

LENA VÖCKLINGHAUS



ZEIT- GENÖSSISCHE AUTOR:INNEN- LESUNGEN

ETHNOGRAFIE EINES LITERATURBETRIEBLICHEN PHÄNOMENS

[transcript] Gegenwartsliteratur

Lena Vöcklinghaus
Zeitgenössische Autor:innenlesungen

Lena Vöcklinghaus arbeitet als freie Autorin, Literaturvermittlerin und Dramaturgin in Berlin. Sie studierte Soziologie und Kulturwissenschaften in Mannheim, Bogotá, Frankfurt/Oder und Hildesheim und promovierte an der Goethe-Universität Frankfurt am Main im Graduiertenkolleg »Schreibszene Frankfurt«.

Lena Vöcklinghaus

Zeitgenössische Autor:innenlesungen

Ethnografie eines literaturbetrieblichen Phänomens

[transcript]

Bei der vorliegenden Publikation handelt es sich um eine Dissertation, die an der Goethe-Universität Frankfurt a.M. im interdisziplinären Graduiertenkolleg »Schreibszenen Frankfurt« entstand. Sie wurde 2020 unter dem Titel »Zeitgenössische Autor:innenlesungen. Rahmen, Phänomene, Performanz« eingereicht und von Prof. Dr. Susanne Komfort-Hein und Prof. Dr. Torsten Hoffmann begutachtet.

D.30

Die Veröffentlichung wird gefördert durch den Open-Access-Publikationsfonds der Goethe-Universität Frankfurt a.M.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz BY 4.0 lizenziert. Für die ausformulierten Lizenzbedingungen besuchen Sie bitte die URL <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

2025 © Lena Vöcklinghaus

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Umschlaggestaltung: Lena Schäfferling

Druck: Elanders Waiblingen GmbH, Waiblingen

<https://doi.org/10.14361/9783839410752>

Print-ISBN: 978-3-8376-7824-6 | PDF-ISBN: 978-3-8394-1075-2

Buchreihen-ISSN: 2701-9470 | Buchreihen-eISSN: 2703-0474

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

1. Einleitung: Grundlegendes	9
1.1 Die Autor:innenlesung und ihre Formen im Wandel der Zeit	11
1.2 Autor:innenlesungen literaturwissenschaftlich untersuchen?	23
1.2.1 Die Autor:innenlesung in der aktuellen Forschungslandschaft	23
1.2.2 Ein Problem der Nähe: Ethnografische Arbeit im literarischen Feld	30
1.3 Die Beobachtung von Live-Literatur	35
1.3.1 Ästhetische und soziale Praktiken von Aufführungen	35
1.3.2 Forschungsdesign und Ausführung	41
1.4 Theoretische Zugänge	46
1.4.1 Die Aufführungssituation als soziale Situation: Rahmen und Rahmungen	46
1.4.2 Performanzen und Phänomene	49
1.5 Aufbau der Arbeit	54
2. Zeit	57
2.1 Lesungsspezifische Zeitstrukturen und Zeiterfahrungen	57
2.1.1 Rahmenbedingungen, Elemente und Arrangements	60
2.1.2 Ritualisierte Darstellungspraktiken als Liveness-Effekte und Orientierungshilfen	65
2.1.3 Ko-Produktion und Rhythmus	68
2.2 Praktiken des Aushandelns von Zeit	73
2.2.1 Geschichtete Verantwortlichkeiten	74
2.2.2 Handlungsleitende Normen und Werte	79
2.3 Das Aushandeln von Zeitlichkeit und das Publikum	84
2.4 Auf einen Blick: Die Zeitlichkeit von Autor:innenlesungen	89
3. Raum	93
3.1 Realer Raum und Atmosphäre	93
3.2 Literaturhäuser als ›Orte der Literatur‹	98
3.2.1 Fallbeispiel: Das Literaturhaus Stuttgart	101
3.2.2 Auf einen Blick: Räumlichkeiten und ihre Funktionen in Literaturhäusern	110

3.3	Geborgte Räume	112
3.3.1	Die Szenekneipe als Rahmen und Aufführungsort	115
3.3.2	Doppelte Rahmungen und die geografische Lage	125
3.3.3	Auf einen Blick: Rahmen und Rahmungen geborgter Räume	130
3.4	Lesungsorte und ihr Publikum	132
4.	Vorlesen	139
4.1	Vorlesende:r/Autor:in/Erzählinstanz/>Selbst<	139
4.1.1	Die Körperlichkeit der Vorlesenden	144
4.1.2	Stimmlich-artikulatorischer Ausdruck	154
4.1.3	Auf einen Blick: Die Materialität der vorlesenden Figur	156
4.2	Erzählinstanz/Autor:in	157
4.2.1	Passung	157
4.2.2	Identitätseffekte	161
4.2.3	Darstellungsrahmen	170
4.2.4	Auf einen Blick: Merkmalsabgleiche zwischen Erzählinstanz und Autor:in	184
4.3	Autor:in/Erzählinstanz	187
4.3.1	Autor:in/Erzählinstanz im Vorleseteil	194
4.3.2	Autor:in/Erzählinstanz in den Textanmoderations-Klammern	199
4.3.3	Auf einen Blick: Wie eine Autor:in auf der Bühne entsteht	203
5.	Präsentieren	205
5.1	(Re-)Präsentationen	205
5.2	Literaturveranstaltende Akteure	208
5.2.1	Veranstalter:innen als wahrnehmbare Akteure im Feld	213
5.2.2	Praktiken des Gastgebens	218
5.2.3	Auftritte in den Anmoderationen	231
5.2.4	Auf einen Blick: Literaturveranstaltende Akteure	244
5.3	Moderationen	247
5.3.1	Gesprächsteile	247
5.3.2	Bühnenfiguren in Gesprächsteilen	253
5.3.3	Gespräche unter Freund:innen	267
5.3.4	Auf einen Blick: Moderationsfiguren und ihre Autor:innen	275
6.	Fazit: Veranstalten vor Covid-19	279
6.1	Die Liveness von Autor:innenlesungen	281
6.2	Autor:innenlesungen als vergemeinschaftende Rituale	283
6.3	Ein abschließender Ausblick	285

Verzeichnis dokumentierter Lesungen	289
Abbildungsverzeichnis	301
Literaturverzeichnis.....	303
Dank	321

1. Einleitung: Grundlegendes

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6 Ebd.

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

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

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

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

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

7 Ebd., S. 72.

8 Vgl. ebd. S. 67.

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

10 Ebd.

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

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

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

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

11 Ebd., S. 31.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

17 Vgl. ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

25 Vgl. ebd.

26 D. Kolesch: Liveness, S. 189.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

39 Häufig ihrerseits Literaturveranstaltende oder Wissenschaftler:innen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.2 Autor:innenlesungen literaturwissenschaftlich untersuchen?

1.2.1 Die Autor:innenlesung in der aktuellen Forschungslandschaft

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

64 Vgl. ebd.

65 Vgl. ebd., S. 75.

1.2.2 Ein Problem der Nähe: Ethnografische Arbeit im literarischen Feld

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

70 Ebd., S. 13.

71 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

78 Ebd., S. 22.

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

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

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

79 Vgl. hierzu ebd.

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

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

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

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

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

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

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

1.3 Die Beobachtung von Live-Literatur

1.3.1 Ästhetische und soziale Praktiken von Aufführungen

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

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

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

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

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

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

86 Vgl. ebd.

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

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

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

87 Vgl. ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

93 Ebd., S. 32.

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

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

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

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

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

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

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

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

98 Vgl. ebd., S. 15ff.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

103 Vgl. ebd., S. 59f.

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

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

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

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

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

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

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

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

1.3.2 Forschungsdesign und Ausführung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.4 Theoretische Zugänge

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

1.4.1 Die Aufführungssituation als soziale Situation: Rahmen und Rahmungen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

123 Ebd., S. 31.

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

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

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

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

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

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

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

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

1.4.2 Performanzen und Phänomene

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

134 Vgl. hierzu die Ausführungen zu Liveness in Kapitel I.2 dieser Arbeit.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

145 Ebd.

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

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

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

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

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

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

146 Ebd., S. 128.

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

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

1.5 Aufbau der Arbeit

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

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

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

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

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

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

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

2. Zeit

2.1 Lesungsspezifische Zeitstrukturen und Zeiterfahrungen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5 Vgl. zu dem Konzept von Liveness, das ich hier verwende, das Kapitel 1.3 dieser Arbeit sowie: C. Georgi: Liveness on Stage.

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

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

2.1.1 Rahmenbedingungen, Elemente und Arrangements

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

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

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

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

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

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

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

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

8 Vgl. hierzu Kapitel V.2 dieser Arbeit.

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

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

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

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

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

9 Vgl. hierzu Kapitel II.2 dieser Arbeit.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.1.2 Ritualisierte Darstellungspraktiken als Liveness-Effekte und Orientierungshilfen

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

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

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

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

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

14 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

21 Ebd.

ritualisierten Elementen Spontanitätsperformanzen als wesentlicher Teil des Autor:innenauftritts beobachten.²²

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

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

2.1.3 Ko-Produktion und Rhythmus

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

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

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

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

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

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

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

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

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

24 Vgl. ebd., S. 175f.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

28 Vgl. hierzu das Kapitel III dieser Arbeit.

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

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

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

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

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

30 Vgl. ebd.

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

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

2.2 Praktiken des Aushandelns von Zeit

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

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

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

31 Vgl. Kapitel II.2.1 dieser Arbeit.

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

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

2.2.1 Geschichtete Verantwortlichkeiten

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

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

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

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

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

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

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

Stelling: [Dankeschön ,] ich freu mich auch.

Applaus.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(»Anke Stelling«, 00:06:00-00:07:48)

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

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

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

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

Kühn: Passiert.

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

Kühn: Magst du lesen, oder –

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

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

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

(»Anke Stelling«, 00:48:14–00:49:58)

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

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

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

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

2.2.2 Handlungsleitende Normen und Werte

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

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

37 B. Dücker: Rituale, S. 56.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Andra Schwarz sagt »Dankeschön« ins Mikro, das Publikum beginnt zu applaudieren. Im Applaus nimmt Schwarz ihr Manuskript, steht auf und setzt sich wieder auf ihren Platz im Zuschauerraum. Der Applaus verebbt, und niemand kommt nach vorne. Der Veranstaltende Malte Abraham, der an der Seite der Bühne gesessen hat, stellt sich an den Lesetisch, räuspert sich und fragt ins Mikrofon: »Olivia Wenzel?« Einige Menschen im Publikum lachen. Abraham richtet langsam und mit dem Blick zum Publikum das zweite Mikro auf den zweiten Stuhl am Lesetisch aus. Er sagt ins Mikro: »Ich kann das auch nicht übernehmen. Kann mal jemand ...? Wahrscheinlich steht sie noch ... Ich such mal.« Jemand aus dem Publikum steht auf und geht nach draußen, offensichtlich, um die Autorin zu suchen. Abraham richtet weiter das Mikro aus, im Publikum kommen Gemurmel und Gelächter auf, die zentrierte Interaktion zerfasert. Kurz darauf eilt Olivia Wenzel durch den Zuschauerraum und sagt, ein Glas und ihre Tasche in der Hand, bereits im Hereinlaufen: »Entschuldigung.« Sobald sie den Lesetisch erreicht, wiederholt sie ins Mikrofon: »Ist das peinlich, Entschuldigung. Ich war draußen.« Ihr Mitlesender kommt in dem Moment ebenfalls auf die Bühne und nimmt auf dem zweiten Stuhl Platz. Wenzel beginnt ihre Textanmoderation: »Ich bin Olivia, das ist Sören, wir lesen euch jetzt zusammen was vor.«
(»Kabeljau & Dorsch, Mai 18«, 00:40:38-00:43:07)

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

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

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

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

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

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

2.3 Das Aushandeln von Zeitlichkeit und das Publikum

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

(»Fabian Scheidler: Chaos« 00:23:06-00:23:28)

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

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

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

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

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

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

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

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

Ulf Stolterfoht sagt zum Ende seines Vorleseteils: »Puh. Jetzt ist schon Viertel nach. Da kommen aber noch vier [Gedichte].« Er lacht und blickt ins Publikum und zu dem neben ihm sitzenden Tristan Marquardt. Aus dem Publikum kommt ein Zwischenruf: »Weiter!« Stolterfoht zögert und blättert in seinem Manuskript, sagt dann: »Ich kürz es ein bisschen ab.« Der Zwischenrufer widerspricht ihm mit einem deutlichen »Nein!«, das von dem Publikum mit leichtem Gelächter quittiert wird. Ein anderer Zuschauer ruft: »Die Zeit muss jetzt sein!«, und der erste Zwischenrufer bekräftigt: »Nein, die Zeit haben wir.« Stolterfoht überlegt kurz, spricht dann ins Publikum und zu Tristan: »Wir können ja das Reden lassen, oder?« Aus dem Publikum kommt wieder leises Gelächter, der erste Zwischenrufer antwortet mit: »Genau!«
(»Gemischtes Doppel«, 01:06:53-01:07:20)

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

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

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

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

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

Maxl: Wir hatten im Vorfeld zu diesem heutigen Abend, zu dieser Veranstaltung nicht nur eine rege E-Mail-Korrespondenz, sondern auch ein sehr schönes Skype-Gespräch, ich in Leipzig, wo ich lebe, und Ulrike in Oxford, wo du Poet in Residence bist. Und wir haben da ein bisschen über das Thema Arbeit gesprochen, weil ich, ja, auch bei der Vorbereitungsarbeit dieser Veranstaltung festgestellt habe, wie es immer, immer, immer wesentlich länger dauert, als man denkt. Und ich habe dich (wendet sich zu Ulrike Draesner) damals gefragt, ob es so bleibt (Lachen aus dem Publikum) oder ob man es irgendwann lernt, es einzuschätzen.
(»Acting Out!«, 00:26:43-00:27:38)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.4 Auf einen Blick: Die Zeitlichkeit von Autor:innenlesungen

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

45 Ebd., S. 144.

46 Ebd., S. 262f.

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Raum

3.1 Realer Raum und Atmosphäre

Neben dem Arrangement und dem Ensemble wirkt eine Bedingung in ganz besonderer Weise auf eine Lesung ein: der Raum. Von Veranstaltenden häufig als »eigener Mitspieler« beschrieben, beeinflusst er sowohl das Arrangement und den Verlauf einer Lesung als auch die Wahrnehmung und Bedeutungsfindung der Beteiligten. So beschreibt Jens Roselt den Raum bei Theateraufführungen als »Publikum und Spieler, [er] macht sie gar erst zu solchen, indem er ihnen einen Ort zuweist und die Beteiligten einer Aufführung zueinander ins Verhältnis setzt. Der Raum organisiert die Blicke, er macht sichtbar oder verstellt die Perspektive«¹.

