

5. Präsentieren

5.1 (Re-)Präsentationen

In der aktuellen Gegenwartsliteraturwissenschaft existieren kaum Forschungsarbeiten, die sich dezidiert mit Literaturveranstalter:innen beschäftigen. Zum Zeitpunkt des Verfassens dieser Arbeit sind mir lediglich eine veröffentlichte Dissertation bekannt, die sich mit der Geschichte, Programmarbeit und Finanzierung von Literaturhäusern beschäftigt, eine von den Literaturhäusern in Auftrag gegebene Studie zur Geschichte und Programmarbeit der literaturvermittelnden Institutionen in den Neuen Bundesländern sowie mehrere Monografien zur Spoken-Word-Szene und zum Poetry Slam, in denen die Veranstaltenden solcher Vermittlungsformate jedoch auch nur am Rande vorkommen.

Zu ›freien‹ Literaturveranstalter:innen, sprich Akteuren, die ohne feste institutionelle oder räumliche Anbindung Literaturveranstaltungen ausrichten, liegen keine wissenschaftlichen Arbeiten vor. Literaturvermittelnde Institutionen wie Lese-reihen, Zeitschriften oder Buchhandlungen werden zwar gelegentlich als solche in Überblicksartikeln erwähnt. Jedoch sind weder ihre künstlerische und organisatorische Veranstaltungsarbeit noch deren Einfluss auf das gegenwärtige literarische Feld bislang zum Forschungsgegenstand der Gegenwartsliteraturwissenschaft geworden.

Diese Forschungslücke ist insofern frappant, als sie im Gegensatz steht zu den Dynamiken, die mit den zeitgenössischen Veränderungen des Buchmarktes einhergehen. So übt nicht nur die dargebotene Literatur, sondern auch die Lesung als Ganzes einen immer größer werdenden Einfluss auf den Literaturbetrieb und das Literaturverständnis aus. Schenkt die Forschung dem keine Beachtung, versäumt sie erstens, den Einfluss der Veranstaltenden auf die ästhetischen Parameter der Literaturaufführung zu untersuchen. Denn es sind eben nicht nur die Autor:innen, die Literatur präsentieren – sondern ihre Präsentation hängt maßgeblich von dem Rahmen ihres Auftritts ab. Selbst wenn der Autor allein auf der Bühne sitzt, ist der Einfluss der Veranstaltenden an den Räumlichkeiten und dem Arrangement der Lesung wahrnehmbar. Des Weiteren ist es häufig der von der veranstaltenden Institution abgefasste Ankündigungstext, sind es ihre einleitenden Worte, die die Figur

des Autors für die Zuschauenden innerhalb der Situation entwerfen, noch bevor der Autor selbst die Bühne betritt. So wirkt eine Lesung nicht nur durch die Figur der Autorin und ihren Text, sondern auch durch die Auftritte der Veranstalterin und ihre inszenatorischen Arbeit. Folglich braucht es für eine Beobachtung und Beforschung der Gegenwartsliteratur Untersuchungen, die sich nicht nur der strukturellen, sondern auch der ästhetischen Bedeutung der Arbeit von Veranstaltenden widmen.

Zweitens versäumt es die Forschung, den immer stärker werdenden Einfluss auf die zeitgenössische Literatur seitens der Veranstaltenden zu beobachten. Denn Veranstalter:innen wirken, indem sie die Autor:innenauftritte mitgestalten, als Repräsentant:innen der Gegenwartsliteratur. Als solche bestimmen sie nicht nur den Rahmen für die Aufführung der ästhetischen, politischen und sozialen Normen und Werte der Autor:innen, die sie einladen. Sondern sie besitzen auch die Macht auszuwählen, welchen Autor:innen sie eine Bühne geben. Durch diese Selektionsfunktion wirken sie als mächtige Akteure nicht nur hinsichtlich dessen, was der Öffentlichkeit als ›Gegenwartsliteratur‹ präsentiert wird. Sondern sie nehmen auch erheblichen Einfluss auf die Ein- und Ausschlüsse innerhalb des literarischen Felds.

Sobald sich ein Akteur als Veranstalter:in von Gegenwartsliteratur präsentiert, stellt er gleichzeitig auch einen Repräsentationsanspruch. Je institutionalisierter die Tätigkeiten literaturveranstaltender Akteure sind – sei es durch eine lange Geschichte, eine dauerhafte öffentliche Förderung oder eine große Sichtbarkeit der Veranstaltungen –, desto eher agieren sie nicht als veranstaltende Individuen, sondern »in ihrer Rolle als Repräsentanten der Formation und ihres Wertekomplexes, in deren Namen sie sprechen«¹. Diese Repräsentation beinhaltet immer auch eine Selbstpräsentation als geeigneter Hüter und Repräsentant ebendieser übergeordneten Werte. So bieten Auftritte laut Burckhard Dücker »den Formationen, in deren Namen sie stattfinden, die Chance, sich öffentlich von der besten Seite und als unverzichtbar zu präsentieren. Diese betreiben Werbung, zeigen Flagge, besetzen Begriffe und Problemfelder, machen sich einen Namen durch Situationsdeutungen und beanspruchen Deutungsmacht«².

Als öffentliche Akteure – man könnte sie mit Dücker auch »Ritualexperten« nennen – sind Veranstalter:innen in dieser Tätigkeit jedoch nicht vollends frei, sondern müssen durch öffentlichen Zuspruch legitimiert werden: »Die Öffentlichkeit hat darüber zu entscheiden, wie sie die angebotene Sichtbarkeit bzw. das Bildangebot akzeptiert, indem sie es deutet und auf seine Angemessenheit überprüft.«³

Wie diese Legitimationsprozesse mit den Praktiken des Veranstaltens zusammenhängen, beschreibe ich im ersten Teil dieses Kapitels. Hierbei gebe ich zunächst

1 B. Dücker: Rituale, S. 51.

2 Ebd., S. 50.

3 Ebd., S. 55.

einen Überblick über die Akteure im Feld, bevor ich zu den Präsentations- und Darstellungskonventionen ausgewählter Literaturveranstalter:innen übergehe. Im Anschluss bespreche ich zeitgenössische Darstellungskonventionen, bei denen die Veranstaltenden selbst auf der Bühne beobachtbar sind. Hier fokussiere ich mich auf die stark ritualisierten Anmoderationen, deren Ausgestaltung verschiedene Legitimationsstrategien zeigt. Und ich bespreche, wie die Veranstaltenden indirekt auf die Bedeutung der Lesung einwirken, indem sie für die Auftretenden und das Publikum eine gastliche Atmosphäre schaffen. Beide Konventionen – die Anmoderationen und die Praktiken des Gastgebens – können den Verlauf und die Bedeutung der Lesung maßgeblich beeinflussen.

Im zweiten Teil dieses Kapitels wende ich mich einem weiteren untererforschten Ensemblemitglied zu: den Moderator:innen. Diese sind im akademischen Diskurs bislang ähnlich unsichtbar wie die Veranstaltenden. Mir ist kein Text bekannt, der sich auf die Moderationsrolle bei historischen oder zeitgenössischen Live-Lesungen fokussiert. Lediglich in der wachsenden Forschung zu literarischen Interviews werden Moderator:innen in der Rolle der Interviewenden bei Live-Auftritten des Öfteren erwähnt. Doch auch hier ist eine Tendenz zu beobachten, dass sich die Interviewforschung eher entweder auf das zeitgenössische Schriftsteller:innen-Interview als Textsorte – d.h. schriftliche Interviews – oder auf medial konservierte Interviews ohne Einbezug der Performanzen der Akteure fokussiert. Oder die Interviews werden als Teil eines Bündels von Inszenierungspraktiken eines Schriftstellers oder einer Schriftstellerin analysiert, sodass die individuellen Handschriften der Interviewenden nicht im Mittelpunkt stehen.

Dabei gilt für die Moderator:innen in ähnlicher Weise dasselbe, was für die Veranstaltenden gilt: Durch ihre Auftrittspraktiken gestalten sie nicht nur die Wirkung der auftretenden Autorin und damit das ästhetische Erlebnis der Zuschauenden erheblich mit. Sondern sie agieren durch ihre Moderation auch als Repräsentant:innen bestimmter Werte und Normen, die sie im Moment ihres Auftretens präsentieren. Tatsächlich lassen sich die Auftritte von Moderator:innen und Autor:innen in Gesprächsteilen auch als rituelle Aufführungen verstehen, in denen Teilbereiche des literarischen Lebens performt werden. Welche Darstellungskonventionen hierbei während meines Untersuchungszeitraums besonders augenscheinlich waren und welche Bühnenfiguren hierdurch generiert wurden, bespreche ich deshalb anhand mehrerer Beispiele im letzten Teil dieses Kapitels.

5.2 Literaturveranstaltende Akteure

Im zeitgenössischen deutschsprachigen Raum existiert eine vielfältige und vielgestaltige Veranstaltungskultur. Sie wird von einer Masse an Akteuren realisiert, die eine große Varianz an Selbstverständnissen und Organisationsstrukturen vorweisen. Grob lassen sich diese Akteure unterteilen in:

- Literaturhäuser,
- freie Literaturveranstaltende,
- Institutionen und Akteure im Literaturbetrieb, für die Literaturveranstaltungen nicht den Schwerpunkt, sondern einen Nebenschauplatz darstellen,
- Institutionen und Akteure in anderen Feldern, die Autor:innenlesungen als Teil ihrer kulturvermittelnden Tätigkeit im Repertoire haben.

Sämtliche dieser Veranstaltenden gehen für einzelne Veranstaltungen oder Festivals temporäre Kooperationen mit anderen Veranstaltenden ein, seien es andere literaturvermittelnde Akteure oder »ergänzende« Institutionen und Organisationen wie Caterer, Buchhandlungen oder Technikverleiher. Zudem unterliegt die Veranstalter:innenszene einem steten Wandel, da gerade freie Akteure und Kollektive oft kurze Lebensspannen zu verzeichnen haben.

Der nun folgende Überblick über literaturveranstaltende Akteure kann dementsprechend nicht mehr leisten, als dieses vielgestaltige Feld heuristisch abzustecken. Dabei sortiere ich die Akteure hinsichtlich ihrer organisatorischen, nicht hinsichtlich ihrer ästhetischen Ausrichtung. Hierbei fokussiere ich mich auf die Ziele und Aufgaben der Akteure, ihre finanziellen Strukturen und die Rolle, die Autor:innenlesungen in ihrer Institution spielen.

Als bekannteste zeitgenössische Literaturveranstalter tun sich die Literaturhäuser hervor. Ihnen kommen der Löwenanteil der (spärlich existenten) literaturwissenschaftlichen bzw. -soziologischen Aufmerksamkeit sowie die Ehre zu, bei öffentlichen Debatten über die literarische Veranstalter:innenkultur die größte mediale Präsenz zu besitzen.⁴ Literaturhäuser definieren sich über die Merkmale, Mitarbeitende in Vollzeit zu beschäftigen, gemeinnützig zu agieren und in der Regel ein ganzjähriges Programm mit deutschsprachiger und internationaler Literatur

4 So wird ein Großteil der Feuilleton-Beiträge zu Autor:innenlesungen von Literaturhausleiter:innen verfasst. Fremdverfasste Artikel zitieren in einem Großteil der Fälle Literaturhausleiter:innen als Expert:innen. Vgl. H. Hückstädt: Literatur vollplastisch; Dirk Knipphals: Eröffnung der Frankfurter Buchmesse: Lesen und lesen lassen«, in: die tageszeitung, 11.10.2017, online unter: <https://taz.de/Eroeffnung-der-Frankfurter-Buchmesse/!5451157/> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).

zu bieten.⁵ In der bundesdeutschen Nachkriegsgeschichte markiert die Entstehung der Literaturhäuser den Punkt, an dem das expandierende literarische Veranstaltungswesen endgültig institutionalisiert wurde, indem ihm eigens hierfür vorgesehene Häuser zur Verfügung gestellt wurden.⁶

In Literaturhäusern finden neben ›klassischen‹ Autor:innenlesungen auch Diskussionsveranstaltungen, kleinere Festivals, Literatúrausstellungen, Partys und gelegentlich Theateraufführungen statt. Viele Literaturhäuser nutzen auch externe Spielstätten für ihr Programm.⁷ Zudem werden die Häuser zwar mit dem ›Intendantenmodell‹ geführt⁸ – d.h. die ästhetischen und organisatorischen Verantwortlichkeiten laufen in einer Person an der Spitze eines Hauses zusammen –, dennoch lassen sich bei vielen Häusern Tendenzen erkennen, einzelne Veranstaltungen oder ganze Reihen an andere Akteure ›outzusourcen‹ und somit anderen Akteuren konzeptuellen und/oder finanziellen Freiraum bei ausgewählten Veranstaltungen zu gewähren.⁹ Dies entspricht den kollektiven Zielen der Institutionen, einerseits »Orientierung im unüberschaubar gewordenen Wust an Neuerscheinungen« zu bieten, andererseits mit einem qualitativ hochwertigen, jedoch möglichst vielfältigen Programm ein möglichst breites Publikum zu erreichen.¹⁰

Rechtsformen, Trägerschaften und Finanzierungsmodelle der Literaturhäuser unterscheiden sich stark.¹¹ Gemeinsam ist allen Literaturhäusern eine Basisfinanzierung aus öffentlicher und oftmals auch gemeinnütziger oder privater Hand, zu der zusätzlich projektgebundene Fördermittel beantragt werden. Der finanzielle Spielraum der einzelnen Akteure variiert ebenfalls erheblich, sodass einige Häuser

-
- 5 Vgl. S. Vandenrath: Private Förderung zeitgenössischer Literatur: Eine Bestandsaufnahme, S. 169.
 - 6 Die Zahl von Literaturhäusern wächst seit den 1980ern exponentiell; mittlerweile hat fast jede Großstadt in Deutschland ein Literaturhaus. Vgl. A. Johannsen: (Un)sichtbare Handschriften, sowie das Kapitel III.2 dieser Arbeit.
 - 7 Johannsen schätzt, dass etwa 80 von 100 Veranstaltungen ›klassische‹ Autor:innenlesungen mit deutschen und internationalen Autor:innen sind. Vgl. ebd., S. 181.
 - 8 Vgl. ebd.
 - 9 So führten während meiner Forschungsphasen z.B. das Literaturhaus Stuttgart die »Zwischenmiete«, das Literaturhaus Berlin »My Favourite Kitab« und »Literatur als Schaffensort« als extern kuratierte Veranstaltungsreihen durch. Vgl. Literaturhaus Stuttgart: Webseite des Literaturhaus Stuttgart, online unter: <https://www.literaturhaus-stuttgart.de/> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020); Literaturhaus Berlin: Webseite des Literaturhaus Berlin, online unter: <https://literaturhaus-berlin.de/> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).
 - 10 Vgl. für das Hochhalten der literarischen Qualität der Häuser: Rainer Moritz: »Ein Forum für die Literatur«, in: Heinz L. Arnold/Matthias Beilein (Hg.), Literaturbetrieb in Deutschland, München: edition text + kritik 2009, S. 123–129; S. Vandenrath: Private Förderung zeitgenössischer Literatur: Eine Bestandsaufnahme, S. 170.
 - 11 Vgl. für einen Überblick: S. Vandenrath: Private Förderung zeitgenössischer Literatur: Eine Bestandsaufnahme.

ökonomisch abhängiger von ihren Publikumszahlen sind als andere. Für Auftritte bekannterer Autor:innen gehen Literaturhäuser häufig finanzielle Kooperationen mit Verlagen ein; gleichzeitig betonen die Leiter:innen der Häuser, nicht ›bloße Abspielstätten der Verlage‹ zu sein.¹² Ihre individuelle Handschrift verwirklichen die meisten Häuser bzw. deren Leiter:innen durch gezielte Mischkalkulationen, wie sie auch im Verlagswesen zu finden sind: Durch die Auftritte publikumswirksamer, bekannter Autor:innen werden Abende mit weniger bekannten Autor:innen mitgetragen.¹³ Den Selbstzeugnissen der Literaturhausleiter:innen zufolge ist diese Handschrift, die sich auch als unbestechliche Ausübung der Selektionsfunktion beschreiben lässt, der Grundpfeiler für das Vertrauen eines Publikums in ›seine‹ Literaturhäuser: »Deren Besucher müssen sich sicher fühlen, dass eine unabhängige Programminstanz darüber entscheidet, wer in Literaturhäusern lesen darf und wer nicht.«¹⁴

Die ›Unabhängigkeit in der Programmgestaltung‹ ist als explizites Ziel nicht nur den Literaturhäusern eigen. So haben sich in den letzten Jahren 26 nicht an ein Literaturhaus gebundene Veranstalter:innen unter dem Titel »Unabhängige Lesereihen« zusammengefunden.¹⁵ Der Verein »Unabhängige Lesereihen e. V.« hat sich erst 2018 gegründet und betreibt auch erst seit demselben Jahr eine Homepage, die Informationen zu den einzelnen Akteuren bündelt.¹⁶ Dabei ist das Phänomen frei arbeitender Veranstalter:innen nicht neu; viele der Akteure veranstalten schon seit Jahrzehnten regelmäßig Lesungen. Neu ist jedoch die Vernetzung der Akteure, die zu einer überregionalen Sichtbarkeit der Veranstaltenden beiträgt, welche vorher in der Regel nicht gegeben war. So lässt sich nun anhand der Homepage ermitteln, dass das Gros der teilnehmenden ›Lesereihen‹ aus einem kleinen Team von Akteuren (Studierenden, Autor:innen oder anderen Selbstständigen in der Literaturbranche) besteht, die in regelmäßigen Abständen Lesungen für das regionale Publikum ihres Wohnorts durchführen.

Gemeinsam ist diesen Veranstaltenden, dass sie über kein eigenes Haus und keine Basisfinanzierung verfügen, sondern ehrenamtlich tätig sind, auf Spenden- oder Eintrittsbasis arbeiten oder Gelder über Förderanträge akquirieren. Ansonsten sind ihre inhaltlichen Ausrichtungen und ihre finanziellen und organisatorischen Struk-

12 Vgl. R. Moritz: Ein Forum für die Literatur; A. Johannsen: (Un)sichtbare Handschriften.

13 Vgl. A. Johannsen: (Un)sichtbare Handschriften.

14 R. Moritz: Ein Forum für die Literatur, S. 126.

15 ›Unabhängig‹ sind diese Akteure nur bedingt, da sie sowohl vom Publikum als auch häufig von Fördermitteln abhängig sind; ich benutze deshalb im Laufe der Arbeit nicht die Selbstbezeichnung der Akteure, sondern die Termini ›Lesereihe‹ oder ›freier Literaturveranstaltende‹.

16 Unabhängige Lesereihen e.V.: Webseite der Unabhängigen Lesereihen, online unter: www.lesereihen.org/ (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).

turen breit gefächert: Das reicht von der Förderung ›junger Literatur‹¹⁷ über die Präsentation von Lyrik oder fremdsprachiger Literatur bis zu bestimmten Voraussetzungen, wie etwa, dass die gelesenen Texte nirgendwo veröffentlicht sein dürfen.¹⁸ Einige Lesereihen bitten um Texteingaben, andere fragen Autor:innen gezielt an.

Auch die Arrangements der Lesereihen unterscheiden sich stark: Manchmal treten mehrere Autor:innen hintereinander auf, manchmal wird die Lesung durch den Auftritt einer Künstlerin einer anderen Sparte ergänzt, manchmal gehören Gespräche zu den Abenden. Generell ist bei den Lesereihen ein Trend zur Kontinuität zu beobachten: Viele Veranstalter:innen zeichnen sich durch ein gleichbleibendes Arrangement aus, das sie jeweils mit wechselnden Autor:innen ›füllen‹. Das Publikum, das sie dabei anziehen, ist zu einem großen Teil Stammpublikum. Dessen Zusammensetzung unterscheidet sich von Lesereihe zu Lesereihe, ist aber im Schnitt jünger und homogener als das Publikum von Literaturveranstaltungen stärker institutionalisierter Akteure.¹⁹

In der Literaturwissenschaft tauchen ›freie‹ Veranstalter:innen höchstens als Event-Veranstalter oder nicht weiter ausdifferenzierte Konkurrenz zu den Literaturhäusern auf: »Im Zug der Eventisierung der Literatur und der Literaturvermittlung konkurrieren die Literaturhäuser in zunehmendem Maß bei einzelnen Vermittlungsformen mit anderen Veranstaltern, so z. B. bei literarischen Events und Festivals. Sie müssen in der Konkurrenz auf dem Erlebnismarkt und im Ensemble der Kulturangebote bestehen«²⁰, schreibt Günther Fetzter zu solchen Veranstalter:innen. Die hier assoziierte Dichotomie Literaturhaus/Wasserglaslesung und freie Veranstalter/Literaturevent hat mit der Realität des zeitgenössischen literarischen Feldes jedoch wenig zu tun. So finden Lesungen mit Eventmerkmalen in Literaturhäusern und von freien Veranstaltern organisierte ›Wasserglaslesungen‹ statt, ebenso wie zahlreiche Durchmischungen und Kooperationen: Freie Veranstalter:innen

17 Dieses ›Alter‹ wird oft an der Anzahl der Publikationen gemessen. Beispielsweise besitzt die Münchener Veranstaltungsreihe »Meine drei lyrischen Ichs« die Klausel »Ein oder kein Buch«, lädt also nur unpublizierte Autor:innen oder Debütant:innen ein.

18 Teile dieser Informationen stehen auf der Webseite des Vereins, ein anderer Teil generiert sich aus meinen Felddaufenthalten, insbesondere den Notizen während einer Podiumsdiskussion der Unabhängigen Lesereihen am 14.04.2018 im Berliner Ringtheater. Vgl. Unabhängige Lesereihen e.V.: Webseite der Unabhängigen Lesereihen.

19 Zusätzlich zu diesen Mitgliedern der Unabhängigen Lesereihen existieren noch zahlreiche weitere freie Veranstalter:innen, die unter ähnlichen Bedingungen und mit vermutlich ähnlichen Praktiken Literaturveranstaltungen realisieren. Diese sind mir aufgrund ihrer Verstreutheit und Unsichtbarkeit im Internet jedoch leider nicht zugänglich, sodass ich sie in diesen Überblick nicht einbeziehen kann. Ein Hinweis auf ihre Existenz sei an dieser Stelle trotzdem gegeben.

20 G. Fetzter: Literaturvermittlung, S. 662.

organisieren Lesungen in Literaturhäusern, Literaturhausleiter:innen unterstützen graswurzelartig gewachsene lokale Veranstaltende; dieselben Autor:innen treten erst auf einer Lesereihe und dann auf einem Festival eines Literaturhauses auf. Konzeptuelle Engführungen lassen sich dabei keiner der beiden Gruppen zuschreiben, zu heterogen sind sie – trotz gemeinsamer Merkmale – in ihren Organisationsstrukturen und ihren ästhetischen und politischen Visionen.²¹

Neben Akteuren, die ihren Schwerpunkt auf das Ausrichten von Literaturveranstaltungen legen, gibt es zahlreiche weitere Akteure im Literaturbetrieb, die Lesungen als »Nebenprodukte« im Repertoire haben. Literaturzeitschriften, Ausbildungsinstitute oder Workshops, Bibliotheken und Buchhandlungen nutzen die Vermittlungsform zur Repräsentation ihrer Institutionen, zum Zusammenbringen ihres Kund:innenstamms oder, wie es in einem Artikel über Buchhandlungen heißt, als »verkaufsfördernde Maßnahme«²². Lesungen dienen hier »nicht zwangsläufig der Umsatzsteigerung, aber sie wollen ein bestimmtes Bild in der Öffentlichkeit erzeugen«²³, das die Akteure als Filter- oder Vermittlungsinstanzen im Literaturbetrieb und in der literarisch interessierten Öffentlichkeit legitimiert. Die Veranstaltungen werden hier meistens aus den erwirtschafteten Geldern finanziert; eine öffentliche Förderung einzelner Aufführungen ist die Ausnahme.²⁴

Als weitere Akteure finden sich Veranstaltende von regelmäßig stattfindenden Literaturfestivals, also zeit-räumlich gebundenen Zusammensetzungen aus verschiedenen Einzelveranstaltungen, die sich ebenfalls stark in ihren Veranstaltungsformaten, ihrer Finanzierung und ihrer inhaltlichen und politischen Ausrichtung unterscheiden. Zudem veranstalten auch kulturvermittelnde Institutionen in anderen Feldern unregelmäßig Autor:innenlesungen. So lassen sich auch im (Literatur-)Wissenschaftsbetrieb (z.B. auf Tagungen oder in Promotionskollegs) sowie im Kulturbetrieb (z.B. auf Kulturbühnen oder in Galerien) Lesungen finden, die Repräsentationscharakter haben und »querfinanziert« sind. Oftmals sind hier Kooperationen mit anderen Akteuren wie Autor:innen, vermehrt auch Literaturagenturen, Verlagen oder freien Literaturveranstalter:innen zu beobachten.

21 Die Abgrenzung der beiden Organisationsformen lässt sich nicht nur in der Wissenschaft, sondern gelegentlich auch bei den Selbstbeschreibungen der Akteure im Feld beobachten, insbesondere dort, wo sich die »jüngeren« Akteure gegen die etablierten Häuser abgrenzen und umgekehrt.

22 Vgl. K. W. Bramann: Kulturvermittler und Content-Experte, S. 95f.

23 Ebd.

24 Hier berufe ich mich auf informelle Gespräche mit den Veranstaltenden während meiner Feldaufenthalte. Eine Studie der öffentlichen Zuwendungen für Literaturveranstaltungen abseits etablierter Institutionen steht bislang noch aus.

5.2.1 Veranstalter:innen als wahrnehmbare Akteure im Feld

Im zeitgenössischen literarischen Feld unterliegen Literaturvermittler:innen einem ähnlichem Singularisierungsdruck wie Autor:innen. Durch die Ausdifferenzierung von Lesungsformaten und literaturvermittelnden Instanzen ist in der Erlebnisgesellschaft ein vielgestaltiges Veranstaltungsfeld entstanden, in dem die Akteure miteinander um Ressourcen, insbesondere um die Ressource Aufmerksamkeit, konkurrieren.²⁵ Akteure, die Lesungen veranstalten, verfügen hierbei ebenso wie Autor:innen über Praktiken, mittels derer sie sich nach außen sichtbar machen und von anderen abheben. Diese Inszenierungspraktiken von Veranstalter:innen lassen sich auf verschiedenen Präsentationskanälen beobachten: auf der eigenen Homepage, in den sozialen Medien, bei eigenen und fremden Veranstaltungen und in der regionalen und überregionalen Presse. Alle institutionell gebundenen Veranstalter:innen verfügen über einen individuellen öffentlichen Auftritt. Sobald sich verschiedene Akteure temporär für eine Veranstaltung zusammenschließen, entstehen in dieser Kooperation neue Inszenierungspraktiken und Öffentlichkeitsauftritte, die individuell ausgehandelt werden müssen.

Jede Institution besitzt weiterhin zugrundeliegende, oft in der Selbstpräsentation auch explizit formulierte Ziele, Normen und Werte.²⁶ Die Ziele beinhalten im Normalfall eine bestimmte Form der Literaturvermittlung, die ästhetische Parameter, aber auch andere Eingrenzungen umfassen kann, beispielsweise eine Ausrichtung auf ›junge‹ Literatur, einen regionalen Fokus oder den Fokus auf eine Textgattung. Die Normen und Werte können sich aus politischen Einstellungen ableiten, die sich beispielsweise in explizit formulierten Antidiskriminierungs-Klauseln äußern können.²⁷ Dementsprechend sind es nicht nur ästhetische Parameter, an denen sich das Auftreten der Akteure – und damit letztlich auch das Publikum, das sich zu einem Akteur hingezogen fühlt – orientiert.

Als Institutionen, die wiederholt Veranstaltungen im Namen einer ›übergeordneten Entität‹ – der Literatur – organisieren, lassen sich Literaturveranstaltende als Ritualexpert:innen beschreiben.²⁸ Als solche können sie hinsichtlich ihrer Repräsentationsfunktion analysiert werden, also der Praxis, ›relevante‹ literaturschaffende Subjekte und literarische Artefakte zu präsentieren und so für das Fortbestehen ›der Literatur‹ und implizit für das Fortbestehen der im literarischen Feld existierenden Normen und Werte zu sorgen.

25 Vgl. S. Vandenrath: Private Förderung zeitgenössischer Literatur: Eine Bestandsaufnahme, S. 30f.

26 Vgl. Barbara Hans: Inszenierung von Politik. Zur Funktion von Privatheit, Authentizität, Personalisierung und Vertrauen, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2016, S. 376.

27 Vgl. Unabhängige Lesereihen e.V.: Webseite der Unabhängigen Lesereihen.

28 Vgl. B. Dücker: Rituale, S. 50ff.

Zugleich sind alle Veranstaltenden bis zu einem gewissen Grad kulturwirtschaftliche Unternehmen, die innerhalb der Marktlogik arbeiten. Dementsprechend lassen sich veranstaltende Institutionen auch wirtschaftswissenschaftlich als ›Marken‹ fassen. Eine Marke »kann als die Summe aller Vorstellungen verstanden werden, die ein Markenname oder ein Markenzeichen bei Kunden hervorruft bzw. beim Kunden hervorrufen soll, um die Waren oder Dienstleistungen eines Unternehmens von denjenigen anderer Unternehmen zu unterscheiden«²⁹. Für den Konsumenten stellt eine Marke also eine »verdichtete Information«³⁰ dar, die »(1) Zusatzinformationen (z.B. über die Qualität) liefert und damit das wahrgenommene Kaufrisiko verringert, (2) Orientierungshilfe innerhalb der vielen Angebote ist, (3) Vertrauen schafft, (4) einen emotionalen Anker darstellt, d.h. bestimmte Gefühle und Images vermittelt und (5) zur Abgrenzung und Vermittlung eigener Wertvorstellungen beiträgt«³¹.

