fähigkeit, unter diesen erschwerten Bedingungen hinzuhören, immer weiter ab. Gleichzeitig spüre ich, wie mich die Mühe des Hinhörens immer gereizter werden lässt, als würde mich in diesem Moment jemand ärgern. Ohne die einschreitenden Kommentare des Publikums hätte meine Stimmung sich bis zum Ende dieser Lesung tatsächlich zu einer wütenden und genervten gewandelt.

Ebdiese pikante Reaktion, die ich an mir selbst beobachte, expliziert mir eine Wertvorstellung, die für meine eigene Tätigkeit handlungsleitend ist: Als Besucherin einer Autor:innenlesung erbringe ich, indem ich mich auf die Rezeption gesprochener Literatur einlasse, eine Leistung, für die ich Wertschätzung zugesprochen bekommen möchte. In einem Text des Literaturhausleiters Rainer Moritz treffe ich auf eine Stelle, die mir zeigt, dass ich mit dieser Haltung nicht allein dastehе:

»Sich eine Stunde auf die Lesung eines Romans einzulassen ist eine Herausforderung. Die simple Grundsituation – Autor auf der Bühne, lesend und gelegentlich am Wasserglas nippend, Publikum still zuhörend – ist auch eine Zumutung, zumal wenn es sich um komplexe ästhetische Gebilde handelt, die da zu Gehör gebracht werden. Doch wann war große, bedeutende Literatur jemals leicht zu konsumieren? Wenn man daran festhält, dass Literatur als sprachliches Kunstwerk sich kategorial von anderen Formen der Rede unterscheidet, dann gehört dieses Fremdartige und Unerhörte zum Wesen von Literatur und zum Wesen von Lesungen.«⁴¹

Rainer Moritz formuliert hier eine Sicht auf vorgelesene Texte, die das Anhören von ›großer, bedeutender Literatur‹ mit einer ›Zumutung‹ gleichsetzt. Unabhängig von der Frage, ob ›große‹ Literatur sich tatsächlich dadurch auszeichnet, kein Hörvergnügen zu sein, lässt sich in diesem Zitat das Zuhören als eine Art Tauschhandel verstehen. So schreibt auch Hans-Thies Lehmann zu Theateraufführungen:

»Gewiss gilt dies in gewisser Weise auch angesichts anderer ästhetischer Artefakte, aber die Ko-Präsenz des Theaters hat zur Folge, dass mir die eigene Präsenz als Geben und Schenken von Aufmerksamkeit zu ›geben‹, – gegeben wird, während ich mich umgekehrt als durch das Spiel Beschenkten, Begabten erfahre. Eine Aufführung ist, darauf führt die Beobachtung, unendlich viel evidenter als z.B. ein Bild

41 R. Moritz: Der präsentierte Schriftsteller, S. 294.

oder ein architektonisches Werk, als ›Gabe‹ verfasst. Die Spieler verausgaben sich, und ich gebe, schenke Aufmerksamkeit.«⁴²

Meinen Beobachtungen zufolge wird dieses ›Schenken von Aufmerksamkeit‹ auf Autor:innenlesungen nicht nur als freiwillige Gabe, sondern auch als Fähigkeit bewertet. So fragt die Autorin Fatma Aydemir bei ihrer Release-Lesung, unmittelbar bevor sie einen Vorleseteil beginnt, ihre Zuschauenden: »Seid ihr schon müde?«, und liest erst nach einem ermutigenden Feedback aus dem Publikum weiter (»Lesung: Ellbogen«, 01:02:37). Auch bei der im letzten Kapitel beschriebenen Lesung von Ulf Stolterfoht und Tristan Marquardt leitet Stolterfoht seine längere Lesezeit zum Ende der Lesung erst ein, nachdem er sich beim Publikum rückversichert hat:

Ulf Stolterfoht sagt zum Ende seines Vorleseteils: »Puh. Jetzt ist schon Viertel nach. Da kommen aber noch vier [Gedichte].« Er lacht und blickt ins Publikum und zu dem neben ihm sitzenden Tristan Marquardt. Aus dem Publikum kommt ein Zwischenruf: »Weiter!« Stolterfoht zögert und blättert in seinem Manuscript, sagt dann: »Ich kürz es ein bisschen ab.« Der Zwischenrufer widerspricht ihm mit einem deutlichen »Nein!«, das von dem Publikum mit leichtem Gelächter quittiert wird. Ein anderer Zuschauer ruft: »Die Zeit muss jetzt sein!«, und der erste Zwischenrufer bekräftigt: »Nein, die Zeit haben wir.« Stolterfoht überlegt kurz, spricht dann ins Publikum und zu Tristan: »Wir können ja das Reden lassen, oder?« Aus dem Publikum kommt wieder leises Gelächter, der erste Zwischenrufer antwortet mit: »Genau!«

(›Gemischtes Doppel‹, 01:06:53-01:07:20)

Unabhängig davon, ob das Publikum wie in dieser Sequenz tatsächlich Einfluss auf den Aufführungsverlauf hat oder nur als implizite Größe einbezogen wird: Die Rahmung der Zuschauerpraxis als ›Leistung‹ lässt sich als gängige Darstellungskonvention zeitgenössischer Autor:innenlesungen beobachten. Als solche schafft sie eine bestimmte Form von Gabentausch zwischen den Beteiligten: Die Zuschauenden schenken nicht nur ihre Zeit, sondern auch die Konzentrationsfähigkeit, die zum Verstehen der vorgelesenen Literatur notwendig ist. Im Gegenzug erhalten sie sowohl ebendiese Literatur als auch das implizite Versprechen, nicht mehr davon dargeboten zu bekommen, als im Allgemeinen aufgenommen werden kann. Durch die offene Zeitorganisation ist es an den Auftretenden, zu kontrollieren, dass dieser ›Aufnahmewert‹ nicht überschritten wird. Die Auftretenden üben hier eine Art Fürsorgefunktion für die Zuschauenden aus. Mit dieser geht ein gemeinschaftsstiftender

42 Hans-Thies Lehmann: »Versuch zum Verstehen (Theater), nach Derrida«, in: Martin Zenck/Markus Jüngling (Hg.), Erzeugen und Nachvollziehen von Sinn. Rationale, performative und mimetische Verstehensbegriffe in den Kulturwissenschaften, München: Fink 2011, S. 29–42, hier S. 36.

der Effekt einher: Autor:innen achten die Bemühungen des Publikums, ihren Texten zuzuhören, und begeben sich gelegentlich verbal an seine Seite, um gemeinsam mit ihm um die der Aufführung angemessene Dosis Literatur zu kämpfen. Zu leise eingestellte Mikrofone oder Künstler:innen, die diese nicht zu nutzen zu wissen, können dementsprechend vom Publikum nicht nur als Ärgernis, sondern möglicherweise auch als persönlicher Affront verstanden werden.

Verstärkt wird die Vergemeinschaftung auch durch eine andere Darstellungs konvention, die auf die Zeitlichkeit Bezug nimmt. Es existiert eine Darstellungspraktik, die Liveness hervorbringt, indem sie den zeitlichen Verlauf der Lesung zum Thema macht. So ist es Teil der ritualisierten Darstellungspraktiken der Anfangsklammern, den zeitlichen Verlauf der Lesung zu beschreiben. Insbesondere bei ‚Lesung und Gespräch‘-Formaten wird dieser als eine Art Leitfaden präsentiert und speist somit eine Erwartung hinsichtlich des zeitlichen Verlaufs in den Darstellungsrahmen ein. Auf diese Erwartung kommen die Beteiligten gelegentlich im Laufe der Lesung zurück, indem sie wiederum einzelne Elemente überblicks haft einleiten oder auf der Bühne auf ‚Versprechungen‘ aus der Anfangsklammer rekurrieren.

Aufähnliche Weise gehört es zu den Darstellungskonventionen, die in der Inszeierungsphase getätigten Überlegungen zu verbalisieren oder die konkrete Vorbereitung der Lesung zu beschreiben.⁴³ Dies gilt vor allem für ‚Lesung und Gespräch‘-Arrangements, aber auch für andere Formate. So beschreiben in der als ‚Lese-Performance‘ angekündigten Veranstaltung »Acting Out!« mit Johanna Maxl und Ulrike Draesner die Autor:innen ebenfalls im Gesprächsteil, wie sie sich gemeinsam auf die Lesung vorbereitet haben:

Maxl: Wir hatten im Vorfeld zu diesem heutigen Abend, zu dieser Veranstaltung nicht nur eine rege E-Mail-Korrespondenz, sondern auch ein sehr schönes Skype-Gespräch, ich in Leipzig, wo ich lebe, und Ulrike in Oxford, wo du Poet in Residence bist. Und wir haben da ein bisschen über das Thema Arbeit gesprochen, weil ich, ja, auch bei der Vorbereitungsarbeit dieser Veranstaltung festgestellt habe, wie es immer, immer, immer wesentlich länger dauert, als man denkt. Und ich habe dich (wendet sich zu Ulrike Draesner) damals gefragt, ob es so bleibt (Lachen aus dem Publikum) oder ob man es irgendwann lernt, es einzuschätzen.

(›Acting Out!‹, 00:26:43-00:27:38)

Diese Explikation der Vorbereitung und des zeitlichen Plans der Lesung ist kein Rahmenbruch, sondern stellt auf Autor:innenlesungen vielmehr die Regel dar. Die Zuschauenden werden nicht im Unklaren gelassen über den Verlauf des Abends,

43 Dies ist zugleich eine Form der Authentizitätsperformanz auf der Ebene der Bühnenfiguren. Vgl. hierfür Kapitel IV.2 und IV.3 dieser Arbeit.

wie es für die Spannungserzeugung ja auch zuträglich sein könnte. Vielmehr ergibt sich aus der Frage, ob und wie von diesem explizierten Plan abgewichen wird, eine Betonung der zeitlich offenen Struktur der Lesung, die sich als zusätzlicher Rahmen über das Geschehen legt und spezifische Wahrnehmungsdispositionen mit sich bringt.

Eine solche veränderte Zuschauendenhaltung beschreibt Gunter Lösel hinsichtlich einer anderen zeitlich offenen Aufführungsform, des Improvisationstheaters:

»Erst durch die Information ›Dies ist improvisiert‹ bekommen die Zuschauer ein Gefühl für das Risiko der Aufführung, für die Liveness des Theaterereignisses. Die Zuschauer erleben, dass ihre Mitwirkung tatsächlich Auswirkungen hat, dass die Aufführung durch ihre Anwesenheit und die Reaktionen in ganz andere Bahnen geraten kann. Dieser Aspekt ist insofern zentral, als er die Position des Zuschauers innerhalb der Aufführung determiniert und damit auch seine Wahrnehmung strukturiert: Durch das Gefühl der Selbstwirksamkeit wird der Zuschauer – zumindest phasenweise – zu einem Mitspieler, der seine beobachtende Neutralität aufgeben muss, darf und soll. Die Zuschauer geraten in eine Position der Ko-Kreation, die eine distanzierende Bewertung zumindest schwer macht. Daher verändert sich die Bewertung des Gesehenen: Fehler, Missverständnisse und Unvollkommenheiten werden weniger kritisch gesehen und sogar positiv besetzt. Was improvisiert wird, wird nicht mit denselben Maßstäben beurteilt wie das, was inszeniert wurde. Neben den gespielten Inhalten tritt die Wahrnehmung des Spiels der Akteure bei der Hervorbringung der Aufführung.«⁴⁴

Zwar greifen die Zuschauenden auf Lesungen wesentlich weniger in das Aufführungsgeschehen ein, als das beim Improvisationstheater der Fall ist, aber der von Lösel geschilderte Liveness-Effekt lässt sich dennoch übertragen. Die Betonung der Offenheit und die damit einhergehende Performanz der gemeinsamen Gestaltung des Abends tragen essenziell dazu bei, auf einer Lesung Gemeinschaft zu stiften und Bedeutungen zu generieren. Eine Konsequenz ist, dass die Zuschauenden der erkennbaren Gemachtheit der Lesung und den damit einhergehenden Störungen und Rahmenbrüchen gegenüber verzeihender oder sogar positiv aufgeschlossen sind, weil sie als Ko-Kreative Teil der Lesungsgemeinschaft sind.