Der Raum bestimmt mit, wie die Akteure und Zuschauenden einer Autor:innenlesung zueinander ins Verhältnis gesetzt werden. Faktoren wie seine Lage, seine Ausstattung und seine Atmosphäre wirken sich auf die Lesung aus, und auch die Anordnung innerhalb des Raums spielt eine wichtige Rolle. Dies gilt nicht nur für Lese-Performances, die spezielle Szenografien erarbeiten oder den Zuschauenden choreografierte Bewegungsmöglichkeiten anbieten, sondern für sämtliche Autor:innenlesungen. So schaffen selbst Räumlichkeiten, deren funktionale, reduzierte Ausstattung zum Eintauchen in den Inhalt des Textes beitragen soll, eine Aufführungssituation mit einer spezifischen Atmosphäre und spezifischen Wahrnehmungsangeboten an die Teilnehmenden.

Aufgrund der offenen Struktur von Autor:innenlesungen lassen sich zwei Momente unterscheiden, in denen der Raum wirkt: Erstens stellt er mit seinen Merkmalen und seiner Atmosphäre ein Teil des Rahmens für die Lesung dar, der sich anfänglich den Besuchenden anbietet. Zweitens wirken die räumlichen Gegebenheiten als Rahmungen während der Aufführung. So sind die räumlichen Gegebenheiten Teil des Darstellungsrahmens der Lesung und beeinflussen ihren Verlauf, indem ihre Atmosphäre die Stimmung und die Handlungsmöglichkeiten der Auftretenden während der Aufführung beeinflusst. Sie sind in der Wahrnehmung aller

1 J. Roselt: Phänomenologie des Theaters, S. 65.

Beteiligten vorhanden und strukturieren so Verlauf, Eindrücke und Bedeutungsfindungen mit.

Grundsätzlich lässt sich zwischen dem Raum als realer, statischer Einheit und dem Raum als erlebtem Raum unterscheiden. Als reale, statische Einheit besitzt der Raum bestimmte mathematisch-physikalische Eigenschaften, sprich Anordnungen, Ausstattungen und Gegebenheiten wie Lage, Architektur, Temperatur, Luftfeuchtigkeit und Lichtverhältnisse. Als erlebter Raum beinhaltet er das, was die Anwesenden als sie umgebenden Raum wahrnehmen. Martina Löw definiert einen Raum deshalb relational als (An-)Ordnung von Körpern zueinander. Unter Körpern versteht sie zum einen soziale Güter, die neben ihren materiellen immer auch symbolische Eigenschaften besitzen. Außerdem zählen zu diesen Körpern auch im Raum anwesende Menschen und Lebewesen, die ihn ebenfalls maßgeblich prägen. Löw unterscheidet zwischen den Positionierungs- und Errichtungstätigkeiten, die den Raum schaffen (dem Placing), und der Syntheseleistung der Anwesenden, durch die die sozialen Güter und Lebewesen erst zu einem Raum zusammengefasst werden. Hierbei betont Löw, dass die Syntheseleistung nicht für alle Anwesenden gleich verläuft, sondern von Strukturprinzipien wie Klasse und Geschlecht abhängig ist.²

Auch bei den Räumen, in denen Autor:innenlesungen stattfinden, lässt sich zwischen dem Placing als Einrichtung des Raumes inklusive der (Selbst-)Platzierung der Menschen sowie der Syntheseleistung der Anwesenden unterscheiden. Letztere fasst den Raum mitsamt seinen Menschen zu einem Aufführungsraum zusammen, innerhalb dessen die Lesung erlebt wird.

Prinzipiell kommen alle Orte als Aufführungsräume infrage, da der Gebrauch sie erst als Aufführungsraum konstituiert. Dies gilt für zeitgenössische Autor:innenlesungen noch einmal in besonderem Maße. Immer wieder betonen Akteure des Literaturbetriebs die Anspruchslosigkeit von Lesungen ihrem Ort gegenüber; sie bräuchten nur den Text, einen Autor und ein Mikrofon, um zu »gelingen«. Diese Form des funktionalen Denkens ist eng verflochten mit der Geschichte der Autor:innenlesung, in der speziell auf Autor:innenlesungen ausgerichtete Räumlichkeiten erst sehr spät, nämlich mit dem Aufkommen der Literaturhäuser, institutionalisiert wurden.³ Zuvor und auch heute noch fand und findet ein Großteil der Lesungen in »geborgten Räumen« statt. Somit herrscht in der zeitgenössischen Lesungslandschaft eine rege Praxis, disparate Orte für Lesungen auszuwählen, entsprechend umzufunktionieren und herzurichten. Unter den gängigsten sind kulturelle Veranstaltungsräume, Kneipen, Buchhandlungen und Theater.

Die Unterscheidung von institutionalisierten Aufführungsräumen für Lesungen (im deutschsprachigen Raum vor allem Literaturhäuser) zu umgewidmeten ge-

2 Vgl. M. Löw: Raumsoziologie, S. 153ff.

3 Vgl. Kapitel I.1.1 dieser Arbeit.

borgten Räumen zieht sich auch durch dieses Kapitel. Hierbei ist davon auszugehen, dass beide Arten von Räumen einem gewissen Institutionalisierungsgrad unterliegen, der allen Aufführungsräumen eigen ist. Denn Aufführungsräume zeichnen sich durch (An-)Ordnungen aus, die über das eigene Handeln hinaus wirksam bleiben und genormte Syntheseleistungen nach sich ziehen.⁴ Bei geborgten Räumen ist diese Institutionalisierung zweifacher Natur. Hier bietet sich den Zuschauenden eine doppelte Rahmung: Neben der Rahmung als Lesung ist die eigentliche Funktion des Raumes als stete Sinnstifterin für Praktiken und Wahrnehmungen im Darstellungsrahmen präsent und wirkt so auf das Geschehen und die Bedeutungsproduktion der Lesung ein.

Von der zweifachen Herstellung von Raum durch Placing und Syntheseleistung lässt sich dessen körperliche Wirkung auf die Anwesenden analytisch trennen. Diese Wirkung lässt sich am besten mit dem Begriff ›Atmosphäre‹ beschreiben. In der von Gernot Böhme geprägten Begriffsverwendung wird unter Atmosphäre die unmittelbar auf das Subjekt einwirkende Stimmung eines Raums verstanden:

»Wenn ich in einen Raum hineintrete, dann werde ich in irgendeiner Weise durch den Raum gestimmt. Seine Atmosphäre ist für mein Befinden entscheidend. Erst wenn ich sozusagen in der Atmosphäre bin, werde ich auch diesen oder jenen Gegenstand identifizieren und wahrnehmen.«⁵

Die Atmosphäre setzt sich Böhme zufolge aus der Präsenz aller Körper und Objekte im Raum und deren spezifischen Konstellationen zusammen und geht doch über diese Zusammenstellung hinaus, da sie in ihrer »Gesamtheit der szenisch hergestellten Ekstasen«⁶ auf das sich im Raum befindende Individuum zurückwirkt. Atmosphären lassen sich also weder allein im Raum noch im Individuum lokalisieren, sondern sind im Dazwischen angesiedelt und damit ein genuin performatives Phänomen. Ihr Zustandekommen ist sowohl von den räumlichen Gegebenheiten als auch vom Befinden des Individuums abhängig.⁷

Trotz der leiblichen Verankerung in den Akteuren geht Böhme davon aus, dass Atmosphären in Aufführungen intersubjektive Erfahrungen generieren, die sich als solche wahrnehmen und beschreiben lassen. Zugleich existieren Atmosphären nicht einfach, sondern sind das Produkt menschlicher gestaltender Handlungen,

4 Vgl. M. Löw: Raumsoziologie, S. 158ff.

5 Vgl. Gernot Böhme: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik (= Edition Suhrkamp, Band 2664), Berlin: Suhrkamp 2013.

6 Sabine Schouten: Sinnliches Spüren. Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphären im Theater. Zugl.: Berlin, Univ., Diss (= Theater der Zeit Recherchen, Band 46), Berlin: Theater der Zeit 2007, S. 60.

7 Vgl. ebd., 44ff.

häufig mit dem bewussten Ziel, eine bestimmte Atmosphäre zu schaffen. Darstellende Künste machen sich diese Möglichkeit der Erfahrungsgenerierung zu eigen, indem sie mit szenischen Mitteln aktiv auf die wahrzunehmende Atmosphäre einwirken.

Die Theaterwissenschaftlerin Sabine Schouten widmet sich mit Bezug auf Böhme der Gestaltung und Wahrnehmung von Atmosphären in postdramatischen Theaterformen. Ihre Studie bietet ein Beispiel dafür, »wie die Relation von ästhetischer Wahrnehmung und atmosphärischer Erspürung konkret zu denken ist«. Sie bindet die Wirkungen und Bedeutungen bestimmter, beispielsweise bedrückender, freundlicher oder bedrohlicher Atmosphären an die auf der Bühne verwendeten szenischen Mittel und beschreibt ihre Effekte auf die Zuschauenden. Zu diesen Mitteln können der Bühnenraum, das Bühnenbild, Licht und Farbe und Akustik einzelner Sequenzen eines Stücks gehören.⁸

Die Atmosphäre eines Raumes ist gemeinsam mit der (An-)Ordnung seiner sozialen Güter und Lebewesen Teil der Rahmenbedingungen einer Autor:innenlesung. Während der Aufführung wirkt der Raum als szenischer Raum, der zwischen Bühne und Publikum durch Darstellungs-, Wahrnehmungs- und Interpretationsleistung entsteht und eng mit der Zeitlichkeit der Aufführung verbunden ist.⁹ Dieses sinnliche Erleben des Raums bedingt die Materialität der ›Räumlichkeit‹ einer Aufführung. Sie wird im Laufe der Aufführung von den Teilnehmenden immer wieder neu erfasst und erfahren.

Atmosphären lassen sich als ein besonderer Aspekt des szenischen Raums betrachten. Sie lassen sich auch in der hier durchgeführten Rahmenanalyse im Dazwischen ansiedeln: Zum einen sind sie als räumliche Eigenschaft Teil der Rahmenbedingungen einer Lesung. Zum anderen ist ihr Erleben räumlich und zeitlich situiert und kann sich im Laufe der Aufführung verändern, sodass das Erspüren von Atmosphären auch Rahmungsprozessen unterliegen kann. Entsprechend beeinflusst die Atmosphäre die Bedeutungsgenerierung der Lesung, so, wie die inszenierte Atmosphäre die Wahrnehmung von Theaterstücken beeinflusst – als »unreflektierte, aber gleichwohl emotional tragende Schicht des Austausches, über die nicht nur das Wie, sondern auch das Was der Vermittlung eine Lenkung erfährt«¹⁰.

Auch Martina Löw beschreibt die Atmosphäre als ein ›Mehr‹ des Raumes: Die Außenwirkung der sozialen Güter und Menschen eines Raumes entwickelt »im gemeinsamen Arrangement eine eigenen Potentialität«.¹¹ Während Böhme davon ausgeht, dass Räume bestimmte benennbare Atmosphären besitzen, betont Löw die subjektive Wirkung von Atmosphären. Diese ist von bestimmten Merkmalen wie

8 Vgl. ebd.

9 Vgl. C. Weiler/J. Roselt: Aufführungsanalyse, S. 132ff.

10 S. Schouten: Sinnliches Spüren, S. 244.

11 Vgl. M. Löw: Raumsoziologie, S. 204.

Herkunft, Klasse und Geschlecht abhängig; Atmosphären wirken dementsprechend auf bestimmte Gruppen von Menschen ähnlich, jedoch nicht universell. Deshalb ist die »Wahrnehmung von Räumen immer sozial vorstrukturiert«.¹²

Die Beschreibung der Atmosphären von Lesungs-Aufführungsräumen ist folglich eine Aufgabe, die sich nicht ohne Publikumsforschung denken lässt. Mit Löw ist davon auszugehen, dass bestimmte soziale Gruppen oder Milieus die Aufführungsräume von Lesungen unterschiedlich wahrnehmen. Zwar war es mir nicht möglich, zu dieser These empirische Daten zu erheben.¹³ Dennoch halte ich sie bei Autor:innenlesungen für einen besonders relevanten Einwand gegen universalistische Tendenzen in den Raumbeschreibungen; insbesondere, da das Soziale bei zeitgenössischen Autor:innenlesungen eine konstituierende Rolle spielt.

Deshalb gehe ich in diesem Kapitel einen zweifachen Weg. Denn auch wenn das Erleben von Atmosphären als subjektives Phänomen von vielen Faktoren abhängig ist, lassen sich bei Autor:innenlesungen bestimmte Konstellationen von Gegenständen und ihren Eigenschaften als Gesamtheit der »szenischen Ekstasen« und somit als eine von der Forscherin wahrgenommene und interpretierte Atmosphäre eines Ortes beschreiben. Diese Form der Analyse kommt in den ersten beiden Kapiteln über die Räumlichkeiten zum Tragen. Hier untersuche ich Atmosphären als Teil der Räumlichkeit zunächst an auf Lesungen spezialisierten Orten wie Literaturhäusern. Ich lege dar, wie sich von der Gestaltung des Ortes nicht nur auf die Wahrnehmungsangebote schließen lässt, die den Zuschauenden gemacht werden, sondern auch auf das Selbstverständnis, das Literaturverständnis und die Auftrittspoetik der Veranstaltenden. Im Anschluss erkunde ich die Nutzung und die Atmosphäre geborgter Orte. Bei dieser Form der Räumlichkeit legen sich die institutionalisierte »eigentliche« Nutzung der Orte sowie ihre Atmosphäre und Raumorganisation als eine Art Schleier auf die gesamte Lesung. Sie sind ständig im Darstellungsrahmen präsent, sodass sie auf Wahrnehmung und Verlauf der Lesung einwirken und eine doppelte Rahmung der Lesung erzeugen.