Ein Literaturhaus, eine Literaturzeitschrift, eine Lesereihe oder ein Festival besitzen neben ihren Inszenierungsweisen und ihrer Ausrichtung auch eine gewisse Reputation, auf die sie nur bis zu einem gewissen Grad Einfluss nehmen können. Dieses »auf Erfahrungen gestützte Ansehen, das ein Individuum oder eine Organisation bei anderen Akteuren hat«³² ist maßgeblich dafür verantwortlich, ob die ›Kund:innen‹ der literaturvermittelnden Institution als ›Marke‹ vertrauen und damit den Repräsentationsanspruch der Institution anerkennen.

Vertrauen fasse ich in diesem Zusammenhang als Bewusstsein für »das ›Risiko‹ bestimmter Situationen«³³, was konkret für Veranstalter:innen bedeutet, dass die ihnen wohlgesinnten Gäste, die im besten Fall mit dem Zielpublikum übereinstimmen, das Risiko, eine ›schlechte‹ Veranstaltung zu erleben, als gering einschätzen. Als Dimensionen von Vertrauen lassen sich das Vertrauen in eine technisch kompetente Rollenerfüllung und das Vertrauen in die Aufrichtigkeit des Akteurs fassen, die sich auch als Glaubwürdigkeit beschreiben lässt: Um vertrauenswürdig zu sein, muss eine Institution glaubhaft für ihre Werte und Ziele eintreten.³⁴ Jedes öffentlich sichtbare Produkt, jeder öffentliche Auftritt legitimiert oder untergräbt das Vertrauen, das die Kund:innen oder Besucher:innen in die jeweilige Institution setzen.

Woraus speist sich nun das Vertrauen in eine literaturveranstaltende Institution? Hier lassen sich die Auswahl des Ensembles, insbesondere die der Autor:innen,

29 Daniel Markgraf: »Marke«, in: Gabler Wirtschaftslexikon, online unter: <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/marke-36974> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).

30 Ebd.

31 Ebd.

32 Nick Lin-Hi: »Reputation«, in: Gabler Wirtschaftslexikon, online unter: <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/reputation-43008> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).

33 B. Hans: Inszenierung von Politik, S. 356.

34 Ebd., S. 368.

und das Arrangement mitsamt den Rahmenbedingungen als Ebenen unterscheiden. Für eine kompetente Rollenerfüllung muss die Auswahl des Ensembles den Besuchenden im Einklang mit den Normen und Werten der Veranstaltung scheinen. Zusätzlich bedarf das Arrangement des ›Gelingens‹ von räumlicher und zeitlicher Anordnung. Die Inszenierung muss den Eindruck von ›Stimmigkeit‹ zwischen allen Elementen und den Zielen der Veranstaltenden hervorrufen. Im Falle einer Autor:innenlesung als ästhetischem und sozialem Erlebnis umfasst das Vertrauen in die Veranstaltenden also eine ästhetische und eine soziale Ebene sowohl hinsichtlich der Auswahl der Ensemblemitglieder als auch hinsichtlich des Arrangements.

Im Sinne der Vertrauensgewinnung lässt sich bei den literaturvermittelnden Akteuren auch eine Tendenz zur Personalisierung beobachten. So sind Literaturhäuser, Literaturbüros, Buchhandlungen und andere Akteure Institutionen mit mehreren Mitgliedern, die gemeinsam – wenn auch mit unterschiedlicher Entscheidungsmacht – Lesungen planen und ausrichten. Sichtbar sind von diesen Institutionen in den meisten Fällen die Leiter:innen (von Literaturhäusern), die Inhaber:innen (von Buchläden) und die Betreiber:innen (von Lesereihen), die den Veranstaltungsorten oder Veranstaltungsreihen im wahrsten Sinne ein persönliches, wiedererkennbares ›Gesicht‹ geben.³⁵ Diese Akteure repräsentieren³⁶ ihre Institution; sie sind Personen des öffentlichen Lebens, die nicht nur auf der Bühne ›ihrer‹ Veranstaltungen öffentlich auftreten, sondern häufig auch in der regionalen Presse interviewt werden, sich zudem auf ihrer Homepage und in den sozialen Medien neben den Veranstaltungsankündigungen persönlich zu Wort melden. Bei kleineren Gruppen, insbesondere solchen, die sich als Kollektiv³⁷ verstehen, sind es

35 Als ›Urvater‹ dieser Inszenierungslogik lässt sich wahrscheinlich Walter Höllerer nennen, der mit der Lesereihe ›Sprache im technischen Zeitalter‹ Tausende von Menschen erreichte. Vgl. R. Berbig/V. Brandes: ›Ich begrüße Ilse Aichinger und Günter Eich – Höllerers Hörsaal-Lesereihe 1959/1960.

36 »Der Repräsentant bildet die Brücke zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren, er personifiziert den Verweisungscharakter. Stets wird nur ein Teil der Macht, des Handelns sichtbar – nur von dem sichtbaren Teil kann aus der Perspektive der Repräsentierten auf den unsichtbaren Teil geschlossen werden. Der Verweisungscharakter ist somit nicht nur immanenter Bestandteil der Macht, sondern auch der Repräsentation: Der Repräsentant steht immer auch für etwas anderes, das er vertritt und darstellt.« B. Hans: Inszenierung von Politik, S. 133.

37 Séverine Marguin und Cornelia Schendzielorz definieren Kollektive wie folgt: »Die Mitglieder lassen ihre individuellen Identitäten in der Gruppe aufgehen und bilden eine ›kollektive Singularität‹, die in der gemeinsamen Autorschaft zum Ausdruck kommt, unter der die Gruppe als eigenständige Einheit mit einer kollektiven Handlungsmacht auftritt. Folglich sind es auch nicht die einzelnen Mitglieder, sondern die Gruppe der Anerkennungsträger, dessen Name die Reputation erlangt.« Vgl. Séverine Marguin/Cornelia Schendzielorz: »Der kollektive Künstler«, in: Tobias Peter/Ulrich Bröckling/Thomas Alkemeyer (Hg.), *Jenseits der Person*, Bielefeld: transcript 2018, S. 261–278, hier S. 263.

häufig alle Mitglieder der veranstaltenden Institution, die gemeinsam in der Öffentlichkeit stehen und ihrer Institution einen personellen Wiedererkennungswert, eine ›Handschrift‹ geben.³⁸

Diese Ausrichtung einer Institution auf einen Vertreter kann einerseits innerhalb der rituellen Repräsentationsfunktion betrachtet werden. Zugleich wird Personalisierung seit den 1990er Jahren auch als unternehmerische Strategie zur Erlangung von Aufmerksamkeit innerhalb der Marktlogik diskutiert, insbesondere im Hinblick auf das Vertrauen, das Konsument:innen in Marken und Institutionen setzen.³⁹ So wird angenommen, dass es Individuen leichter fällt, einer Person Vertrauenswürdigkeit zu attribuieren als einer gesamten Institution. Die »quasi-personalen Vertrauensbeziehungen«⁴⁰ dienen zur Orientierung in einem Markt mit immer mehr Anbietern.

Das Resultat ist, dass auch die Glaubwürdigkeit einer Institution an ihren Repräsentant:innen gemessen wird. Die Reputation und der Repräsentationsanspruch einer Institution beruhen also stark auf dem öffentlichen Auftreten ihrer Mitglieder.⁴¹ Dementsprechend können auch diejenigen Inszenierungspraktiken der Akteure, die abseits ihrer Rolle als Veranstalter:innen beobachtbar sind, zu den Inszenierungspraktiken der Institution gezählt werden. Dabei sind gerade junge Veranstalter:innen häufig in Mehrfachrollen im Literaturbetrieb zu beobachten: Sie treten als Autor:innen, Veranstalter:innen und/oder Herausgeber:innen auf.⁴² Für die Kund:innen bzw. Gäste der Institutionen entstehen so öffentlich beobachtbare Personen, deren Auftreten sich aus den verschiedenen Rollen und einem beobachtbaren ›Selbst‹ zusammensetzt.⁴³

Literaturveranstalter:innen befinden sich in einem Spannungsfeld, dem sämtliche Akteure im Kultur- und Erlebnisbetrieb ausgesetzt sind. Wie eben beschrieben, müssen sie sich einerseits als eine klar konturierte, wiedererkennbare ›Marke‹ von der Konkurrenz abheben. Auch ihre Funktion als Ritualexpert:innen impliziert eine gewisse Kontinuität, die nötig ist, um den Repräsentationsanspruch als ›Hüter:innen‹ der Werte einzulösen. Andererseits unterliegen Literaturveranstalter:innen auch einem gewissen Singularisierungsdruck, da sie mit anderen Akteuren um Zeit und Aufmerksamkeit ihres potenziellen Publikums konkurrieren müssen. Als

38 Vgl. A. Johannsen: (Un)sichtbare Handschriften.

39 Vgl. zu den folgenden Ausführungen: B. Hans: Inszenierung von Politik, S. 248.

40 Ebd.

41 Ein Stück weit gilt dies natürlich für jede Institution: »Reines Institutionenvertrauen, völlig losgelöst von personalem Vertrauen jedweder Art, kann nicht mehr sein als ein bloßes Konstrukt. Denn nur über das Handeln von Akteuren wird das Handeln der Institution wahrnehmbar.« Vgl. ebd., S. 378.

42 In meinem Datenmaterial trifft dies beispielsweise auf Tristan Marquardt, Malte Abraham und Johanna Maxl zu, die neben ihren Rollen als Veranstalter:innen auch Autor:innen sind.

43 Vgl. hierzu auch IV.1.

konkurrenzfähige Akteure in einer auf das Neue ausgerichteten Branche verfolgen Literaturveranstaltende das Ziel, ihre Besucher:innen jedes Mal aufs Neue ästhetisch zu affizieren.

Mit diesem Zwiespalt zwischen Wiedererkennungswert und Originalitäts-Primat gehen Veranstalter:innen unterschiedlich um. Bei der Auswahl und Konzeption von Lesungs-Arrangements lässt sich beobachten, dass viele Veranstaltende mit einem Set aus gleichbleibenden Veranstaltungen oder Rahmenbedingungen arbeiten, die sie um spezifische ›Besonderungen‹ erweitern.⁴⁴ So veranstaltet Kabeljau & Dorsch seine regelmäßige Lesereihe an einem feststehenden Ort mit einem feststehenden Arrangement, in dem nur die Künstler:innen variieren.⁴⁵ Gleichzeitig richtet das Kollektiv jedoch auch aufwendiger inszenierte, unregelmäßig stattfindende Lesungen an verschiedenen Orten im gesamten deutschsprachigen Raum aus.⁴⁶ Eine ähnliche Strategie ist auch bei institutionell und räumlich stärker verankerten Akteuren zu beobachten. Beispielsweise veranstaltet das Literaturhaus Stuttgart neben seinem breiten Programm aus Lesungen und Diskussionsveranstaltungen in unregelmäßigem Abstand Festivals mit bestimmten Schwerpunkten, geht Kooperationen ein und lagert Veranstaltungen in verschiedene regionale Spielstätten aus.⁴⁷

Ein ähnliches Bedienen beider Pole – dem der Wiedererkennung und dem der Originalität – ist auch innerhalb der einzelnen Arrangements zu beobachten. Während einer einzelnen Lesung sind erstens ritualisierte Handlungen sichtbar, die den Wiedererkennungswert der Veranstaltenden steigern. Zweitens lassen sich immer auch nicht ritualisierte Praktiken beobachten, die häufig auch explizit als ›neu‹ und ›besonders‹ ausgewiesen werden. Diese können im Arrangement, im vorgelesenen Text oder in der Autor:innen-Performanz zutage treten.⁴⁸

Während einer Autor:innenlesung ist die Arbeit der Veranstaltenden für die Zuschauenden so erstens als Hintergrundfolie präsent, da das Arrangement, die Räumlichkeit, das Ensemble und die anderen Rahmenbedingungen die Wirkung und den Verlauf der Aufführung mitbestimmen. Einen Teil dieser Hintergrundfolie habe ich anhand der Wirkung der Räumlichkeiten und des zeitlichen Arrangements im ersten Teil dieser Arbeit beschrieben. Im nächsten Kapitel widme ich mich dem zweiten Teil, den ich unter dem Begriff ›Praktiken des Gastgebens‹ diskutiere.

Neben der beschriebenen Inszenierungsarbeit sind die Veranstaltenden häufig auch direkt beobachtbar, nämlich dann, wenn sie auf der Lesung als Auftretende sichtbar werden, um einleitende oder abschließende Worte zu sprechen, Pausen

44 Vgl. zu den Praktiken der Besonderung: A. Reckwitz: Die Gesellschaft der Singularitäten, S. 64ff.

45 Vgl. Kapitel III.3.1 und Kapitel V.2 dieser Arbeit.

46 Vgl. Kabeljau & Dorsch: Über uns.

47 Vgl. Literaturhaus Stuttgart: Webseite des Literaturhaus Stuttgart.

48 Vgl. Kapitel V.2 dieser Arbeit.

anzumodern oder bei unvorhergesehenen Störungen für Ordnung zu sorgen. In diesen Momenten werden sie für die Zuschauenden als konkrete Bühnenfiguren erkennbar.

Solche Auftritte von Veranstaltenden lassen sich in den meisten Fällen den ritualisierten Sequenzen einer Autor:innenlesung zuordnen und erfüllen bestimmte, für die Bedeutungsgenerierung einer Lesung essenzielle Funktionen. Während ich auf die Verantwortlichkeiten der Veranstaltenden in Kapitel V.2.2 eingehe, werde ich den Anmoderationen als bedeutungstiftenden Auftakten von Lesungen in Kapitel V.2.3 besondere Aufmerksamkeit widmen. Denn die Praktiken der Anmoderation konturieren nicht nur die Veranstaltenden als Bühnenfiguren, sondern schaffen auch ein erstes Bild von den auftretenden Autor:innen und damit eine wichtige, weil erste Setzung des Darstellungsrahmens zur Hervorbringung der Bühnenfigur der Autorin. Doch kommen wir zunächst zu den impliziten Erwartungen an Personen, die Lesungen veranstalten. Diese lassen sich mit den Anforderungen an Hochzeitsplaner:innen, Wirt:innen oder mich selbst vergleichen, würde ich dich, Lese-rin, zum Essen einladen. Denn Literaturveranstalten bedeutet immer auch: Gastgeber:in sein.

5.2.2 Praktiken des Gastgebens

»Man reiche das wenige, was man der Gastfreundschaft opfern kann, in gehörigem Maße, mit guter Art, mit treuem Herzen und mit freundlichem Gesichte dar. Man suche bei Bewirtung eines Fremden oder eines Freundes weniger Glanz als Ordnung und guten Willen zu zeigen. [...] Mit einem Worte: Es gibt eine Art, Gastfreundschaft zu erweisen, die dem wenigen, das man darreicht, einen höhern Wert gibt, als große Schmausereien haben. [...] Jeder, der auf kurze oder lange Zeit in Deinem Hause ist, und wäre er Dein ärgster Feind, muß daselbst von Dir gegen alle Arten von Beleidigungen und Verfolgungen andrer, soviel an Dir ist, geschützt sein. Es müsse jeder unter unserm Dache sich so frei als unter seinem eigenen fühlen.«⁴⁹

Das als »Knigge« bekannte Benimmbüchlein von 1788 beschreibt eine essenzielle Regel, die jede:r gute Gastgeber:in einhalten muss: Das »Drumherum« eines gesellschaftlichen Anlasses zählt mindestens ebenso sehr wie der eigentliche Anlass. Dieses »Drumherum« lässt sich nicht nur bei der Bewirtung von Gästen, sondern auch bei der Präsentation von Autor:innen als eine Form des gastlichen Rituals begreifen, in dem die Veranstaltenden als Gastgeber:innen und die Autor:innen, Moderator:innen und das Publikum als Gäste auftreten.

49 Freiherr von Knigge: »Über den Umgang mit Menschen«, online unter: www.freiherr-von-knigge.de/gedichte/iig_2.htm (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).

Als Gastgeber:innen haben die Veranstalter:innen zwei wesentliche Funktionen zu erfüllen: Sie besitzen die rituelle Handlungsmacht und übernehmen somit die Moderation und Leitung des Ablaufs, und sie sind dafür verantwortlich, eine ›gastliche Atmosphäre‹ zu schaffen, in der sich sämtliche Teilnehmenden willkommen fühlen. Dabei gehen die beiden Aufgaben fließend ineinander über, denn als »gastlich gilt jene Atmosphäre von Geselligkeit, in der sich die Gäste aufgehoben, sicher, frei von Stress und entspannt fühlen können, in der nichts anderes von ihnen verlangt wird, als was sie zu geben bereit sind, in der es ausschließlich um den Genuss dieser außeralltäglichen Erfahrungssituation selbst geht«⁵⁰. Eine zentrale Rolle spielen bei der Erfüllung dieser Aufgaben die in Ritualräume umgeformten Räumlichkeiten sowie der Umgang mit den darin enthaltenen Artefakten, der ein bestimmtes emotionales Erleben der Situation schafft.⁵¹

Zentral ist hierfür auch die Wiederholbarkeit des Rituals, die maßgeblich dazu beiträgt, dass die regelmäßig wiederkehrenden Gäste sich als Teil der Ritualgemeinschaft fühlen. »Wer als Gast/Gastgeber an Gastlichkeitsritualen teilnimmt, weiß, was ihn erwartet und was nicht möglich ist, er will etwas erneut erleben, was für ihn vorteilhaft war, er ist sich sicher, dass seine Erfahrungserwartung bestätigt wird«⁵², beschreibt Dücker diese Dimension der Aufführungen von Gastlichkeit. Laut Dücker setzen sich solche Gastlichkeitsrituale aus statischen und dynamischen Elementen zusammen, die sich in drei Phasen einteilen lassen: die Vorbereitung, die Aufführung und die Wirkung des Rituals. Während dieser Phasen entsteht die spezifische Atmosphäre einer Veranstaltung durch die Hand eines bestimmten Gastgebers: »Die Atmosphäre von Gastlichkeit ist nicht, sie wird erst. Als prozessuale Qualität wird sie in der rituellen Sequenzialität erst hergestellt, ihre Intensität kann sich im Laufe des Rituals verändern. Weil Gastlichkeit eine performative Kategorie ist, gibt es sie nur, wenn sie aufgeführt wird, ohne rituell geformte Praxis keine Gastlichkeit.«⁵³

Zugleich gehört zur Rolle der Gastgeber:innen auch, »weniger Glanz als Ordnung und guten Willen zu zeigen« und dafür zu sorgen, dass sich alle »in vorteilhaftem Lichte zeigen können«. Diese im »Knigge« angemahnten Verhaltensweisen lassen sich als Darstellungskonventionen auf Lesungen beobachten und als »Nebenrollen-Primat« zusammenfassen. Die Aufgabe der Veranstalter:innen als Gastgeber:innen ist es, die »Hauptperson Autor:in« so weit wie möglich zu unterstützen, indem sie ihr

50 Burckhard Dücker: »Ritualitätsformen von Gastlichkeit«, in: Alois Wierlacher (Hg.), Gastlichkeit. Rahmenthema der Kulinaristik, Münster: LIT 2011, S. 56–81, hier S. 74.

51 Vgl. Bernhard Tschofen: »Atmosphären der Gastlichkeit. Konstruktion und Erfahrung kultureller Ordnungen im Tourismus«, in: Alois Wierlacher (Hg.), Gastlichkeit. Rahmenthema der Kulinaristik, Münster: LIT 2011, S. 428–437.

52 B. Dücker: Ritualitätsformen von Gastlichkeit, S. 69.

53 Ebd., S. 75.

›die Bühne bereiten‹, ihr bei etwaigen Störungen von außen zur Seite stehen und dabei selbst so unauffällig wie möglich sind. Das Nebenrollen-Primat ist ein selten verbalisierter Teil des impliziten Rahmenwissens der Teilnehmenden und wird dementsprechend erst in seiner Übertretung sichtbar.⁵⁴ Wenn die Veranstaltenden sich beispielsweise zu ausführlich selbst präsentieren, die Orientierungshilfen nicht erfüllen oder beim Begradigen kleinerer Störungen die Aufmerksamkeit zu sehr auf sich lenken, fällt den Gästen das Fehlen des konventionell passenden Verhaltens auf. Die Rollenerwartungen werden auch sichtbar, wenn Störungen von außen in die Situation hereinbrechen und temporäre Orientierungslosigkeit verursachen, sodass begradigt werden muss.⁵⁵ Solange sie funktioniert, ist die Gastgeber:innen-Rolle für die Auftretenden unsichtbar.

Bei Autor:innenlesungen lassen sich Praktiken des Gastgebens beobachten, die in bestimmten Räumlichkeiten mit bestimmten Artefakten eine bestimmte Stimmung etablieren. Mithilfe ihres impliziten Wissens und Könnens schaffen die Veranstaltenden so ihre eigene außeralltägliche ›Welt‹. Anhand dreier verschiedener Orte und Ritualroutinen beschreibe ich nun, wie Veranstalter:innen für die Besuchenden eine ungezwungene, intime oder repräsentative Atmosphäre schaffen können.

Zur ersten Phase des Gastlichkeitsrituals gehört die Vorbereitung, welche die Gäste in Form der Einladung erreicht. Der Veranstaltungstext mitsamt seiner visuellen und sprachlichen Gestaltung und seiner Situierung ist hierbei die performative sprachliche Handlung, die Gäste und Gastgebende zusammenführt. Bereits hier können die Veranstalter:innen bestimmte ritualisierte Praktiken ausbilden, die eine Atmosphäre der gespannten Erwartung schaffen und unterschiedliche Zielpublika erreichen. Insbesondere die jüngeren Akteure im Feld praktizieren dies häufig über Bild-Text-Kombinationen in den sozialen Medien. So inszeniert das Veranstaltungskollektiv Kabeljau & Dorsch seine Auftritte auf Facebook, indem es eine ›Veranstaltung‹ erstellt, d.h. eine Unterseite, auf der Interessierte Datum, Uhrzeit und Ort der Lesung erfahren und sich unverbindlich anmelden können. Danach gibt Kabeljau & Dorsch über seine ›Chronik‹, d.h. den Verlauf seiner eigenen Seite auf Facebook, die lesenden Autor:innen bekannt.⁵⁶

54 Vgl. hierzu Thomas Etzemüller, der dies an der Performanz von Wissenschaftler:innen darstellt: »Insoweit stellt jeder Auftritt eine kleine, inverse Zwischenprüfung dar. ›Invers‹, weil nicht explizit auf Passung geprüft wird, sondern umgekehrt: *Nicht*passung fällt negativ auf und löst Nachprüfungen und Nachbesserungen am Subjekt aus.« Thomas Etzemüller: »It's the performance, stupid«. Performanz → Evidenz: Der Auftritt in der Wissenschaft«, in: Thomas Etzemüller (Hg.), *Der Auftritt. Performanz in der Wissenschaft*, Bielefeld: transcript 2019, S. 9–44, hier S. 20.

55 Vgl. hierzu das Kapitel II.2.2 dieser Arbeit.

56 Vgl. Kabeljau & Dorsch: Facebook-Startseite, online unter: <https://www.facebook.com/KabeljauundDorsch/> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).

Zusätzlich lässt sich das Veranstaltungskollektiv sogenannte Banner gestalten, die es vor allem digital verbreitet; auf diesen Bannern sind statt eines Ankündigungstextes nur das Wort ›Lesung‹, die Zeit, der Ort und die Namen der lesenden Autor:innen vermerkt. Die Banner wirken so wie tatsächliche Einladungskarten, die über die einheitliche grafische Gestaltung Kabeljau & Dorsch zuordenbar sind. Einen Ankündigungstext gibt es nur in der erstellten ›Veranstaltung‹ auf Facebook. Dieser liest sich eher salopp:

»Die neue Ausgabe steht vor der Tür und mit ihr 3 wunderbare AutorInnen mit Kurzgeschichten, Lyrik und Szenischem im Gepäck. Außerdem diesmal 2 Textkünstler, die an der Abschaffung des Autors, der Autorin arbeiten. Literatur von heute und aus der digitalen Zukunft. Es wird wie immer ein Fest.«⁵⁷

Möglich ist diese Praktik, da die Lesereihe eine ritualisierte Struktur besitzt, die dem Zielpublikum bekannt ist. Über das informelle Sprachregister des Ankündigungstextes und die verspielt-verrätzelte Ankündigungsstruktur verbreitet das Kollektiv nur die allernötigsten Informationen und gibt sich so bereits im Ankündigen einerseits ungezwungen und informell, andererseits professionell gestaltet und ungewöhnlich arrangiert. In diesem Duktus gestaltet sich auch die Aufführung des Gastlichkeitsrituals. Indem Kabeljau & Dorsch seine Lesung in einer Berliner Szenekneipe stattfinden lässt, wählt das Kollektiv einen Raum mit einer losgelöst-geselligen Atmosphäre aus, der mit einem entgrenzten Freizeitverhalten konnotiert ist, und führt dennoch einige Elemente in einem professionellen Modus aus.⁵⁸

Ihre gastgeberischen Praktiken passen die Akteure an den Raum an: Sie verlangen weder Eintrittsgeld, noch achten sie auf einen pünktlichen Beginn der Veranstaltung, sodass ihrem Publikum eine Bewegungsautonomie zugestanden wird, die generell mit dem Nachtleben assoziiert ist. Willkommen fühlt sich so, wer sich in einer Szenekneipe zuhause fühlt.⁵⁹

57 Kabeljau & Dorsch: »Kabeljau & Dorsch/25.5.2018«, online unter: <https://www.facebook.com/events/1542647235845938/> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).

58 Vgl. hierzu auch Kapitel III.3.1.

59 Dies entspricht auch den explizit formulierten Zielen der Veranstaltenden. So antwortet Malte Abraham in einem Interview zu der Veranstaltungspraxis von Kabeljau & Dorsch: »Viele junge Menschen, hauptsächlich. Das liegt daran, dass wir in einer Bar veranstalten und nicht in einem Haus am Rand von einer Stadt, wohin man eine Stunde Fahrtzeit hat. Wir wollen das Publikum nicht dahin holen, wo wir sind, sondern wir wollen ein Stück weit dahin gehen, wo unser erwartetes Publikum ist. Das heißt, die Leute, die zu uns auf die Lesungen kommen, sind Leute, die sowieso in Bars sind. Der Großteil der Leute, die kommen, hat irgendwas mit Literatur zu tun oder ist literaturaffin, aber es war immer unser Grundsatz, in eine Bar zu gehen und keinen Eintritt zu nehmen, um die Barrieren so niedrig zu halten, dass wir auch Leute erreichen, die auf gar keinen Fall in ein Literaturhaus gehen würden.« Vgl. Gilla Hofmann: »Kabeljau & Dorsch: ›Eigentlich wollen wir alle das gleiche: Literatur fördern

Durch ihren informellen Kleidungsstil und die Teilnahme am Kneipengebaren – ungezwungenes Bewegen durch den Raum, Trinken, Rauchen und Smalltalk – laden die Veranstaltenden auch performativ zum gemeinsamen Freizeitverhalten ein. Verstärkt wird dieser Eindruck noch dadurch, dass Kabeljau & Dorsch vor der Veranstaltung und während der Pause die Bühne auf- und umbaut. In diesem Modus des ›inszenierten Uninszenierten‹ existiert keine Hinterbühne, sondern nur die gemeinschaftlich-freiheitliche Erarbeitung eines Abends, bei dem vor allem die ritualisierten Praktiken des Ortes Orientierung bieten. So wird auch in der – ebenfalls im informellen Sprachregister vorgetragenen – ritualisierten Anmoderation betont, dass jede:r einen Text einsenden und selbst auftreten könne; die Hierarchien zwischen den verschiedenen Teilnehmenden der Lesung werden so weit wie möglich verflacht. Hierzu trägt auch bei, dass die Veranstaltenden während der Veranstaltung das ›Nebenrollen-Primat‹ beachten und die Moderationen auf das Allernötigste beschränken; die Autor:innen wechseln sich selbstständig ab und werden von den Veranstaltenden nicht einzeln anmoderiert.

All dies schafft eine ungezwungene und gemeinschaftliche Atmosphäre für ein relativ homogenes Publikum, das sich für ›junge Literatur‹ interessiert und in einer Szenekneipe auskennt und wohlfühlt.⁶⁰

Abbildung 15: Banner einer Lesung von Kabeljau & Dorsch



Quelle: Facebook-Auftritt von Kabelja und Dorsch, online unter: <https://de-de.facebook.com/KabeljauundDorsch> (Screenshot aufgenommen am 20.01.2020)

und einer Öffentlichkeit präsentieren«, in: Zebrabutter – Schlaues über Gutes und Schlechtes, 25.01.2016, online unter: <https://www.zebrabutter.net/kabeljau-dorsch-interview.html> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).