Die hier aufgestellte These von der Wahrnehmung des zeitlichen Verlaufs gleicht derjenigen, die Lösel für das Improvisationstheater entwickelt. Ähnlich wie bei Autor:innenlesungen ist auch bei dieser Aufführungsform die Gemachtheit des Spiels bzw. der Aufführung für die Zuschauenden ständig sichtbar. Lösel betrachtet das Improvisationstheater als »Konstruktionsspiel und schreibt der Aufführungsform in der Konsequenz eine doppelte Rahmung zu. Es werden »zwei Geschichten erzählt, erstens die Geschichte innerhalb der Fiktion und zweitens die Geschichte der

44 Vgl. G. Lösel: Das Spiel mit dem Chaos, S. 34f.

improvisierten Geschichtenerzähler, die um eine möglichst gelungene Szene ringen«⁴⁵. Damit bieten sich dem Publikum zwei Wahrnehmungsordnungen an:

»Der Prozess der Konstruktion wird damit selber zu einem Wahrnehmungsgegenstand und tritt mindestens gleichwertig neben die Fiktion, sodass der Zuschauer jedes Element gleichzeitig innerhalb von zwei Rahmungen wahrnehmen kann, erstens als Element der Fiktion und zweitens als Element des Konstruktionsspiels Improvisation. [...] Der Prozess der kollaborativen Konstruktion zur Hervorbringung einer Fiktion wird nicht verborgen, sondern auf besondere Art sichtbar gemacht.«⁴⁶

Die offene zeitliche Hervorbringung von Autor:innenlesungen verankert auch in ihrem Darstellungsrahmen die Wahrnehmungsordnung des ›Konstruktionsspiels‹. Teil der Bedeutungsstiftung auf Autor:innenlesungen besteht also darin, wie eine Lesung mitsamt ihren Rahmenbedingungen, ihrem Arrangement und dem im Verlauf der Aufführung emergierenden Darstellungsrahmen erschaffen wird. Die Zuschauenden können die Auftretenden sowohl beim Vorlesen und bei Gesprächen beobachten als auch dabei, wie diese die Zeit auf der Bühne untereinander aufteilen und dabei die Publikumsstimmung interpretieren und antizipieren. Sie bekommen also eine inhaltliche Ebene angeboten, die den Inhalt des vorgelesenen Textes und der gesprochenen Worte umfasst. Aber ihnen wird auch der Blick auf die Auftretenden als soziale, handelnde Personen gestattet. Letztlich besteht der Tauschhandel auf Autor:innenlesungen also nicht nur aus Zeit und Aufmerksamkeit gegen gelesene Literatur – sondern es kommt noch eine Gabe der Auftretenden hinzu, die sich aus ihrem Können auf dem Feld der Literatur, aber auch ihrem Können als Akteur:innen in einer Gemeinschaft zusammensetzt. Für die Zuschauenden wiederum bedeutet diese Form der Aufführung, dass alle ästhetischen Praktiken immer auch eine soziale Ebene besitzen und beides wahrnehmungstechnisch untrennbar miteinander verschmolzen ist: Auch die Aufführung des Sozialen verschafft ästhetischen Genuss.

2.4 Auf einen Blick: Die Zeitlichkeit von Autor:innenlesungen

Die Zeitlichkeit von Autor:innenlesungen folgt einem betont offenen Verlauf. Statt genauen Inszenierungen mit Proben und detaillierten Inszenierungstexten gehen zeitgenössischen Autor:innenlesungen meist nur eine lose Absprache der Rahmenbedingungen und eine gemeinsam erarbeitete Struktur voraus. Aus den Rahmen-

45 Ebd., S. 144.

46 Ebd., S. 262f.

bedingungen (Anlass, Thema, Datum, Tageszeit und Ort, Ensemble, Textgattungen, veranstaltende Institution, Einbezug variierender medialer Konstellationen, Raum und Räumlichkeit) und den Elementen (An- und Abmoderationen, Leseteile, Gesprächsteile, szenische Elemente) setzt sich das Arrangement einer Lesung zusammen und wird bei der Aufführung realisiert. Hierdurch verstärkt sich ein bereits in den Inszenierungspraktiken beobachtbarer Trend zur Singularisierung: Autor:innenlesungen werden selten als dieselben Arrangements wiederholt; stattdessen generieren sich aus immer wieder neuen Arrangements immer wieder neue Aufführungsverläufe.