Im Anschluss an diese Untersuchungen gehe ich gesondert auf die unterschiedlichen Wahrnehmungen der Atmosphären seitens einzelner, nach Merkmalen unterschiedener Gruppen ein, indem ich mich den Zugehörigkeitsgefühlen als wahrnehmungsstrukturierendem Element widme. Denn bei Autor:innenlesungen als Ko-Produkten von Auftretenden und Publikum ist das Publikum in den Augen des oder der Einzelnen ein zentraler gestaltender Faktor nicht nur für den zeitlichen Verlauf, sondern auch für die räumliche Wirkung der Lesung – und das eben je nach Gruppenzugehörigkeit in unterschiedlicher Weise.

12 Vgl. M. Löw: Raumsoziologie, S. 209.

13 Eine ausreichend aussagekräftige Publikumsbefragung war im Rahmen dieser Doktorarbeit nicht zu leisten.

Doch wenden wir uns zunächst dem Ort zu, der im Feld als zentraler Literaturvermittlungsort gehandelt wird: dem Literaturhaus. Als eigens für Literaturveranstaltungen konzipierter Raum dient es sowohl als Repräsentant der Literatur wie auch als Repräsentant der Normen und Bedingungen ihrer Aufführung. Im Folgenden widme ich mich diesen beiden Ebenen zunächst im Allgemeinen und ziehe anschließend als Fallbeispiel das Literaturhaus Stuttgart hinzu.

3.2 Literaturhäuser als ›Orte der Literatur‹

Die Geschichte der Literaturhäuser ist zwar noch relativ kurz. Dennoch hat sich die Institution Literaturhaus im deutschsprachigen Raum als Vermittlungsinstanz zeitgenössischer Literatur etabliert.¹⁴ So besitzt mittlerweile fast jede deutsche Großstadt ein eigenes Literaturhaus; in der Schweiz, in Österreich und in anderen europäischen Ländern verankert sich die Institution ebenfalls immer tiefer.¹⁵

In diesem Kontext bezeichnet das Wort ›Literaturhaus‹ sowohl einen konkreten Ort als auch eine Institutionsform. Diese zeichnet sich laut Sonja Vandenrath durch folgende Merkmale aus:

»Den Namen Literaturhaus in Verbindung mit einer Stadt, eine professionelle Infrastruktur mit fest angestellten Mitarbeitern, den Gemeinnützigkeitsstatus und ein ganzjähriges Programm mit dem Fokus auf deutschsprachiger wie internationaler Gegenwartsliteratur.«¹⁶

Ähnlich wie es Theaterhäuser für die szenischen Künste und Konzerthäuser für die Musik leisten, sollen Literaturhäuser der Kunstform Literatur reale, betretbare Orte verschaffen. Deren Funktion als Vermittler wird nicht nur im Feld, sondern auch in der Forschungsliteratur betont, wobei hier häufig ein Fokus auf die soziale Ebene dieser Tätigkeit gelegt wird. So schreibt Anja Johannsen:

»Literaturhäuser führen aber nicht nur Autoren und Leser zusammen, sondern auch Leser und Leser. Sie wollen Orte für alle Literaturinteressierten sein, an denen ein öffentliches Gespräch über Literatur eingebettet wird in größere kulturel-

14 Vgl. für die Geschichte der Literaturhäuser Fußnote 28 dieser Arbeit sowie: S. Vandenrath: Private Förderung zeitgenössischer Literatur: Eine Bestandsaufnahme, S. 169–200.

15 Vgl. für eine aktuelle Liste der Literaturhäuser im europäischen Raum: Wikipedia (Hg.): »Literaturhaus«, online unter: <https://de.wikipedia.org/w/index.php?oldid=193839840> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).

16 S. Vandenrath: Private Förderung zeitgenössischer Literatur: Eine Bestandsaufnahme, S. 169.

le, soziale und politische Zusammenhänge – Orte, an denen auch dem Bedürfnis nach Austausch, nach Anregungen zum Nachdenken begegnet wird.«¹⁷

Im Zentrum dieser Beschreibung steht nicht nur der soziale Austausch, sondern auch ein Anspruch an die Relevanz dieses Austauschs in Bezug auf Literatur sowie ihre Rolle als weltdeutendes künstlerisches Medium. Hieran lässt sich die Doppelfunktion von Literaturhäusern ablesen, einerseits literaturvermittelnd in dem Sinne zu wirken, dass die zeitgenössische Literatur zu den Lesenden kommt, andererseits aber auch eine Repräsentationsfunktion für die zeitgenössische Literatur zu übernehmen und somit ihren Anschluss an gesellschaftliche Debatten und damit letztlich ihre Relevanz zu gewährleisten. Insofern lassen sich Literaturhäuser als Ritualräume betrachten, als der Ort, an dem sich die Repräsentation einer übergeordneten Entität – der Literatur – in materiellen Artefakten und rituellen Handlungen manifestiert.¹⁸

Der konkreten Räumlichkeit des Literaturhauses kommt also eine besondere Wichtigkeit zu. Vandenrath, die sich in ihrer Studie zur privaten Förderung zeitgenössischer Literatur als eine der wenigen Forschenden ausführlich mit Literaturhäusern auseinandersetzt,¹⁹ beschreibt, wie sich diese symbolische Bedeutung bereits an den Bauten der Literaturhäuser ablesen lässt:

»Geradezu programmatisch profiliert eine repräsentative Unterbringung, seien es großbürgerliche Villen der Jahrhundertwende (Berlin, Hamburg und Frankfurt), stattliche Zweckbauten der beginnenden Moderne (München und Stuttgart) oder eine Etage eines postmodernen Medienzentrums (Köln), die Literaturhäuser als Zentren literarischer Kommunikation.«²⁰

Als Ritualorte besetzen Literaturhäuser nicht nur besondere Bauten, sondern zeichnen sich auch durch einen »emotional und atmosphärisch entsprechend definierten Raum«²¹ aus, der nicht nur den Aufführungsort, sondern das gesamte Gebäude mit- samt seiner Umgebung umfasst. Seine Erscheinung sagt etwas über die Werte und Ziele der Institution aus, die die Räumlichkeiten gestaltet und nutzt. Im Fall von Literaturhäusern sind dies Werte und Ziele, die sowohl die Literatur an sich betreffen als auch die Frage, wie diese vermittelt werden sollte. Bereits die Gestaltung der

17 A. Johannsen: (Un)sichtbare Handschriften, S. 179.

18 Vgl. B. Dücker: Rituale.

19 So gibt Vandenrath einen Überblick über die Geschichte der Literaturhäuser insgesamt, ihre Trägerschaften und Rechtsformen sowie die Geschichte und die finanzielle und programmatische Struktur von sechs Häusern: Berlin, Hamburg, Frankfurt, München, Köln und Stuttgart. Vgl. S. Vandenrath: Private Förderung zeitgenössischer Literatur: Eine Bestandsaufnahme.

20 Ebd., S. 171.

21 B. Dücker: Rituale, S. 44.

Räumlichkeiten gibt also Hinweise darauf, welche Vorstellungen von Literaturaufführungen die besitzende Institution zugrunde legt.²²

Hierbei ist zu beachten, dass Literaturhäuser als Ritualräume einerseits die übergreifenden Werte und Ziele der Institution Literatur repräsentieren, andererseits jedes Literaturhaus seine eigene, individuelle Ausrichtung hat, die eng verflochten ist mit der leitenden Instanz. So beschreibt auch Anja Johannsen in einem vergleichenden Artikel, dass es zur Funktion von Literaturhausleiter:innen als ›Intendant:innen‹ gehöre, ihren Häusern eine eigene ›Handschrift‹ zu geben.²³ Dies schlägt sich nicht nur in der Programmgestaltung, sondern auch in der Gestaltung der Räumlichkeiten nieder.²⁴

Auf den folgenden Seiten beschreibe ich die Räumlichkeiten des Literaturhaus Stuttgart als Fallbeispiel für die Ausgestaltung von Literaturhäusern. Das Literaturhaus hat ein verhältnismäßig junges Alter (es wurde 2001 gegründet). Zudem hatte es von Anfang an ein vergleichsweise hohes, teils durch Bürger:innenbeteiligung erwirtschaftetes Budget zur Verfügung, das in ebendiese Gestaltung fließen konnte.²⁵ Seit 2014 hat die Leitung des Hauses Stefanie Stegmann inne, unterstützt von einem der laut Webseite »mitgliederstärksten Literaturhaus-Trägervereine im deutschsprachigen Raum«²⁶. Die Satzung dieses Trägervereines formuliert Ziele, die sich mit den oben beschriebenen allgemeinen Zielen der Institution Literaturhaus decken: »Das ›Literatur- und Medienhaus Stuttgart‹ soll für jedermann offen sein, dem im Sinne der Aufklärung am literarischen und gesellschaftlichen Diskurs gelegen ist.«²⁷

Aufgrund dieser Eigenschaften eignet sich das Literaturhaus als Fallbeispiel für einen institutionalisierten Aufführungsraum, der einerseits dem jungen Literaturhaus eigene, andererseits allgemein für Literaturhäuser geltende Placings

22 Für eine genauere Beschreibung von Literaturhäusern als veranstaltenden Akteuren siehe Kapitel V.2 dieser Arbeit.

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

24 Ein weiterer individueller Faktor, der bei der Raumgestaltung zu berücksichtigen ist, ist das finanzielle Budget eines Literaturhauses als begrenzender Faktor.

25 Sonja Vandenrath beschreibt dieses für die Gründerphase des Literaturhauses wie folgt: »Für die Immobilie waren etwa vier Millionen Euro aufzubringen. Zu dieser Summe hat die Stadt Stuttgart 2,5 Mio. Euro unter der Voraussetzung beigesteuert, daß der Verein es schaffen würde, zusätzlich 1,5 Mio. Euro an privaten Mitteln beizusteuern. 100.000 Euro kamen von Seiten des Bauträgers. Bis Ende 2001 war es gelungen, die 1,5 Mio. Euro u.a. mit einer Kampagne, bei der die Stuttgarter eine ›Literaturhaus-Aktie‹ für 250 Euro kaufen konnten, einzuwerben. Die 200 Aktionäre nahmen an der Verlosung lukrativer, von Stuttgarter Firmen gestifteter Preise teil.« S. Vandenrath: Private Förderung zeitgenössischer Literatur: Eine Bestandsaufnahme, S. 195.

26 Literaturhaus Stuttgart: »Trägerverein«, online unter: <https://www.literaturhaus-stuttgart.de/traegerverein.html> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).

27 Ebd.

beschreibt, die bei den Eintretenden bestimmte Syntheseleistungen anregen und sie zu bestimmten Praktiken einladen.

Bei der Beschreibung der Räumlichkeiten des Literaturhauses lege ich meinen Fokus erstens auf die Repräsentationsfunktion des Hauses mitsamt der symbolischen Architektur und den Artefakten. Anhand der Ausgestaltung des Aufführungsraumes beschreibe ich im Anschluss das Aufführungsverständnis der Institution und diskutiere, wie die Räumlichkeiten die Wahrnehmung der Literaturhausgäste strukturieren.

3.2.1 Fallbeispiel: Das Literaturhaus Stuttgart

Ich steige an der Haltestelle Berliner Platz (Liederhalle) aus der Straßenbahn und überquere die Straße hin zu einer von grau betonierten Wegen durchzogenen Grünfläche, einem der wenigen unbebauten Blocks in dieser Ecke von Stuttgart-Mitte. Am anderen Ende der Grünfläche erblicke ich die Liederhalle, ein Gebäude, das aus drei Teilen besteht: Hintan gelagert ein ovales Gebäude mit Flachdach aus Sichtbeton, das mich an die Bauhaus-Architektur erinnert, davor ein Kubus und ein weniger auffälliges, verlinkertes Gebäude mit einem langgezogenen Eingangsbereich, in dem ein ausladendes asymmetrisches Vordach den Eingangsbereich mit seinen bodentiefen Fenstern und vier gläsernen Schwingtüren schützt. Den Kubus ziert ein Mosaik aus verschiedenfarbigen Quarzit-Steinplatten, die mir bereits in der Straßenbahn ins Auge fielen und deren buntes Muster ich im Überqueren des Platzes auch in Linien auf dem betonierten Boden wiederfinde. Inmitten der funktionalen Wohn- und Bürobauten der Nachkriegszeit signalisiert mir die Liederhalle schon durch ihre Architektur, dass an diesem Ort etwas Repräsentatives stattfinden muss.

Wenn ich mich vom gläsernen Eingangsbereich ab- und nach links wende, führt mich eine breite Treppe zu drei ähnlich aussehenden Gebäuden aus hellgrauem Beton, deren Fassaden im neoklassizistischen Stil verziert sind und eine schlichte, sachliche Strenge ausstrahlen. Auf dem rechten der drei Gebäude, direkt gegenüber der breiten Treppe, prangt in metallenen Großbuchstaben über der Eingangstür das Wort LITERATURHAUS. Die Gebäude sind Teil des Bosch-Areals, eines um 1910 erbauten Werkgebäudekomplexes der Firma Bosch, der heute unter anderem die Medien- und Filmgesellschaft Baden-Württemberg, ein CinemaxX, drei Supermärkte, ein Fitnessstudio und die zum Literaturhaus gehörende Infrastruktur beherbergt. Diese umfasst ebenerdig das Restaurant Vinum, von dessen Terrasse aus sowohl das CinemaxX als auch die Liederhalle gut zu sehen sind. Gleich links vom Haupteingang des Gebäudes ist in einem kleineren Raum eine Buchhandlung untergebracht, die ihre Tische und Regale auch in das Foyer ausdehnt, sodass ich beim Eintreten in das Gebäude als Erstes von einem Stapel Bücher begrüßt werde, der mit einem handgeschriebenen Aufsteller darauf hinweist, dass die Autor:innen der Bücher »Im Literaturhaus zu Gast!« sein werden. In der steingekachelten Eingangshalle passiere ich die Tür

zum Restaurant und eine Tisch-Vitrine, die mit einem Aufkleber beschriftet ist, der sie als »Literatur Schaufenster« für »Autoren, die wir nicht vergessen wollen« ausweist, und die mit etwa zweimonatlich wechselnden Zusammenstellungen von Büchern, Manuskripten und Hinweistäfelchen versehen ist.²⁸ Neben der Vitrine ist eine Sitzecke mit einem Präsentationsregal aus Plexiglas installiert, das literarische und geisteswissenschaftliche Zeitschriften zum Lesen anbietet. Ein silbernes Hinweisschild über einem weiteren, diesmal mit Flyern ausgestatteten Präsentationsregal weist mich darauf hin, dass es links »zu den Veranstaltungen« geht. Durch eine Glastür betrete ich ein Treppenhaus, in dem rechterhand zwei Paternoster rattern und geradeaus eine Treppe in den ersten Stock und damit zu den Veranstaltungsräumen führt.
(mehrere Aufenthalte, Aufführungsnotizen)

Diese Beschreibung der Strecke von der Straßenbahn zu den Veranstaltungsräumen des Literaturhaus Stuttgart zeigt, durch wie viele Details bereits der Weg zur Lesung dieselbe rahmt. So ist auf pragmatischer Ebene zu verzeichnen, dass das Literaturhaus zentral gelegen und auch mit öffentlichen Verkehrsmitteln gut erreichbar ist. Diese Gegebenheiten des realen Raums bedingen, für wen die Lesung zugänglich ist. Außerdem setzen sie örtliche innenstädtische Anreize, die als Zusatzmotive zum Besuch des Literaturhaus gelten können. Des Weiteren determiniert die örtliche Umgebung des Literaturhauses das zu erwartende Laufpublikum des Hauses, das potenziell aus Innenstadt-Besuchenden und Mitarbeitenden der im Areal und im Umkreis ansässigen Firmen besteht.