60 In diesem Satz ist das »und« entscheidend. Denn zugleich kann die Kombination aus Szenekneipe und Junge-Literatur-Szene auch zu Ausschlusseffekten führen, sobald ein:e Besucher:in habituell nicht in die ›Szene‹ passt und/oder an dem gemeinschaftlichen Rahmen der Veranstaltung nicht teilnehmen möchte. Vgl. hierzu das Kapitel III.4 dieser Arbeit.

Abbildung 16: Bühnenbereich der Mai-Ausgabe der Lesereihe Kabeljau & Dorsch in der Kneipe Alter Roter Löwe Rein vor Beginn der Lesung, 25.05.2018



Quelle: Eigene Aufnahme

Dass sich in diesem Milieu nicht nur die Autor:innen, sondern auch viele Besuchende visuell und habituell als Kreativschaffende und Künstler:innen inszenieren, zeigen auch die von einer beauftragten Fotografin später ins Internet gestellten Fotos. Durch sie entfaltet das Ritual in der dritten Phase seine postsituationale Wirkung. Auch hier liegt der Fokus nicht auf den Autor:innen, sondern auf dem gemeinschaftlich verbrachten Abend in ungezwungener Atmosphäre, der wiederum professionell dokumentiert wird, sodass »der Gewinn symbolischen und sozialen Kapitals für Gastgeber und Gäste«⁶¹ sichergestellt ist. Diese Form der Dokumentation ist ein Hinweis darauf, dass Kabeljau & Dorsch nicht (nur) für die junge Literatur eine Repräsentationsfunktion einnimmt, sondern (auch) für ein bestimmtes Milieu, das nicht nur die Lesenden, sondern auch deren Freund:innen und die anderen Besuchenden von Kabeljau & Dorsch einschließt.⁶²

61 B. Dücker: Ritualitätsformen von Gastlichkeit, S. 73.

62 Mehr zu dieser doppelten Repräsentationsfunktion im folgenden Kapitel.

Abbildung 17: Screenshot der Vorschau eines auf Facebook veröffentlichten Fotoalbums von Kabeljau & Dorsch



Quelle: Facebook-Auftritt von Kabelja und Dorsch, online unter:
<https://de-de.facebook.com/KabeljauundDorsch> (Screenshot aufgenommen am 20.01.2020)

Der doppelte Rahmen, in dem Kabeljau & Dorsch seine Veranstaltung ausrichtet, betont stark die Gemeinschaftlichkeit der Situation, die in allen drei Phasen des Gastlichkeitsrituals sichtbar wird. Das Kneipengeschehen, aber auch die informelle Ankündigungsweise, die auf eine bestimmte Zielgruppe gerichtete Sprache und das fotografische Aufbereiten von Aufführung, Publikum und Spektakulum rahmen die Lesung als einen ungezwungenen und zugleich ausgewiesenen sozialen Anlass. Die Ungezwungenheit verschafft den Gästen zugleich eine gewisse Autonomie; sie

wachsen zur Ritualgemeinschaft zusammen, indem sie die Aufführungssituation gemeinsam hervorbringen.⁶³

Eine auf Vergemeinschaftung ausgelegte Rahmung ist nicht nur Lesungen in Kneipen vorbehalten, sondern lässt sich auch herstellen, ohne einen explizit auf Interaktion ausgelegten Ort zu borgen. So können auch Praktiken des Gastgebens seitens der Veranstaltenden vergemeinschaftende Atmosphären schaffen. Beobachtbar waren solche bei meinem Besuch einer Lesung in der Buchhandlung Büchers Best:

Ich bin eine halbe Stunde zu früh da, warte vor der Buchhandlung und werde direkt angesprochen von einem Mann, der sich später als der Ladenbesitzer Jörg Strübing herausstellt. Durch die Einfahrt werde ich zur Hintertür der Buchhandlung gelotst, hinter der eine provisorische Kasse zur Linken und eine provisorische Bar zur Rechten aufgebaut sind. Strübing fragt mich, ob ich reserviert hätte. Als ich mich vorstelle, führt er mich zu Isabel Fargo Cole zum Kennenlernen. Der Buchhändler wirkt, als würde er die Rolle gerne erfüllen, in der kommenden halben Stunde begrüßt er alle, die hereinkommen, mit Namen. Sein Gebaren färbt auf die Gäste ab: Der Mann neben mir beginnt irgendwann kurz vor der Lesung, mir gegenüber den Raum zu kommentieren, als würden wir uns kennen. Anonym bleiben, untergehen ist hier schwer; und wenn man wie ich von außerhalb ist, könnte es sich komisch anfühlen, aber die Leute wirken sehr nett, sodass ich mich trotzdem wohlfühle.

In der Buchhandlung sind – ungewöhnlich – mehr Männer als Frauen. Sechs Frauen und zehn Männer zähle ich, plus die Angestellten der Buchhandlung, außer dem Besitzer noch einen Getränke verkaufenden Mann in den Zwanzigern und eine Frau selben Alters, die im Hinterzimmer steht und isst. Auf den Stühlen kleben gelbe Post-its mit den Namen der Reservierungen (etwa 15 auf 23 Plätzen), was einige, wenn sie hereinkommen, ein wenig peinlich berührt, was die Stammgäste aber freudig begrüßen. Ich höre den Besitzer sagen: »Suse hat geklebt«, und eine Frau in einem blauen Kleid mit weißen Tropfen, dunkelhaarig, in ihren Vierzigern: »Dann suche ich mal meinen Zettel. Danke.« Im Hintergrund läuft Folk, den der Buchhändler dann später als bewusste Auswahl für diesen Abend markiert. Die Boxen stehen ganz selbstverständlich auf den Bücherregalen mitten in dem gut bestückten, chaotischen Raum. An der Bar im Hinterzimmer werden vor der Lesung und in den Pausen Wein, Bier, Wasser und Saft zu niedrigen Preisen verkauft. Zwischen den Stuhlbeinen zeigt sich ein gestreifter Kater. Irgendwann geht die Musik aus. Jörg Strübing schlägt einen Gong zwei Mal und schaltet die Leselampe auf dem Lesetisch an. Die letzten Zuschauenden finden auf ihre Plätze, es wird stiller im Raum, jemand flüstert: »Er macht es schon spannend, ne.«

63 Vgl. zu den (Un-)Zugehörigkeitsgefühlen, die durch eine solche Rahmung entstehen, Kapitel III.4 dieser Arbeit.

Strübing stellt sich etwas abseits vom Lesetisch hin und schlägt den Gong abermals, diesmal drei Mal. Das Publikum schmunzelt und verstummt.
(»Isabel Fargo Cole«, Aufführungsnotizen)

Jörg Strüblings Handlungen im Vorfeld der Lesung zeigen, wie mit den Mitteln der Intimitätserzeugung die »Verwandlung der Eingeladenen zu Gästen, des Hausherrn zum Gastgeber, die Machung einer homogenen Ritualgemeinschaft (Genuss, Kommunikation) unter dem Aspekt der Gleichberechtigung aller (Absehen von Alltagspositionen und deren Geltung)«⁶⁴ vonstattengehen können. Indem der Buchhändler offen auf alle Gäste, bekannte und unbekannte, zugeht, erzeugt er eine Atmosphäre der Nähe, die den Gästen die Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft unabhängig von ihren Statuspositionen anbietet.⁶⁵ Die Tendenz zur sozialen wird durch die räumliche Nähe verstärkt: Die Zuschauenden sitzen relativ nah beieinander in einem verhältnismäßig kleinen Raum, sodass sich auch über die geringe Distanz der Körper im Raum zueinander Intimität herstellt.

Die in Strüblings Buchladen vorhandenen Artefakte tragen zur Intimitätsstiftung bei, da sie Zeichen der Privatheit ausstrahlen: Der Kater, die »Platzkärtchen«, die sich bei geöffneten Türen in den Hinterzimmern aufhaltenden Mitarbeitenden und die improvisierte Bar könnten auch zu einem Privathaushalt gehören, zu dem man über informelle Kontakte Zugang gefunden hat. Der Eindruck verstärkt sich noch, wenn die Autorin später ohne Mikrofon liest und in der Pause auf ihrem Platz sitzen bleibt, um sich mit den Gästen in der ersten Reihe zu unterhalten.

Die Intimitätsstiftenden Praktiken der Veranstaltenden und die Räumlichkeiten schaffen eine Stimmung, die die Atmosphäre der Buchhandlung potenziert. Denn auch abseits der Lesungen ist das Persönliche das Markenzeichen, das die inha-bergeführte Buchhandlung von ihrer Konkurrenz abheben soll. So heißt es auf der Homepage:

»Büchers Best ist mehr als ein Ort des Warenumschlags. Wir verstehen uns auch als Refugium für aufgeklärte Minderheiten und Unzeitgemäßes. Als Hort des Harmonischen vor den Zumutungen des Grellen. Als Sozialagentur und Happy-Place. Als zweites Wohnzimmer, Diogenes-Club und Knoten in vielen Netzen.«⁶⁶

64 Freiherr von Knigge: Über den Umgang mit Menschen.

65 Auch die so geschaffene Intimität kann, da sie das Soziale der Situation betont, zu Gefühlen der Nicht-Zugehörigkeit bei einem Subjekt führen, das an ihr nicht teilnehmen kann oder möchte. Vgl. hierzu das Kapitel III.4 dieser Arbeit.

66 Büchers Best: »Über uns«, online unter: <https://buechersbest.buchkatalog.de/webapp/wcs/stores/servlet/StaticPageView/Aboutus//141706/10002/-3//> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).

Diese Atmosphäre des ›zweiten Wohnzimmers‹ verstärkt Strübing durch die ritualisierten Praktiken vor und während der Lesung. Passend hierzu rückt er das Wenige, was er zur Inszenierung der Räumlichkeiten einsetzt, in der Anmoderation in einen anti-theatralen Modus, indem er das Zustandekommen der Lesung schildert: Wie er auf das Buch aufmerksam geworden ist, warum er die Musik ausgewählt hat und wie sich über Kontakte eine Finanzierung der Lesung ergeben hat.⁶⁷ Ähnlich wie Gastgebernde ihren Gästen oft eine Führung durch ihre Räumlichkeiten anbieten, öffnet Strübing hier den Blick für die ›Hinterbühne‹ der Lesung. Er lässt die Zuschauenden am privaten, nicht sichtbaren Geschehen der Veranstaltungspraxis teilhaben und erzeugt so auch verbal Intimitätseffekte, die zur Atmosphäre der Veranstaltung passen.

Nicht nur ›freie‹ Literaturveranstaltende sind der Erwartung des Gastgebens unterworfen. So lassen sich Rituale der Gastlichkeit auch bei etablierten Institutionen beobachten. Hier folgen sie häufig einer Choreografie, die Gäste auch aus anderen Kulturinstitutionen wie Theatern oder Opern kennen, sodass sie ihre Rolle darin als Teil der ›Zuschauerpraktiken‹ kulturvermittelnder Orte verinnerlicht haben.

So bietet das Literaturhaus Stuttgart als extra für Literaturveranstaltungen konzipiertes Haus Artefakte und Abläufe, die speziell auf den Lesungsbesuch zugeschnitten sind:⁶⁸ Jeder Gast erhält an der Kasse eine mit dem Namen der Lesung bedruckte Eintrittskarte als Zeichen der Aufnahme in die Ritualgemeinschaft und hat im Vorraum der Aufführung die Möglichkeit, sich auf dieselbe beim Betrachten der Ausstellungen oder mit einem Getränk einzustimmen, bevor er im eigens für die Lesung konzipierten Raum an ihr teilnimmt. Zudem bietet das Literaturhaus mit der Buchhandlung im Erdgeschoss, der Zeitschriftenecke und den wechselnden Literatúrausstellungen den Besuchenden Möglichkeiten, vor der Veranstaltung Praktiken der Beschäftigung mit Literatur zu vollziehen.⁶⁹ Das Restaurant und das Getränkeangebot im Vorraum bieten des Weiteren die Möglichkeit zur Vergemeinschaftung bzw. zur Bedürfnisstillung.

Diese auf Gastlichkeit ausgerichteten Gegebenheiten sind jedoch nur Angebote an das Publikum. Abgesehen von den unmittelbar mit der Aufführung verbundenen Praktiken verpflichten sich die Besuchenden des Literaturhauses zu keinen weiteren Aktivitäten, sondern erleben die Möglichkeit, diesen nachzugehen, nur als zurückhaltendes Angebot. Die Kombination aus Literaturbezogenheit und dezenten Beschäftigungsangeboten schafft eine Atmosphäre, in der die Besuchenden von Literatur umgeben sind, sich zugleich jedoch als Gäste erfahren, denen die Teilnahme an sozialen Aktivitäten so freigestellt ist wie möglich. Diese Rahmung ermöglicht es,

67 Vgl. für ein Transkript von Strübing's Einleitung das folgende Kapitel V.2.3.

68 Vgl. hierzu auch Kapitel III.2 dieser Arbeit.

69 Vgl. Kapitel III.2.1 dieser Arbeit.

das Soziale weitgehend stillzulegen und sich doch als Teil einer literarisch interessierten Öffentlichkeit wahrzunehmen. Der Ritualcharakter transportiert sich über die Räumlichkeit. Die Zuschauenden befinden sich so in einer literaturbezogen-repräsentativen Atmosphäre. Hierzu passen auch der zurückhaltende Stil der Mitarbeitenden und ihr später auch durch die Leiterin auf der Bühne zu vernehmendes akademisches Sprachregister.

Während der Aufführung wirkt die Räumlichkeit des Literaturhauses ebenfalls als Ritualstätte.⁷⁰ Die Eröffnungsworte einer Autor:innenlesung werden im Regelfall von der Leiterin des Literaturhauses hinter einem Stehpult auf der Bühne abgelesen, wobei ihre Stimme durch die professionelle Tontechnik verstärkt, ihre Körperlichkeit durch das Stehpult verdeckt ist. Diese Form der Eröffnung, mit der das Rahmenwissen der Zuschauenden über den im Mittelpunkt stehenden Text aktualisiert wird, wirkt durch das räumliche Setting und den Redemodus des Ablesens wie eine feierlich ausagierte Praktik des Gastgebens, die als Respektbekundung den Zuschauenden wie den eingeladenen Autor:innen gegenüber fungiert.

Auch im Literaturhaus Stuttgart dokumentieren professionelle Fotograf:innen die Aufführung visuell. Ausgewählte Fotos werden nachträglich zur Veranstaltungsankündigung auf der Homepage hinzugefügt. Im Gegensatz zu der Dokumentation von Kabeljau & Dorsch bilden sie jedoch nicht das Publikum ab, sondern nur die Auftretenden der Veranstaltung (vgl. Abb. 19). Zudem werden ausgewählte Lesungen des Literaturhauses auf der Seite www.dichterlesen.net als Tondokumente der Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt.

Auch hier ist also die Tendenz der Veranstaltenden als Gastgeber:innen zu beobachten, das Ritual nicht nur im Gedächtnis der Zuschauenden, sondern auch öffentlich zu konservieren. Hierbei wird das Primat des anti-performativen Modus⁷¹ bedient: Das Gesprochene wird in voller Länge konserviert, während das Visuelle nur punktuell die Aufführung überdauert. Zudem zeigt sich an der Dokumentationsweise, dass es primär darum geht, die Literatur einer literarisch interessierten Öffentlichkeit zu präsentieren – und dass wiederum die Präsentation ebendieser literarisch interessierten Öffentlichkeit nicht zu den Zielen des Hauses gehört.

70 Vgl. Kapitel III.2 dieser Arbeit.

71 Vgl. Kapitel IV.1 dieser Arbeit.

Abbildung 18: Screenshot der Ankündigung der Lesung von Anja Kampmann auf der Webseite des Literaturhaus Stuttgart

literaturhaus
stuttgart

Veranstaltung

Dienstag, 19.06.18 / 20.00 Uhr

Anja Kampmann

Wie hoch die Wasser steigen

"Anja Kampmann wagt eine Reise an die Wurzel unserer Gegenwart – atmosphärisch, intensiv, sinnlich." Lutz Seiler
In Anja Kampmanns Debütroman „Wie hoch die Wasser steigen“ begeben wir uns auf die Odyssee eines modernen Wanderarbeiters. In der scharfgestellten Wahrnehmung eines Brennglases und in traumsicherer Begehung der Gegenwart erzählt Anja Kampmann von Wenzel Groszak, einem Ölbohrarbeiter auf einer Plattform mitten im Meer, der in einer stürmischen Nacht seinen einzigen Freund verliert. Nach dessen Tod reist Wenzel nach Ungarn, um der Familie seine zurückgelassenen Sachen zu übergeben. "Es ist die Sprache, die aus hoch technisierten Abläufen auf Ölbohrplattformen im offenen Meer und einer archaischen Existenz im Gebirge dieselben poetischen Funken schlagen kann," so Helmut Böttiger in der Süddeutschen Zeitung. Dieser Tod seines Freundes führt Wenzel an verschiedene Orte, die alle etwas mit seinem Leben, seiner Liebe zu Milena zu tun haben, doch wie wenig greifbar dieses Leben geworden ist, stellt sich erst im Lauf der Zeit heraus. Anja Kampmann wurde 1983 in Hamburg geboren. Sie studierte an der Universität Hamburg und am Deutschen Literaturinstitut in Leipzig, veröffentlichte in Zeitschriften, und erhielt bereits einige Auszeichnungen. Bei Hanser erschienen ihr Gedichtband "Proben von Stein und Licht" (2016).

Lesung und Gespräch

Helmut Böttiger (Moderation)



Bilder von der Veranstaltung



© Heiner Wittmann

Quelle: Webseite des Literaturhaus Stuttgart, online unter: <https://www.literaturhaus-stuttgart.de/event/3948.html> (Screenshot aufgenommen am 20.01.2020)

Aus der Beschreibung dieser drei Akteure wird ersichtlich, wie sich Veranstaltende ritualisierter Elemente und ihrer Räumlichkeiten bedienen, um ihre Veranstaltungen gastlich zu gestalten. Mein zentraler Befund ist hierbei, dass alle drei veranstaltenden Akteure im Zusammenspiel der einzelnen Elemente und Praktiken eine Stimmigkeit entwickelt haben, die über die verschiedenen Phasen der Lesung hinaus eine bestimmte Atmosphäre schafft.

Mit Andreas Reckwitz lässt sich diese Stimmigkeit der Atmosphäre wieder auf die Vertrauens- und Glaubwürdigkeit der Produzent:innen von Gütern und Dienstleistungen zurückführen. Laut Reckwitz wird Passung bzw. Stimmigkeit von Elementen immer als ›authentisch‹ erlebt. »In ästhetischer Perspektive kann

Authentizität als immanente Stimmigkeit und zugleich als Stimmigkeit zwischen einer Entität und ihrem Kontext umschrieben werden; in ethischer als Vertrauens- und Glaubwürdigkeit.«⁷² Sobald die Praktiken und das Auftreten der Veranstaltenden, die Räumlichkeit mit ihren Artefakten und das Auftreten der Institution als stimmig erlebt werden, steigen also auch die Glaubwürdigkeit der Veranstaltenden und das Vertrauen der Zuschauer:innen in sie.

Dabei können die Praktiken des Gastgebens bei Autor:innenlesungen insgesamt auch sehr unterschiedlich ausgestaltet sein: Neben der beschriebenen ungezwungenen, intimen oder repräsentativen Atmosphäre lassen sich zahlreiche andere Atmosphären denken. Durch Wiederholung bestimmter Inszenierungsweisen und Handlungen über mehrere Aufführungen hinweg schaffen Veranstalter:innen wiederum einen Wiedererkennungswert und ermöglichen es ihren Gästen, eigens für ihre Veranstaltungen Zuschauer:innenpraktiken auszubilden. Da sie immer körpergebunden sind, sorgen diese Praktiken zusammen mit der spürbaren Atmosphäre für leibliche Effekte beim Publikum – die Ausgestaltung der Gastlichkeit des Raums wird nicht nur als solche wahrgenommen, sondern auch körperlich erlebt.

Abbildung 19: Stefanie Stegmann bei der Anmoderation von Marcel Beyer und Ulf Stolterfoht am 31.05.2016



Quelle: Eigene Aufnahme

72 A. Reckwitz: Die Gesellschaft der Singularitäten, S. 139.

Auf die einzelne Lesung bezogen bedeutet dies, dass die Praktiken der Gastlichkeit und ihre Ausgestaltung die Atmosphäre und das körperliche Erleben der Lesung mitbestimmen. Des Weiteren tragen sie dank der inszenatorischen Offenheit von Autor:innenlesungen⁷³ auch zum Verlauf derselben bei, da sie als Teil des Darstellungsrahmens von Anfang an im Bewusstsein der Teilnehmenden präsent sind.

5.2.3 Auftritte in den Anmoderationen

Neben den Praktiken des Gastgebens gibt eine weitere gängige Darstellungskonvention der Veranstaltenden, die stark auf den Verlauf der Lesung einwirkt. So sind die Veranstaltenden in den meisten Fällen dafür zuständig, den Abend zu eröffnen. Sie erfüllen diese Funktion, indem sie sich vor dem Auftritt der Autor:innen und der anderen Beteiligten mit einleitenden Worten an das Publikum wenden. Diesem Auftakt kommt auf Lesungen besondere Bedeutung zu. So bemerkt auch Goffman, dass es die »einleitenden Bemerkungen« sind, die »die Weichen stellen und das Folgende in einen Rahmen hineinstellen«⁷⁴. Die Anmoderationen von Lesungen sorgen nicht nur für Stille im Publikum, sondern umfassen auch die Inhalte und Performanzen, die das Publikum zuallererst wahrnimmt. Folglich stimmen sie das Lesepublikum auf den Abend ein.

Des Weiteren dienen die einleitenden Worte dazu, das Rahmenwissen der Zuschauenden zu aktualisieren, sodass sie die nötigen Informationen besitzen, um dem Abend folgen zu können. Gewöhnlich werden Informationen über die auftretenden Autor:innen, das Lesungs-Arrangement, den Anlass und die Lesungs-Umgebung ins Bewusstsein der Zuschauenden gerufen. Dies geschieht durch eine bestimmte Performanz und in einem bestimmten Sprachregister, was ebenfalls einstimmend auf das Publikum wirkt.

In vielen Fällen sind die einleitenden Worte so gestaltet, dass sie die Zuschauenden auf den Abend vorbereiten, indem sie eine Atmosphäre der gespannten Erwartung schaffen. Diese Form des Spannungsaufbaus lässt sich auch als Besonderung des Abends beschreiben, als eine Praktik, mit der bestimmte Rahmenbedingungen der aktuellen Veranstaltung hervorgehoben und als etwas Außergewöhnliches markiert werden. Diese Besonderung erfüllt eine Doppelfunktion: Zum einen baut sie Spannung bezüglich der stattfindenden Veranstaltung auf, zum anderen legitimiert sie die Planung und Realisierung dieser Veranstaltung und damit situationsübergreifend auch die veranstaltende Person als solche.

In den einleitenden Worten begegnen den Zuschauenden auch das erste Mal die Personen, die sie (später) als Bühnenfiguren wahrnehmen (werden). Durch die Beschreibung der Veranstaltenden entsteht ein erster Eindruck von den auftretenden

73 Vgl. Kapitel II.1 dieser Arbeit.

74 E. Goffman: Rahmen-Analyse, S. 284.

Autor:innen. Und zugleich bringen sich die Veranstalter:innen durch ihre Auftritte als Bühnenfiguren selbst hervor. Denn die Einführung in den Abend ist immer auch Selbstpräsentation der sie aussprechenden Personen. Dabei zeigt sich eine Person in der Rolle der Veranstalter:in, meist ausgestattet mit einem Repräsentationsanspruch bezüglich einer Institution.

So lässt sich, analog zur Beschreibung der Autor:innenfigur, auch die Identität der ›Veranstalter:innenschaft‹ in drei verschiedene Dimensionen aufteilen, deren Ausprägungen sich auf der Bühne beobachten lassen. Zu diesen zählen:

- die Auftrittspoetik, also die Gestaltung der Lesungen mitsamt ihren Arrangements, ihrer Räumlichkeit und ihrem Stil;
- das Literaturverständnis, also die Auswahl der Autor:innen und Werke sowie die ästhetischen Gründe dafür;
- das institutionelle Selbstverständnis und evtl. der gesellschaftspolitische Auftrag, also die politischen, sozialen und ethischen Gründe für die Auswahl des Ensembles und ggf. die Gestaltung der Rahmenbedingungen.

Diese Dimensionen der Veranstalter:innenschaft prägen das gesamte Arrangement und die gesamten Aufführungen der Autor:innenlesungen, die eine einzelne Person oder Institution plant und realisiert. Die einleitenden Worte sind wiederum eine Schlüsselstelle, an der Aspekte dieser Dimensionen aufgeführt und somit beobachtbar werden, und zwar in den Performanzen der Personen, durch den Inhalt ihrer Worte sowie durch explizite Verbalisierung. Hier lassen sich, ähnlich wie bei den Auftritten von Autor:innen, bestimmte Darstellungskonventionen ausmachen.

So gehört meinen Beobachtungen zufolge nicht nur zur Rolle der Autor:in, sondern auch zur Rolle der Veranstalter:innen die Ausbildung und das Performen von Deutungswissen, insbesondere in der Dimension der Auftrittspoetik. Veranstalter:innen können eine reflexiv-kritische Haltung zu ihrer Rolle und den entsprechenden Tätigkeiten einnehmen. Über eine solche Rollendistanz vermittelt die auftretende Person stellvertretend für die hinter ihr stehende Institution einen Eindruck von Vertrauens- und Glaubwürdigkeit. Es entsteht ein Authentizitätseffekt auf der Bühne, der das Vertrauen der Zuschauer in die Person und damit letztlich auch in die Institution legitimiert.⁷⁵

Zugleich lassen sich bei den einzelnen Veranstalter:innen unterschiedlich starke Legitimitätsgesten in Bezug auf ihre Veranstalter:innenschaft beobachten. Als solche Legitimitätsgesten fasse ich das Verbalisieren der eigenen Auftrittspoetik, des eigenen Literaturverständnisses und des Selbstverständnisses der Institution. Durch die Verbalisierung dieser drei Dimensionen bieten sich die Veranstalter:innen

75 Vgl. Kapitel IV.2. Theoretisch könnten bei den Veranstalter:innenfiguren auch Künstlichkeits-effekte auftreten, solche habe ich in meinem Datenmaterial jedoch nicht auffinden können.

dem Publikum zur Prüfung an, und zwar erstens in Bezug auf das Gelingen des Abends und zweitens in Bezug auf die kompetente Ausführung der eigenen Rolle. Fallen die Prüfungen zugunsten der Veranstaltenden aus, legitimiert dies ihre Position.

Im Folgenden werde ich vier Auftritte verschiedener Veranstalter:innen beschreiben und im Hinblick auf die zentralen Funktionen von einleitenden Worten untersuchen. Ich nähere mich den Auftritten mit der Frage danach, wie sie die Funktionen der Einstimmung ihrer Gäste, der Besonderung des Abends sowie der Legitimation des Abends und ihrer selbst erfüllen. Meinen Beobachtungen zufolge geschieht dies immer durch die Verbalisierung von Aspekten des Arrangements und der Inhalte oder Rahmenbedingungen der Lesung. Zugespitzt liegt mein Beobachtungsfokus also auf der Frage, welche Inhalte oder Rahmenbedingungen der Lesung in den einleitenden Worten jeweils aktualisiert und hervorgehoben werden, um Einstimmung, Besonderung und Legitimation zu erreichen.

Ich beginne mit der Analyse einer Anmoderation, die einen eher ungewöhnlichen Weg geht. Statt die auftretenden Autor:innen vorzustellen und in deren Werke einzuführen, fokussieren sich die einleitenden Worte der Lesereihe Kabeljau & Dorsch auf die eigene Veranstalter:innenschaft. Die Einstimmung erfolgt hier über die Besonderung der eigenen Marke und der doppelten Rahmung der Situation.

Chris Möller: Okay. Herzlich willkommen (.) zu Kabeljau und Dorsch. Eine Ausgabe an einem (.) so heißen Tag, dass ich gar nicht damit gerechnet (.) hätte, dass wir doch wieder diesen Raum sprengen. Ich hoffe, alle, die zuhören wollen, (.) kriegen die Chance, das jetzt zu tun, und sich irgendwo auf den Boden oder auf Schöße zu kuscheln, kommt alle rein (.) oder (.) genießt einen Aperol Spritz draußen und kommt zur zweiten Hälfte wieder rein, (.) jedenfalls (.) schön, dass ihr da seid. ↑Der heutige Abend ist ein Lesungsabend – für all diejenigen, die das noch nicht wissen –, (.) der sich unter anderem aus EINSENDUNGEN generiert, das heißt, wer auch immer hier im Publikum sitzt und schreibt, feel free und you're very welcome, uns Einsendungen zu schicken an die E-Mail-Adresse, die ihr auf unserer Homepage findet. (.) Wer heute lesen wird, wird Victor euch gleich vorstellen, ich sag vorher ein paar ganz kleine Worte zu dem, was wir sonst noch so machen. Außer dieser regelmäßigen (.) Lesereihe Kabeljau und Dorsch sind in den letzten Jahren viele andere Projekte gewachsen, die unter diesem Label Kabeljau und Dorsch mittlerweile laufen, und nächste Woche findet zum Beispiel das sogenannte CAFÉ PORSCHE statt, das ist ein literarischer Stammtisch, der hier im Hinterzimmer konspirative Gespräche zu Literatur im weitesten Sinne bietet. Da kann man sich über einen E-Mail-Verteiler anmelden, und am 20. Juni gibt es im Roten Salon der Volksbühne Kabeljau und Talk, die literarische Late-Night-Show mit allem, was dazugehört, Flaschendreher und Schnaps inklusive, und ich möchte auch schon darauf hinweisen, dass dieses regelmäßige Format im Juli nicht hier im Löwen stattfindet sondern da, wo sich heute vielleicht alle schon hinwünschen

würden, nämlich Open Air (.) auf dem Hertzberg-Minigolf-Platz (kurzes Jubeln im Publikum) hier in direkter Nachbarschaft, also merkt euch das alles, die konkreten Termine fin- (.) werden wir am Ende noch ganz groß einblenden (lacht). Zum Ablauf des heutigen Abends. Wir werden jetzt drei Autorinnen und Autoren im Block hören, eine Pause machen, damit ihr alle euch mit neuen Getränken versorgen könnt, und dann gibt's noch den sogenannten »vierten SLOT«, an dem wir bei den letzten Ausgaben Kurzfilm, Comic und, eh, Kurzfilm und Comic präsentiert haben (lacht) und heute digitale Poesie präsentiert bekommen werden. Viel Spaß, und Victor stellt jetzt vor, was euch konkret erwartet.