Dementsprechend besitzen professionelle Autor:innen und Veranstalter:innen Satzbausteine, die sich im Laufe ihrer Karriere bewährt haben und die sie während der Aufführungen flexibel abrufen. Diese beziehen sich einerseits auf Inhaltliches und haben hier meistens die Funktion, die eigene Arbeit oder Haltung dem Publikum verständlich zu machen. Oder sie beziehen sich auf die momentane Verhandlung der Zeit. Als Bestandteil von Klammern können sie die Wahrnehmung der Zuschauenden auf das Kommende – etwa einen Text oder einen Gesprächsteil – einstellen. So helfen sie dabei, eine Aufführung trotz loser Planung sinnstiftend zu realisieren.

Als körperliche Komponente unterstützt der Rhythmus die Auftretenden. Die Wahrnehmung des kollektiven Rhythmus ermöglicht es den Auftretenden, Stimmungen zu antizipieren und den zeitlichen Verlauf entsprechend zu lenken. Der Rhythmus ist somit sowohl Impulsgeber als auch Resultat der Entscheidung für den zeitlichen Verlauf. Neben den abgesprochenen Rahmenbedingungen und den getätigten Handlungen und Äußerungen ist der Rhythmus Teil des Darstellungsrahmens, der als eine Art ‚weiterer Mitspieler‘ Interpretationen und Handlungen der Auftretenden beeinflusst.

Durch ihre Inszenierungspraktiken lassen sich Lesungen auch als kollektive Live-Verhandlungen der begrenzten Ressource Zeit verstehen. Es hat sich gezeigt, dass diese Aushandlung ethischen Charakter besitzt. Sie basiert auf den Werten der Gerechtigkeit, der Konsensorientierung und der Wertschätzung. Zugleich ist sie für die Zuschauenden im Grunde nur in inverser Performanz wahrnehmbar, nämlich dann, wenn Störungen, Unvorhergesehenes oder Unsicherheiten der Entscheidungsträger:innen den zeitlichen Verlauf zum Thema machen. Dann lässt sich die ‚Reparatur‘ häufig mit moralischem Vokabular vernehmen. Zugleich kommt dann die Geschichtetheit der Verantwortung zum Tragen. Denn meist besitzt auf Autor:innenlesungen eine bestimmte Person für ein Element die Rahmungsmacht; wenn diese Person ihrer Rolle nicht nachkommt, fällt die Verantwortung den anderen Auftretenden oder sogar den Veranstaltenden zu.

Diese offene zeitliche Struktur von Autor:innenlesungen führt zu einer der Lesung inhärenten spezifischen Liveness. Sie lässt Spontanitätseffekte entstehen, da den Zuschauenden ständig bewusst ist, dass alles auch ganz anders hätte gesche-

hen können. Somit gehören Missverständnisse, Unklarheiten und Unvorhergesehenes im Ablauf zu den Darstellungskonventionen und werden als Teil der Spontanitätseffekte in Kauf genommen. Wichtiger als ein reibungsloser Ablauf ist die Bedeutungsgenerierung durch die Spontanitätseffekte, die den Zuschauenden die Auftretenden näherbringt, indem sie sie nicht nur als Auftretende, sondern auch als zeitverhandelnde, sozial agierende Personen präsentiert. So wird der gemeinschaftliche Aspekt der Situation betont, in der sich alle Beteiligten befinden und die sie kollektiv erst hervorbringen.

Zu diesem gemeinschaftsstiftenden Effekt trägt auch die Konvention bei, von der Planung und Entstehung der Lesung zu erzählen. Die Zuschauenden bekommen so die Bedeutungsebene angeboten, den Auftretenden bei der Realisierung ihres Plans zuzuschauen und darin zugleich ein Faktor zu sein. So entsteht durch den gemeinsam erlebten Rhythmus eine Aufführungsgemeinschaft, die nicht nur körperlich erfahrbar⁴⁷, sondern durch den offenen Verlauf auch daran beteiligt ist, die Zeitlichkeit einer Autor:innenlesung zu konstituieren, indem sie diese als ko-produziert rahmt und aufführt. Die Zeitlichkeit ist somit immer nicht nur Struktur, sondern auch Bedeutungsträgerin an dem Punkt, an dem soziale und ästhetische Praktiken sich eng verzahnt auf der Bühne präsentieren.

47 Vgl. E. Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, S. 82ff.