Wie für Literaturhäuser üblich, gibt es in unmittelbarer Umgebung – im Falle des Literaturhaus Stuttgart sogar im Haus selbst – die Möglichkeit zur Verköstigung und die Möglichkeit, Bücher zu kaufen. Somit existieren Anreize, den Aufenthalt über den eigentlichen Lesungsbesuch hinaus zu verlängern und mit Beschäftigungen sozialer oder bibliophiler Art zu kombinieren. Ein Teil der Räumlichkeiten des Literaturhauses bietet sich als Ort zum Verweilen an und damit als der von Johannsen beschriebene Ort, an dem sich »Leser und Leser«²⁹ begegnen und austauschen können.

Weiterhin präsentiert sich das Literaturhaus Stuttgart durch seine Lage nah an anderen kulturellen Ritualorten. Hierzu gesellt sich eine Fülle kleiner Eindrücke, die sich im Vorbeigehen wahrnehmen lassen und die in ihrer Summe die Atmosphäre bestimmen: der Kleidungsstil und die Bewegungen der Passant:innen; die Preise des Restaurants und die Gestaltung der Karte; die Anzahl und das Aussehen der

28 Für eine Auflistung der Autor:innen im »Literatur Schaufenster« vgl. Literaturhaus Stuttgart: »Archiv«, online unter: <https://www.literaturhaus-stuttgart.de/programm/archiv.html> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).

29 A. Johannsen: (Un)sichtbare Handschriften, S. 179.

Rauchenden vor dem Gebäude; die Uniformen der Servicekräfte im Restaurant; die Sauberkeit der öffentlichen Plätze und der Zustand der Gebäude.

Die Umgebung des Literaturhauses hat nicht nur praktische Konsequenzen für die Besuchenden des Hauses, sondern auch perzeptive. »This placement in a system of mostly urban signs has a decisive influence on the receptive codes of the audience, i.e. expectations spectators have of the theatre they visit«,³⁰ beschreibt Christopher Balme die perzeptive Einstellung der Zuschauenden beim Erreichen eines urbanen Aufführungsorts. Die Gesamtheit der urbanen Zeichen lässt sich als eine bestimmte Atmosphäre umschreiben, die die Zuschauenden bei ihrer Anreise und beim Eintritt ins Literaturhaus umgibt und die als Rahmen bestimmte Erwartungen generiert. Zu ihr gehört die historische und architektonische Bedeutsamkeit der Bauten, die gemeinsam mit der Nähe zu den Ritualbauten anderer Künste als Repräsentation für den Wert gelten kann, den die Stadt Stuttgart der Kultur als Teil des öffentlichen Lebens zumisst. Als körperlich erfahrbare Phänomene werden die Bauten ein Teil meiner Einstimmung und somit ein Teil des erwartungsstrukturierenden Rahmens der Autor:innenlesung, die ich im Begriff bin zu besuchen. In ihrer Gesamtheit führen die Eindrücke dazu, dass ich die Umgebung des Literaturhauses als eine feierliche und förmliche wahrnehme und so die Funktion des Literaturhauses als Ritualort einer Gegenwartskunst anerkenne.

Komme ich im ersten Stock des Literaturhauses an, erwartet mich eine geöffnete Glastür, durch die ich in den Vorraum des Veranstaltungsraums treten kann. Hier steht direkt hinter der Glastür auf der rechten Seite ein schwarzer, vorne geschlossener Tisch mit einem Fach für Flyer und einer freien Fläche für den Bezahlvorgang, an dem ich bei regulären Veranstaltungen 10 Euro (8 Euro ermäßigt) bezahle oder meine online erworbene Karte vorzeige. Hinter dem Kassentisch geht rechts eine Tür ab zu den Büroräumen des Literaturhauses. Der Fußboden des Vorraums besteht aus hellbeigen Steinplatten. Das Weiß der Wände wird von den Türen und zwei übermannshohen Spiegeln unterbrochen, und an der Decke lassen Quadrate aus mattem Glas vor Sonnenuntergang das Tageslicht herein. An einer Wand bildet ein langer, ebenfalls schwarzer und vorn geschlossener Tisch eine hüfthohe Bar, an der Getränke erworben werden können und vor der sich bei gut besuchten Veranstaltungen eine Schlange bildet, die den Eingang zum Veranstaltungsraum gegenüber dem Kassentisch verstellt.

(mehrere Aufenthalte, Aufführungsnotizen)

Angrenzend an den eigentlichen Aufführungsraum besitzt das Literaturhaus einen Raum, in dem die Zuschauenden Eintrittskarten erwerben oder vorzeigen, Getränke kaufen und konsumieren und sich vor der Veranstaltung aufhalten können.

30 Christopher B. Balme: *The Cambridge Introduction to Theatre Studies* (= *Cambridge Introductions to Literature*), Cambridge: Cambridge University Press 2008, S. 58.

Christopher Balme attestiert solchen Vorräumen von Aufführungen eine Übergangsfunktion: Die Zuschauenden können sich hier mental auf die Aufführung vorbereiten, sich also auf das Kommende einstellen.³¹ Mit Erving Goffman lassen sich die Vorräume als räumliche Klammern fassen, die das Ereignis rahmen und den Ankommenden signalisieren, dass sie nun die Rolle der Zuschauenden einnehmen.³²

Anders als Theaterhäuser, die gewöhnlich einen Backstage-Raum besitzen, besitzen die meisten Literaturhäuser keinen Rückzugsraum für die Auftretenden der Lesung. Im Literaturhaus Stuttgart können die Büroräume als Rückzugsort vor der Lesung dienen. Üblicher ist es für die Auftretenden jedoch, vor der Veranstaltung gemeinsam im unten gelegenen Restaurant etwas zu trinken und sich geschlossen zu den Veranstaltungsräumen zu begeben, wo ihr Auftreten den Anwesenden signalisiert, dass die Lesung zeitnah beginnen wird.³³ Die realen Gegebenheiten des Literaturhaus lassen also, indem es keinen separaten Backstage-Bereich für die Künstler:innen gibt, keine räumliche Trennung zwischen den einzelnen Beteiligten zu, was auf ein Verständnis von Literaturveranstaltungen als kollektiven, gemeinschaftlich realisierten Aufführungen hinweist. Dennoch wird dadurch, dass die Auftretenden den Raum geschlossen betreten, eine Trennung zwischen den Akteuren etabliert, mithilfe derer die Zuschauenden wie die Auftretenden in ihre jeweilige soziale Rolle finden können.

Die Atmosphäre des Vorraums hängt erstens von den Räumlichkeiten ab, die ich vor allem durch ihre Helligkeit als freundlich und einladend empfinde. Das aufeinander abgestimmte Mobiliar und die durch die Glastüren offen wirkenden Räume, die ratternden Paternoster hinter den Glastüren und die große hölzerne Tür, die in den Aufführungsraum führt, schaffen eine Atmosphäre, die mich an die Empfangsbereiche anderer Stätten der Gegenwartskultur wie Stadttheater oder Museen erinnert – die einer professionell geplanten Umgebung, die mir insbesondere durch den Vorraum und sein Getränkeangebot auf Zusammenkunft ausgerichtet erscheint. Hier lässt sich die soziale Funktion des Literaturhauses beobachten, das die Zuschauenden nicht nur während der Aufführung durch das gemeinsame Erlebnis Gemeinschaft erfahren lässt, sondern diese auch außerhalb der eigentlichen Veranstaltung durch seine Nutzung ermöglicht.

Gewöhnlich begegnen den Besuchenden des Literaturhaus Stuttgart im Treppenhaus, im Vorraum und im Aufführungsraum gestalterische Elemente wie Plakate, Bilder oder Post-it-Arrangements an den Wänden, die entweder zu im Literaturhaus stattfindenden Festivals oder den dort gastierenden Ausstellungen gehören und die oft von Autor:innen, die im Literaturhaus zu Gast sind, (mit-)konzipiert

31 Vgl. C. B. Balme: *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*, S. 47–62.

32 E. Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 278ff.

33 So bei mehreren Aufenthalten im Haus beobachtet.

werden.³⁴ Die Ausstellungen oder Dekorationen befinden sich an den Wänden, im Aufführungsraum auch an den Säulen, Stühlen und im Bühnenbereich.

Zusätzlich zu diesen wechselnden Ausstellungen markieren andere Raumnutzungen und Artefakte, dass das Literaturhaus ein Ort des gedruckten Wortes ist: der Buchladen mit seinen Büchertischen am Eingang, das »Literatur Schaufenster« mit den darin ausgestellten Büchern, die Lesecke mit den Zeitschriften vor dem Treppenaufgang, der Büchertisch im Aufführungsraum und die im Haus verteilten Plakate mit den Ankündigungen der aktuellen oder zukünftigen Lesungen, die mit einem Bild des Buches oder der auftretenden Autorin ausgestattet sind.

Diese Gestaltung markiert das Literaturhaus Stuttgart als Ort, der sich einer übergeordneten Entität verschrieben hat. Sie definiert den Raum atmosphärisch – durch die Gesamtheit der Eindrücke, die sie schafft – als einen Ort, der der Literatur gewidmet ist und sie somit auch repräsentiert. So lassen sich die Plakate, die Bücher und auch die Ausstellungen als Spuren der Institutionsgeschichte beschreiben;³⁵ als mediale Übersetzungen der flüchtigen Aufführungen wirken sie deren Vergessenwerden entgegen, demonstrieren dabei jedoch gleichzeitig, indem sie keine Aufführungsdokumentationen, sondern eben mediale Übersetzungen darstellen, den Sinn für die Unübersetzbarkeit der flüchtigen Form.

Indem das Literaturhaus ausgewählte literarische Werke und Autor:innen visuell in Szene setzt, performt es nicht nur in den Aufführungen, sondern auch räumlich eine Selektionsfunktion, in der es aus den zahlreichen zeitgenössischen Büchern bestimmte als vermittelns wert auswählt und inszeniert. Die dieser Selektionsfunktion zugrundeliegenden Werte demonstriert auch der Inhalt des »Literatur Schaufenster«: Keine Bestseller werden hier präsentiert, sondern »Autoren, die wir nicht vergessen wollen«³⁶ – es geht also um eine marktunabhängige Auswahl nach ästhetischen Parametern. Durch das Pronomen in der ersten Person Plural wird diese als subjektiv markiert und damit das Verständnis präsentiert, dass sich die Institution aus Individuen mit spezifischen ästhetischen Urteilen und Vorlieben zusammensetzt.

Ähnlich wie die Architektur und die Umgebung des Literaturhauses fungieren auch die platzierten Artefakte als Zeichen, die Einfluss auf die Rezeption des Publikums haben, indem sie seine Erwartungen entsprechend lenken. Dabei stimmen sie ästhetisch auf Literatur ein, indem sie durch ihre Gestaltung und ihre Materialitäten auf das Literarische verweisen. Allem voran ist hier das Buch, das sich im Eingangsbereich, im »Literatur Schaufenster« und auf einigen Autor:innenlesungsplakaten findet, als Marker des Literarischen schlechthin zu sehen. Neben der Optik

34 Eine Auflistung der Ausstellungen findet sich online unter: Literaturhaus Stuttgart: Archiv.

35 Vgl. B. Dücker: *Rituale*, S. 44ff.

36 So der Wortlaut einer Hinweistafel auf dem Schaufenster.

und Materialität der Bücher machen auch die Gestaltung derselben und die Gestaltung der Plakate einen Assoziationsraum auf, der an die visuellen Topoi der Gegenwartsliteratur andockt und somit die Besuchenden des Literaturhauses visuell auf das Geschehen der Literatur einstimmt, etwa durch die Wahl der Typografie oder die Bildsprache der präsentierten Autor:innenfotos auf den Plakaten.

Der Aufführungsraum des Literaturhaus Stuttgart ist mit Parkett ausgelegt und von zwei weißen, quadratischen Säulen durchbrochen, davon eine etwa in der Mitte des Raums und eine der Bühne gegenüberliegend. Die von der Bühne aus gesehen im hinteren Bereich des Raums stehende Säule ist von zwei Tischen flankiert, einem Tisch mit der Technik und einem Tisch, auf dem die Mitarbeitenden der Buchhandlung die Bücher der auftretenden Autor:innen anbieten. Das Parkett ist vom Büchertisch bis zur Bühne normalerweise locker mit weißen geschwungenen Stühlen vollgestellt, die in Reihen, einen Mittelgang freilassend, zu einer Ecke des Raums hin ausgerichtet sind. In dieser Ecke stellt ein etwa 40 Zentimeter hohes Holzpodest die Bühne, sodass der Blick der Zuschauenden auf eine Ecke zusteuert, wo er am Anfang meiner Feldforschung in beige-grauen Vorhängen endete, die später durch weiße Wände ersetzt wurden. Links und rechts der Bühne stehen silberne Träger, die mit je einem Lautsprecher und je zwei Scheinwerfern ausgestattet sind. An der Decke sind drei zusätzliche Scheinwerfer montiert sowie zwei über Kreuz ausgerichtete Beamer, die jeweils einen Teil der Rückwand der Bühnenecke bespielen können.