Kümel und Möller tauschen die Plätze.

Kümel: Ja, also Vorstellen heißt bei Kabeljau und Dorsch, die Viten zu verlesen, was ich sehr gerne tue. Nimmt das Blatt vor sich etwas höher und beginnt zu lesen. Die erste Lesende ist Nora Linnemann, geboren 1981, ist gelernte Schauspielerin und war an verschiedenen Bühnen engagiert, bevor sie Kreatives Schreiben und Kulturjournalismus an der Universität Hildesheim und Literarisches Schreiben am Deutschen Literaturinstitut Leipzig studierte. (.) Ihre Texte sind in verschiedenen Zeitschriften und Anthologien erschienen, regelmäßig ist sie als Gast auf Lesebühnen und bei Lesereihen vertreten. 2014 war sie Finalistin des Open Mike. Sie arbeitet als Voice-Over und Social-Media-Managerin in Berlin. (.) Die zweite Lesende ist Andra Schwarz. (.) Wurde 1982 in der Oberlausitz geboren und lebt in Leipzig. Sie studierte von 2013 bis 2017 am Deutschen Literaturinstitut und erhielt (.) unter anderem den Lyrikpreis beim 23. Open Mike in Berlin und im letzten Jahr den Leonce-und-Lena-Preis beim 20. Literarischen März in Darmstadt. Im Herbst 2017 erschien ihr Debüt »am Morgen sind wir aus Glas« in der Reihe »neue Lyrik« beim Poetenladen. In diesem Jahr erhielt sie das Aufenthaltsstipendium des Berliner Senats am Literarischen Colloquium Berlin. (.) OLIVIA WENZEL, (.) 1985 in Weimar geboren, Studium der Kulturwissenschaften und Ästhetischen Praxis an der Uni Hildesheim, lebt und arbeitet in Berlin. (.) Wenzel schreibt Texte für die Bühne und Texte zum stillen Lesen, macht Musik als Otis Foule und ist als Performerin aktiv, zuletzt im Stück »die Erfindung der Gertraud Stock« mit dem Kollektiv vorschlag:hammer. Wenzels Texte fürs Sprechtheater wurden unter anderem an den Münchener Kammerspielen, am Hamburger Thalia Theater, am Deutschen Theater Berlin und am Ballhaus Naunynstraße aufgeführt. Mit Prosatexten war sie unter anderem zu Gast beim Internationalen Literaturfestival Berlin, im Literaturhaus Hamburg und beim letzten Prosanova-Festival. 2017 war sie außerdem Teilnehmerin des Klagenfurter Literaturkurses beim Bachmann-Preis und bei der Autorenwerkstatt des LCB. Neben dem Schreiben gibt Wenzel Workshops, arbeitet in Textwerkstätten mit Kindern und Jugendlichen und ist Teil des Cobratheater.Cobra-Netzwerks. Ihr Debütroman erscheint 2019. (.) Hört auf abzulesen. Und (.) den Slot vier stellen wir nach der Pause noch vor. Jetzt wünsche ich erstmal viel Spaß mit Nora Linnemann.

(»Kabeljau & Dorsch, Mai 18«, 00:05:50-00:11:18)

Der Aufbau der Anmoderation und die Performance der Autor:innen-Präsentationen zeigen, wie wenig Platz hier der Vorstellung der Autor:innen eingeräumt wird. Die ›Viten‹, die Kümel hier vorliest, finden sich in genau demselben Wortlaut auch in der Veranstaltungsankündigung des aktuellen Abends auf Facebook. Zugleich gehen Kümel und Möller nicht auf die Texte der Auftretenden ein, ebenso wenig begründen sie ihre Auswahl. Das Rahmenwissen der Zuschauenden wird nur so weit wie unbedingt nötig aneinander angeglichen bzw. aktualisiert. Mit diesem Auftritt vollführt das Kollektiv also eine Verweigerungsgeste gegenüber der gängigsten Besonderung der für Autor:innenlesungen zentralen Inhalte – Autor:innen und Text selbst.

Stattdessen entscheidet sich Kabeljau & Dorsch dafür, zwei andere Rahmenbedingungen herauszuheben und zu besondern: Erstens den doppelten Rahmen, dessen Praktiken des Getränkekonsums und des Informellen in der Anmoderation thematisiert werden. Dieser wird ebenfalls auf der Bühne performt, indem sich die Veranstaltenden selbst als am Kneipenrahmen teilnehmend präsentieren und sich im entsprechenden Sprachregister ans Publikum wenden. Zweitens betont Möller den offensichtlichen Erfolg dieses Konzepts von Kabeljau & Dorsch. Sie erwähnt, dass die Veranstaltung »wieder« voll ist, und weist damit auf den regelmäßig hohen Publikumsandrang hin. Dieser messbare Erfolg dient so der Legitimation der Veranstaltenden und beglaubigt ihre Fähigkeit zur Selektion. Die Besonderung der während der Veranstaltung gelesenen Texte erfolgt also über die Reputation der Veranstaltenden, die relativ unabhängig von den auftretenden Autor:innen ein ›volles Haus‹ garantieren können und sich somit als vertrauenswürdig hinsichtlich des Gelingens des Abends präsentieren.

Hierzu passt auch die Selbstbezeichnung der Veranstaltenden als ›Label‹. Ein Label, schreibt Fischer, »gibt eine Positionierung im ökonomischen und kulturellen Feld; es vermittelt somit ein Image und mit diesem spezifische Werte und (ästhetische wie moralische) Qualitäten, [...] es schürt beim Rezipienten eine bestimmte Erwartungshaltung und suggeriert eine Einheitlichkeit«. ⁷⁶ Als ein solches Label bürgen die Veranstaltenden für die Qualität der Texte bzw. der Aufführung. Dass sie keiner verbalen Legitimationsgesten bezüglich ihrer Auftrittspoetik oder ihres Textverständnisses bedürfen, lässt sich zum einen auf die niedrigen institutionellen Zwänge zurückführen, denen das selbstständige Veranstaltendenkollektiv unterliegt. Zum anderen zeugt es von der bereits beschriebenen starken Stellung des Akteurs im Feld.

Zugleich zeigt dieses Beispiel, dass Veranstalter:innen selbst in der Verweigerung von Legitimationsgesten nicht ohne dieselben auskommen. Sie gehen zwar nicht mehr den ›Umweg‹ der Besonderung ihrer Literatúrauswahl, sondern unterstreichen durch Verweis auf den Publikumsandrang die bereits im Vorhinein aufgebaute

76 A. M. Fischer: Posierende Poeten, S. 46.

Reputation, die keiner expliziten Legitimation mehr bedarf. Als Veranstaltungskollektiv bedürfen sie dennoch der Legitimation des Publikums – und kommen nicht umhin, diese auch zu verbalisieren.

Die Einstimmung, Besonderung und Legitimation eines Lesungsabends erfolgt üblicherweise wenigstens zum Teil über die Aspekte, die Kabeljau & Dorsch im Hintergrund gehalten haben: die ausgewählten Texte und die mit ihnen ausgewählten Verfasser:innen dieser Texte. Besonders Häuser, die sich auf literarische Veranstaltungen spezialisiert haben, haben die Aktualisierung und Besonderung dieser Aspekte als Darstellungskonventionen fest in ihren einleitenden Worten verankert. Hier folgt die Anmoderation in der Regel einer ritualisierten Choreografie, die den Zuschauenden in der Regel bekannt ist.

Im Literaturhaus Stuttgart lässt sich beobachten, wie die Zuschauenden von sich aus verstummen, sobald die Leiterin des Hauses, Stefanie Stegmann, hinter das Stehpult auf der Bühne tritt. Mit ihr betreten die auftretenden Autor:innen und Moderator:innen die Bühne und nehmen an den Lesetischen Platz. In ihren einleitenden Worten kündigt Stegmann diese in der Regel in einer kurzen, halb abgelesenen Redesequenz an. Bei der Ankündigung einer Lesung der Autorin Anja Kampmann trägt sie Folgendes vor:

Stegmann: Herzlich willkommen (.) heut Abend hier (.) im Literaturhaus. ↑»Wie hoch die Wasser steigen«, so lautet der Titel von Anja (.) Kampmanns Debütroman, dem wir heute Abend hier die Bühne bereiten. Schon vor der Veröffentlichung feierte Lutz Seiler den Text als »atmosphärisch, intensiv und sinnlich« (.) und dann erschien es Mitte des Jahres und wurde prompt nominiert (.) für den Preis der Leipziger Buchmesse. (.) Bisher gab es »Proben von Stein und Licht«, den Gedichtband von Anja Kampmann, und nun setzt sie uns (.) mit dem Roman auf einer Öl(.)bohr(.)plattform (.) ab. Setzt uns an Waclaws Seite, der in einer stürmischen Nacht auf der Plattform seinen einzigen Freund verliert, und nimmt uns im Anschluss mit auf eine Reise über (.) Talga, Budapest, Malaga und andere (.) Orte. Für mich war diese Ölbohrplattform so ne Art Anti-(.)Insel, ein künstlicher Ort mit großer spannungsgeladener Symbolkraft, ein Ort, (.) der ein Versprechen von ↑Freiheit formuliert, (.) von finanzieller Unabhängigkeit, einer bestimmten Form von Maskulinität, zugleich aber auch ein Ort, ↓der vom genauen Gegenteil erzählt, von harten, fast menschenfeindlichen Arbeitsbedingungen, von einem Kosmos, (.) geprägt von Einsamkeit und innerem Rückzug. Und inmitten dieser matriziellen und zugleich höchst gegenwärtigen globalen Arbeitswelt gibt (.) oder gab es diese Freundschaft, vielleicht sogar eine Form von Liebe, und diesen existenziellen Verlust. Waclaw macht sich nach dem Tod (.) in einer ganz eigenen Müdigkeit und Trauer auf einen Weg. (.) Sie kennen das vermutlich alle auch SELBST, in schläfrigen, halb traumartigen Zuständen ist die – ist die Wahrnehmung bisweilen umso schärfer. So geht's auch Waclaw, den Anja Kampmann mit absolut weit geöffneten Sinnessynapsen durch und in Landschaften schickt. Das macht

sie in einer unglaublich atmosphärisch dichten und lyrischen Sprache, die, ich zitiere, »aus hochtechnisierten Abläufen auf Ölbohrplattformen im offenen Meer und einer archaischen Existenz im Gebirge dieselben poetischen (.) Funken schlagen kann«, schreibt Helmut Böttiger in der Süddeutschen Zeitung. Damit hätte ich dann auch den Zweiten im Bunde (.) heut Abend direkt genannt, ich freu mich, Anja Kampmann und an ihrer Seite den Literaturkritiker und Autor Helmut Böttiger hier bei uns zu wissen. Herzlich willkommen. Applaus. An einer Stelle im Text fragt Waclaws Freundin Milena: »Wie groß ist so eine Plattform? Drei Laternen war sie groß, und sie gingen die Strecke auf der Dorfstraße auf und ab, sie blieben stehen, Milena umarmte ihn fest. Drei Laternen, sagte sie, danach hört die Welt auf.« Und so beginnt jetzt erstmal für die nächsten neunzig Minuten »Wie hoch die Wasser steigen«.

(»Kampmann«, Einleitung, 00:00:00-00:02:38)

Während dieser einleitenden Worte können die Zuschauenden ihre Wahrnehmung auf die neben Stegmann sitzenden Personen einstimmen. Neben dem ästhetischen Effekt liefert die Praktik, gemeinsam mit Autor:innen und Moderation die Bühne zu betreten, auch einen Hinweis auf die Auftrittspoetik des Hauses: So präsentiert es die Auftretenden von Anfang an, auch wenn sie dadurch in visuelle Konkurrenz mit seiner Repräsentantin treten. Autorin und Moderation werden als »Protagonist:innen« gerahmt, die Präsentation wird der Selbstpräsentation vorgezogen.

Um auf den Abend einzustimmen, wählt Stegmann eine Aktualisierung des Inhalts des Buches, das vorgestellt wird. Die neben ihr sitzende Autorin erscheint in dieser Anmoderation als sekundär zu ihrem Buch. Stegmann beschreibt Kampmann knapp als sprachmächtige Autorin, die sich eines gesellschaftlich relevanten Themas angenommen hat, und verwendet dann Zeit darauf, den Inhalt des Romans zusammenzufassen und über ihren eigenen Leseindruck zu besondern. Damit aktualisiert Stegmann das Wissen über den Roman aus dem Ankündigungstext der Veranstaltung und erweitert den Referenzrahmen um die positiven Reaktionen der literaturbetrieblichen Wertungsinstanzen.

Diese Praktik des Zitierens gibt ihr auch die Gelegenheit, den Moderator vorzustellen. Die Zuschauenden erfahren, dass Böttiger als Literaturkritiker den Roman Kampmanns lobend besprochen hat. Diese Information impliziert, dass der Moderator nicht nur ästhetische Sachkenntnis besitzt, sondern auch dem Werk der Autorin wohlgesinnt gegenübersteht. Das Publikum kann sich so nicht nur den Moderator als imaginäre Figur entwerfen, sondern sich auch auf das Verhältnis zwischen Autorin und Moderator einstellen, bevor dieses auf der Bühne performt wird.⁷⁷

Stegmanns Auftritt bringt sie selbst als eine Figur hervor, die ein bestimmtes Literaturverständnis, ein institutionelles Selbstverständnis und eine bestimmte Auf-

77 Zu dem Verhältnis von Moderation und Autor:in sowie der Moderationsfigur, ihren Professionen und Besetzungspraktiken vgl. Kapitel V.3 dieser Arbeit.

trittspoetik verkörpert. Indem sie ihre Begründung für die Einladung der Autorin mit Zitaten untermauert, präsentiert Stegmann sich als eine Person, die sich in der Berichterstattung über Literatur auskennt. Indem sie die Wertungen mit ihrem eigenen Leseindruck verschränkt, präsentiert sie sich als aktive Teilnehmerin des gegenwärtigen Literaturbetriebs. Sie legitimiert sich so über ihr Wissen und Können als Leiterin einer Repräsentationsstätte von Gegenwartsliteratur. Zugleich besonders sie den Abend fast ausschließlich über den Text und nicht über die Rahmenbedingungen der Lesung, was ihre Auftrittspoetik als stark textbezogen markiert.

Indem Stegmann ihre Wertungen intersubjektiv nachvollziehbar darstellt und mit Zitaten untermauert, legitimiert sie nicht nur sich als Leiterin, sondern auch die Auswahl von Text und Autorin für den aktuellen Abend. Dementsprechend lassen sich in diesen einleitenden Worten starke Legitimationsgesten bezüglich des eigenen Literaturverständnisses gegenüber dem Publikum beobachten. Zugleich wirkt die Besonderung des Textes als Angebot, eine gespannte Erwartungshaltung zum im Anschluss gelesenen und besprochenen Debütroman einzunehmen.

Eine andere Konstellation von Einstimmung, Besonderung und Legitimation lässt sich bei Florian Kessler in der Anmoderation der Release-Lesung des Romans »Ellbogen« von Fatma Aydemir beobachten. Die Veranstaltung ist als »Lesung und Gespräch« arrangiert, und nach Kesslers Anmoderation werden Aydemir und der Moderator Enrico Ippolito die Bühne betreten. Wie Stegmann bereitet Kessler den Auftritt der beiden vor, indem er mit einleitenden Worten die zentrierte Interaktion etabliert. Für seine Besonderung zieht Kessler jedoch nicht intersubjektiv nachvollziehbare Urteile über den Text heran, sondern die Bedeutung, die die Neuerscheinung für ihn persönlich als betreuenden Lektor und für seinen Verlag hat.

Kessler: Ja hallo und guten Abend, (.) ich freue mich sehr, dass ICH hier bin, aber vor allem, dass so unglaublich viele Leute da sind, das ist ganz fantastisch. Ehm, mein Name ist Florian Kessler, ich bin vom Hanser Verlag und freu mich sehr, dass ihr alle zu Fatma Aydemirs Debütlesung und Party gekommen seid an diesen Ort, (.) und es ist ein schöner Abend, weil es wirklich der allererste ist, voller Zukunft, wie vielleicht auch dieses Buch, und gleichzeitig ist es für mich auch was ganz Besonderes, nicht nur für mich, sondern auch für den Verlag. Der Verlag ist ja in München, also weit weg, und, ehm, ich hatte irgendwie das Gefühl, als das so, vor so nem Dreivierteljahr oder sowas langsam entstand, da haben's dann immer mehr Leute irgendwie gelesen zu irgendwelchen Zeitpunkten und es war dann unglaublich, dass es dann plötzlich so da war, so in der Welt war, und total vielen Leuten im Verlag (.) sehr sehr wichtig wurde, worum dieses Buch ging, und, ehm, was das sein könnte und was das werde könnte. Und es ist jetzt irgendwie total traurig, einmal mehr, wie so oft in meinem Leben, dass München ganz woanders liegt, weil die Leute vom Verlag nicht hier sein können, was wirklich schrecklich ist. Und ehm, das Zweite ist, dass das Buch selbst für mich – um jetzt sehr, sehr persönlich zu werden – auch sehr wichtig war, vor allem, weil es was erzählt, was ich so noch

(.) überhaupt nicht gekannt hatte. Die Figur, um die's gleich geh'n wird, Hazal, ist glaub ich tatsächlich jemand, ehm, auf den ich noch nicht vorher gestoßen bin. Ich hatte so viele komische Figuren in meinem Leben getroffen, aber so eine irgendwie noch nie. Und deswegen war's auch ein Buch, das für mich total viel bedeutet. Und darum wird's gleich gehen, jetzt gleich wird Fatma Aydemir lesen, und vor allem auch sprechen, mit Enrico Ippolito vom Spiegel Online, der schönerweise heute aus Hamburg hergekommen ist, genau, und darauf freu ich mich sehr, es gibt draußen einen Büchertisch, an dem man das Buch kaufen kann, wenn man möchte, und das Dritte ist, dass danach dann die Hengameh alias DJ kos_mic q'andi auflegen wird und auch das wird bestimmt sehr schön (Jubel im Publikum). Viel Spaß, danke, Tschau.

Applaus.

(»Lesung: Ellbogen«, 00:00:00-00:02:31)

Kessler spricht die einleitenden Worte frei und ohne ein Skript in der Hand. Sein eher informelles Sprachregister passt zum Aufführungsort, einem kleineren Raum in einem Club in Berlin, in dem normalerweise Konzerte stattfinden und nun ein eher junges Publikum Bier trinkt und auf den Auftritt von Aydemir und Ippolito wartet. Performativ und über das Sprachregister stimmt Kessler so auf einen informellen Abend ein.

In seiner Anmoderation spricht Kessler aus einer anderen Position als andere Veranstalter, nämlich als hauptberuflicher Verlagsmitarbeiter und Lektor des vorgestellten Buches. Der Weg der Besonderung, den Kessler wählt, ist stark mit dieser Rolle verknüpft. Statt Rahmenbedingungen wie den Inhalt des Buches oder biografische Informationen zur Autorin heranzuziehen, wählt er den Anlass des Abends als zentrales Element der Besonderung. Er stellt heraus, wie wichtig es für die Mitarbeitenden des Verlags ist, »worum dieses Buch ging, und, ehm, was das sein könnte und was das werde könnte«. Die Besonderung des Buches erfolgt über sein Thema und seine Protagonistin, die Kessler als für ihn einzigartig markiert. Kessler schafft durch dieses »Anteasern« von Thema und Inhalt eine Atmosphäre der gespannten Erwartung. Zugleich gewährt Kessler mit dieser Ankündigung Einblick in die »Hinterbühne« des Verlags und nimmt so die Rolle des Gastgebers wahr, der seine Gäste mit persönlichen Informationen versorgt. Mit seiner Anmoderation schafft er einen Intimitätseffekt, der über die persönlichen Informationen gemeinschaftsstiftend wirkt. Dies passt zum informellen Duktus, auf den Kessler einstimmt.

Die Legitimationsgesten, die bei diesen einleitenden Worten zu beobachten sind, zielen nicht auf die Veranstaltung selbst ab, sondern auf das Verlegen des Buches. Als Verlagsmitarbeiter besonders Kessler dessen Thema und Inhalt und legitimiert so nur indirekt die Release-Veranstaltung von Aydemirs Debütroman. Zugleich ist zu beobachten, wie Kesslers Anmoderation nicht alle Funktionen von einleitenden Worten erfüllt. So hält er die Aktualisierung des Rahmenwissens über

Text und Autorin minimal. Die inhaltliche Einstimmung überlässt Kessler somit der Autorin und dem Moderator der Veranstaltung.

Indem er die Funktionen der Anmoderation nur halb erfüllt, weist Kessler die Rolle des Veranstaltenden teilweise von sich und gibt sie in die Hände der nach ihm Auftretenden. Durch diese Geste generiert sich Kessler als Mit-Machender, als Person, die am Erscheinen des Buches, das nun vorgestellt wird, Anteil hatte und es gemeinsam mit der Autorin und dem Moderator präsentiert. Er präsentiert somit nicht seine Veranstalter:innenschaft dem Publikum zur Prüfung, sondern den Anlass der Veranstaltung, das Erscheinen des Debüts von Fatma Aydemir, das er als Lektor betreut hat.

Die Verschränkung zweier Rahmenbedingen zu Beginn einer Lesung kann erhebliche Auswirkungen auf ihren Verlauf und die Bedeutungsfindung seitens der Zuschauenden haben. Wie ich in Kapitel III.3.2 beschreibe, können beispielsweise der Schauplatz eines Romans und der Ort der Lesung so ineinanderfallen, dass die Zuhörenden als Zeitzeug:innen der geschilderten Ereignisse gerahmt werden und die Lesung entsprechend wahrnehmen können. Die einleitenden Worte können solche Setzungen maßgeblich vorantreiben. So wird das Thema von Isabel Fargo Coles DDR-Roman »Die grüne Grenze« bei ihrem Auftritt in Dresden als nah an der Geschichte der Anwesenden präsentiert, was Autorin und Publikum in eine bestimmte soziale Konstellation rückt. Der Buchhändler Jörg Strübing entwirft in seinen einleitenden Worten eine Besonderung, die auf dieser Nähe basiert. Die Legitimationsgesten, die der Buchhändler für die Veranstaltung findet, knüpfen an diese Besonderung an.

Strübing: Wunderschönen guten Abend (.) verehrte Damen und Herren, liebe Freundinnen und Freunde des Hauses. Ich freue mich sehr, dass wir (.) an diesem warmen Tag so viele Interessentinnen und Interessenten hierhergeholt haben. Für uns ist es einer der kulturellen Höhepunkte des Jahres, es geht um (.) die Buchvorstellung eines ganz besonderen Buches, »Die grüne Grenze«, (hält Buch hoch) Isabel Fargo Cole – ist alles Redundanz, sonst wären Sie nicht hier, wenn Sie das nicht wüssten. Ich werde aber zur Autorin vielleicht kurz was sagen und dazu, (.) wie diese Lesung zustande gekommen ist. (.) ICH habe davon erfahren, weil es auf der Leipziger Messe ein Riesenrummel um dieses Buch gab und ich mich, wo ich mich kundig machte, dann sehr ärgerte eigentlich, dass es (.) nicht den Preis gekriegt hat, (.) weil es eine Sache ist, die mich von der Atmosphäre, vom Setting, aber auch von der Entstehung, eh, sehr angesprochen und sehr beeindruckt hat. Isabel Fargo Cole ist nicht nur eine Autorin, sondern sie ist eine amerikanische Autorin, die seit '95 in Berlin lebt und diesen ersten Roman auf Deutsch geschrieben hat, und dort eine deutsch-deutsche Grenzgeschichte, die zwischen den schönen Orten Elend und Sorge im Harz spielt in den 70er Jahren. Also unsere Geschichte, zumindest für die, die mein Jahrgang sind oder älter, ah, vielleicht ein bisschen jünger, unsere Geschichte erzählt, aber auf eine ganz un-

nachahmliche Art und Weise, mit dieser speziellen, amerikanischen grimmschen Butzenscheibenperspektive, wo alles überdeutlich wird. Wir haben im Eingang jetzt hier Trailhead gehört, der im Herbst wieder bei uns spielen wird, bürgerlicher Name Tobias Panwitz aus Prenzlau, das ist genau das Umgekehrte, ein Typ, der mit seiner Holzgitarre nach Amerika geht und dort Songs schreibt, die eigentlich amerikanischer sind, als die Amerikaner können. Und so'n ähnlicher Überdrehungseffekt ist hier bei der grünen Grenze vielleicht auch, bei Brecht würde es natürlich Verfremdung heißen, dass man sozusagen eigentlich vor nem fremden Kontext, den sich so anverwandeln kann, dass man viel identischer imstande ist, Sachen darzustellen und noch kenntlicher zu machen, als es UNS vielleicht möglich ist. Isabel Fargo Cole sollte eigentlich vorje Woche lesen, sie hatte einen hervorragenden Grund, dass wir das nochmal um eene Woche verschoben haben, sie hat nämlich ganz frisch den Helene-und-Kurt-Wolff-Übersetzerpreis erhalten, den erhält man nicht irgendwo, sondern im Goethe-Institut in New York – das ist eener der ganz (.) großen Übersetzerpreise, da hängen nicht nur zehntausend Euro dran, sondern der Ruhm ist (.) unnachahmlich größer. Und, ehm, sie war natürlich deswegen in New York, da ham wer gesagt, ok, nee, dann machen wir das heute, (Lachen im Publikum) das ging alles sehr problemlos. Und ich sag vielleicht drei Sätze zu ihr selber noch, dass Sie wissen, wen Sie vor sich haben, sie ist Jahrgang '73 in Illinois geboren, hat denn studiert, eh, also wuchs in New York City auf und hat denn studiert Literatur, Geschichte und Philosophie, in Chicago, (.) ist dann, eh, nach Berlin gegangen, um Russisch und Neue Deutsche Literatur an der Humboldt-Uni zu studieren, und dort ist dieser Faszinationseffekt entstanden, ostdeutsche Schriftsteller, Fühmann und Hilbig, für Hilbig »Die alte Abdeckerei« hat se jetzt diesen Preis gekriegt, ist also ne Kennerin, kennt die wahrscheinlich mehr als (.) wir alle zusammen. (Geste ins Publikum) Wenn man n Preisrätsel machen würde, würde sie mit Sicherheit fünf Punkte mehr haben, als wenn wir als Kollektiv mit ihr raten würden, denke ich, (.) und sie hat sich aber ooch n Gespür für diese ostdeutsche Befindlichkeit, Mentalität, auch für den ostdeutschen Klang bewahrt. Plus ner ungebrochenen Faszination für das, was des Deutsche ooch kann, diese poetologische Doppelbödigkeit. Wir haben hier nen Roman, in dem so Brigitte Reimann und Ernst Bloch mit den Gebrüdern Grimm zusammen um das Feuer der Wahrheit tanzen. (Lachen im Publikum) Es ist nicht einfach ne mythologische Grenzgeschichte, sondern es ist dieser doppelbödige deutsche Wald, kennt man vielleicht von Caspar David Friedrich den Chasseur im Walde, dieser einzelne französische Soldat vor diesen vielen deutschen Stämmen, ist so'n bisschen dieses überwältigende Nationale, was noch drin ist. Es sind mythologische Sachen drinne, ganz viel Sagenstoffe, wie bei allen guten Romanen transzendiert das die Realität, es ist also kein sozialistischer Realismus, das kommt auch vor (.) spannenderweise, sondern die Wahrheit ist, wie wir wissen, an den Rändern ausgefranst und n bisschen flüssig, und man weeiß manchmal gar nicht, auf welchen Ebenen man sich bewegt, das macht also die große Stärke dieses Romans aus, den ich gar nicht übermäßig weitererzählen will, denn sie wird uns ja in nem klassischen Doppelalbum-Format daraus lesen.