Auf der Bühne stehen gewöhnlich zwei bis drei schwarze Tische (je nach Anzahl der Auftretenden) mit silbernen Füßen und ein schwarzes Stehpult mit ebenfalls silbernem Fuß. Vor dem Stehpult befindet sich in einem Ständer ein verkabeltes Mikrofon. Auf den Tischen stehen eine entsprechende Anzahl an Mikrofonen in Tischständern, die nach Bedarf abgenommen werden können, sowie Karaffen mit Wasser, eine entsprechende Anzahl an Gläsern, gelegentlich Blumen und all das, was die Beteiligten sich auf den Tisch legen oder stellen: Armbanduhren oder Reisewecker, Bücher mit oder ohne Lesezeichen, Manuskripte, Moderationskarten, Smartphones, Bierflaschen, Weingläser und gelegentlich Laptops.
(mehrere Aufenthalte, Aufführungsnotizen)

Neben der Lage des Raums strukturieren auch dessen Größe, Ausstattung und die Anordnungen darin den Verlauf der Veranstaltung und die Wahrnehmung der Auftretenden und der Zuschauenden. Im Literaturhaus Stuttgart lassen sich diese Eigenschaften als daraufhin ausgerichtet beschreiben, dass das Bühnengeschehen möglichst störungsfrei und unter optimalen optischen und akustischen Bedingungen verfolgt werden kann. Hierfür sorgen neben der Anordnung der Stühle vor allem die erhöhte Bühne und die professionelle Ausleuchtung des Raums: Die Bühne ist bei Tag durch die Fensterfronten und bei Nacht durch das flexible Beleuchtungssystem stets optimal beleuchtet, sodass die Mimik der Auftretenden auch in den hinteren Reihen noch zu erkennen ist. Weiterhin bewirkt die techni-

sche Ausstattung, dass die Stimmen der Auftretenden in angemessener Lautstärke den Raum beschallen und die durch die Fenster gedämpften Geräusche des urbanen Viertels zuverlässig übertönen können. Potenzielle Ablenkungen in Form von auffälliger Innenarchitektur gibt es nicht. So bringt sich der Raum zuallererst als Aufführungsort hervor, an dem die Zuschauenden möglichst störungsfrei in die fiktive Welt des Textes eintauchen und/oder den Unterhaltungen auf der Bühne inhaltlich folgen können.

Zu den das Aufführungserlebnis beeinflussenden Gegebenheiten des realen Raums gehören auch seine Temperatur und Luftfeuchtigkeit. Außerdem wirken die materiellen Beschaffenheiten und das Design des Raums und der Möbel auf die Wahrnehmung ein: das Holz des Parketts, das Weiß der Wände, das weiß gestrichene Holz der Stühle, die grauen Fensterrahmen und die schwarzen Tische mit den metallenen Sockeln, die, jeweils an ihre Funktion angepasst, sowohl auf der Bühne wie auch als Büchertisch, als Techniktisch im Vorraum, als Bar und als Kassentisch Verwendung finden.

Die Eigenschaften des Raums schaffen eine Atmosphäre, die ich als klar, nüchtern, geordnet, ruhig und edel empfinde. Zu diesem Eindruck tragen die schlichten farblichen Kombinationen des Raums bei (sparsames Schwarz, viel Weiß und helles Parkett) sowie der Kontrast von kalten und warmen Materialien (Metall, Holz und verputzte Wände) und die einheitlich gehaltenen Designs der Stühle und Tische. Tagsüber wirkt der Aufführungsraum eher freundlich, was ich vor allem der Helligkeit zuschreibe, für die die große Fensterfront sorgt. Nachts generiert der Blick auf Stuttgart-Mitte eher eine edle Atmosphäre.

Die leichte Erhöhung der Bühne sorgt für einen bestimmten Blick der Zuschauenden auf das Bühnengeschehen, wobei nicht nur die Zuschauenden die Auftretenden, sondern auch die Auftretenden die Beteiligten im Blick haben. Der Höhenunterschied und die dezente Ausleuchtung des Zuschauerraums ermöglichen prinzipiell in jedem Moment einen verbalen oder nonverbalen Austausch zwischen den beiden Parteien. Diesem potenziellen Interaktionsangebot steht jedoch der relativ große Abstand zwischen der ersten Reihe und der Bühne entgegen. Für einen tatsächlichen Austausch zwischen Bühne und Zuschauerraum ist also eine relativ große Strecke zu überwinden, die durch die erhöhte Bühne aus dem Zuschauerraum noch größer wirkt. Faktisch erlaubt also der reale Raum mit seinem Panoramablick und dem ausgeleuchteten Zuschauerraum den Auftretenden, die Publikumsreaktionen ständig wahrzunehmen und auf sie zu reagieren, während die Hürde in umgekehrter Richtung größer wirkt.

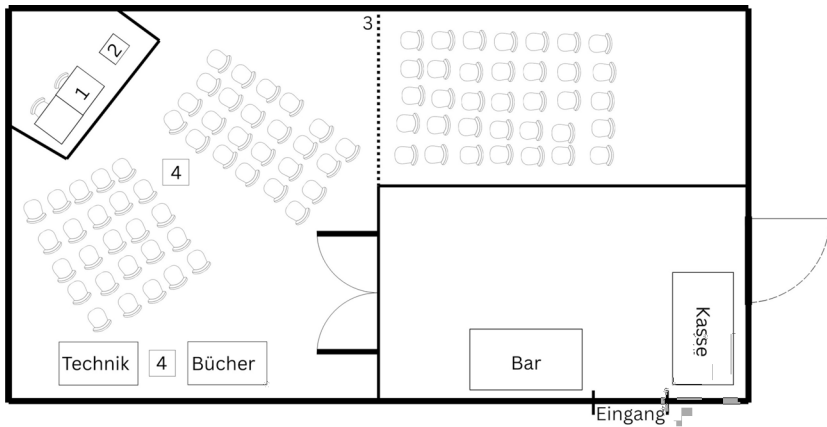
Auch diese Gestaltung lässt sich als Teil des Aufführungsverständnisses des Literaturhaus Stuttgart interpretieren: So generiert die Sichtbarkeit der Zuschauer von der Bühne aus nicht nur einen Intimitätseffekt, sondern erlaubt auch eine genauere Antizipation der Publikumsstimmung und somit eine zuverlässige Feedback-Schleife. Zugleich erinnern die leicht erhöhte Bühne und der Abstand der

Parteien daran, dass hier eine zentrierte Interaktion stattfindet, in der die Akteure in der sozialen Rolle der Auftretenden mehr Rahmungsmacht innehaben und somit das Interaktionsgeschehen bestimmen.

Da die Anordnung des Zuschauer:innenraums variabel ist, lassen sich an ihr verschiedene Formen der Vergemeinschaftung bei unterschiedlichen Rahmenbedingungen beobachten. So besitzt das Literaturhaus Stuttgart drei Möglichkeiten der Stuhlanordnung: Erstens in Stuhlreihen, was dazu führt, dass die Zuschauenden das Bühnengeschehen im Blick haben, von den Mitzuschauenden jedoch nur die Hinterköpfe. Vergemeinschaftungsmöglichkeiten innerhalb des Publikums sind also über lautliche Äußerungen möglich, visuelle Signale jedoch weitgehend eingeschränkt. Zweitens ist rechts neben der Bühne eine auffaltbare Wand angebracht, hinter der sich ein weiterer Raum verbirgt, der sich zu einem zusätzlichen Zuschauendenraum umwandeln lässt. Bei Veranstaltungen, bei denen mit sehr großem Publikumsandrang zu rechnen ist, kann so die Anzahl der Plätze im Raum um etwa ein Drittel erweitert werden (s. Abb. 2). Als letzte Möglichkeit lässt sich der Raum bei Veranstaltungen, bei denen mit wesentlich weniger Publikum gerechnet wird, noch einmal anders bestuhlen. Statt der Stuhlreihen werden dann quadratische weiße Klappische im Raum verteilt und die Stühle um sie herum gestellt, sodass eine Bestuhlung wie in einem Kaffeehaus entsteht (s. Abb. 3). Diese Variante führt zu einem freieren Umgang mit der Bestuhlung und vermehrten Interaktionen mit den anderen Anwesenden im Raum: Vor der Aufführung werden Stühle zurechtgerückt und verschoben, weswegen es immer wieder zu Wortwechseln mit anderen Zuschauenden kommt, um die Zufriedenheit aller mit ihrem Platz zu garantieren, die, anders als bei den feststehenden Stuhlreihen, wesentlich mehr als innerhalb des eigenen Verantwortungsbereichs wahrgenommen wird.

Meinen Beobachtungen zufolge sind diese Publikumsdynamiken jedoch eher ein Nebeneffekt; an der Bestuhlung lässt sich vor allem die Funktionalität des Raums hinsichtlich variabler Aufführungssituationen beobachten. Die Flexibilität in der Anzahl der Plätze garantiert, dass das Literaturhaus räumlich seinem Anspruch, ein breites Programm zu bieten, nachkommen kann: So kann bei einer Nobelpreisträgerin der Publikumsandrang aufgefangen werden, während ein schmales Publikum, etwa bei einem noch unbekannten jungen Schriftsteller, sich nicht einer unnötigen Anzahl ungenutzter Plätze gegenüber sieht, die bei ihm – und dem jungen Schriftsteller – den Eindruck einer leeren Veranstaltung erwecken würden. Damit weist die Raumgestaltung auf eine Norm hin, die ich im Kapitel V.2.2 als Teil der Gastgeber:innenrolle beschreibe: Der veranstaltende Akteur ist angehalten, nicht nur die Räumlichkeiten zu stellen, sondern den Aufenthalt darin für alle Anwesenden, insbesondere für die auftretenden Personen, so angenehm wie möglich zu gestalten.

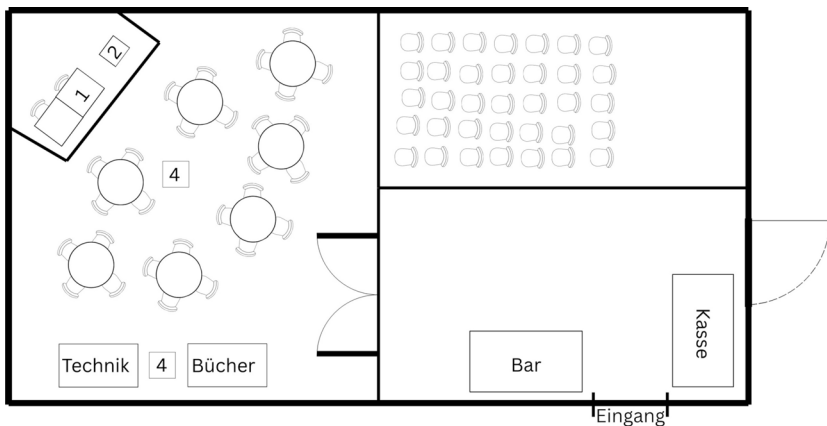
Abbildung 1: Anordnung der Elemente im Aufführungsraum des Literaturhaus Stuttgart
(Dimensionen und Stuhlanzahl geschätzt)



1 Lesetische | 2 Stehpult | 3 aufziehbare Faltwand | 4 Säulen

Quelle: Eigene Darstellung

Abbildung 2: Anordnung der Elemente im Aufführungsraum des Literaturhaus Stuttgart bei
Kaffeehausbestuhlung (Dimensionen und Stuhlanzahl geschätzt)



1 Lesetische | 2 Stehpult | 3 aufziehbare Faltwand | 4 Säulen

Quelle: Eigene Darstellung

Obwohl die Gestaltung des Raums insgesamt auf ein störungsfreies Erlebnis ausgerichtet ist, lassen sich in diesem Placing auch Brüche beobachten. Dies ist der Fall bei den wechselnden Ausstellungen an den Wänden und dem Mobiliar: Sie machen visuelle Angebote, sich vor, während oder nach der Lesung literarisch zu ›betätigen‹ bzw. ablenken zu lassen. Während der Aufführung selbst können die Text-Bild-Kombinationen sich entweder als räumliche Ergänzung zur Aufführung generieren oder in Konkurrenz um die Aufmerksamkeit der Zuschauenden treten.

So können die Ausstellungsobjekte in der Ordnung der Präsenz wahrgenommen werden, als Objekte, an denen der Blick haften bleibt und die so visuelle Ergänzungen zum Bühnengeschehen bieten. Sobald sie jedoch als Zeichen wahrgenommen werden, die zu decodieren sind, treten sie – in der Wahrnehmungsordnung der Repräsentation – inhaltlich in Konkurrenz zum Bühnengeschehen, denn das bewusste Lesen von Text und das Entziffern von (Schrift-)Bildern konstituiert sich, ebenso wie die Rezeption des Bühnengeschehens, im Vollzug. Hierdurch schaffen die Räumlichkeiten ein – wenn auch zurückhaltendes – Angebot semantischer Simultanität, das sie dem Angebot der störungsfreien Rezeption an die Seite stellen.

3.2.2 Auf einen Blick: Räumlichkeiten und ihre Funktionen in Literaturhäusern

Literaturhäuser sind Ritualorte, die auf die institutionalisierte Präsentation von Gegenwartsliteratur ausgerichtet sind. Anders als bei Lesungen in improvisierten Aufführungsräumen bietet sich ihren Betreiber:innen deshalb die Möglichkeit, das Placing innerhalb des Hauses auf literarische Veranstaltungen hin auszurichten. Das führt dazu, dass Literaturhäuser den Eintretenden verhältnismäßig einheitliche Syntheseleistungen anbieten und zu verhältnismäßig einheitlichen Praktiken einladen. So bietet das Literaturhaus Stuttgart, wie die meisten anderen Literaturhäuser, für die Zuschauenden während des Spektakulums – der Zeit vor Beginn und nach Ende der Lesung – Beschäftigungsmöglichkeiten, und zwar erstens zur Vergemeinschaftung über den Getränkeausschank im Vorraum und Restaurant, und zweitens zur solitären oder vergemeinschaftenden Beschäftigung mit Literatur. Buchhandlungen finden sich in fast allen Literaturhäusern; über Äquivalente zu Zeitschriftenecke, Ausstellungen und ›Literatur Schaufenster‹ verfügen auch die anderen Häuser.

Auch in der Gestaltung des Aufführungsraums reiht sich das Literaturhaus Stuttgart in institutionalisierte Praktiken des Placings ein. Seine auf Störungsfreiheit angelegten Bedingungen verleihen ihm seine Funktionalität als Aufführungsort. Dies rahmt die Lesung gemäß eines im literarischen Feld gängigen Aufführungsverständnisses, das ich den ›anti-performativen Modus‹³⁷ nenne: Statt aufwendiger Dekorationen, inszenatorischer Mittel oder szenischer Elemente steht

37 Vgl. für eine ausführliche Beschreibung Kapitel IV.1 dieser Arbeit.

hier das Lesen im Mittelpunkt, gewöhnlich im Modus des Nicht-Schauspielens und ohne Kostüm.³⁸ Dieser Rahmen begünstigt die Wahrnehmungsdisposition der Repräsentation, in der die Zuschauenden sich nicht von materiellen oder atmosphärischen Besonderheiten ablenken lassen, deren Präsenz sie fesselt, sondern der Bedeutung des Bühnengeschehens folgen.³⁹

Zugleich zeigt das Placing um den Aufführungsraum herum, dass das geteilte Aufführungsverständnis von Autor:innenlesungen diese als Ko-Produkt aller Beteiligten denkt. Besonders deutlich wird dies daran, dass im Spektakulum der Lesung Markierungen fehlen, die die Auftretenden von den Zuschauenden trennen: Auf Backstage-Bereiche, Vorhänge und Künstler:innen-Garderoben verzichtet das Literaturhaus Stuttgart zugunsten eines gemeinsamen Aufenthalts im Vorraum oder im Restaurant.

Auch in der Gestaltung des Aufführungsraumes selbst zeigt sich das Verständnis von zeitgenössischen Autor:innenlesungen als Ko-Produkten. In den meisten Literaturhäusern finden sich wie in Stuttgart leicht erhöhte Bühnen im Aufführungsraum. Diese bedingen von ihrer Platzierung her eine räumliche Nähe zum Publikum, die durch die Ausleuchtung des Zuschauer:innenraums unterstrichen wird. Anders als beispielsweise von einer klassischen Theaterbühne aus wird das Publikum so als räumlich konstante Größe wahrgenommen, was eine Feedback-Schleife zwischen Auftretenden und Publikum durchgehend ermöglicht. Zugleich verfügen die meisten Literaturhäuser über Lösungen, um auf stark schwankende Zuschauer:innenzahlen zu reagieren, sei es wie in Stuttgart ein variabler Aufführungsraum, oder, wie beispielsweise im Literaturhaus Berlin, mehrere Räume in unterschiedlichen Größen innerhalb des Hauses, die als Aufführungsräume fungieren können.

Als individuelle Handschrift lassen sich in Literaturhäusern diejenigen Placings fassen, die die Präsentations- und Selektionsfunktion der Institution bedienen. So zeigen die Plakate, Ausstellungen und visuellen Präsentationen von Literatur eine subjektive Auswahl der Betreibenden, die, wie im Falle des Literaturhaus Stuttgart, häufig auch als solche markiert wird: »Autoren, die wir nicht vergessen wollen«. Hiermit übersetzt das Literaturhaus seine institutionelle Struktur, wie sie Vandenrath und Johannsen beschrieben haben,⁴⁰ auch ins Räumliche, indem es stark institutionalisierten übergreifenden Placings bei der Ausgestaltung der Räumlichkeiten wesentlich individuellere Placings bei der Selektion des Präsentierten an die Seite stellt. Den Zuschauenden bietet sich so eine Syntheseleistung des Raumes als Literaturhaus, in dem sie routiniert den stark institutionalisierten Zuschauer:innen-

38 Dieser Rahmen kann natürlich im Laufe einer Veranstaltung, die mit theatralen Mitteln arbeitet, verworfen und mit einem anderen ersetzt werden.

39 Vgl. zu den Wahrnehmungsordnungen Kapitel I.4.2 dieser Arbeit.

40 Vgl. S. Vandenrath: Private Förderung zeitgenössischer Literatur: Eine Bestandsaufnahme; A. Johannsen: (Un)sichtbare Handschriften.

praktiken folgen können und zugleich die Selektionsarbeit der Betreiber:innen präsentiert bekommen – ein klarer Rahmen mit individuell wechselnder Dekoration.

Durch ihr institutionalisiertes Placing schaffen Literaturhäuser feste räumliche Klammern, die die Handlungen der Zuschauenden lenken. Sie setzen Lesung und Spektakulum klare Grenzlinien, an denen sich alle Beteiligten – Zuschauende und Auftretende – orientieren können. Neben dieser räumlichen Rahmung findet auch eine atmosphärische statt, die durch die üblicherweise seriös und zurückhaltend gestaltete Umgebung zustande kommt. Damit rückt das Literaturhaus in die Nähe anderer kultureller Institutionen mit Repräsentationsfunktion, die ebenfalls Kultur für ihre Gäste mit institutionalisierten Konsumpraktiken präsentieren: Museen, Konzerthäuser, Theater.

Zugleich sind auch Literaturhäuser in den seltensten Fällen als solche erbaut worden, sodass die Atmosphäre der ursprünglichen Funktion mit dem literaturhauseigenen Placing zusammenspielt. Hier zeigt sich eine Praktik, die in wesentlich ausgeprägterem Maße im gesamten Literaturbetrieb gang und gäbe ist: die Um-Nutzung von Räumen als Aufführungsorte, sei es, wie im Falle der Literaturhäuser, für eine längere Dauer, oder, wie im folgenden Kapitel beschrieben, punktuell für einige wenige Abende.

3.3 Geborgte Räume

Obwohl es über flexible, speziell für Lesungen ausgestattete Räume verfügt, greift auch das Literaturhaus Stuttgart für bestimmte Veranstaltungen und Veranstaltungsreihen auf externe Räumlichkeiten zurück, etwa benachbarte Museen, Theater oder andere öffentliche Räume. Allein von der an das Literaturhaus angegliederten Lesereihe »zwischen/miete« werden zum Zeitpunkt des Verfassens dieser Arbeit sechs bis acht Mal pro Jahr Lesungen in wechselnden Privatwohnungen organisiert.⁴¹

Hiermit reiht sich das Literaturhaus in eine im literarischen Feld übliche Praxis ein. Kerstin Juchem erhob 2010 in einer Studie, dass von 40 befragten Literaturhäusern, Literaturbüros und Literaturzentren etwa zwei Drittel Räumlichkeiten außerhalb ihrer Häuser für Veranstaltungen nutzen. Kooperationen mit Stadtbüchereien, Buchhandlungen, Cafés und privaten Unternehmen beinhalten also nicht nur konzeptionelle und finanzielle, sondern oft auch räumliche Vereinbarungen.⁴²

41 Vgl. zwischen/miete | Junge Literatur in Stuttgarter WGs: Startseite, online unter: <https://zwischenmiete.literaturhaus-stuttgart.de/> (zuletzt abgerufen am: 16.01.2020).

42 K. Juchem: Literaturhäuser, Literaturbüros und Literaturzentren im deutschsprachigen Raum, S. 73.

Zu dieser Praxis der Nutzung außerhäuslicher Spielstätten gesellen sich die Veranstaltungen zahlreicher Akteure abseits der Literaturhäuser, Literaturbüros und Literaturzentren, die weniger institutionalisiert arbeiten und in den seltensten Fällen über eigene Räumlichkeiten verfügen. Der Großteil der zeitgenössischen Literaturveranstaltungen findet also in Räumlichkeiten statt, die eigentlich eine andere Funktion besitzen und die Julia Novak in Anlehnung an Peter Middleton »borrowed places«, geborgte Räume, nennt.⁴³

Für Lesungen können Räume nach pragmatischen Eigenschaften wie Größe, Erreichbarkeit oder Ausstattung ausgewählt werden. Die Selbstbeschreibungen der Institutionen weisen jedoch auf andere Auswahlkriterien hin, nach denen sich Orte potenziell als Literatur-Aufführungsräume eignen. Im Zuge der expandierenden Veranstaltungskultur haben nicht nur die Künstler:innen der Performance-Kunst und des Theaters, sondern auch Literaturveranstaltende die Bedeutung der Räumlichkeit entdeckt und in ihre Veranstaltungspraxis integriert.⁴⁴ Die Um-Nutzung von Räumen ist seitdem nicht nur ein pragmatisches, sondern auch ein ästhetisches und manchmal ein politisches Anliegen, das Jens Roselt für die Theaterlandschaft folgendermaßen beschreibt:

»Bekannte Räume wie Theater, Fabriken oder Institute werden neu genutzt und erfahren. Dabei wird der Raum durch seine Verwendung definiert. Die Trennung von öffentlichen und privaten Räumen wird in Frage gestellt, wenn private Räume (z.B. Wohnungen) für ein öffentliches Publikum geöffnet werden oder, umgekehrt, wenn öffentliche Orte (z.B. Schaufenster) zum privaten Wohn- und Lebensraum von Performern werden. So können auch Galerien, ursprünglich Orte der bildenden Kunst, theatraalisiert werden, indem sie zu Schauplätzen von Performances werden.«⁴⁵

Insbesondere in Berlin brachte die in den 1990er Jahren aufgekommene Praxis, Leerstände in der Stadt für Partys und kulturelle Veranstaltungen zu nutzen, auch ein aktives öffentliches Nachdenken über die Räumlichkeiten im literarischen Feld mit sich. Dies zumindest legen schriftliche Zeugnisse nahe, etwa ein Text von Monika Rinck, in dem die Lyrikerin und Literaturveranstalterin einen »virtuellen Rundgang durch eine Handvoll Szenen«⁴⁶ der Berliner Lese-Landschaft um die Jahrtausend-

43 J. Lajta-Novak: Live poetry, S. 207ff.

44 Diese Tradition der geborgten Räume an sich ist schon wesentlich älter als die postmoderne Umnutzung leerstehender Räumlichkeiten. So ist von vielen Autoren verzeichnet, dass sie im deutschsprachigen Raum in Kaisersälen, Vereinssälen, Kunsthallen, Konzerthallen und Salons auftraten. Vgl. S. Rühr: Inszenierungen des Lesens.

45 J. Roselt: Phänomenologie des Theaters, S. 37.

46 Monika Rinck: »Die Berliner Lesung«, in: Thomas Böhm (Hg.), Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen, Tropen 2003, S. 78–92, hier S. 78.

wende unternimmt und der neben dem Literarischen Colloquium Berlin vor allem den begeisterten Umgang mit brachliegenden Räumlichkeiten und ihrer Geschichte beschreibt, frei nach dem Motto: »Komm, wir lassen alles drin und nennen es den Metzgerclub, den CopyClub, Blumenladen oder Sonnenstudio.«⁴⁷

Ein Beispiel für das Fortbestehen dieser Praxis findet sich bei einem Veranstaltungskollektiv ohne feste Spielstätte, Kabeljau & Dorsch.⁴⁸ So betont es in seiner Kurzbeschreibung auf der eigenen Homepage die Bedeutung der Räumlichkeiten bei den eigenen Veranstaltungen: »Seit 2013 entwickeln wir neue Formate und bespielen ungewöhnliche Orte.«⁴⁹ Während meiner Feldphase richtete Kabeljau & Dorsch Lesungen an unterschiedlichen geborgten Orten aus, unter anderem in einer Kneipe, auf einem Minigolfplatz, in einem leerstehenden ALDI-Markt im Rahmen des Literaturfestivals PROSANOVA 2017, im Roten Salon der Volksbühne Berlin und in einem Fahrradladen im Rahmen der BuchBasel. Die regelmäßige Lesereihe des Kollektivs fand im Jahr 2017 jedoch immer am selben Ort, in der Kneipe Alter Roter Löwe Rein, statt. Am Beispiel von Kabeljau & Dorsch lässt sich die Flexibilität der Veranstaltenden ohne eigene Orte beobachten: Der Veranstalter sucht sich tendenziell für jedes Format einen neuen Ort, wobei Anfragen von einladenden Institutionen wie PROSANOVA oder BuchBasel die Ortswahl maßgeblich mitbeeinflussen können.

Der Großteil der gegenwärtigen Lesungen in »geborgten Räumen« findet in Räumlichkeiten statt, die bereits über eine Infrastruktur verfügen. Die Räumlichkeiten besitzen also eigentliche Funktionen, die meistens die Aufführungsdimension, die soziale Dimension oder die Atmosphäre des Literarischen umfassen: Theater, Kulturbühnen, Stadtbibliotheken, Buchhandlungen, Bars und Cafés sind die üblichen Ausleihobjekte für zeitgenössische Literaturveranstaltungen. Solche Orte bringen bestimmte Gegebenheiten mit, die um die für eine Lesung notwendigen Komponenten ergänzt werden müssen. Außerdem herrscht an diesen Orten eine bestimmte Atmosphäre, die zum Bestandteil des Rahmens der Lesung wird und deren Bedeutsamkeit sowohl im Feld als auch in der Lese-Situation selbst oft betont, aber selten konkret besprochen wird.

In diesem dritten Abschnitt des Kapitels widme ich mich deshalb dem Einfluss bestimmter geborgter Orte auf den Verlauf der Lesung und die Praktiken und Bedeutungsfindungen seitens der Zuschauer:innen. Hierfür beschreibe ich

47 Ebd. Zur Tradition der Umnutzung geborgter Räume in Berlin vgl. auch: Anja Schwanhäuser: Kosmonauten des Underground. Ethnografie einer Berliner Szene (= Interdisziplinäre Stadtforschung, Band 7), Frankfurt a.M.: Campus Verlag 2010.

48 Kabeljau & Dorsch ist ein Kollektiv, das seit 2013 Lesungen ausrichtet und zum Zeitpunkt meiner Feldforschung aus Malte Abraham, Chris Möller und Victor Kümel bestand. Eine ausführliche Beschreibung dieses Veranstalters findet sich in Kapitel V.2 dieser Arbeit.

49 Kabeljau & Dorsch: »Über uns«, online unter: <http://kabeljau-und-dorsch.de/about> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).

erstens die Bedingungen eines gängigen geborgten Ortes für Autor:innenlesungen, nämlich einer zum Aufführungsraum umfunktionierten Kneipe. Anhand der regelmäßig stattfindenden Lesereihe von Kabeljau & Dorsch konnte ich bei mehreren Aufführungen beobachten, wie die Akteure durch ihre Praktiken aus einer Kneipe einen Aufführungsort machen und wie die Kneipe wiederum den Aufführungsort rahmt. Anschließend bespreche ich zwei weitere Lesungen an gängigen geborgten Orten, die erste im Theater, die zweite in einer Buchhandlung, um die Wirkung dieser Orte als doppelte Rahmungen von Autor:innenlesungen zu dokumentieren.