Es geht los mit dem ersten Kapitel, wo wir in das Setting eingeführt werden, deswegen sag ich zu den Hauptfiguren und Hintergründen gar nichts weiter. (.) Ich muss aber noch sagen, wie diese Veranstaltung noch zustande gekommen ist, es gibt ja keine Einzeltaten auf dieser Welt, alle sitzen immer mit Hintergründen, Teamwork oder mindestens den starken Frauen, die hinter einem stehen, in diesem Fall war vor einem Jahr die Nancy Aris hier mit ihrem Roman, die war von der – wie hieß es damals? (Einwurf aus dem Publikum) Nee, den Roman weiß ich, »Dattans Erbe«, hieß ihre Behörde damals auch schon so? (Antwort aus dem Publikum) (.) Wir haben nämlich heute ne Lesung mit freundlicher Unterstützung des Bundesbeauftragten zur Aufarbeitung der SED-Diktatur (Lachen und Schnaufen im Publikum, Aris korrigiert) – Landesbeauftragten, so heißt es. Das war früher so'n bisschen, eh (.) Stasi-Unterlagen, grob gesagt für uns, und Frau Aris hat gesagt, wenn ihr mal wieder was macht mit deutsch-deutscher Geschichte, DDR-Geschichte, dann rufen Sie mich doch mal an, (.) da können wir vielleicht was machen. Frau Aris ist nämlich nicht die (.) eh nicht die Dorflyrikerin, die hier gleich um die Ecke für ne Flasche Bier vorbeikommt, das ham wer ooch, das machen wer ooch gerne, sondern sie ist wie gesagt schon eine der (.) großen ... [unverständlich, LV]. Wir hätten's wahrscheinlich auch so gemacht, aber so ist natürlich viel angenehmer und so können wir gleich noch ne Lesung mehr für dieses Jahr einplanen, also vielen Dank an die Behörde, Lutz Rathenow und die Frau Aris sind da, Lutz Rathenow wird nach der zweiten Pause nochmal ne kleine Anmoderation machen, er hat sich dieses Buch angeguckt und sagt uns – (.) sagt uns einiges. [...] Sie hat jetzt nicht den weiten Weg von Amerika zu uns gemacht, in gewissem Sinne schon, aber erstmal nur von Berlin, aber damit sie sich wohl empfangen fühlt, einen herzlichen Applaus.

(»Isabel Fargo Cole«, 00:00:00-00:09:37)

Strübing betont in dieser Anmoderation Coles ausgiebige Beschäftigung mit der deutschen, insbesondere der ostdeutschen Literatur. Er greift sich also einen bestimmten Aspekt ihres Autor:innendaseins heraus, um es zu besondern, und zwar Coles Expertise für ostdeutsche Literatur, die sie sich durch ihre Übersetzer:innen-tätigkeit erworben hat. Zugleich greift Strübing ein weiteres Merkmal aus Coles Biografie heraus, nämlich ihre US-amerikanische Herkunft. Er betont also einerseits Coles Nähe zum Thema und Subjekt des Romans, andererseits ihre biografische Distanz dazu. An diese Konstellation knüpft er seine Interpretation des Buches an und betont, dass hier eine ›Fremde‹ auf die eigene deutsch-deutsche Geschichte blickt und dies qua ›Überdrehungseffekt‹ zu einem außergewöhnlichen ästhetischen Erlebnis formt. Strübing verankert durch die Besonderung dieser spezifischen Rahmenbedingungen eine Art Leitinterpretation im Darstellungsrahmen, die sich aus den biografischen Besonderheiten der Autorin und ihrer ästhetischen Expertise speist. Seine einleitenden Worte setzen so einen thematischen Rahmen, innerhalb dessen Strübing die Zuschauenden auf den Text einstimmt.

Zugleich ist diese spezifische Einstimmung eine in zweierlei Richtungen weisende Legitimationsgeste. Indem er ihre Expertise betont, legitimiert Strübing Cole als eine Autorin, die den DDR-spezifischen Thematiken ihres Romans gewachsen ist. Durch die Besonderung ihres Romans, aber eben auch ihrer spezifischen Position legitimiert er die Veranstaltung. Hierbei greift er auf die soziohistorischen Gegebenheiten des Veranstaltungsortes und seines Publikums zurück, das diese spezifische Besonderung überhaupt erst ermöglicht.

Zugleich präsentiert sich Strübing selbst als eine Figur, die fähig ist, die Expertise in Coles Biografie, aber auch in ihrem Roman zu erkennen. Er generiert sich so als Fachmann für DRR-Literatur, der wiederum das Fachwissen der Autorin erkennen und anerkennen kann. Gleichzeitig aktiviert Strübing seine eigene soziale Mitgliedschaft als Ostdeutscher und spricht auch aus dieser Position heraus über Coles Werk.⁷⁸ Er legitimiert so seine Fähigkeit, der Autorin literarische Qualität zuzusprechen, zum einen über sein Literaturverständnis, zum anderen über die biografische Dimension seiner Veranstalterschaft. Hier lassen sich starke Legitimationsgesten nicht nur im Hinblick auf das Literaturverständnis und insbesondere die Expertise zu einem Thema und einer Epoche beobachten. Sondern es zeigt sich auch, wie diese Legitimationsgesten zugleich auf die Veranstaltung zielen und den Veranstaltenden selbst als Figur hervorbringen.

Wie an diesen Beispielen ersichtlich geworden ist, lassen sich prinzipiell alle Inhalte und Rahmenbedingungen der Lesung in den Anmoderationen herausheben und besondern, um darüber die Veranstaltung und sich selbst als Veranstalter:in zu legitimieren. Auch wenn die Besonderheiten der Autor:innen bzw. die des mitgebrachten Textes zu den gängigsten Aspekten gehören, die herausgehoben werden, gibt es Anmoderationen, die ohne den Verweis auf diese beiden Aspekte auskommen. Zugleich zeigt mein Material, dass zum Ritual der Anmoderation Legitimationsgesten seitens der Veranstaltenden gehören, die eng mit ebendiesen Besonderungen der Veranstaltung verbunden sind, sich also ebenfalls auf bestimmte Inhalte und Rahmenbedingungen der Lesung konzentrieren.

Bestimmte Aspekte – etwa die Betonung der Seltenheit einer Protagonistin wie der von Aydemir in Kesslers Anmoderation oder die Verschränkung von Coles Literaturexpertise mit den soziohistorischen Gegebenheiten des Aufführungsortes bei Strübing – können spezifische Darstellungsrahmen schaffen und so nicht nur die Lesung in ihrem Verlauf lenken, sondern auch die Wahrnehmung der Zuschauenden erheblich beeinflussen. Die Aktualisierung bestimmter Inhalte oder Rahmen-

78 So besitzen auch Veranstalter:innen ruhende und aktive Mitgliedschaften bezüglich verschiedener Kategorien wie Geschlecht, Hautfarbe und Alter. Sie können dementsprechend verbal oder performativ ihre sichtbaren, verbal ihre unsichtbaren Kategorie-Zugehörigkeiten auf der Bühne aktualisieren, was entweder als Teil der Rolle oder in einer performten Rollendistanz geschehen kann. Vgl. hierzu auch Kapitel IV.2 dieser Arbeit.

bedingungen in den Anmoderationen nimmt somit immer Einfluss auf den Verlauf und die Bedeutungsfindung einer Lesung.

So unterschiedlich die hier dargestellten Anmoderationen auch sind, bestimmte Darstellungskonventionen sind in all diesen Beispielen vertreten. So lässt sich bei allen vier Anmoderationen feststellen, dass die Veranstalter:innen gelegentlich auf Distanz zu ihrer Rolle gehen und als ein ›Ich‹ sprechen. Dieses kurzzeitige Abstreifen der Repräsentationsfunktion lässt sich den Praktiken des Gastgebens zuordnen, denn es sorgt für Nähe und Intimität. Die Veranstaltenden nähern sich den Zuschauenden nicht nur in ihrer Rolle, sondern suggerieren, dass ihre Auftrittspoetik, das Literaturverständnis und die aufgeführten Normen und Werte auch mit ihrem persönlichen ›Selbst‹ übereinstimmen.

Für ähnliche Intimitätseffekte sorgt auch das Performen von Deutungswissen, das die Veranstaltenden praktizieren. So lässt sich beobachten, wie sie metapragmatische Sätze in die Anmoderationen einflechten, sich also in reflexiv-kritische Distanz zum Gesagten begeben und so die eigene Rolle und die Funktion der Anmoderationen ausstellen. Diese Performanz von Deutungswissen erkennt die Zuschauenden als Mit-Wissende an, macht sie zu Kompliz:innen der Aufführung, schwächt den Aufführungscharakter und sorgt für eine Nähe aller Beteiligten. Ähnliche Intimitätseffekte stiften Veranstaltende in ihren Anmoderationen, wenn sie von der persönlichen Bedeutung der Veranstaltung sprechen, wie Kessler es tut, oder deren Zustandekommen beschreiben, wie Strübing in seinen einleitenden Worten. Indem man solche Darstellungskonventionen befolgt, lässt sich der Funktionskatalog von Anmoderationen erweitern: Sie sorgen nicht nur für die ästhetische Einstimmung der Zuschauenden, sondern auch dafür, dass diese in der Situation ankommen und das Ensemble als nahbar erleben. Somit lassen sich einleitende Worte immer auch als ein Lesungsaufakt mit vergemeinschaftendem Charakter verstehen.

5.2.4 Auf einen Blick: Literaturveranstaltende Akteure

Der zeitgenössische deutschsprachige Raum ist geprägt von einer vielgestaltigen und vielzähligen Veranstaltungskultur. Autor:innenlesungen reihen sich hier in die Kategorie der kulturellen Veranstaltungen ein, die sowohl in festen Spielstätten – den Literaturhäusern – als auch in einer sich immer mehr vernetzenden Off-Szene zuhause sind. Die Finanzierungsmodelle, die thematischen Schwerpunkte, die ästhetischen Ausrichtungen und die Normen und Werte der Veranstalter:innen unterscheiden sich stark voneinander. Zwar können bestimmte Arrangements nicht grundsätzlich bestimmten Institutionsformen zugeordnet werden, es lassen sich jedoch zwei Trends im Veranstaltungsfeld skizzieren. So gehen erstens literaturveranstaltende Akteure häufig untereinander Kooperationen ein, sodass die Programme einzelner Akteure sich ständig verzahnen und einander überlappen. Damit ent-

steht nicht nur ein Austausch von Auftretenden, sondern auch von Arrangements und Rahmenbedingungen zwischen den literaturveranstaltenden Akteuren.

Zweitens bedingt die vielgestaltige Veranstaltungslandschaft, dass die literaturveranstaltenden Akteure in einer gewissen Konkurrenz zueinander stehen. Infolgedessen lässt sich beobachten, dass die einzelnen Akteure unterscheidbare Inszenierungspraktiken ausbilden, die die verschiedenen Elemente der Veranstalter:innenschaft – den Öffentlichkeitsauftritt, die Räumlichkeiten, das Personal, die Lesungs-Arrangements – einen. So präsentieren sie dem potenziellen Publikum ein Gesamtpaket, das sich über die Zeit dessen Vertrauen und damit eine Reputation erwirbt. Dies geht einher mit Legitimitätsgesten in Bezug auf die Veranstalter:innenschaft der Institution. Dabei geht es nicht nur um literarische Expertise, sondern auch darum, eine Marke auszubilden, in die das Publikum sein Vertrauen setzen kann, und einen gewissen Originalitätsanspruch zu erfüllen.

Beides, sowohl Wiedererkennungsgestis- als auch Originalitätsanspruch, lässt sich auch in den veranstalterischen Praktiken während der einzelnen Autor:innenlesungen beobachten. Für Wiedererkennbarkeit sorgen Praktiken, die eine gastliche Atmosphäre schaffen, intimitätsstiftend und vergemeinschaftend wirken. Der Originalitätsanspruch zeigt sich in den Anmoderationen der Veranstaltenden, wenn die auftretende Person bestimmte Inhalte oder Rahmenbedingungen der aktuellen Veranstaltung als außergewöhnlich markiert.

Als Praktiken des Gastgebens fasse ich in dieser Arbeit alle diejenigen Anstrengungen von Veranstalter:innen, die auf das Schaffen einer gastlichen Atmosphäre abzielen. Hierzu zählen die Praktiken der Raumgestaltung und Artefaktauswahl, sofern sie zur Vergemeinschaftung einladen, sowie die Art und Weise, wie die Veranstaltenden ihre Autor:innenlesungen einfärben: Auch das Auftreten der Veranstalter:innen, ihr Sprachregister und ihre Behandlung der Gäste beeinflussen, auf welche Weise die Veranstaltung als gastlich wahrgenommen wird.

Denn die Gastlichkeit kann unterschiedlich ausgestaltet sein. Sie kann zum Beispiel im Modus des inszenierten Uninszenierten daherkommen, mit einem informellen Sprachregister, Verweigerungsgesten gegenüber den üblichen Höflichkeitsritualen, der doppelten Rahmung in einer Szenekneipe und der impliziten Aufforderung an das Publikum, sich gemeinsam den Aufführungsort zu erschließen. Oder sie kann als intim, privat und heimelig markiert sein, wenn etwa die Lesung in einem kleinen Raum mit als häuslich wahrgenommenen Lebewesen und Gegenständen stattfindet, wie Katzen, offenen Türen zu Hinterzimmern und Wohnzimmermöbeln. Hierzu passen die Praktiken eines Gastgebers, der auf die einzelnen Gäste persönlich zugeht und so eine Atmosphäre der räumlichen und sozialen Nähe schafft. Die gastliche Atmosphäre kann auch als literaturbezogen und repräsentativ markiert sein, etwa wenn die Veranstaltung in einer Ritualstätte wie einem Literaturhaus stattfindet und dessen Gästen dezente Vergemeinschaftungsangebote macht, jedoch zugleich durch die Gestaltung der Räumlichkeiten und die Angebo-

te der Beschäftigung mit Literatur unterstreicht, dass durch den Aufenthalt in der Ritualstätte eine Zugehörigkeit zur Gemeinschaft der Gegenwartsliteratur-Interessierten gegeben ist.

Bemerkenswert ist, dass diese an den Praktiken des Gastgebens beobachtbare Ausgestaltung sich über alle drei Phasen der Veranstaltung hinweg zeigt. So lässt sich über die öffentliche Ankündigung der Lesung, ihre Durchführung und ihre öffentliche Nachbereitung hinweg eine Stimmigkeit dieser Atmosphäre beobachten. Diese schafft eine Erwartungsstabilität bei den Gästen, suggeriert ihnen Kontinuität und schafft so Vertrauen in die ›Marke‹ der Veranstaltenden.

Den in ihrem Stil wiedererkennbaren Praktiken des Gastgebens gegenüber stehen Aspekte der einzelnen Veranstaltung, die sich dem Originalitäts-Primat beugen. Beobachtbar sind diese in den Auftritten der Veranstaltenden, die bei den meisten Autor:innenlesungen rituell am Anfang der Veranstaltung stehen. Mit diesen einleitenden Worten präsentieren die Veranstaltenden nicht nur die Autor:innen, sondern immer auch sich selbst und bieten sich so der Wahrnehmung der Zuschauenden als Bühnenfiguren an.

Diese Anmoderationen haben, ebenso wie die Praktiken des Gastgebens, eine gemeinschaftsstiftende Funktion. Als erste zentrierte Interaktion des Abends etablieren sie durch ihren Ton, ihre Form der Darbringung und ihren Inhalt den Darstellungsrahmen der Lesung. Sie stimmen die Zuschauenden auf die kommende Aufführung ein und aktualisieren dabei deren Rahmenwissen. Des Weiteren lässt sich bei den Anmoderationen eine Besonderung bestimmter Inhalte und Rahmenbedingungen beobachten, die als erwähnenswert und außergewöhnlich markiert werden. Hierzu zählen gewöhnlich die eingeladenen Autorin beziehungsweise bestimmte Aspekte ihrer Persönlichkeit sowie der mit ihr eingeladene Text. Auch bei diesem können bestimmte Merkmale – sein Thema, sein Schauplatz, seine Sprache – einzeln herausgehoben und als außergewöhnlich markiert werden.

Durch diese Besonderung bietet die auftretende Veranstalter:in dem Publikum nicht nur den aktuellen Abend zur Prüfung an, sondern auch situationsübergreifend ihre eigene Veranstalter:innenschaft mitsamt ihrem Literaturverständnis, ihrer Auftrittspoetik und ihren Normen und Werten. Dementsprechend fasse ich die Besonderungen als Legitimationsgesten seitens der Veranstaltenden auf, die in zweierlei Richtungen zielen. Meinen Beobachtungen zufolge kommen Anmoderationen von Veranstalter:innen nicht ohne diese Legitimitätsgesten aus, auch wenn es in ihrer Deutlichkeit und in ihrer Darbringung große Unterschiede gibt.

Neben diesen Legitimationsgesten zeigen sich an den Anmoderationen, die ich beobachtet habe, weitere Darstellungskonventionen für zeitgenössische literaturveranstaltende Akteure. So lässt sich häufig beobachten, wie die Auftretenden Deutungswissen performen, und zwar nicht nur bezüglich der Literatur, sondern auch ihrer eigenen Rolle als Literaturveranstaltende. Ebenso zeigen sie sich durch das Performen von Rollendistanz häufig als ein ›Selbst‹ abseits der Institution, die sie

repräsentieren. Auch diese Darstellungskonventionen lassen sich als Intimitätseffekte fassen, die die Teilnehmenden der Lesung in soziale Nähe zueinander rücken und im besten Fall zu einer Ritualgemeinschaft formen.

Indem sie Literatur präsentieren, präsentieren sich Literaturveranstaltende immer auch selbst. In den Inszenierungsweisen ihrer Institution und den Praktiken des Gastgebens auf den Autor:innenlesungen prägen sie mit ihrer Auftrittspoetik, ihrem Literaturverständnis und ihren Normen und Werten das Arrangement und den Verlauf der Lesungen, die sie veranstalten. Zugleich führen sie diese Dimensionen ihrer Veranstalter:innenschaft in den Anmoderationen auf. So wird bereits am Anfang der Lesung sichtbar, warum ein:e Autor:in oder ein bestimmter Text zu dieser Lesung eingeladen wurde. Dabei werden bestimmte Merkmale der eingeladenen Personen und der eingeladenen Texte herausgehoben. Als Teil des Darstellungsrahmens prägen diese Hervorhebungen nicht nur die Wahrnehmung der Zuschauenden, sondern sie wirken auch auf die Auftretenden und somit auf den Verlauf der Lesung ein.

Somit liegt es nicht allein in der Hand der Autor:innen, welche Autor:innenidentität auf der Bühne sichtbar wird und wie sie sich als Bühnenfiguren generieren. Die Autor:innen-Bühnenfigur ist immer ein Ko-Produkt aller Beteiligten. Zu diesen zählen nicht nur die Veranstaltenden mit ihren Anmoderationen, sondern auch die Personen, die die Veranstaltenden den Auftretenden an die Seite setzen. Moderator:innen gestalten die Bühnenfigur der Autorin so maßgeblich mit, dass bereits die Besetzungsentscheidung dieser Rolle Weichen für eine bestimmte Ausgestaltung stellt. Welche Besetzungspraktiken und welche Darstellungskonventionen hier zum Tragen kommen, steht deshalb im Mittelpunkt der verbleibenden Seiten dieses Kapitels.

5.3 Moderationen

5.3.1 Gesprächsteile

Diejenigen Arrangements von Autor:innenlesungen, die ich als Lesung und Gespräch bezeichne, beinhalten neben den Vorleseteilen und den An- und Zwischenmoderationen noch ein weiteres Element, das mitunter einen zeitlich großen Teil der Veranstaltung einnimmt: den Gesprächsteil. In diesem gibt es neben den Veranstaltenden und den Autor:innen noch ein weiteres Ensemblemitglied: eine Person, die in der Rolle der Moderation auftritt. Die Beteiligten präsentieren in den Gesprächsteilen Informationen, die sie im Rahmen der Veranstaltung als wichtig erachten.

Bei zeitgenössischen Autor:innenlesungen sind der Inhalt und die Performanz dieser Gesprächsteile normalerweise lose vorgeplant, jedoch nicht exakt geskriptet.

Dies macht den Gesprächsteil nicht nur von der Inszenierung abhängig, sondern bietet ebenso während der Veranstaltung Raum für Emergenzen. So wird der Gesprächsteil durch die zuvor im Darstellungsrahmen verankerten Informationen beeinflusst und beeinflusst wiederum die Elemente, die auf ihn folgen. Er wird nicht als eigenständiges Gespräch, sondern als Teil der Lesung wahrgenommen und ist somit maßgeblich von den Rahmenbedingungen, dem Arrangement und dem Verlauf der Lesung abhängig.

Zu den Rahmenbedingungen gehört auch, dass die Gesprächsteile von Lesungen die Beteiligten in eine bestimmte Konstellation zueinander bringen. Denn durch die Live-Situation findet das Gespräch nicht nur zwischen der Autorin und ihrem Gegenüber statt, sondern wird für einen konkreten und anwesenden Dritten aufgeführt, nämlich das Publikum der Lesung. Der fragende Moderator, die befragte Autorin und die Zuhörenden stehen in einem kommunikativen Dreieck zueinander, das besondere Formen der Gesprächsführung generiert. Zu diesen gehören die Teilnehmerrollen als Fragende:r und als Antwortende:r, an die sich beide Parteien qua Gesprächskonventionen halten, indem sie ihr Gegenüber ausreden lassen, ihre Fragen und Antworten nicht zu lang formulieren und nach deren Ende auf den ›Zug‹ des Gegenübers warten.⁷⁹

Sobald bei diesen Teilnehmerrollen eine klare Rollenverteilung ersichtlich wird, in der eine:r die Rolle des Fragenden und eine:r die Rolle des Auskunftgebenden einnimmt, lassen sich solche Kommunikationssituationen auch als Interviews rahmen. Dann liegt der Fokus auf der Identität oder den Auskünften einer Person, während die andere Person in den Hintergrund tritt. Im journalistischen Kontext gilt ein ›Nebenrollen‹-Primat des Fragenden, der in ›dienender Funktion‹ als Mittler für die Zuschauenden das Gegenüber und nicht sich selbst präsentieren sollte.⁸⁰

›Gespräche‹ werden sowohl in der Theorie als auch in der Praxis uneinheitlich von Interviews abgegrenzt. Meist werden sie als dynamischer in ihrem Verlauf und als egalitärer in ihren Teilnehmerrollen beschrieben. Sie werden von allen Gesprächsteilnehmer:innen gemeinsam aktiv gestaltet und bestehen aus wechselseitig aufeinander bezogenen Beiträgen bzw. Fragen.⁸¹ Im Rahmen einer Lesung

79 Vgl. Axel Buchholz: »Interview«, in: Walther v. La Roche/Axel Buchholz (Hg.), *Radio-Journalismus. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis im Hörfunk*, München: List 2004 (E-Book).

80 Vgl. A. Buchholz: *Interview*; S. Wachtel: *Sprechwissenschaftliche Untersuchungen zum Moderieren im Rundfunkjournalismus*, S. 77.

81 Vgl. Antje Lobin: *Moderation und Gesprächssteuerung für ein lokales Publikum. Sprachliche Strategien im Genfer Lokalfernsehen Léman Bleu*. Zugl.: Justus-Liebig-Universität Gießen, Habil.-Schr., 2015 (= *Pro Lingua*, Band 49), Wilhelmsfeld: Gottfried Egert 2015, S. 21; Torsten Hoffmann: »Der Autor im Boxring. Zu den kämpferischen Anfängen des Schriftstellergesprächs im Radio um 1930 (Ernst Toller, Johannes R. Becher, Gottfried Benn)«, in: Torsten Hoffmann/Gerhard Kaiser (Hg.), *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*, Paderborn: Fink 2014, S. 177–207, hier S. 203.

sind als Gespräch Kommunikationssituationen zu fassen, die nicht die oben beschriebenen Merkmale von Interviews aufweisen, in denen etwa der Moderator häufig Position bezieht, sich selbst in das Gespräch einbringt oder vom Autor befragt und so in ein Gespräch verwickelt wird.

Für die Betrachtung von Gesprächsteilen auf Autor:innenlesungen fasse ich das Interview als das formellere Ende einer Skala, das Gespräch als das informellere. Die Gesprächselemente von Autor:innenlesungen lassen sich auf dieser Skala einordnen. Je nach Arrangement der Lesung, Status und Verhältnis der Auftretenden und Moderationsstil können die mündlichen Aufführungen auf der Bühne, die ich als Gesprächsteile bezeichne, eher Interview- oder eher Gesprächscharakter haben.

In einem öffentlich aufgeführten Interview oder Gespräch bestehen bestimmte Rollenerwartungen an die Teilnehmenden. Hierbei liegt die Verantwortung der Gesprächsführung meistens bei der Person, die die Rolle der Moderation innehat. So beschreibt Stefan Wachtel, der eine vergleichende Analyse über die Ratgeberliteratur für Moderationen im Rundfunk geschrieben hat, drei wesentliche Aufgaben von Moderationen im journalistischen Bereich: erstens die der ›Mäßigung‹ sowohl der Teilnehmenden als auch sich selbst, zweitens die Aufgabe, das Gespräch zu ›führen‹, und drittens die, das Publikum stets mit einzubinden bzw. direkt zu adressieren.⁸² Hierfür benötigen Moderator:innen bestimmte Fragetechniken und informationsvermittelnde Strategien, mit denen sie innerhalb ihrer Frage die Zuschauenden über deren Hintergrund informieren, um den Informationsvorsprung zwischen den Instanzen auszugleichen.⁸³

Moderator:innen auf Autor:innenlesungen sehen sich einer ähnlichen Doppelstruktur den Anforderungen gegenüber: Zu den an sie gestellten Rollenerwartungen gehört es erstens, Autor:innen und Zuschauende so durch den Abend zu führen, dass keine der Parteien kognitiv oder emotional abgehängt wird. Zweitens ist es Aufgabe der Moderation, die Autorin dem Publikum zu präsentieren, also das Gespräch mit ihr zu gestalten.

Wie entwickeln sich nun Gesprächsteile auf zeitgenössischen Autor:innenlesungen? Welche Darstellungskonventionen sind zu beobachten, wenn sich zwei Auftretende mit verteilten Rollen während einer literarischen Veranstaltung unterhalten?

Die literaturwissenschaftliche Forschungslage zu diesen Fragen ist eher dürftig. Im Fokus der Forschung zu Interviews im literarischen Bereich, die selbst erst im letzten Jahrzehnt an Fahrt aufgenommen hat, stehen schriftliche und medial kon-

82 Vgl. Stefan Wachtel: Sprechwissenschaftliche Untersuchungen zum Moderieren im Rundfunkjournalismus. Zugl.: Halle, Univ., Diss., 2002 (= Sprechen und Verstehen, Band 18), St. Ingbert: Röhrig 2002, S. 77f.

83 Vgl. Pentti Haddington: »Stance taking in news interviews«, in: SKY Journal of Linguistics 17 (2004), S. 101–142.

servierte Interviews.⁸⁴ Da die medialen Bedingungen und kontextuellen Einbettungen ganz andere sind, lassen sich hier nur bedingt Erkenntnisse übertragen. Eine Diskussion, die sich durch vereinzelte Beiträge nicht nur der literaturwissenschaftlichen, sondern auch der journalistischen Forschung zieht, betrifft jedoch auch die Gesprächsteile auf Autor:innenlesungen. Sie kreist um die Frage, welche Rollenerwartungen und Performanzen sich bei der Person zeigen, die das Interview führt, also bei der interviewenden oder moderierenden Person.

Für den journalistischen Bereich arbeitet Wachtel eine Liste an Fähigkeiten aus, die dem journalistischen Moderator in der Ratgeberliteratur einhellig attestiert werden. So müsse ein Moderator sachverständig und glaubwürdig sein, und er müsse spürbar in die Unterhaltung bzw. in die Situation involviert sein.⁸⁵ Laut Wachtel gehört hierzu auch ein Gebot der Neutralität: Der Interviewende sollte sich mit seiner Meinung zurückhalten und den Interviewten nicht positiv oder negativ vorführen – er agiert nicht in seinem eigenen Interesse, sondern in dem der Zuschauenden, für das er möglichst aufschlussreiche Antworten generiert. Kontroverse Informationen, auf die der Interviewte reagieren soll, werden konventionell als Zitate Dritter in das Gespräch eingebracht und nicht als eigene Meinung gerahmt.

Für Interviews speziell mit Schriftsteller:innen führt ein Artikel von Maschelein et al. ebenfalls das Neutralitätsgebot für Interviewende an. Die Autor:innen begründen dies auch damit, dass eine vertrauensvolle und intime Gesprächssituation zu schaffen ist, die ihrer Meinung nach notwendig für ein »erfolgreiches« Interview ist:

»[T]he interviewer in the media apparently remains neutral (a nonperson even) in order to create an atmosphere of trust and intimacy. The interviewer does not voice his own opinions; his task is to elicit those of others. At most, he will refer to the other's opinions to provoke the writer's responses.«⁸⁶

84 Vgl. zu zeitgenössischen Live-Interviews J. Döring: Der Autor im Fernsehen; Tabea Dörfelt-Mathey: »Die unzuverlässige Autorin. Inszenierungspraxis im Interview und ihre problematischen Auswirkungen für die Rezeption der Romane von Charlotte Roche«, in: Torsten Hoffmann/Gerhard Kaiser (Hg.), *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*, Paderborn: Fink 2014, S. 275–297, sowie den Überblicksartikel von Klaus Birnstiel: »Interview, Präsenz, Paratext. Versuch einer vorläufigen Feldbestimmung«, ebd., S. 63–80. Für eine historische Besprechung der Frage, wie gesellschaftliche und literaturbetriebliche Bedingungen solche »Schriftsteller:innengespräche« prägen, vgl. T. Hoffmann: Der Autor im Boxing.; Jens Ruchatz: »Interview-Authentizität für die literarische Celebrity. Das Autoreninterview in der Gattungsgeschichte des Interviews«, ebd., S. 45–62.