3.3.1 Die Szenekneipe als Rahmen und Aufführungsort

»In Kneipen werden [...] bekanntchaftliche Kontakte geknüpft, gelegentlich gar Liebesbeziehungen angebahnt oder Konflikte ausgetragen; es werden zum Zeitvertreib oder um das Bezahlen der Zeche bzw. »Runde« allerlei Spiele gespielt, Wetten (z.B. darüber, wer »am meisten verträgt«) abgeschlossen, es wird gelegentlich getanzt oder gesungen, es werden Neuigkeiten und Gerüchte ausgetauscht, politische und weltanschauliche Diskussionen geführt, manchmal Geschäftsvereinbarungen geschlossen, Geschäftsabschlüsse gefeiert oder betriebliche Weihnachtsfeiern abgehalten und freilich auch Alkohol getrunken.«⁵⁰

So heterogen die Kneipenlandschaft auch ist, die Aufzählung von Jan D. Reinhardt trifft von der Spelunke bis zur Szenekneipe auf alle Etablissements zu. Kneipen sind, allem voran, ein Ort der entgrenzten Vergemeinschaftung und damit ein Ort des Sozialen. Als Institution besitzt jede Kneipe ihr eigenes, mehr oder minder festes und größtenteils implizites Praktikenensemble, durch das die Face-to-Face-Interaktion allabendlich hervorgebracht wird. Es beinhaltet »soziale Kompetenzen wie Reden, Regelbeherrschung, Normtoleranzen, Verfügen über den milieutypischen Witz« und »diesen Kriterien vorausgesetzten Fähigkeiten zu einer flexiblen, überzeugten Ich-Präsentation in der Öffentlichkeit«⁵¹. Durch seine Funktionen ist der Ort der Kneipe mitsamt seiner Atmosphäre also stark sozial gerahmt; der Besuch einer Kneipe erfordert wesentlich mehr Willen zur spontanen Interaktion als andere Freizeitaktivitäten, zudem mehr Bereitschaft – oder wenigstens Toleranzbereitschaft – zu Entgrenzung und die Beherrschung des entsprechenden sozialen Regelwerks.

Wird eine Kneipe zu einem Aufführungsort einer zeitgenössischen Autor:innenlesung, muss der Raum durch einen Prozess sekundärer Rahmung erst erobert, also von den Akteuren als solch ein Aufführungsort hervorgebracht werden. Dabei

50 Jan D. Reinhardt: »Die Kneipe als Generator emotionaler Erinnerungen«, in: Psychologie und Gesellschaftskritik 30 (2006), S. 105–129, hier S. 108.

51 Franz Dröge/Thomas Krämer-Badoni: Die Kneipe. Zur Soziologie einer Kulturform oder »Zwei Halbe auf mich!« (= Edition Suhrkamp, 1380 = N.F., 380), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987, S. 68.

schließen sie einerseits an die vorhandenen Codierungen und Strukturierungen des Raums an, andererseits müssen sie ihn durch wesentliche Elemente ergänzen, um räumlich eine Aufführung hervorbringen zu können.⁵² Eine solche Um- oder Doppelnutzung ist bei Kneipen nichts Außergewöhnliches, sind sie doch immer schon Versammlungsort, Konzertsaal, Restaurant oder Tanzparkett gewesen.⁵³

Für die Teilnehmenden einer Autor:innenlesung bedeutet eine Kneipe als Ausrichtungsort jedoch, dass sie zwei Interpretationsrahmen zur Verfügung haben, nämlich den der Autor:innenlesung und den des Kneipenbesuchs, und entsprechend beider Rahmen interagieren müssen. Das lässt sich nicht nur als bloße Addition von Anforderungen denken; gelegentlich existieren in zwei Rahmen auch ungeschriebene Regeln, die sich gegenseitig behindern oder aufheben, wie in diesem Fall der bedürfnisgerichtete Rhythmus der Kneipe und die getaktete Zeitlichkeit der Aufführung. Dasselbe gilt für die Wahrnehmung der Beteiligten: Die soziale Rahmung und die spezifische Kneipenatmosphäre beeinflussen sowohl die Wahrnehmungsmodi als auch die Prozesse der Bedeutungserzeugung. Gerade Kneipen bringen deshalb Autor:innenlesungen hervor, bei denen der räumliche Rahmen das Aufführungsgeschehen und die Bedeutungszuweisung wesentlich mitbestimmt.

Kneipen zeichnen sich stark durch den Stil ihres Publikums aus. Findet eine Lesung in einer Kneipe statt, stellt sich die Wahrnehmung entsprechend ein: Die Körper der Kneipengäste gehören stärker zur Atmosphäre des Raums als bei anderen Aufführungsorten. Sie werden zu Objekten in der Wahrnehmungsordnung der Präsenz einer Betrachterin, die sich dessen bewusst ist, dass auch ihr eigener Körper für andere Betrachtende zu einem Objekt der Präsenz werden kann. Auch wenn dieses ›Sehen und Gesehenwerden‹ an anderen Aufführungsorten ebenfalls eine Rolle spielt, ist es im Rahmen der Kneipe, der Alkoholkonsum und Vergemeinschaftung beinhaltet, stärker in der Wahrnehmungsordnung verankert. Die Kneipe mit ihrer Atmosphäre wird so zur ›Mitspielerin‹ der Lesung, und mit ihr in starkem Maße auch die sich in der Kneipe aufhaltenden Körper.

Wie sich ein solches ›Ausleihen‹ einer Kneipe konkret gestalten kann, beschreibe ich im Folgenden an den Räumlichkeiten der Lesereihe des Berliner Literaturlabels Kabeljau & Dorsch. Seit dem Jahr 2015 findet die Lesereihe etwa alle zwei Monate im Alten Roten Löwen Rein in Berlin-Neukölln statt, also jedes Mal unter sehr ähnlichen räumlichen Bedingungen, wenn man von jahreszeitlich bedingten Einflüssen

52 Eine solche »Eroberung« und Umfunktionierung öffentlicher oder halböffentlicher Räume ist in einem bestimmten, meist urbanen Kontext sehr verbreitet. Vgl. hierzu: Gunter Gebauer/Thomas Alkemeyer/Bernhard Boschert/Uwe Flick/Robert Schmidt: Treue zum Stil. Die aufgeführte Gesellschaft (= X-Texte zu Kultur und Gesellschaft), Bielefeld: transcript 2004.

53 Vgl. für die Geschichte der Kneipen-Umnutzung: F. Dröge/T. Krämer-Badoni: Die Kneipe, S. 219ff.

absieht.⁵⁴ Hierbei ist zu bedenken, dass die Lesereihe mit Berlin einen sehr spezifischen, mit einem bestimmten Mythos besetzten Standort hat, der ebenfalls in den Verlauf und die Wirkung der Lesung einfließt.

Den Alten Roten Löwen Rein in Berlin-Neukölln betritt man durch eine aus zwei Flügeltüren und einer Fußmatte bestehende Schleuse. Sie führt in einen Raum, den etwa zu einem Drittel ein wuchtiger antiker Bartresen besetzt, vor dem Gäste für Getränke anstehen. Links neben den Eingangstüren steht ein kleiner, unauffälliger Tisch mit Plattenspieler und Platten, der vor der Lesung nicht verwendet wird. Den Rest des Raums füllen locker gestellte Stehtische mit passenden Barhockern und eine Sitzgruppe aus dunklem Holz. Den Eingangstüren gegenüber befindet sich ein breiter Durchbruch mit einer komplett geöffneten Schiebetür, die den Blick freigibt auf einen großen Raum. Im normalen Barbetrieb lädt er zum Sitzen ein, für die Lesungen wird er zum Aufführungsraum umfunktioniert. Dafür werden in dem großen, schlauchigen Raum die meisten Stühle der Kneipe in Stuhlreihen aufgestellt, sodass sie zur Bühnenfläche an der kurzen Seite des Raums weisen. Auf der Längsseite des Raums steht eine lange, an eine bayrische Wirtschaft erinnernde Tafel mit an der Wand aufgereihten Holzbänken unter großen Fenstern. Sie ist für die Aufführung nicht verrückt worden, ebenso wenig wie die vier Tische an der gegenüberliegenden Längswand des Raums. Zwischen den Tischen gibt es zwei Durchbrüche zu einem Flur, von dem aus die Toiletten und die Raucherräume der Bar erreichbar sind.

Ein schmaler Gang durch die etwa 70 Stühle hindurch weist den Weg zur Lese- fläche an der kurzen Seite des Raums. Sie ist nicht erhöht, aber leicht zu erkennen an dem hinter ihr befestigten weißen Laken, das während der Aufführung als Beamer-Projektionsfläche genutzt wird. Vor dem Laken steht ein Esstisch mit gedrehten Tischbeinen, dessen rechte Seite ausgeklappt ist, und darauf eine kleine antike Tischlampe mit einem goldenen Fuß, die während der Lesung angeschaltet bleibt. Hinter dem Tisch stehen zwei braune Stühle unterschiedlicher Bauart. Flankiert wird der Tisch durch zwei Ständer mit Mikrofonen, deren Kabel zu einem links an der Wand unter dem Laken abgestellten Lautsprecher führen, auf dem ein kleines Mischpult steht. Direkt neben dem kleinen Mischpult führt eine offene Tür zum Raucherraum hinter dem Aufführungsraum. Rechts neben dem Laken stehen eine mannshohe Yuccapalme und ein Stehtisch, der in der Pause in den Zuschauerraum gerückt werden und in der zweiten Lesungshälfte den Beamer tragen wird. An der einen Wand neben dem Lesetisch steht ein dunkelgrüner Dreisitzer aus den Siebzigern, an der anderen ein Klavier mit einem Strauß Blumen und einem Holzschild, auf dem in Frakturschrift »Rixdorf 1750« steht, und ein etwas kleinerer dunkelbrauner Tisch, unter dem der Koffer für die Technik abgestellt ist.

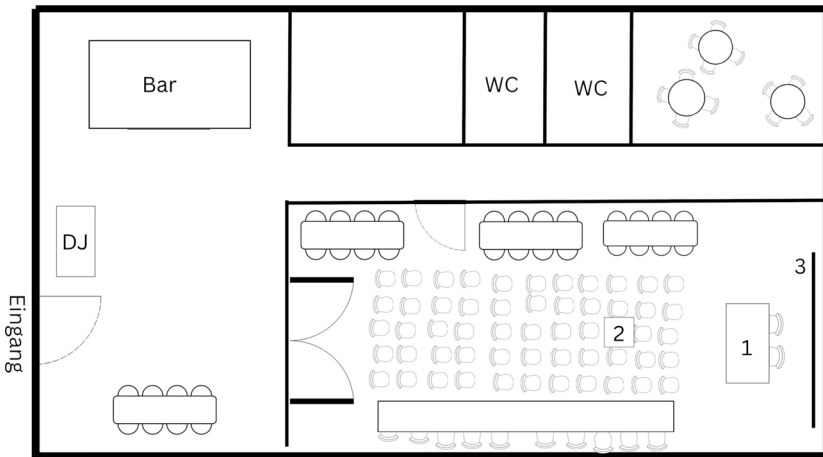
54 Dies gilt allerdings nur für diejenigen Jahre, in denen das Veranstalterkollektiv öffentliche Förderungen für die Lesereihe erhält. Ohne entsprechende Zuwendungen wird die Veranstaltungsreihe für ein Jahr ausgesetzt.

Sobald die Lesung beginnt, wird die Flügeltür, die die Bar vom Aufführungsraum trennt, zugeschoben. Normalerweise stauen sich im hinteren Bereich stehende Gäste, die keinen Platz mehr gefunden haben und teilweise nach mehrmaliger Aufforderung durch die Veranstalter:innen im Bühnenbereich Platz finden, auf der Couch und auf dem Boden vor der Couch und dem Klavier. Das Licht während der Veranstaltungen variiert je nach Jahreszeit und bietet den Zuschauenden im Winter und Herbst schummrige Beleuchtung durch Wandlampen und den Blick auf die durch die Leselampe etwas besser ausgeleuchtete Bühne. Bei Tageslicht hingegen gibt es die Möglichkeit, andere Zuschauende direkt im Blick zu haben, je nach Sitzplatz: Die in der Mitte aufgestellten Stühle weisen zur Lese- und Hörfläche, die an den Rändern aufgestellten zur gegenüberliegenden Wand, sodass die Zuschauenden auf etwa einem Viertel der Plätze ihre Körper drehen müssen, um die Lese- und Hörfläche und nicht die anderen Zuschauenden im Blick zu haben.
(mehrere Aufenthalte, Aufführungsnotizen)

Die Beschreibung der Anordnungen im Raum des Alten Roten Löwen zeigen, welche Gegebenheiten verändert werden müssen, um eine Kneipe zu einem Aufführungsraum umzuwandeln: Die Tische und Stühle des Raums müssen so umgestellt werden, dass sie auf eine bestimmte Fläche des Raums hin ausgerichtet sind. Diese Fläche des Raums, die »Bühne«, muss so ausgerichtet werden, dass sie aus dem improvisierten Zuschauerraum möglichst gut zu sehen ist. Und sie muss durch die Requisiten ergänzt werden, die den Auftritt selbst möglich machen: eine Leselampe, damit die Lesenden das Geschriebene entziffern können, Tontechnik und Mikrofone, damit die Zuschauenden das Gehörte verstehen können, und im Falle einer Lesung mit projiziertem Bild wie der von Kabeljau & Dorsch auch eine Leinwand und einen Beamer, um das Visuelle möglichst vielen Zuschauenden zugänglich zu machen.

Ein Aufenthaltsraum des Alten Roten Löwen Rein wird so zum Aufführungsraum umfunktioniert. Die anderen Räume bleiben in ihren realen Anordnungen gleich: Der Raum mit dem Bartresen dient nach wie vor als Schankbereich und Aufenthaltsraum, und in den beiden Raucherräumen gibt es die Möglichkeit, sich in der Kneipe aufzuhalten, ohne am Lesungsgeschehen teilzunehmen. Für die Teilnehmenden der Lesung besitzen alle Räume jedoch von Beginn ihres Aufenthalts an eine Doppelfunktion: Einerseits aktivieren sie die Situationsdeutung »Kneipenbesuch« mit dem entsprechenden Rahmenwissen, andererseits werden alle Räume zu Vor-Räumen des Aufführungsraums, besitzen also die in Kapitel III.2.1 bereits beschriebene Übergangsfunktion der Einstimmung auf die Lesung, die der Rahmen »Autor:innenlesung« beinhaltet. Die Aktivitäten der nicht-zentrierten Kneipeninteraktion vor einer Lesung besitzen also gleichzeitig selbstzweckhaften und überbrückenden bzw. einstimmenden Charakter.