85 Vgl. ebd., S. 78.

86 A. Maschelein/C. Meuree/D. Martens/S. Vanasten: »The Literary Interview: Toward a Poetics of a Hybrid Genre«, in: *Poetics Today* 35 (2014), S. 1–49, hier S. 36.

Allerdings gibt es in der Interview-Forschung Evidenzen, die gegen dieses Neutralitätsgebot der moderierenden Person sprechen. So existieren einzelne literaturwissenschaftliche Artikel, die Schriftsteller:innen oder Intellektuelle als Frage-Personen in den Mittelpunkt ihrer Forschung rücken und ihnen nicht einen neutralen Fragestil attestieren, sondern einen individuell ausgearbeiteten, der die Gesprächssituation maßgeblich prägt.⁸⁷ Zugleich existiert im deutschsprachigen Raum eine Tradition der unmoderierten Diskussionen und Streitgespräche zwischen Schriftsteller:innen und anderen Personen des öffentlichen Lebens, die als mögliche Vorlage für Gesprächsteile von Autor:innenlesungen die Rollenaufteilung in fragende und auskunftgebende Person sogar grundsätzlich infrage stellt.⁸⁸

Auch bei den 13 Lesungen mit Gesprächsteilen, die ich im Zeitraum von 2016 bis 2018 untersucht habe, lässt sich das Neutralitätsgebot aus dem journalistischen Bereich nicht als Darstellungskonvention identifizieren.⁸⁹ Vielmehr ist hier eine Tendenz zum Gespräch zu beobachten, in dem sich die moderierende Person mit ihrer spezifischen Expertise als Moderator:in positioniert und seinen Verlauf mit ihrer professionellen Identität maßgeblich beeinflusst.

Gesprächsteile, so meine These, bringen das Ritualhafte von Autor:innenlesungen zum Vorschein. So ist eine Unterhaltung auf der Bühne, die als Teil einer Autor:innenlesung gerahmt ist, immer nicht nur eine Präsentation der auftretenden Autor:innen, sondern auch eine Aufführung des literarischen Lebens. Die Autor:innenfiguren werden in ihren Dimensionen, also mitsamt ihrem Werk, ihrem Literaturverständnis, ihrer Biografie und ihren sozialen Zugehörigkeiten präsentiert. Doch zugleich werden sie immer auch innerhalb des Kontexts des zeitgenössischen literarischen Lebens situiert. Gesprächsteile bieten somit immer auch einen Einblick in einen Ausschnitt aktueller Literatur, inklusive der Aufführung aktueller Ästhetiken, Themen, Normen und Werte.

Dies stützen auch die Besetzungspraktiken für Moderator:innen, die sich im Feld beobachten lassen. So sind die Akteure, die Autor:innenlesungen moderieren, keine hauptberuflichen Moderator:innen mit einer formellen Ausbildung. Stattdessen finden sich moderierende Veranstalter:innen, Literaturkritiker:innen, Journalist:innen, Literaturwissenschaftler:innen, Lektor:innen, Autor:innen und andere im Literaturbetrieb tätige Personen. Diese werden entweder von den Veran-

87 Vgl. Erich Unglaub: »Une heure avec ...« Frédéric Lefèvre. Deutsche Autoren der zwanziger und dreißiger Jahre in Pariser Interviews«, in: Torsten Hoffmann/Gerhard Kaiser (Hg.), *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*, Paderborn: Fink 2014, S. 151–176; Anja Johannsen: »... dass ich nicht kam wie ein Kläffer.« Heinz Ludwig Arnolds Gespräche mit Schriftstellern: Peter Handke, Rolf Hochhuth, Günter Grass«, in: Torsten Hoffmann/Gerhard Kaiser (Hg.), *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*, Paderborn: Fink 2014.

88 Vgl. T. Hoffmann: *Der Autor im Boxing*.

89 Vgl. das Verzeichnis dokumentierter Lesungen im Anhang dieser Arbeit.

staltenden als Moderator:innen angefragt, oder sie übernehmen als Veranstaltende einer Lesung selbst diese Funktion im Bühnengeschehen.

Moderator:in wird man also, indem man Lesungen veranstaltet oder so öffentlichkeitswirksam im Literaturbetrieb agiert, dass Veranstaltende eine:n als Moderator:in rekrutieren. So vollzieht sich die ›Ausbildung‹ zur Moderatorin ähnlich informell wie die zur öffentlich auftretenden Schriftstellerin, nämlich durch den Erwerb impliziten Wissens und das Einüben routinisierter Praktiken während der Auftritte, die gegebenenfalls zu Folgeauftritten führen.⁹⁰

Diese konventionelle Besetzungspraktik lässt darauf schließen, dass Moderator:innen nur in zweiter Linie aufgrund ihrer Moderationsfähigkeiten angefragt werden; in erster Linie geschieht dies aufgrund ihrer Teilnahme am literarischen Leben und ihres Status als Expert:innen für Literatur. Hierdurch ergibt sich eine andere Form von Nähe, als sie Maschelein et al. für die zurückgenommene Interviewer:innen-Rolle beschreiben.⁹¹ Denn sobald zwei Literaturschaffende auf der Bühne sitzen, fungiert die Profession als vergemeinschaftendes Moment. Intimitätseffekte entstehen bei den Gesprächsteilen von Lesungen also nicht durch die Neutralität des Fragenden und eine hierdurch generierte vertrauensvolle Atmosphäre, sondern durch die gemeinsame Teilnahme am literarischen Leben.

Durch diesen gemeinsamen Aufenthalt im Literaturbetrieb ist die Wahrscheinlichkeit hoch, dass sich die Gesprächsteilnehmenden aus vorherigen Kontexten bereits kennen. Diese Tendenz lässt sich zugunsten von mehr Intimität auf der Lesung verstärken. Als eine weitere, ebenfalls intimitätsstiftende Besetzungskonvention ist anhand meines Materials der Trend zu beobachten, dass Autor:innen von Personen moderiert werden, zu denen sie ein freundschaftliches Verhältnis pflegen. Ihnen werden manchmal ihre Lektor:innen oder Übersetzer:innen, häufiger jedoch befreundete Autor:innen oder Journalist:innen an die Seite gestellt.

Diese Darstellungskonvention der Aufführung von Freundschaft diskutiere ich im zweiten Teil dieses Kapitels. Doch zunächst zeige ich anhand von vier Beispielen, wie die Profession der Moderator:innen den Verlauf des Gesprächsteils beeinflusst. Dabei lege ich den Fokus nicht nur auf die Moderationsfigur, sondern auch darauf, wie im Wechselspiel mit der Moderationsfigur die Autor:innenfigur in ihren verschiedenen Dimensionen – ihrer Auftrittspoetik, ihrem Lebensstil und ihrer Weltanschauung sowie ihrem Werk und dessen Machart – konstituiert wird.

90 Vgl. Kapitel IV.3 dieser Arbeit zur Ausbildung solcher Routinen.

91 Vgl. A. Maschelein/C. Meuree/D. Martens/S. Vanasten: »The Literary Interview: Toward a Poetics of a Hybrid Genre«, in: Poetics Today 35 (2014), S. 1–49.

5.3.2 Bühnenfiguren in Gesprächsteilen

Wie bei den auf der Bühne in Erscheinung tretenden Autor:innen und Veranstalter:innen lassen sich auch bei der Person, die als Moderator:in auf der Bühne steht, verschiedene Ausgestaltungen der Rolle beobachten. Auch ihre Figur ist sozial, spricht durch alle an der Lesung Beteiligten, hervorgebracht. Sie fußt auf keiner fixen Identität, sondern auf denjenigen Merkmalen, Kategorien und sozialen Zugehörigkeiten, die während der Lesung aktiviert werden.⁹² Steht eine Person nur als Moderator:in auf der Bühne (und nicht etwa noch zusätzlich als Autor:in), lässt sich ihre Rolle in folgende Dimensionen unterteilen:

- die ›eigentliche‹ Profession der auftretenden Person, die auf die Ausgestaltung der Moderator:innenrolle maßgeblich einwirkt,
- das Literaturverständnis mitsamt den expliziten und impliziten Wertungen bezüglich des Autor:innenbilds und des Werks der mitauf tretenden Autor:innen,
- der Moderationsstil und das diesem zugrundeliegende Verständnis davon, welche Funktionen und Ausgestaltungen bei Autor:innenlesungen aufgeführte Gespräche besitzen sollten.

Die Dimensionen der Moderationsrolle bedingen sich teilweise gegenseitig, etwa, wenn die Profession der Moderation im Hörfunk liegt und so mit einem bestimmten Moderationsstil einhergeht, der für die Live-Situation leicht adaptiert werden kann. Meinen Beobachtungen zufolge sind es jedoch alle drei Dimensionen, die ein:e Moderator:in auf der Bühne als Bühnenfigur erscheinen lassen.

Da die Moderation die Gesprächsführung innehat, ergeben sich durch die Besetzung und damit die Ausgestaltung der Moderationsrolle sehr unterschiedliche Schwerpunktsetzungen auf Gesprächsebene und sehr unterschiedliche Arten der Adressierung der mitauf tretenden Autor:innen. Von der Moderation hängt also nicht nur die Ausgestaltung des Gesprächsteils, sondern in hohem Maße auch die Entstehung der Autor:innenfigur auf der Bühne ab. Diese wiederum beeinflusst durch ihr Antwortverhalten, wie die Moderation sich als Bühnenfigur generieren kann.

So lässt sich beispielsweise bei dem Literaturkritiker Helmut Böttiger beobachten, wie er sich der Autorin Anja Kampmann vor allem aus deutender und interpretatorischer Praxis nähert und so den thematischen Schwerpunkt auf die Auslegung ihres Romans setzt, was die Autorin ihrerseits als Gesprächsangebot annimmt:

92 Vgl. Kapitel IV.3 dieser Arbeit.

Böttiger: Ich kann mich (.) der Begeisterung von Frau Stegmann, der sie gerade Ausdruck gegeben hat, natürlich nur anschließen. Und ich würde, um zu Frau Kampmann vorher noch etwas zu sagen, auf den GEDICHTBAND zurückkommen, den sie VOR dem Roman geschrieben hat, (.) »Proben von Stein und Licht«. (.) Das war ihr erstes Buch, (.) der Roman, über den wir heute sprechen werden, ist das zweite Buch, und (.) dieser Titel »Proben von Stein und Licht« scheint (.) auf etwas hinzuweisen, das auch für den Roman eine Rolle spielt und die Eigenart, die Schreibweise dieser Autorin kennzeichnet. (.) ↑Das Wort PROBEN verweist weniger auf so einen lyrischen, wortmagischen Zusammenhang, sondern es ist erst einmal wie eine Versuchsanordnung, etwas Naturwissenschaftliches, (.) STEIN und LICHT, das sind auch nicht übliche (.) Metaphern, die man sofort mit irgendwelchen Gefühlen aufladen kann, sondern Stein und Licht, das sind zeitlose, überzeitliche Phänomene, die auch jenseits des Menschen existieren und die auch, ja, jenseits der von Menschen gemachten Geschichte – (.) und dieser, (.) der Titel des Gedichtbands und die Art der, der – mit der Sprache umzugehen, das ist vielleicht auch ein Hinweis dafür, wie der Roman geschrieben ist, auch der Titel »Wie hoch die Wasser steigen« klingt auf den ersten Blick sehr poetisch, aber wenn man anfängt, den Roman zu lesen, merkt man, dass der Titel, der so eine poetische Anmutung hat, anscheinend auch was ganz anderes meint, was einem auf den ersten Blick nicht so klar ist. (.) Nach dem Titel würde ich Sie eigentlich gern als Erstes fragen, »Wie hoch die Wasser steigen«, da hat man ja bestimmte Assoziationsmöglichkeiten. (.) Man denkt, wenn man nicht weiß, was in dem Roman verhandelt wird, an ein poetisches Bild. (Kampmann nickt) Haben Sie da bewusst ein Risiko in Kauf genommen, oder wollten Sie mit dem Titel von vorneherein, ja, eine gewisse Irritation auslösen?

Kampmann: Ja, also ich glaube, (.) der Titel ist (.) etwas, was, ehm, für mich (.) irgendwie mit ganz vielen Bildern, die in dem Buch vorkommen, verknüpft ist, und irgendwie dachte ich, ich weiß gar nicht so genau – also dieses WASSER, es gibt eben verschiedene Bilder in dem Buch, es gibt diese Ölplattform, wo das so ansteigt, es gibt im Ruhrgebiet die, eh, diese ganzen alten Bergwerke, die geflutet werden, es gibt (.) den Waclaw, den wir nachher noch kennenlernen werden, der im Garten sitzt, wenn er mal wieder zuhause ist, und das Gefühl hat, das Meer ist ihm NACHgekommen, oder, dass die Gischt da irgendwie in die Bäume weht, also das hat irgendwie sehr viele verschiedene Ebenen – dann dachte ich, irgendwie ist das eben ein Buch, was, ja, viel von der Sprache lebt, was im Titel dann eben einen gewissen Rhythmus hat, ehm, (.) und letztlich ist es ja auch ein bisschen die Frage, was, (.) was für ein Risiko geht so jemand ein, der da auf den Ölplattformen ist, was ist der Preis, den er dafür zahlt. (Räuspert sich) Und ich fand das eben ganz interessant, was Sie gesagt haben über diese (.) Stein- und Lichtgeschichte im andern Titel, weil's tatsächlich auch mal so war, dass ich ne Zeitlang in der Bibliothek vom geologischen Institut da in Leipzig gearbeitet hab und so eine große Faszination für diese kleinen (.) KÄSTEN habe, wo dann so diese Mineralien gesammelt werden, also gerade diese alten, die dann so mit Hand ganz penibel beschriftet sind, wo man noch so das Gefühl hat, die Leute

sind so LOSgezogen, forschen da irgendwie an diesen Gesteins(.)schichten, und, ehm, das ist dann vielleicht auch so die Brücke zu dem Roman, dass es irgendwie diese total technisierten Abläufe sind, ganz teure Bohrtechnik, und der Mensch so derjenige ist, der da so das (.) Öl herausbefördern kann, und gleichzeitig es aber mit was zu tun hat, wo er selber winzig gegen ist, und mit Zeitläufen zu tun hat, die er selber eigentlich überhaupt nicht überblicken kann. Also es gibt diese Bohrkern ja auch, wenn man sowas schon mal gesehen hat, das sind dann einfach (.) Tausende von Jahren (lacht) – also da ist irgendwie ne Faszination.
(Anja Kampmann, Gespräch I, 00:00:00–00:05:05)

Helmut Böttigers einleitenden Worten ist anzumerken, dass der Moderator als promovierter Autor und Literaturkritiker spricht. Er beherrscht das akademische Sprachregister, und er zeigt seine Kenntnis über die Fallstricke des zeitgenössischen Sprechens über Literatur. So bittet er die Autorin in seiner ersten Frage zwar um eine Stellungnahme zu ihrem Text. Er geht dabei jedoch nicht theoretisch naiv vor, indem er auf die Erklärung des Romans abzielt,⁹³ sondern richtet seine Erkundigungen auf die paratextuellen Entscheidungen der Autorin aus.

In seiner Anmoderation lobt Böttiger Kampmanns Werk in einer Weise, die etwas über das Literaturverständnis des Moderators verrät. So positioniert er sich durch das Lob der Vielschichtigkeit des Romans und der gelungenen Gegenstandswahl des Gedichtbands zugleich auch, was seine ästhetischen Vorlieben angeht. Doch nicht nur explizit, sondern auch implizit zeigt Böttiger sein Literaturverständnis: kein Wort zur Biografie der Autorin, stattdessen ein Einstieg in *medias res* – Böttiger stellt den Text nicht nur in diesen einleitenden Worten, sondern im gesamten Gesprächsteil der Lesung in seiner Wichtigkeit konsequent vor die Dimension von Autor:innenschaft, die Lebensstil und Weltanschauung umfasst. Seine Fragen zielen auf Handlung, Sprache und Motive des Romans ab, nicht auf Kampmann als Person.

Böttiger wird hier als kenntnisreicher Sprecher über Literatur sichtbar, der sich den Paradigmen der zeitgenössischen Literaturkritik verpflichtet sieht, die ästhetisch begründete Urteile weit höher wertet als die Inszenierungsstrategien bzw. Biografien der Autor:innen.⁹⁴ Die Gestaltung seiner Moderationsfigur speist sich aus seiner Expertise als Literaturkritiker und seiner konsequent performten Haltung zur Literatur.

93 Wie auch Anja Johannsen in ihrem Artikel »Stroh zu Gold oder Gold zu Stroh?« beschreibt, würde eine solche Bitte ein Tabu darstellen. Vgl. A. Johannsen: ebd.

94 Vgl. hierzu Jörg Dörings Beschreibung zeitgenössischer Literaturkritik im Fernsehen, die sich an den Maßstäben der Print-Literaturkritik orientiere, v.a. an der intersubjektiven Begründbarkeit ästhetischer Urteile sowie der Haltung, Literatur sei zu »reichhaltig« und »schwierig«, um all ihre Aspekte in einer mündlichen Situation zu erfassen. Vgl. J. Döring: Der Autor im Fernsehen.

Dieses Hervorbringen der Moderationsfigur aus der professionellen Identität des Auftretenden lässt sich nicht nur am Inhalt des Gesprächs mit Anja Kampmann ablesen, sondern auch an Böttigers Moderationsstil. Seine Fragen speisen sich mehrheitlich aus eigenen Interpretationen des Romans, denen er Bitten um Spezifizierung, kleinere Verständnisfragen oder Fragen nach dem gesellschaftlichen Kontext der Stellen anfügt. Böttiger nimmt hierbei Einordnungen des Romans in die Gegenwartsliteratur vor und stattet die Figuren und die Schreibverfahren mit literaturgeschichtlichen Herleitungen aus. Als Kampmann ihn darauf anspricht, akzeptiert Böttiger Kampmanns Zuschreibung an seinen Moderationsstil als »komplex«:

Böttiger: Das heißt, er [der Protagonist des Romans, LV] hat (.) mehrere Heimaten, (.) es ist gleichzeitig eine Ortlosigkeit, eine Verlorenheit, dass er also überhaupt keinen Ort hat. Und das sind im Grunde (.) die alten, (.) auch durchaus in der deutschen Tradition sehr oft geschriebenen Künstler-Existenzen, die (.) einsam, verloren, verkannt, ISOLIERT, ohne Identität, ohne zu wissen, wohin sie gehören, durch die Welt streifen. Und diese- dieses Zitat einer, ja, Künstler-Existenz, die abseits der Gesellschaft existiert, [...] also da wird noch etwas evoziert, was vollkommen weggeht von einem Gegenwartsroman, sondern das wird eigentlich immer mehr auch so ein Spiel mit literarischen Mustern. Also, so, das hab ICH dabei assoziiert, und mich würde interessieren, inwieweit Sie da bewusst etwas eingestreut haben, oder ob ich da zu forciert gelesen habe.

Kampmann: Ja (.) also, ich mag, ehm (überlegt in einer längeren Pause). Das sind ja komplexe Fragen. Also, ehm –

Böttiger: Ist auch n komplexer Roman. Also ...

Kampmann: Ja. (Lacht)

Böttiger: ... muss man dem Roman auch auf der Ebene beweg- begegnen.

Kampmann: Genau, ja, das ist schön. (Lacht)

(»Anja Kampmann«, Gespräch III, 00:04:36-00:06:11)

Indem Böttiger der Autorin seine Interpretationen anbietet, bedient er sich einer Expertise, die er sich in seiner Identität als Literaturkritiker angeeignet hat. Er positioniert sich zum Werk – etwa indem er, wie ganz zu Beginn, ästhetische Entscheidungen als »Risiken« einschätzt – und fordert so die Autorin auf, sich ebenfalls zu diesen Aspekten des Werks zu positionieren. Es entsteht ein Gespräch, in dem zwei Expert:innen für literarische Verfahren über einen Text sprechen, den sie beide sehr genau kennen, bei dem eine Person jedoch etwas mehr Deutungshoheit besitzt als die andere.

Böttiger kann aber nur durch das Zutun von Anja Kampmann für die Zuschauer:innen auf diese Weise sichtbar werden. Die Autorin unterstützt den Moderator nicht nur, indem sie sich an die »Gesprächsregeln« hält, spricht Fragen mehr als einsilbig beantwortet, tatsächlich auf die gestellte Frage antwortet und die Fra-

ge-Antwort-Abfolgen einhält. Sie unterstützt den Moderator auch, indem sie seine Interpretationen akzeptiert und nicht etwa durch das Beanspruchen der Deutungshoheit untergräbt. Hierdurch wird Kampmann wiederum als Autor:innenfigur sichtbar, die eine professionelle Distanz zu ihrem Text einnehmen kann, sowie als ›Selbst‹, das sich kooperativ zeigt und die Leistung und Mühen eines anderen zu schätzen weiß.

Zugleich bestimmen Böttigers Interpretationen und Fragen mindestens mit, welche Aspekte der Autor:innenidentität für die Zuschauenden auf der Bühne wahrnehmbar werden. Indem Böttiger auf der Ebene des Werks und seiner Machart verweilt, erfahren die Zuschauenden wenig über Kampmanns Lebensstil und ihre Weltanschauung, und ebenso wenig über ihre Auftrittspoetik. Im Gespräch wird sie als Autor:innenfigur erkennbar, die sprachliche Verfahren einsetzt und auf Nachfrage deren Einsatz auch beschreiben kann – auch wenn sie diese Tätigkeit als »komplex« erlebt. Auch die Fragen zur gesellschaftlichen Ebene ihres Romans – der modernen Arbeitswelt – wehrt Kampmann nicht ab, sondern beantwortet sie ausführlich, womit sie sich als Beobachterin der Gegenwart positioniert. Zugleich ergänzt Kampmann Böttigers poetologische Fragen um ›Einspritzer‹ ihres Lebensstils und ihrer Weltanschauung (wie etwa ihre Faszination für Gestein im erstzitierten Transkript), womit sie ihren ›Spielraum‹ im Gespräch erweitert und sich auch als ›Selbst‹ abseits der Autor:innenidentität den Zuschauenden zeigt.

Wie sehr die Besetzungsentscheidung schon beeinflusst, was für Figuren auf der Bühne entstehen, lässt sich an einer kurzen Lesung zeigen, die ich auf dem Festival »Wetterleuchten«, das ebenfalls im Literaturhaus Stuttgart stattfand, beobachtet habe.⁹⁵ Hier stellt in einer halbstündigen Lesung Stanislaw Strasburger seinen Roman »Der Geschichtenhändler« vor. Dabei wird er von dem Journalisten, Sachbuchautor und ehemaligen Nahost-Korrespondenten Jörg Armbruster moderiert. Armbruster stellt den Autor vor, indem er seinen Namen und den Titel des Romans nennt und danach den Werdegang von Strasburger in professioneller, Mündlichkeit suggerierender Manier abliest:

Armbruster: 1975 in Warschau geboren, er lebt in Berlin, hatte zwischendurch in Köln gelebt, aber hat auch in SYRIEN gearbeitet und gelebt, in Jordanien (.) und sehr intensiv im Libanon, (.) und in diesen Ländern spielt auch sein Roman »Der

95 »Wetterleuchten – Sommermarkt der unabhängigen Verlage« ist ein jährlich stattfindendes Festival der unabhängigen Verlage im Literaturhaus Stuttgart. Zu den Programmpunkten gehören halbstündige Lesungen, in denen Neuerscheinungen aus kleinen Verlagen vorgestellt werden. Vgl. Literaturhaus Stuttgart: »Wetterleuchten – Sommermarkt der unabhängigen Verlage | Samstag, 13.07.19/11.00 – 20.00 Uhr«, online unter: https://www.literaturhaus-stuttgart.de/event/wetterleuchten-sommermarkt-der-unabhaengigen-verlage-3956.html?tx_events_events%5Bcriteria%5D%5Bkeyword%5D=wetterleuchten (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).

(.) Geschichtenhändler«. Damit Sie aber einen Eindruck von diesem Roman, der sehr komplex gestaltet ist, haben, wird er zunächst aus dem Roman lesen.

(»Wetterleuchten: Strasburger«, 00:01:00–00:01:31)

Nachdem Strasburger gelesen hat, eröffnet Armbruster den Gesprächsteil mit der Frage: »Fangen wir doch gleich mit dem letzten Satz an: ›Die Literatur ist hier der Schlüssel zur Wirklichkeit und nicht umgekehrt, sagt der Geschichtenhändler.« (.) Wie ist das zu verstehen?« (»Wetterleuchten: Strasburger«, 00:16:19 –00:17:01) Anschließend dreht sich das Gespräch etwa fünf Minuten lang um die Frage nach dem Verhältnis von Wirklichkeit und Literatur, bevor Armbruster wieder auf die in seiner Einführung bereits betonte Ebene zurückkommt und Strasburger auf seine kosmopolitische Biografie anspricht. Die letzten zwei Drittel des Gesprächsteils kreisen sodann vornehmlich um das Verhältnis von Nähe und Fremdheit. Ähnlich wie bei dem zuvor besprochenen Lesungs-Duo ist auch hier zu beobachten, dass Armbruster in einigen Themenbereichen seine Expertise mitteilt. Qua Profession liegt diese Expertise allerdings nicht im literarischen Feld, sondern in seiner Kenntnis und journalistischen Arbeit in den arabischen Ländern, was den Schwerpunkt des Gesprächs dort setzt:

Strasburger: Aber was ich erfahren habe, und was mir nah liegt, sind diese Schnittmengen. Also eben nicht Fremdheit, sondern Ähnlichkeit vielleicht. Also danach hab ich mich gefragt, und auch nach dem, (.) wer bin ICH in diesem neuen –

Armbruster: Also die Frage, wie viel haben wir gemein (.) mit denen?

Strasburger: Ja. Ob es ein DENEN und UNS überhaupt gibt.

Armbruster: Und, was ist da das Ergebnis?

Strasburger: Ehm. (.) Ja, ich glaube, das gibt es nicht. Also (.) jeder Mensch – das ist sehr banal, das kann man sagen, jeder Mensch ist natürlich unterschiedlich, aber auch ähnlich, und, (.) und ich glaube, auf diese gesellschaftspolitische, wenn Sie, wenn Sie darauf hinauswollen, auf dieser gesellschaftspolitischen Ebene (.) GLAUBE ICH, ist es viel besser und vorteilhafter, einfach auf diese Ähnlichkeiten zu schauen, ja. Und in diesen Ähnlichkeiten sich zu fragen, was spielt (.) quasi in meinen Kopf mit rein, ja, aber –

Armbruster: Was spielt in meinen Kopf mit rein, das würde ich ganz gerne nochmal aufgreifen, denn gerade was die arabische Welt angeht, spielt ja bei uns sehr viel in unsere Köpfe mit rein, das geht bei Karl May los mit ›Der Orient als Abenteuerland‹, das geht über Leon de Winter, der den Orient, die arabische Welt als Brutaloland darstellt, dann haben wir Scholl-Latour – das sind ja alles Autoren, die Bilder schaffen, und zwar Fremdbilder schaffen von dieser Welt. Mit welchem Bild sind Sie zurückgekommen?

Strasburger: Also (.) ich bin mit einer Fülle von Bildern zurückgekommen, und ich hab versucht, sie im Geschichtenhändler so zu komponieren, dass sie halbwegs Spaß machen beim Lesen.

(»Wetterleuchten: Strasburger«, 00:22:45–00:24:25)

Hier kollidieren zwei verschiedene Sprachregister: das gradlinige und saloppe Register des Nachrichten-Journalisten und das akademische, ausweichende Register des Autors. Sichtbar ist, wie Armbruster nach journalistischen Interviewtechniken Fragen stellt, die auf konkrete Antworten auf der Ebene des Lebensstils und der Weltanschauung des Autors zielen, und Strasburger diese Fragen ausweichend und, wenn möglich, auf der Ebene der Machart des aktuellen Werkes beantwortet. Dass Armbruster wiederum diese Antworten nicht zufriedenstellen (weil sie nach journalistischen Kriterien nicht genug Informationsgehalt beinhalten), lässt sich daran erkennen, dass Armbruster Strasburger mehrfach unterbricht und genauer nachhakt, indem er seine Frage wiederholt oder spezifiziert, um Strasburger konkrete Aussagen zu entlocken.

Armbruster: Aber Sie sind (.) Pole, in Warschau geboren, leben jetzt in Berlin, haben in Köln gelebt. Haben in Beirut gelebt, waren in al-Akbar, waren in Aleppo und Damaskus. (.) Verstehen Sie sich so ein bisschen als Brückenbauer zwischen diesen Welten?

Strasburger: Ehm, ja, also, ich würde sagen, (.) ich (.) suche meinen Ort in den Sprachen, das ist für mich der Ausgangspunkt, also ich schreibe auf Polnisch und auf Deutsch, aber ich würde jetzt nicht unbedingt sagen, ich bin Pole oder Deutscher. (.) Ich (.) hab da so (.) meine Probleme mit den nationalen Zugehörigkeiten. Das ist jetzt natürlich ein weites Feld, und das haben wir jetzt keine Zeit wahrscheinlich hier zu erörtern –

Armbruster: Brückenbauer auch zur ARABISCHEN Welt.

Strasburger: Wenn mir sowas gelingt, wenn Sie das quasi so erfahren durch mein Schreiben, dann freu ich mich natürlich. Aber ich kann nur sagen, ich hoffe, dass eigentlich keine, keine Brücken wirklich notwendig sind.

(»Wetterleuchten: Strasburger«, 00:30:02–00:31:05)

Im Rahmen der Autor:innenlesung wirkt dieses Frageverhalten schroff, ein Eindruck, der im Widerspruch steht zum sonstigen Verhalten Armbrusters, der mehrfach Strasburgers Roman lobt und dem Autor gegenüber insgesamt wohlgesinnt scheint. Sichtbar wird so, dass der übliche Fragestil auf Autor:innenlesungen einen vorsichtigen, zurückgenommenen Duktus besitzt, der vor allem darauf abzielt, die Autor:innen zum Reden zu bringen – journalistische Techniken, die auf Konkretheit und Informationsfülle abzielen, nimmt die Zuschauerin als Rahmenbruch wahr.

Armbrusters professioneller Moderationsstil prägt das Gespräch, gibt ihm Tempo und lenkt es auf gesellschaftspolitische Themen. Hierdurch werden den Zuschauer:innen wieder zwei Experten präsentiert, diesmal jedoch nicht Experten für Literatur, sondern für einen Sprach- und ›Kultur‹-Raum und dessen Verhältnis zur ›eigenen‹ Kultur.

Indem Armbruster seine Fragen vor allem in seinem Expertisefeld ansiedelt, prägt er die Wirkung der Lesung auf zweierlei Weise: Erstens ist auf der Bühne eine

Unterhaltung wahrnehmbar, die mehr Nähe zum Gespräch hat als zum Interview. Zweitens bringt er sich selbst, aber auch Strasburger vor allem als Experten des Reisens und der im Fokus stehenden Regionen hervor. Strasburger wird so als Figur sichtbar, deren Verortung als Schreibender in fremden Räumen und deren Haltung zu dieser Fremdheit im Fokus des Interesses stehen. Die sprachlichen Verfahren, die er für diese Poetik anwendet, werden auf der Bühne nur kurz angesprochen. Sie sind so für die Zuschauer:innen vor allem durch den fünfzehnminütigen Vorlese-Teil vernehmbar. Strasburgers spracharbeitende Facette seiner Autorenidentität kommt in dem kurzen Gesprächsteil der Lesung nicht vor.

Dennoch möchte ich den Einfluss des Moderators auf die Autor:innenfigur nicht überbewerten. Ich gehe davon aus, dass Autor:innen sich im Zuge ihrer Bühnenerfahrung Praktiken aneignen, mit denen sie den Schwerpunktsetzungen und Zuschreibungen von Moderator:innen so begegnen, dass sie auch bei abseitigen Fragen Wege finden, diejenigen Informationen, die ihnen wichtig sind, an die Zuschauenden zu übermitteln.

Stefan Hirschauer bezeichnet solche in wiederkehrenden Situationen abrufbaren Satzbündel als »erstarrten Diskurs«.⁹⁶ Zu ihnen zählen bewährte Textanmoderationen,⁹⁷ aber eben auch bewährte Selbstpräsentationen, die Autor:innen in Gesprächsteilen anwenden – oft auch unabhängig von der eigentlichen Frage.

Ersichtlich werden einige solcher Techniken in dem folgenden Transkript einer anderen Lesung auf dem »Wetterleuchten«-Festival. Hier beobachtete ich Julia Weber, wie sie den Schwerpunkten der Moderatorin ihren eigenen Schwerpunkt entgegensetzt.

Sandra Potsch beginnt ihre Vorstellung von Julia Weber, indem sie ihren »Literaturdienst« erklärt, bei dem man Weber als Autorin buchen kann, die dann mit einer Schreibmaschine auf Veranstaltungen beim Schreiben zu beobachten ist. Potsch fragt Weber als Erstes, wie es zu dem Literaturdienst gekommen ist. Julia Weber gibt bereitwillig Auskunft über die Entstehung ihres Literaturdienstes. Dann kommt Potsch auf die Schreibwerkzeuge der Autorin zu sprechen.

Potsch: Ja, »Immer ist alles schön« ist jetzt dein erster Roman, ist der auch auf der Schreibmaschine entstanden?

Weber: Nein.

Potsch: Das heißt, die Schreibmaschine ist so (.) n bestimmtes Schreibwerkzeug, das du für bestimmte Formate verwendest, und da funktioniert's, und für andere dann nicht so?

Weber: Genau. Ja. Es funktioniert für das (.) automatische Schreiben, und ich versuch da möglichst nicht darüber nachzudenken, wie ich was formuliere, sondern,

96 Vgl. S. Hirschauer: Verhalten, Handeln, Interagieren. Zu den mikrosoziologischen Grundlagen der Praxistheorie, S. 58.

97 Vgl. Kapitel IV.3.2 dieser Arbeit.

und für das ist dieser Takt (macht mit ausgestreckten Zeigefingern eine Geste, als würde sie auf der Schreibmaschine schreiben) eben gut, weil ich eben höre, wie ich schreibe, und das eben zu einem Zustand wird, und beim Schreiben des Buches wär's glaub ich einfach mühsam und hinderlich. Das hat ja schon seine Vorteile, dass wir Computer haben.

Potsch: Ja, bei der Schreibmaschine muss man sich ja immer zweimal überlegen, ob man das Wort jetzt genau so schreiben möchte oder nicht doch wieder verschieben.

Weber: Genau.

Potsch: Ja, und der Roman selber ist auf dem Computer entstanden.

Weber: Notizbuch und Computer.

Kleine Gesprächspause.

Potsch (zum Publikum gewandt, halb ablesend): »Immer ist alles schön« ist der Titel des Romans, (.) und ich glaube, man merkt relativ schnell, wenn man den Roman zu lesen beginnt, dass in dem Titel auch ein bisschen Ironie, ein bisschen Zynik mit drinsteckt, dass er nicht unbedingt so wörtlich zu nehmen ist, denn (.) es ist eben nicht immer alles schön in der Familie, von der erzählt wird. Das merkt man schon (.) relativ am Anfang, es geht um eine kleine Familie, eine Mutter und ihre beiden Kinder, und in dieser Familie sind die Rollenverhältnisse oft ein bisschen verdreht und vertauscht. Die Mutter selbst ist Alkoholikerin, und oftmals sind die Kinder auf sich alleine gestellt. Oftmals sind auch die Rollen ein bisschen vertauscht, dass die Kinder die Mutter von der Tanzfläche zurückholen müssen und solche Dinge, also, (.) dass es da so ↗Verschiebungen gibt. Wendet sich zu Weber. Was hat dich an dieser Familienkonstellation besonders interessiert?

Weber: Ich hab sie mir gar nicht so direkt ausgedacht, sondern (.) eigentlich ist sie aus der Sprache heraus entstanden. Also, ich hatte die Sprache, die ich benutzen wollte, oder (.) ja, mir angeeignet habe, und daraus ist dann diese Geschichte entstanden. Ich kanns gar nicht so sagen. Es gab nicht eine konkrete Faszination, aber ich find die – Also was ich im Nachhinein irgendwann mal festgestellt habe, ich glaube, ich bin die Mutter – ja, dann kommt ja auch oft die Frage vom Autobiografischen, ist es natürlich nicht – aber ich bin trotzdem die Mutter, ich bin auch die Anaïs, die's erzählt, und ich wäre auch gerne der kleine Bruder, aber bin's nicht. (»Wetterleuchten: Weber«, 00:00:55-00:05:51)

Weber steuert die Schwerpunktsetzung des Gesprächs durch mehrere Techniken. Zunächst ist da die Länge ihrer Antworten: Auf die Fragen bezüglich ihrer Schreibwerkzeuge, an denen die Moderatorin offensichtlich ein reges Interesse hegt,⁹⁸ antwortet Weber zunächst etwas länger, dann jedoch so einsilbig, dass sogar eine kleine Gesprächspause entsteht. Auch auf die nächste Frage antwortet Weber eigenwillig:

98 Tatsächlich schreibt Potsch zu dem Zeitpunkt an ihrer Dissertation über Schreibwerkzeuge und Schreibumgebungen, die mittlerweile bei Transcript erschienen ist. Vgl. Sandra Potsch: Literatur sehen. Vom Schau- und Erkenntniswert literarischer Originale im Museum (= Edition Museum, Band 37), Bielefeld: transcript 2019.

Statt auf das Faszinosum einzugehen, nach dem Potsch sie fragt, stellt Weber ihr Interesse an der Sprache in den Mittelpunkt und positioniert sich so unabhängig von der Frage als Autorin, der Spracharbeit wichtiger ist als das Abbilden von Erfahrungen oder Realität.

Als dritte Technik ist sichtbar, wie Weber sich im Anschluss selbst eine Frage stellt und diese direkt beantwortet, als würde sie sie aus der Welt schaffen wollen. Auch ist zu beobachten, dass Weber die Fragen nach ihrem Roman wesentlich bereitwilliger und länger beantwortet als die nach ihren Schreibwerkzeugen. Im nächsten Gesprächsteil der ebenfalls nur 30-minütigen Lesung kommt Weber immer wieder auf die Sprache in ihrem Buch zurück, auch wenn die beiden anwesenden Moderatorinnen⁹⁹ ihre Fragen vor allem auf der Ebene der textimmanenten Figuren und des Themas des Romans ansiedeln.

Weber zeigt sich so als eine Autorin, die großen Wert auf ästhetische Verfahren und Spracharbeit legt. Ihr gelingt es, diese Dimension ihrer Autor:innenschaft trotz anderer Schwerpunktsetzung seitens der beiden Moderatorinnen zu zeigen, ohne die Moderatorinnen zu brüskieren und so zu riskieren, als unkooperative oder unsympathische Figur zu erscheinen.

Dies gelingt Weber jedoch nur, weil die Moderatorinnen sich bei Webers Schwerpunktverschiebungen flexibel und kooperativ zeigen: Sie beharren nicht auf ihren Themen oder haken bei abweichenden Antworten nach, sondern lassen Weber die Gestaltung ihrer eigenen Autorinnenfigur auf der Bühne lenken. Perzeptiv bleiben die Moderatorinnen als Figuren hier im Hintergrund; sie erscheinen als genaue Leserinnen des Buches, jedoch nicht als Figuren mit eigener Expertise. Als »nonpersons« überlassen sie Weber die Bühne und erfüllen damit weitestgehend das Neutralitätsparadigma, das der Journalismus der Moderator:innenrolle in Interviews zuschreibt.

Eine weitere übliche Besetzungspraktik im literarischen Feld ist diejenige, dass Autor:innen als Moderator:innen auftreten. Hier gleicht die Dimension der »eigentlichen« Profession der des Gegenübers. Es lassen sich also zwei Kolleg:innen im Gespräch beobachten. Zugleich ist das Gespräch eines mit ungleichen Rollen: Während an die auftretende Autorin die Rollenerwartung gerichtet ist, über die Dimensionen ihrer Autor:innenschaft Auskunft zu geben, stellt sich an den Moderator die Erwartung, die Dimensionen der Autor:innenschaft des Gegenübers herauszustreichen, jedoch nicht notwendigerweise seine eigenen in das Bühnengeschehen miteinzubringen. Es lässt sich also fragen, inwieweit hier die Profession auf die Ausgestaltung der Moderationsrolle einwirkt und welche Dimensionen der Autor:innenschaft hier aktiviert werden.

99 Außer Sandra Potsch moderierte noch Elena Oerlich, die jedoch erst im zweiten Gesprächsteil zu Wort kam.

Meinen Beobachtungen zufolge tun sich Autor:innen in der Moderationsrolle nicht zuvorderst als Autor:innen hervor, sondern betonen eine bestimmte Dimension ihrer Autor:innenschaft, nämlich ihre literarische Expertise. Als Moderator:innen auftretende Autor:innen performen also Deutungswissen nicht in Bezug auf ihr eigenes Arbeiten, sondern in Bezug auf das Werk des Gegenübers. Es sind also keine deutlichen verbalen Selbstzuschreibungen, die sie als Autor:innen kennzeichnen, sondern – ebenso wie bei den anderen hier besprochenen Figuren – das Sprachregister, der Inhalt der Fragen und der Moderationsstil, die Moderator:innen als Autor:innen zeigen.

Hierbei generieren sich Autor:innen-Moderator:innen als genaue Leser:innen mit einem stark produktionsästhetischen Fokus. So lässt sich bei den beiden befreundeten Dramatikern Hannes Becker und Wolfram Lotz auf Lotz' Release-Lesung beobachten, wie Beckers Gesprächsstil und -inhalt zwischen den Darstellungspraktiken von Moderator:innen und denen von Autor:innen hin- und herschwingt:

Becker: Ich möchte gerne (.) eigentlich direkt (.) beginnen, also ein Punkt, der, auch (.) wenn man selber Literatur schreibt und sich immer mit Literatur beschäftigt, und sich mit Theater und allem, eigentlich trotzdem immer wieder so aufs Neue unklar ist, und zwar ist es was, was du ja auch, (.) was du ja zu Recht, wie ich finde, mehrmals gesagt hast und eben in einer Laudatio, die du gehalten hast, auf Wolfram Höll, (.) auch nochmal so sehr deutlich gesagt hast, dass es dir eben als Dramatiker darauf ankommt, dass es im Theater eine literarische (.) Sprache gibt. Und, also, (.) ich weiß ja, dass das wichtig ist, und ich möchte eigentlich gerne dich erstmal so allgemein fragen, was du, (.) was du mit literarischer Sprache meinst und ob du diese Frage vielleicht auch nur in Bezug auf das Theater beantworten kannst, oder ist das so eine literarische Qualität, die jetzt so unabhängig vom Theater vorliegt, oder ist das was Spezielles im Theater?

Lotz: Also, ich (.) glaube, im Theater wird das auf ne bestimmte Weise nur (.) deutlich, was damit zu tun hat, dass die Sprache in Verbindung zum (.) Körper steht, also auch eventuell zu etwas Natürlichem, und ich glaube, dass das Literarische eben gerade im (.) Theater so (.) wichtig ist, weil ja im Theater alles verhandelt wird, alles verkÜNSTLICHT wird, und das eben auch gut ist, damit man sieht, dass die Dinge irgendwie gemacht sind. Und die Sprache für das (.) Theater ist für mich eben insofern eine (.) literarische Sprache, als dass sie auch eine Form von Künstlichkeit behält, die (.) auf irgendeine Art und Weise dafür sorgt, dass die Sprache eben nicht im Sprechen natürlich wirkt, sondern eben vor dem Körper (.) so'n bisschen stehen (.) bleibt, wie so ne Maske, also eben – also eben nicht ganz (.) eins wird, auch wenn sie sozusagen da herauskommt. Und andererseits ist es aber in der Literatur, (.) gibt's vielleicht n ähnliches Verhältnis, dass wir so sagen würden, naja, die Sprache (.) muss sich halt selbst mal wieder so (.) fremd werden und anwesend sein. Also sie ist ja nicht nur Träger, sondern auch, ehm, das, was geschieht.

Becker: Und, aber, ich meine, man kann ja auch so – also es gibt ja diese Vorstellung im Theater, dass ja zum Beispiel, also der – der Text sich AUFLÖST, dass die Schauspieler Dinge sprechen, die dann so natürlich wirken, das zumindest ist ja das, was du jetzt nicht meinst, und was du sagst, suggeriert ja eben auch, dass man das so (.) verfehlen kann. Also eigentlich ist meine Frage jetzt, also weil man ja auch, wenn man ins Theater geht, das oft sehen kann, dass das Schauspiel eh schon so ist, es kommt n Text vor von nem Klassiker, und man merkt, die Schauspieler (.) halten so ne Distanz dazu. (Wendet sich zum Publikum) Ich weiß nicht, ob das sozusagen (.) KLAR ist, also, wenn man in so ne Klassikerinszenierung geht, dann merkt man ja oft, okay, die sind jetzt nicht einfach Hamlet, sondern die wissen auch, dass das heute im Theater ist und nicht im SCHLOSS oder so. (Lachen im Publikum) Aber was kommt da jetzt von der Seite des Schreibens, also wie muss man sich das vorstellen, also wie muss so'n Text sein – also es geht dir ja darum, du willst dich da ja nicht drauf verlassen, dass das im Spiel schon so sein wird, sondern du willst ja, dass das ein Text wie so (.) einfordert, also dass man den nicht so natürlich (.) spielen kann.

(»Lotz: Drei Stücke«, 00:12:50-00:17:11)

Beckers ›Balkonfrage‹¹⁰⁰ zeigt eine Bühnenfigur, die sich ihrer Moderationsfunktion bewusst ist und sie erfüllt, indem sie den Hintergrund der Frage zum Publikum gewandt verständlich macht. Gleichzeitig ist der Inhalt selbst ein sehr spezifischer und beruht, wie Becker selbst in der ersten Frage expliziert, auf seiner Tätigkeit als Autor. Im Laufe des Gesprächs lässt sich diese für moderierende Autor:innen typische Bewegung immer wieder beobachten: Die Fragen sind spezifischer, oft produktionsästhetischer Natur und rühren aus der eigenen Beschäftigung mit dem Schreiben. Zugleich werden sie den Zuschauenden erklärt, sodass auch Nicht-Schreibende dem Inhalt des Gesprächs folgen können – eine Darstellungspraktik, bei der die Akteure auch auf ihr Repertoire des Literaturvermittels zurückgreifen können, das sie aufgrund ihrer Auftritte als Autor:innen besitzen.

Weiterhin ist der Gegenstand des Gesprächs das Schreiben und das Werk von Wolfram Lotz. Becker fragt zwar als Experte, bringt seine eigene Tätigkeit und sein eigenes Werk jedoch nicht als Thema in das Gespräch mit ein. Er tritt so als Moderator auf, der sich in der Neben- bzw. Moderationsrolle verortet und in erster Linie seinen Gesprächspartner und nicht sich selbst präsentiert. Zudem sind in seiner Gesprächsführung Neutralitätseffekte zu beobachten, wie hier in der ersten Frage, bei der ein Zitat aus Wolfram Lotz' paratextuell verfügbaren Texten anführt, um sie zu untermauern.

100 So werden im Journalismus Fragen genannt, die Hintergrundinformationen vorneweg stellen.

Zugleich ist Beckers Moderationsstil von einer stark metasprachlichen¹⁰¹ Sprechweise gekennzeichnet, beinhaltet also viele Einschübe, die reflexiv auf das aktuelle Geschehen verweisen. Sichtbar wird dies vor allem in der Anmoderation, in der die Spannung zwischen der Moderator:innenrolle und Beckers metapragmatischen Darstellungskonventionen für einen komischen Effekt sorgt:

Becker: Vielen Dank an den Jugendclub Sorry, eh (Gelächter im Publikum) des Schauspiels Leipzig. Das ist einer von zwei Jugendclubs des Theaters. Der andere heißt Hashtag Noname, aber das war der Jugendclub Sorry, eh (Gelächter im Publikum), und ... und er wird geleitet von Eve Hinrichs, und ehm, mitgewirkt haben heute Abend Arena Toni, Giulia Rüdiger, Ronja Oehler, Sarah Schmidt, Anna Seeberger, Paula Spiering, Hanna Plessnung, Undine Roger, Ronja Rath, Lea Merguel, Hugo Tietje, Philipp Schröder, Dana Koganova, Vera Gutmann, Marie Schulte-Werning, Alexander Sterne, Rafael Funke. Herzlichen Dank! Und sie werden auch noch ein zweites Mal an diesem Abend auftreten und uns unterstützen. Wir sind (Handbewegung zu Wolfram Lotz) Wolfram Lotz, ich bin (Handbewegung auf sich selbst) Hannes Becker (Gelächter im Publikum), ich werde das Gespräch mit Wolfram führen, und ehm, vielleicht nur so ganz kurz: Wir kennen uns vom Studium hier in Leipzig, wir haben beide am Deutschen Literaturinstitut Leipzig Literarisches Schreiben studiert und kennen uns aus dieser Zeit, und das erklärt, warum wir uns mit unseren Vornamen ansprechen (Gelächter im Publikum) und duzen, also nur so, weil ich das persönlich eigentlich immer höflicher und angenehmer auch für das Publikum finde, wenn man sich siezt. Und, aber das wäre jetzt irgendwie Quatsch. (Gelächter im Publikum) Ich möchte jetzt gerne auch sagen, es geht an diesem Abend nicht nur um Wolfram, sondern auch um die Tatsache, dass von Wolfram Wolframs drei Stücke, »Der große Marsch«, »Einige Nachrichten an das All« und »Die lächerliche Finsternis«, sind in einem Buch erschienen (hält Buch hoch), diesem Buch, und das soll irgendwie gefeiert und in einem Ereignis gewürdigt werden, und vor allem auch dazu genutzt werden, ein wenig an die Zukunft zu denken, weil es sind ja so Texte, die so da sind, und dann kommen sie ins Theater und sind eigentlich schon lange geschrieben gewesen, und jetzt, eh (lacht). Aber deswegen ist ja die Auseinandersetzung noch nicht zu Ende. Auf jeden Fall, das Buch ist auch draußen auf dem Büchertisch im Vorraum zu sehen (deutet in den Zuschauerraum), im Gegensatz zu euch, ihr seid irgendwie gar nicht zu sehen (Gelächter im Publikum), also wenn ihr rausgeht, findet ihr da auf jeden Fall das Buch, und ich möchte (Gelächter im Publikum), ich möchte auch kurz, weil diese ganzen Dinge sind nicht etwa trivial, ich möchte sagen, dass Wolfram eben nicht nur diese drei erwähnten Theaterstücke geschrieben hat, sondern er hat auch eine Reihe sehr guter, in Buchform im Spector Books Verlag erschienene Monologe geschrieben (hält Buch hoch), das ist eben dieses Buch, das ihr auch dort draußen findet, was zehn Euro kostet und auch sehr gut aussieht. (Gelächter) Genau. Aber jetzt möchte ich euch und Ihnen, ehm, gerne Wolfram Lotz vorstellen, und

101 Vgl. zum Konzept der Metapragmatik Kapitel IV.3 dieser Arbeit.

auf eine Art das Unwiederholbare wiederholen, also zumindest – du bist ja 1981 in Hamburg geboren, das ist vorbei (Gelächter im Publikum), du bist aufgewachsen im Schwarzwald, das ist auch vorbei, du hast Literatur, Kunst und Medienwissenschaften in Konstanz studiert, Literarisches Schreiben in Leipzig studiert, du warst Redakteur der Literaturzeitschriften *Minima*, eine sehr interessante Literaturzeitschrift, die sehr klein gewesen ist (Gelächter im Publikum), und der Literaturzeitschrift *Edit*, dort warst du auch Redakteur, die *Edit* gibt es auch noch (Gelächter im Publikum) und die veranstaltet auch diesen Abend mit. Und, ehm, Lehraufträge hattest du auch, also du hast, eh, du bist Schriftsteller, aber auch Dozent des literarischen Schreibens, zum Beispiel am Deutschen Literaturinstitut Leipzig und an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig. Bist als Dramatiker ausgezeichnet worden, deine Stücke sind zum Glück auch an vielen Orten zu sehen, und das ist auch immer noch so, und du wohnst auch immer noch in Leipzig. Und heute, jetzt bist du hier, das ist auch noch nicht vorbei. Genau. Kurze Sprechpause. Und jetzt, ehm, eigentlich, was uns so ein bisschen erwartet, wir wollen eben über die Texte sprechen, und es wird so sein, dass (.) gleich auch nachdem wir ein bisschen, auch zusammen begonnen haben zu reden (Gelächter im Publikum), dass dann du etwas lesen wirst, also es wird auch aus dem Großen Marsch etwas zu hören sein, und aus dem (.) Einige Nachrichten an das All, und der Jugendclub Sorry, eh wird nochmal kommen. Und wir werden eben wirklich versuchen, über die Dinge zu sprechen, (.) die eben nach wie vor wichtig sind und das wird auch so ein wenig – ja, wir werden's halt versuchen. (Gelächter im Publikum)

(»Lotz: Drei Stücke«, 00:07:00–00:12:50)

Bereits der Einstieg ist ein Bruch mit den Darstellungskonventionen, da Becker die (unmittelbar zuvor aufgetretenen) Jugendlichen des Jugendclubs vor dem ›Protagonisten‹ des Abends vorstellt und damit die Wertigkeit der Auftretenden auf kuriose Weise umkehrt. Im Laufe der Anmoderation übt Becker die Moderationsaufgaben aus und unterwandert sie gleichzeitig in immer höherem Maße durch metapragmatische, also situationskommentierende Aussagen. So stellt Becker Lotz zwar konventionell vor, indem er seinen biografischen Hintergrund und sein literarisches Werk angemessen beschreibt. Zugleich bewertet er jedoch die von ihm verkörperten Darstellungskonventionen, indem er die Informationen, die er ihnen entsprechend geben muss, als »nicht trivial« beschreibt und damit unerwartet die Zuschauer:innenwahrnehmung auf den Wert der biografischen Aussagen lenkt. Ebenfalls fügt er den biografischen Fakten mehrfach die redundante Aussage »das ist vorbei« hinzu.

Auf die Zuschauenden hat diese Sprechweise einen komischen Effekt; zugleich ordne ich solche metapragmatischen Aussagen einer Rollendistanz zu, die in ihrer Intensität auch Darstellungskonventionen verweigernde Züge besitzt. Solche sind innerhalb der Autor:innen-Performanzen wesentlich geläufiger als bei Moderator:innen. Ein derart intensives Verweisen auf die ›Gemachtheit‹ der Situation ist somit, wenn sie vom Moderator und nicht vom Autor kommt, ein Rahmenbruch,

der hier für einen komischen Effekt sorgt. Becker verkörpert so durch seine meta-pragmatischen Kommentare Rollensegmente seiner Autorenidentität, während er zugleich die Moderationsfunktion mitsamt ihren konventionellen Aufgaben erfüllt.

Beckers Fragen zielen zum größten Teil auf die Dimension von Autor:innen-schaft, die das literarische Werk und seine Poetik umfasst. Ähnlich wie Anja Kampmann im ersten hier besprochenen Gesprächsteil akzeptiert Lotz diese Zuschreibung und antwortet ebenfalls vor allem in dieser Dimension. Auch hier ist also ersichtlich, wie das Hervorbringen bestimmter Autor:innen-Dimensionen nicht nur vom Moderator, sondern auch von der Kooperation des Gegenübers abhängt. Autor:innen können die aktivierten Dimensionen akzeptieren oder ihrerseits eigene Dimensionen aktivieren und in den Vordergrund stellen, so wie die Autorin Julia Weber es in den ersten Antworten ihres Auftritts praktiziert hat.

Zugleich wird anhand der Beispiele eine gewisse Wertung seitens der Autor:innen ersichtlich. Kooperationen mit der Moderation lassen sich vor allem bei den Fragen beobachten, die auf die Dimension des literarischen Werks und seiner Poetik abzielen. So scheint das Gespräch über diese sich einer größeren Beliebtheit zu erfreuen als das über die Dimensionen des Lebensstils und der Weltanschauung sowie der Auftrittspoetik. Zugleich ist es diejenige Dimension, die Autor:innen das Performen von Deutungswissen abverlangt. Hier lassen sich allgemeine implizite Erwartungen an Autor:innen auf Lesungen beobachten. Sabine Kyora nennt die Performanz von Deutungswissen als eine Grundvoraussetzung für zeitgenössische Autor:innenschaft. Diese aktiv zu praktizieren, ist offensichtlich auch auf der Bühne von Autor:innenlesungen von großer Wichtigkeit.

5.3.3 Gespräche unter Freund:innen

Das im letzten Kapitel dargestellte Gespräch zwischen Wolfram Lotz und Hannes Becker hat noch eine weitere Besonderheit, die Becker gleich in seiner Anmoderation für die Zuschauenden transparent macht: Lotz und Becker sind gute Freunde. Damit sind sie nicht allein: Dass die Auftretenden miteinander befreundet sind, ist eine gängige Besetzungskonvention auf Autor:innenlesungen, und das meiner Beobachtung zufolge durch alle Formate und Institutionalisierungsformen hindurch.

Für die Zuschauenden bringt freundschaftliche Nähe, die sie auf der Bühne beobachten, Effekte der Liveness hervor und verstärkt den Ritualcharakter von Autor:innenlesungen. So sind Lesungen als Rituale der literaturschaffenden Gemeinschaft Aufführungen des zeitgenössischen literarischen Lebens. Gesprächsteile führen immer auch Zugehörigkeiten zu dieser Produktionsgemeinschaft auf. Wie im letzten Kapitel beschrieben, geschieht dies weniger durch Interviews als vielmehr in Gesprächen, in denen Expert:innen verschiedener Bereiche des literarischen Lebens in einen Austausch treten, in dem das Werk einer Person im Mittelpunkt steht. Diese Form des Gesprächs ruft durch das gemeinsame Expert:innentum Intimitäts-

effekte hervor. Diese werden verstärkt, sobald freundschaftliche Zugeneigtheit das Verhältnis der Auftretenden bestimmt.

Zugleich verschränkt sich diese Besetzungskonvention mit den Praktiken des Einladens von Autor:innen. So ist grundsätzlich Teil der Rahmenbedingungen, dass eine Autorin aufgrund von Wertschätzung ihres Werkes eingeladen wird. Diese zum Ausdruck zu bringen, ist nicht nur häufig Teil der Besonderung der Autor:innenlesung,¹⁰² sondern auch des Gesprächsteils. Moderator:innen sind dem Schaffen ihres Gegenübers tendenziell eher zugeneigt. Zwar können kritische Nachfragen im Gesprächsteil Raum bekommen. Dass jedoch eine kritische, skeptische Grundhaltung den Moderationsstil eines auftretenden Moderators kennzeichnet, habe ich in meinem Material nicht beobachten können und werte es deshalb als Ausnahme von der Darstellungskonvention eines grundsätzlich eher affirmativen Moderationsstils.¹⁰³

Die Aufführung, die sich durch die Besetzung der Bühne mit Freund:innen ergibt, lässt sich mit Goffmans Rahmenanalyse als Modulation beschreiben.¹⁰⁴ So führen, das nehme ich zumindest an, befreundete Akteure in ihrem Privatleben Gespräche über ihr Literaturschaffen, die sie als freundschaftlich-kollegialen Austausch rahmen. Auf der Bühne erfahren diese Gespräche eine Modulation, da sich ihre Rahmenbedingungen ändern. Hier werden die Gespräche nämlich nicht mehr um des Austauschs willen geführt, sondern um der Aufführung willen. Ebendiese besitzt bestimmte Rahmenbedingungen, die sich auf die Teilnehmerrollen auswirken. Der Adressat des Gesprächs ist nicht mehr das befreundete Gegenüber, sondern ein Dritter, nämlich das Publikum. Freundschaftliche Gespräche müssen entsprechend moduliert werden, um sich der neuen Rahmung anzupassen.

Aus der Modulation eines freundschaftlichen Gesprächs hin zu einem Gespräch auf einer Autor:innenlesung ergeben sich bestimmte Rollenerwartungen. Neben denjenigen, die ich in den entsprechenden Kapiteln bereits skizziert habe,¹⁰⁵ fügt die Modulation beiden Rollen, sowohl der Autor:innen- als auch der Moderationsrolle, eine weitere Dimension hinzu, und zwar die Dimension der ›Freundschaft‹, die mit dem Verständnis von Freundschaft und der Performanz als Freund:in

102 Vgl. Kapitel V.2.3 dieser Arbeit.

103 Als Ausnahme hiervon lassen sich natürlich literarische Veranstaltungen denken, die als Streitgespräche oder Diskussionen gerahmt sind und bewusst Personen mit konträren Positionen zu ästhetischen, politischen oder ethischen Fragestellungen einladen. Da auf diesen jedoch üblicherweise nicht gelesen wird, sind sie nicht in meine Untersuchungen miteingeflossen. Folglich beziehe ich mich in diesem Kapitel nur auf Gesprächsteile von Autor:innenlesungen, auf denen eben immer auch aus selbst verfassten Werken vorgelesen wird. Vgl. Kapitel I.3.2 dieser Arbeit.

104 Vgl. E. Goffman: Rahmen-Analyse, S. 52–97.

105 Vgl. für Moderator:innen Kapitel V.3.2 und für Autor:innen Kapitel IV.3 dieser Arbeit.

einhergeht. Ebenso wie die anderen Dimensionen kann auch die der ›Freundschaft‹ direkt und indirekt sowie mehr oder weniger auf den Darstellungsrahmen einwirken. Sie kann von den Beteiligten betont oder ignoriert, aktualisiert oder neutralisiert werden, ist aber als Rahmenbedingung Teil der Aufführung. Die Akteure stehen also immer nicht nur als Autor:innen und Moderator:innen, sondern auch als Freund:innen auf der Bühne.

Als konkrete Anforderung ergibt sich des Weiteren, dass in der Modulation der Informationsfluss durchgängig gewährleistet sein muss. Denn da die Auftretenden bereits abseits der Bühne Gesprächsformen entwickelt haben, sich über ihr eigenes Schaffen und Literatur im Allgemeinen auszutauschen, kann eine Aufführung eines solchen Gesprächs dazu führen, dass es nach außen hin wie hermetisch abgeriegelt wirkt. Der Informationsfluss zum Publikum und der Einbezug des Publikums in die Aufführung sind so fragiler als bei Auftretenden, die nur für die Aufführung in Beziehung miteinander treten. In erster Linie ist die Moderation gefragt, entsprechend der an sie gerichteten Rollenerwartung die Informationsvermittlung an die Zuschauenden zu gewährleisten. Zudem liegt, wie ich in der Einleitung dieses Kapitels besprochen habe, auch die Verantwortung für die Führung des Gesprächs bzw. die Gestaltung der gesamten Aufführung in letzter Instanz in der Hand der Moderation.

Daraus ergibt sich für Moderator:innen, die befreundete Autor:innen moderieren, eine komplexere Rollenerwartung. Da sie ihre Rolle als Freund:in mit ihrer Moderationsfunktion zu verbinden haben, müssen sie der auftretenden Autorin gegenüber gesprächslenkend auftreten, obwohl die Macht zur Gesprächslenkung in freundschaftlichen Interaktionen für gewöhnlich paritätisch bzw. nach Charakter und nicht rollenbasiert verteilt ist. Zugleich ist die Integration der Freundschaft in die Moderator:innenrolle eine Herausforderung, der sämtliche Akteure auf der Bühne begegnen müssen. Denn ähnlich wie in Gesprächsteilen ohne die Dimension ›Freundschaft‹ hängt die Ausgestaltung der Moderator:innenrolle zu einem großen Teil von der Kooperation des auftretenden Autors ab. Somit beeinflussen alle Akteure, wie sich die Integration der Dimension Freundschaft in den Auftritt ihrer Bühnenfiguren und in den Darstellungsrahmen des Gesprächsteils vollzieht.

Bei dem bereits im letzten Kapitel dargestellten Gespräch zwischen Hannes Becker und Wolfram Lotz lässt sich beobachten, wie die Dimension der Freundschaft zwar aufgeführt, aber nicht betont wird. Aufgeführt wird sie, indem die beiden Auftretenden dasselbe Sprachregister nutzen. Lotz und Becker müssen sich über die Bedeutungen einzelner Formulierungen nicht austauschen, weil sie aufgrund ihrer in der Freundschaft gebildeten Gesprächspraktiken von einer semantischen Übereinkunft ausgehen können.¹⁰⁶

106 Vgl. für die folgenden Ausführungen die Transkripte im vorherigen Kapitel V.3.2.

Sichtbar ist die Freundschaft der beiden zusätzlich anhand der harmonischen Interpretationen und Zuschreibungen während der Lesung: Becker schreibt Lotz' Aussagen häufig Bedeutungen zu,¹⁰⁷ die Lotz akzeptiert. Ob dies aufgrund korrekter Interpretationen und Zuschreibungen oder aufgrund von freundschaftlicher Loyalität geschieht, ist für die Zuschauenden dieser Lesung nicht ersichtlich, wohl aber Lotz' Akzeptanz, die auf die Figurenkonstitution hinsichtlich *beider* Rollen wirkt. Durch Lotz' Akzeptanz von Beckers Zuschreibungen wird dieser für die Zuschauenden als Figur wahrnehmbar, die sowohl als Moderator als auch als Freund Glaubwürdigkeit besitzt.

Während der gesamten Lesung ist zu beobachten, dass Lotz und Becker für die Aufführung die anderen Dimensionen ihrer Rollen als Moderator und Autor über die Dimension der Freundschaft stellen. So ist die Freundschaft der beiden weder Gegenstand der Unterhaltung, noch bestimmt sie die Dynamik der Interaktion. Lotz beantwortet die Fragen Beckers, ohne Gegenfragen zu stellen, und agiert so nicht wie während eines freundschaftlichen Gesprächs. Er überlässt seinem Moderator weitgehend die Gestaltung der Übergänge von einem Element zum nächsten und somit die zeitliche Gestaltung der Lesung.

Auch Becker handelt auf der Bühne weitgehend moderationsrollenbasiert, indem er die Hintergründe seiner Fragen dem Publikum vermittelt, Zitate Dritter zur Untermauerung seiner Fragen einführt und sein eigenes Schaffen nicht – wie es in einem freundschaftlichen Gespräch üblich wäre – in die Unterhaltung miteinbringt. Das Gespräch ist somit zwar das zweier Freunde, was an Teilen der Performanz der Auftretenden erkennbar ist. Es ist aber nicht explizit als freundschaftliches Gespräch gerahmt, sondern eindeutig als aufgeführtes Gespräch während einer Lesung erkennbar.

Eine wesentlich deutlichere Aktualisierung der Dimension der Freundschaft ist während der Release-Lesung von Fatma Aydemirs Roman »Ellbogen« zu beobachten. Aydemirs Gespräch mit dem sie moderierenden Enrico Ippolito ist sowohl inhaltlich als auch interaktionsdynamisch stark von dem freundschaftlichen Verhältnis der beiden geprägt. Das kündigt sich bereits bei den allerersten Worten ihres Auftritts an:

Ippolito: Hey, ja, ähm. (.) Ja, Fatma und ich kennen uns seit über sechs Jahren, wir sind sehr gut befreundet, deswegen bin ich tatsächlich ein bisschen aufgeregt, weil's das erste Mal ist, dass ich ne sehr gute Freundin von mir moderiere. (.) Vielleicht sagen wir kurz, worum es in deinem Buch geht, oder?

107 Vgl. das Transkript im letzten Kapitel, in dem Becker äußert: »(...) es gibt ja diese Vorstellung im Theater, dass ja zum Beispiel, also der – der Text sich AUFLÖST, dass die Schauspieler Dinge sprechen, die dann so natürlich wirken, das zumindest ist ja das, was du jetzt nicht meinst, und was du sagst, suggeriert ja eben auch, dass man das so (.) verfehlen kann.«

Aydemir: Oh – ich glaube, ich muss erstmal Hallo sagen, oder? (Lachen im Publikum, Aydemir wendet sich zum Publikum) Hallo!

Ippolito: Ach ja, klar. Hallo! Ich wollt mit der Aufregung anfangen, aber wir können auch Hallo sagen. Ich dachte, es sei klar, wer wir sind.

Aydemir: Jaja, ist klar, wer wir sind, ich wollt nur auch kurz Hallo sagen. Wir können eure Gesichter nicht so richtig sehen, gottseidank, das mindert glaub ich die Aufregung, oder meine zumindest (lacht). Ja, schön, dass ihr alle da seid, und auch reingekommen seid, ich glaub, n paar Leute haben's leider nicht geschafft wegen der harten Tür hier. (Lachen im Publikum)

Ippolito: Das wird ja auch noch Thema später.

Aydemir: Ja, ja, wir haben unser Bestes gegeben, aber, ja. Aber darum geht's ja noch später.

Ippolito: Soll ich kurz sagen, wie wir das gestalten?

Aydemir: Ja, gerne.

Ippolito: Aaaaah, super. Also, wir haben uns Folgendes überlegt heute, als wir kurz bei McDonald's essen waren, zum Mittagessen. [...]

(»Lesung: Ellbogen«, 00:02:37-00:03:51)

Die hier dargestellte Interaktion zeigt zwei Bühnenfiguren, die für die Zuschauenden deutlich als Freunde gerahmt sind. Erstens ist die Freundschaft zwischen den beiden nicht nur Thema, sondern sogar allererstes Thema der Lesung. Und zweitens ist die Freundschaft auch in der Gesprächsführung beobachtbar, und zwar konkret im Aushandeln der Rollen auf der Bühne. So lässt sich beobachten, wie Aydemir sich nicht an die übliche rollenbasierte Interaktion zwischen Autor und Moderator hält, sondern das Gespräch anders rahmt. Die Autorin schlägt in ihren ersten Worten einen alternativen Einstieg in die Lesung vor und markiert so, dass sie die Gesprächsführung nicht ihrem Moderator überlassen, sondern paritätisch verteilen möchte. Ippolito wiederum akzeptiert diese Dynamik sofort und versichert sich beim nächsten Gesprächeinstieg bei Aydemir, ob dieser auch in ihrem Sinne ist. Hier lässt sich beobachten, wie Aydemir und Ippolito während ihres Auftritts eine Form der Gesprächsführung aushandeln, die ihre Freundschaft in ihre Teilnehmerollen integriert.

Offensichtlich sind hierbei Aydemir in ihrer Teilnehmerrolle als Autorin mehr Freiheiten gegeben als Ippolito in seiner Moderationsrolle. Dies lässt sich auch im weiteren Verlauf der Lesung beobachten. Indem Aydemir sich aktiv an der Gestaltung der Lesung beteiligt, Ippolito selbst Fragen zu seiner Lebenswelt stellt und Zuschreibungen auf der Bühne tätigt, bestimmt sie die Abweichungen von der rollenbasierten Interaktion, auf die Ippolito als Moderator dann eingeht. Deutlich wird hier also, wie sehr die paritätische Verteilung der Teilnehmerollen von der Autorin abhängt, nämlich davon, ob sie dem Moderator aktiv Verantwortung für die Gesprächsführung abnimmt oder nicht.

Da auf der Lesung die Freundschaft der beiden sowohl betont als auch aufgeführt wird, bringt der Gesprächsteil andere Bühnenfiguren hervor als andere Lesungen. Die auftretende Autorin und auch der auftretende Moderator sind in ihren Doppelrollen als Autorin/Freundin und Moderator/Freund beobachtbar. Die Lesung lässt sich doppelt rahmen, sowohl als Buchpräsentation als auch als Aufführung von Freundschaft.

An einigen Stellen der Lesung ist zu beobachten, dass Ippolitos Doppelrolle als Freund und Moderator eine besondere Herausforderung darstellt, weil sie mit seiner Profession und seinem Moderationsstil kollidiert. So ist Ippolito als Journalist mit den Zielen von (Live-)Interviews vertraut und besitzt entsprechende Fragetechniken, um Kritik zu äußern und Klarheit in den Antworten zu erlangen. Als Freund gerät er hier in einen Rollenkonflikt:

Ippolito: Ehm, gleichzeitig ist – ist natürlich die FAMILIE schon bisschen (.) also, (.) vielleicht auch nicht, aber, ehm, es gibt schon gewisse (.) Stereotypen, die du bedienst, (.) oder, die sich am Chai festmachen, am –

Aydemir (beginnt zu lachen, unterbricht Ippolito): Wie du am Mikro hängst!

Ippolito: Ja, ich häng hier (legt seinen Kopf auf dem Tisch ab) hinter dem, hinter dem Mikro ...

Aydemir (lachend): Ich bin nämlich auch so ...

Ippolito: ... und du, und du passt dich natürlich an.

Beide lachen, Publikum lacht

Aydemir: Ich glaub, wir müssen auch nicht so weit rangehen, oder? Man hört uns auch so.

Ippolito: Ne, ich hab das Gefühl, wir müssen n bisschen, n bisschen ...

Aydemir: Alles klar.

Ippolito: ... näher ran. (lauter) Willst du meine Frage beantworten?

Aydemir: Kannst du die nochmal stellen?

Ippolito: Mir geht's um Stereotype.

Aydemir: Okay. Stereotypen. Ob ich welche (.) mag? (Lachen im Publikum)

Ippolito: Ja, genau. Grundsätzlich, magst du eigentlich Stereotype, Fatma, wie ist das so? (Aydemir und Ippolito lachen) Ne, mir gehts eher um Familien(.)konstellationen.

(»Lesung: Ellbogen«, 00:27:09-00:28:03)

Zu beobachten ist hier, wie Ippolitos kritische Frage sozusagen zwischen die Rahmen gerät: Als Teil des Autor:innenlesungs-Gesprächsteils zielt sie auf die Dimension von Werk und Poetik von Aydemirs Autor:innenschaft. Zugleich befindet sich das Gespräch in der flapsigen Dynamik der freundschaftlichen Rahmung. So braucht es ein Schlingern in der Interaktion, bis der Rahmenwechsel vollzogen ist. Ippolito vollzieht diesen Wechsel schneller als Aydemir und beweist dabei eine professionelle Beharrlichkeit, indem er seine Frage nochmals stellt. Aydemir bleibt zu-

nächst im freundschaftsbasierten Modus, beantwortet nach Ippolitos Nachhaken jedoch ernsthaft und ausführlich seine Frage, was wiederum ein Zeichen des erfolgreichen Rahmenwechsels, aber auch ihrer freundschaftlichen Loyalität zum Moderator sein kann.¹⁰⁸

Die doppelte Rahmung des Gesprächs – zum einen als ein Gesprächsteil über einen Debütroman und zum anderen als die Aufführung einer Freundschaft – bestimmt große Strecken des Gesprächs von Aydemir und Ippolito. Hierdurch erleben die Zuschauenden die aktive Aushandlung der Doppelrollen auf der Bühne als eine ›zweite Geschichte‹ der Lesung: Neben dem Inhalt des Gesagten macht es einen großen Teil des ästhetischen Erlebnisses aus, den beiden Auftretenden dabei zuzuschauen, wie sie die sich teilweise widersprechenden Rollen Autorin/Freund und Moderator/Freundin gemeinsam auf der Bühne aushandeln.¹⁰⁹

Als dritte Variante einer Lesung befreundeter Autor:innen zeige ich hier ein Arrangement, in dem Freundschaft als Teil der Rahmenbedingungen die Aufteilung der Rollen in Moderator und Autor ersetzt. So kann eine Lesung so konzipiert werden, dass zwei befreundete Autor:innen gemeinsam auftreten und sich gegenseitig moderieren. Eine solche Auflösung der Teilnehmerrollen zeigt das »Gemischte Doppel« mit Ulf Stolterfoht und Tristan Marquardt im Hessischen Literaturforum. Hier befinden sich die befreundeten Lyriker in Doppelrollen auf der Bühne: Sie treten zugleich als befreundete Autoren und als Moderatoren auf, die beide aus ihren Werken lesen und sich gegenseitig moderieren.

Gleich zu Beginn der Veranstaltung stellen die beiden Auftretenden ihr Verhältnis zueinander in den Mittelpunkt der Aufführung, indem sie nacheinander erzählen, wie sie sich kennengelernt haben. Hier lässt sich beobachten, wie die Autoren über die Verbalisierung ihrer Beziehung die Konturen ihrer Figuren interaktional aushandeln:

Ulf Stolterfoht beschreibt in seinen einleitenden Worten, wie er im Rahmen eines Workshops Texte des damals 18-jährigen Marquardt las und dabei dachte: »Wenn ich jetzt nochmal jung wäre, hoffentlich würd ich sowas machen. Ich war wirklich (.) ja, wie vorn Kopf geschlagen, dass es also mich in jung praktisch nochmal gibt.« Danach drückt Stolterfoht aus, dass er sich beim Rezipieren von Marquardts Gedichten regelmäßig »freut«. Im Anschluss erzählt Marquardt »die andere Seite«, die beinhaltet, wie wichtig Stolterfohts Lyrik, aber auch seine Mentorfunktion für Marquardts literarischen Werdegang war.

(»Gemischtes Doppel«, ca. 00:06:00-00:15:00)

108 Vgl. für Loyalität, Gegenseitigkeit und Vertrauen als zentrale Bestandteile von Freundschaften: Bettina Beer: »Freundschaft als Thema der Ethnologie«, in: Zeitschrift für Ethnologie (1998), S. 191–213.

109 Vgl. hierzu die Herleitungen im Kapitel II.3 dieser Arbeit.

Mit dieser inhaltlichen Schwerpunktsetzung in der Anmoderation etablieren die Autoren ihr persönliches Verhältnis zueinander im Darstellungsrahmen der Lesung. Dabei gelingt es ihnen, mit diesem Einstieg sowohl den Autor:innen- als auch den Moderationsanforderungen gerecht zu werden. Denn die in den Worten zum Ausdruck gebrachte gegenseitige Wertschätzung definiert zugleich die Beziehung und legitimiert das Auftreten. Die Besonderung der Lesung, wie sie nicht nur von Veranstaltenden, sondern häufig auch durch die Moderator:innen vorgenommen wird, geschieht hier in Form der freundschaftlich-kollegialen Wertschätzung.¹¹⁰

Stolterfoht und Marquardt werden als Bühnenfiguren sichtbar, die in einem freundschaftlich-professionellen Verhältnis stehen, das zumindest zum Zeitpunkt ihres Kennenlernens als Lehrer-Schüler-Verhältnis definiert war. Damit bieten die Auftretenden den Zuschauenden eine mögliche Hintergrundfolie für Bedeutungszuschreibungen an: Indem sie eine öffentliche und verbalisierte Variante ihres Verhältnisses präsentieren, laden Stolterfoht und Marquardt die Zuschauenden dazu ein, diese im Laufe des Abends mit der performten Variante des Verhältnisses abzugleichen. Das Publikum kann sich so auf eine weitere Bedeutungsebene des Abends einlassen,¹¹¹ in der es beobachten kann, wie die Aufführung einer Autor:innenfreundschaft gestaltet ist.

Im Vergleich zu den vorherigen Gesprächen stellt diese Rahmung die geringste Modulation eines freundschaftlichen Gesprächs dar. So entspricht es dem egalitären und reziproken Modus freundschaftlicher Begegnungen, sich gegenseitig Fragen zu stellen und gemeinsam den Verlauf des Abends zu gestalten, wie Marquardt und Stolterfoht es hier tun. Die konzeptuelle Eliminierung der Teilnehmerrollen verstärkt den Effekt des Aufführens der Freundschaft noch weiter. Marquardts und Stolterfohts Gespräch lässt sich so als Aufführung von Freundschaft im Sinne einer rituellen Inszenierung des literarischen Lebens lesen.

Abschließend möchte ich anmerken, dass bei den Aufführungen von Freundschaft, die ich in diesem Kapitel dargestellt habe, nicht oder nur sehr selten Rollendistanz in Bezug auf die Rolle der Freund:in zu beobachten war. So ist die Freundschaft zwar Teil der Interaktionsdynamik und ihre Existenz auch Gegenstand des Gesprächs. Sich in reflexiv-kritische Distanz zu ihr zu begeben und ihre Natur zu hinterfragen, ist jedoch nicht Teil der Darstellungskonventionen. Deutungswissen wird also auf den anderen Ebenen der Autor:innenschaft performt und entspricht dort den Rollenerwartungen an Autor:innen. Die durch die Besetzungskonvention hinzugefügte Dimension der Freundschaft bleibt von diesem Anspruch ausgenommen.

Dennoch fügt die Aufführung von Freundschaft der Lesung als Ritual des Literaturbetriebs etwas hinzu. Bereits die hier besprochenen Gesprächsteile zeigen,

110 Vgl. zur Besonderung der Autor:innen durch die Veranstaltenden Kapitel V.2.3 dieser Arbeit.

111 Vgl. hierzu Kapitel II.3 dieser Arbeit.

dass sich diese Aufführung und Aushandlung der Werte nicht auf die ästhetische Dimension der Literatur beschränkt. So thematisiert das Reden über das Schreiben immer auch die Bedingungen, innerhalb derer die Tätigkeit stattfindet, sowie die eigene Haltung zu diesen, die sich explizieren oder als Lebensführung beschreiben lässt. Gesprächsteile beinhalten immer das Zurschaustellen eines Wertekomplexes, der über das Feld der Literatur hinausgeht. Das Darstellen von Freundschaft auf der Bühne kann so auch als Teil der rituellen Sichtbarmachung von Werten verstanden werden. Hierbei lässt sich erstens »die Freundschaft« als ein Wert des »literarischen Lebens« denken, den die Produktionsgemeinschaft als aufführens-wert begreift und dementsprechend konzeptuell in das Aufführungsgeschehen integriert. Zweitens wird auch ohne die Performanz von Deutungswissen beim Auftritt befreundeter Autor:innen immer eine Form der Freundschaft mitsamt den ihr inhärenten Normen und Werten aufgeführt. So werden auf Lesungen nicht nur die kollektiven Werte der Literatur, sondern durch Besetzungskonventionen wie die Auswahl befreundeter Autor:innen auch die Werte der Gesellschaft, in der das Literaturschaffen stattfindet, als konstituierend für diese Gemeinschaft zur Schau gestellt.

5.3.4 Auf einen Blick: Moderationsfiguren und ihre Autor:innen

Gesprächsteile von Lesungen beinhalten das, womit ich sie bezeichnet habe. Auch wenn die daran beteiligten Personen für gewöhnlich verschiedene Teilnehmerrollen einnehmen – Autor:innen und Moderator:innen – und häufig der Schwerpunkt auf eine:n Auftretende:n gelegt wird – den Autor –, zeigen sie wesentlich mehr Kennzeichen eines Gesprächs als eines Interviews. Mit ihren Besetzungs- und Darstellungskonventionen bringen Gesprächsteile das Ritualhafte von Autor:innenlesungen zum Vorschein. Der Repräsentationscharakter von Lesungen als Veranstaltungen der Gemeinschaft von Literaturschaffenden wird hier deutlich. Denn die Unterhaltungen auf der Bühne gehen immer über die Präsentation der Autor:innen und ihrer Werke hinaus. Sie vermitteln auch die aktuellen Ästhetiken, Normen und Werte der zeitgenössischen Literatur.

Dies beginnt bereits bei den Besetzungskonventionen. So werden für die Moderation von Lesungen immer Personen hinzugezogen, die selbst eine aktive Rolle im Literaturbetrieb einnehmen, sei es als Kritiker:innen, Lektor:innen, Veranstalter:innen oder Autor:innen. Sie repräsentieren so selbst immer auch einen Expert:innenstatus; ihre Profession ist Teil ihrer Moderationsrolle. Zugleich erzeugt ihre Expertise Intimitätseffekte auf der Bühne, denn hierdurch ist ein Austausch mit den Autor:innen möglich, bei dem man einander über geteilte Expertise nahekommen kann.

Gesprächsteile führen so immer auch gemeinsame Zugehörigkeiten zur Produktionsgemeinschaft »Literaturbetrieb« auf. Die Auftretenden verbinden ihre Zugehörigkeit und ihre Expertise. Dementsprechend ist auf der Bühne ein tendenzi-

ell eher affirmativer Moderationsstil beobachtbar, wobei grundsätzlich eher lobend über die Werke der Auftretenden gesprochen wird. Diese Tendenz verstärkt sich, wenn explizit befreundete Literaturbetriebsmitglieder gemeinsam auf der Bühne sind. Gesprächsteile mit befreundeten Auftretenden lassen sich so besonders deutlich als Aufführungen von Teilbereichen des literarischen Lebens und somit als rituelle Veranstaltungsteile fassen.

Gesprächsteile sind diejenigen Elemente von Lesungen, in denen der Anteil freier Rede am höchsten ist. Folglich haben diese Teile einen großen Einfluss darauf, wie das Publikum die Auftretenden wahrnimmt. Diese haben die Wahl, welche Dimensionen ihrer Rollen sie auf der Bühne besprechen und performen. Die Rolle der Autorin umfasst die Dimensionen literarisches Werk und Poetik, Lebensstil und Weltanschauung sowie Auftrittspoetik. Bei der Moderation lassen sich die Dimensionen der ›eigentlichen‹ Profession, des Literaturverständnisses und des Moderationsstils beobachten und thematisieren. Aber sowohl die Autorin als auch die Moderation haben darüber hinaus die Wahl, abseits dieser Rollen bestimmte Merkmale, soziale Zugehörigkeiten und Kategorien ihrer selbst und des Gegenübers zu aktivieren.

Als Bühnenfiguren generieren sich die Moderation und die Autorin hierbei im Wechselspiel: Sie sind auf gegenseitige Kooperation angewiesen, um Themensetzungen vorzunehmen, Schwerpunkte auf bestimmte Dimensionen zu legen und Merkmale zu aktivieren. Der Modus des Gesprächs ermöglicht es den Zuschauenden, diese Kooperation auf der Bühne zu beobachten.

Anhand des gegenwärtigen Trends, befreundete Personen auftreten zu lassen, habe ich in diesem Kapitel aufgezeigt, welchen großen Einfluss unterschiedliche Dimensionen, Merkmale und Rahmenbedingungen auf das Bühnengeschehen haben. So fügt die Besetzungsentscheidung den Rollen der Auftretenden zwar eine weitere Dimension hinzu, die der Freundschaft. Inwieweit diese Teil des Darstellungsrahmens wird und zur Bedeutungsgenerierung der Lesung beiträgt, ist jedoch den Auftretenden überlassen. Sie kann weitgehend unerwähnt bleiben und wenig Einfluss auf die Teilnehmerrollen nehmen. Sie kann aber auch so deutlich besprochen und performt werden, dass sie dem Gespräch einen weiteren Rahmen hinzufügt, nämlich den des freundschaftlichen Austauschs. Eine solche zusätzliche Rahmung muss nicht von vornherein Teil der Rahmenbedingungen sein, sondern kann auch während des Gesprächs durch die Betonung eines bestimmten Aspekts emergieren.

Trotz Tendenzen wie der zur Aufführung von Freundschaft lässt sich bei den Gesprächsteilen von Autor:innenlesungen beobachten, dass die Auftretenden den literaturbezogenen Dimensionen ihrer Rollen größere Bedeutung beimessen als den übrigen. So generieren sich die Bühnenfiguren der Moderator:innen zu einem großen Teil aus ihren eigentlichen Professionen und den durch sie erworbenen Expertisen, die meistens im Bereich der Literatur liegen. Bei Autor:innen ist zu beobachten, dass sie Fragen zu ihrem Werk besonders ausführlich beantworten und auf Antworttechniken zurückgreifen, die das Gespräch auf diese Dimension ihrer Rolle len-

ken. Gesprächsteile lassen sich somit nicht nur als rituelle Aufführungen des literarischen Lebens begreifen, sondern immer auch als Aufführungen von Deutungswissen. Sie verhandeln nicht nur die Zugehörigkeiten, Normen und Werte der Ritualgemeinschaft, sondern immer auch die der zeitgenössischen Literatur.