Abbildung 3: Anordnung der Elemente in der zum Aufführungsraum umfunktionierten Bar Alter Roter Löwe rein (Dimensionen und Stuhlanzahl geschätzt)



1 Lesetisch | 2 Tisch für Technik und Beamer | 3 Leinwand

Quelle: Eigene Darstellung

Findet eine Autor:innenlesung in einer Kneipe statt, ist sie in einer anderen Form in das Stadtleben eingelassen, als es bei anderen Aufführungsorten der Fall ist. Denn eigentlich beginnt der von Balme beschriebene Übergangsraum⁵⁵ nicht erst in der Kneipe selbst, sondern bereits auf der Straße, genauer auf dem Bürgersteig der Richardstraße, wo sich vor der Veranstaltung und in der Pause etwa ein Viertel der Gäste zum Rauchen versammeln und mit Passanten und anderen Gästen der Kneipe mischen. Für Vorbeikommende weist dieser Anblick nicht unbedingt auf das Stattfinden einer Lesereihe hin; es könnte sich auch um die Gäste einer besonders gut besuchten Kneipe handeln. Da die Lesung keinen Eintritt kostet, fehlt selbst dieses sonst auf Lesungen übliche Schwellenritual. Die räumliche Klammer ist also nicht eindeutig gesetzt, sondern franst an ihren Enden aus.

Ein ähnlich lockerer räumlicher Umgang ist auch im Aufführungsraum selbst zu beobachten, vor allem im Bühnenbereich: Die Bühne ist weder klar markiert, etwa durch eine Erhöhung oder eine Markierung auf dem Fußboden, noch unterscheidet sich ihr Mobiliar von dem der restlichen Kneipe; lediglich die Technik weist auf die Funktion des Lesetisches hin. Während der Lesung ist die Bühne auf drei Seiten von Zuschauenden umgeben, da das Sofa und die an der Seite platzierten Stühle aufgrund der Sitzplatzknappheit ebenfalls besetzt werden, wenn auch meistens erst, nachdem die restlichen Plätze belegt sind. Während der Aufführung laufen nicht

55 Vgl. hierzu Kapitel III.2 dieser Arbeit.

nur die Veranstaltenden, sondern auch andere Gäste am Lesetisch vorbei in den dahinterliegenden Raucherbereich. Vor und insbesondere nach der Lesung wird der Bereich für die normale Kneipeninteraktion beansprucht. Er ist folglich lediglich für einen zeitlich begrenzten Abschnitt als Lesefläche aus dem restlichen Raum herausgeschnitten, wobei die Schnittkanten durch die Bewegungen der Lesungs-Teilnehmenden bestimmt sind und dementsprechend variabel hervorgebracht werden.

Kurz vor Beginn der Lesung halten sich die Veranstaltenden auf der Bühne auf, nippen an Biergläsern, blicken immer wieder ins Publikum und unterhalten sich. Ein Fotograf knipst in den Zuschauer:innenraum. Ein Veranstalter reicht durch eine Hintertür drei Stühle in den Raum, die eine Veranstalterin in Empfang nimmt. Sie ruft »Drei Stühle!« ins Publikum, woraufhin zwei Besucher nach vorne kommen und auf den Stühlen Platz nehmen. Die Veranstaltenden Chris Möller und Victor Kümel setzen sich an den Lesetisch. Möller weist »bevor wir anfangen« durchs Mikro darauf hin, dass es vorne noch einen Sitzplatz sowie Sitzmöglichkeiten auf dem Boden gibt, woraufhin mehrere Menschen nach vorne kommen und sich Plätze suchen. Währenddessen bleiben Möller und Kümel am Lesetisch sitzen, unterhalten sich miteinander, Kümel macht ein Foto ins Publikum.

Nach etwa drei Minuten beginnt Möller mit der eigentlichen Anmoderation.⁵⁶ Sie weist darauf hin, dass sich der Leseabend aus Texteingendungen speist und für die kommenden Male wieder Texte eingereicht werden können, und erwähnt die kommenden Termine des Labels Kabeljau & Dorsch. Im Anschluss beschreibt Möller den Ablauf des Abends, an dem drei Autor:innen im Block lesen werden, es eine Pause gibt, »und dann gibt's noch den sogenannten vierten Slot, bei dem wir bei den letzten Ausgaben Kurzfilm und Comic präsentiert bekommen haben und bei dieser Ausgabe digitale Poesie präsentiert bekommen werden«.

Möller leitet zu Kümel über, und die beide tauschen die Plätze, sodass Kümel am Mikrofon sitzt. Er liest die Lebensläufe der ersten drei Lesenden ab. Im Anschluss kündigt er an, dass der letzte Slot nach der Pause vorgestellt wird. Kümel und Möller entfernen sich vom Lesetisch und nehmen an der Seite der Bühne Platz, während die erste Autorin, Nora Linnemann, aus der ersten Reihe aufsteht und sich an den Lesetisch setzt. Sie begrüßt das Publikum und beginnt zu lesen.

(»Kabeljau & Dorsch, Mai 18«, 00:00:00-00:11:30)

Das Ausfransen der Räumlichkeiten wirkt sich auch auf die zeitliche Struktur der Lesung aus.⁵⁷ Durch den Austragungsort fallen hier zwei verschiedene Zeitlichkeiten ineinander. Denn letztlich ist die Kneipe »auch ein Geschäftslokal, in dem Kauf

56 Ein ausführliches Transkript der Anmoderation mit anschließendem Fokus auf die veranstaltenden Akteure findet sich in Kapitel V.2.3 dieser Arbeit.

57 Vgl. zur zeitlichen Struktur von Autor:innenlesungen Kapitel II dieser Arbeit.

und Konsum eines Lebensmittels zeit-räumlich zusammenfallen«. ⁵⁸ Dementsprechend ist die Zeitlichkeit der Kneipe vor allem durch den Trinkrhythmus bestimmt sowie durch die Rhythmen des Toilettengangs und des Rauchens, sofern sie keine Raucherkneipe ist. Die Bewegungen im Raum werden also durch Bedürfnisse ihrer Gäste hervorgebracht, die im Laufe des Abends gewöhnlich durch Kauf und Konsum von Alkohol motorisch diffuser und sozial entgrenzter werden. Diese in die Institution Kneipe eingelassenen Verhaltensregeln bringen eine entsprechend lose Zeitlichkeit hervor.

Dieser losen Zeitlichkeit steht die striktere zeitliche Rahmung der Lesesituation gegenüber, in der es kollektive Start-, End- und Übergangszeiten gibt. Um die Aufführung nicht scheitern zu lassen, müssen das Publikum, die Auftretenden und die Veranstaltenden der Lesung also imstande sein, innerhalb der Situation die Rahmen zu wechseln und ihre jeweilige Zeitlichkeit flexibel anzupassen. Wie die Beschreibung des Anfangs einer Lesung von Kabeljau & Dorsch zeigt, bewirkt die doppelte Rahmung an einigen Stellen eine ausgefrante Zeitlichkeit, die sich in gedehnten Übergängen äußert. So ist vor der Anmoderation eine allmähliche Inbesitznahme des Bühnensbereichs durch die Aufführungssituation zu beobachten, ausgehend sowohl von den Veranstaltenden als auch von den Gästen, die über die Bühne hinweg zu den letzten Plätzen finden. Die räumliche Unterscheidung zwischen Aufführungs- und Zuschauerraum vollzieht sich so zunächst undeutlich, da den Bühnensbereich, der eigentlich für die Auftretenden reserviert ist, immer wieder Zuschauende entern. Ein ähnlich lockerer Umgang ist mit dem Lesetisch zu beobachten: Statt den Platz als für die Autor:innen reserviert zu betrachten und bis zu deren Auftritten frei zu lassen, besetzen ihn die Veranstaltenden bei der Anmoderation.

Die ineinandergeschobenen Rahmen zeigen sich auch in der Ausgestaltung der sozialen Rollen: Die Veranstaltenden befinden sich im Bühnensbereich sichtbar in einer Doppelrolle von (biertrinkenden) Kneipengästen und Veranstaltenden, die Plätze schaffen, verteilen und sich schließlich ebenfalls welche suchen müssen. Die Lesenden sind währenddessen nicht von den anderen Kneipengästen/Zuschauenden zu unterscheiden und werden im Laufe des Abends nur während des eigenen Auftritts in die soziale Rolle der vorlesenden Person schlüpfen. Im Rahmen der Kneipe mit ihren auf Gemeinschaftsstiftung und Sozialität ausgelegten Praktiken wird die Anfangsklammer des Rahmens ›Lesung‹ also ebenfalls gemeinschaftsbildend ausgestaltet. Sie zeichnet sich durch ausfransende und flexible Übergänge aus, die nicht durch eindeutige Zeichen einer übergeordneten aufführungssteuernden Instanz, sondern von den Akteuren kollektiv hervorgebracht werden.

Das Ausfransen und Ineinander-Übergehen ist auch bei der Lautlichkeit zu beobachten, die die Räumlichkeit hervorbringt. Durch den Kneipenbetrieb gibt es ei-

58 F. Dröge/T. Krämer-Badoni: Die Kneipe, S. 191.

nen konstanten Geräuschpegel aus Gläserklirren, Hintergrundmusik und Gesprächen. Während der Lesung wird die Musik abgedreht, aus den anderen Kneipenräumen schallen jedoch weiterhin typische Kneipengeräusche herüber. Durch die akustische Verstärkung der Vorlesestimme wird zwar ein Hör-Raum kreiert, in dem die Stimme der lesenden Person klar im Vordergrund, die weiteren Geräusche im Hintergrund sind. Störungsfrei ist das Hörerlebnis jedoch nicht. Auch der Geruch nach Alkohol und von draußen hereinziehendem Zigarettenrauch wirken während der Lesung auf die Sinne ein und garantieren auch olfaktorisch, dass während der Lesung beide Rahmen, der der Kneipe und der der Lesung, im Erleben der Teilnehmenden präsent bleiben.

Tobias Dröge und Thomas Krämer-Badoni fanden in ihrer umfassenden Studie zur Kneipenlandschaft in Deutschland heraus, dass die meisten Kneipen in ihren Status- und Berufsstrukturen relativ homogen sind. Die Kneipe ist »ein Kristallisationskern eines kulturellen Feldes, eines kleinräumlichen subkulturellen Beziehungsgeflechts mit typischen, anderwärts nicht oder doch nicht genauso anzutreffenden Verhaltensstilen, Sprachspielen, Regelungen und anderen Charakteristika«⁵⁹. In einer Kneipe verkehrt also einerseits ein bestimmtes Milieu in einer bestimmten Lebenslage, das sich andererseits auch innerhalb der eigenen Kneipenpraxis konstituiert – die Kneipe setzt soziale Homogenität voraus und bringt sie gleichzeitig hervor. Dröge und Krämer-Badoni gehen so weit, diese Homogenität sogar als konstituierende Funktion jeglicher Kneipeninteraktion zu beschreiben:

»Tatsächlich beziehen sich die Individuen auf eine objektiv und subjektiv konstituierte soziale Wirklichkeit, die sie voraussetzen und teilen und die sie auf völlig unterschiedliche Art und Weise zum Thema machen können: als Hintergrund aktueller Probleme, aber auch distanziert, ironisch oder im Witz die Wirklichkeit persiflierend. Überall dort, wo zwischen Kneipengästen die verschiedenen Arten der Bezugnahme auf die soziale Realität nicht verstanden werden, wo also ›Kommunikationsschwierigkeiten‹ auftreten, war gemeinsame Lebenspraxis zwar vorausgesetzt, tatsächlich aber nicht vorhanden.«⁶⁰

Szenekneipen unterscheiden sich in dieser Homogenität nicht von anderen Kneipen.⁶¹ Doch ihr Publikum frequentiert wesentlich öfter verschiedene Bars, die sich in ihrer Atmosphäre und in den Interaktionspraktiken weniger voneinander unterscheiden als eine Szenekneipe und eine traditionelle Nachbarschaftskneipe. Ein wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Kneipen-Typen liegt darin, dass Szenekneipen, indem sie weniger häufig zu Stammkneipen werden, auch weniger zu dau-

59 Ebd., S. 34.

60 Ebd., S. 77.

61 Vgl. Annelie Starzinger: Kommunikationsraum Szenekneipe. Annäherung an ein Produkt der Erlebnisgesellschaft. Wiesbaden: DUV 2000.

erhaften Vergemeinschaftungen wie Freundschaften führen: Während Gäste von Nachbarschaftskneipen meist alleine die Kneipe betreten und dort auf die üblichen bekannten Gesichter treffen, besuchen Szenekneipengänger öfter in Gruppen verschiedene Kneipen, in denen sie dann gelegentlich auf Bekannte treffen und sich ein Weilchen zu ihnen setzen, in der Regel aber in der Gruppe bleiben, mit der sie gekommen sind.⁶²

In bestimmten Bezirken Berlins hat sich ein Typ Szenekneipe herausgebildet, den ein Publikum frequentiert, das sich mit Andreas Reckwitz der »neuen Mittelklasse« zuordnen lässt. In diesen Kneipen-Typ reiht sich auch der Alte Rote Löwe Rein in Berlin-Neukölln ein, dessen Interieur wesentlich an die Gestaltungspraxis eben jener neuen Mittelklasse erinnert. Zusätzlich liegt die Bar, ebenfalls typisch für Szenekneipen, in einem Kiez, in dem in unmittelbarer Nähe weitere Kneipen, Geldautomaten, Spätshops und bis spät in die Nacht geöffnete Fast-Food-Imbisse liegen und der abends von Berliner:innen und Tourist:innen häufig besucht wird.

Das Interieur der Kneipe lässt sich mit dem umschreiben, was Reckwitz das »kurierte Leben« nennt, in dessen Mittelpunkt nicht mehr der Künstler als Schöpfer des Neuen steht, sondern der Kurator: »Der Kurator erfindet nicht von Grund auf Neues, er stellt klug zusammen. Er wählt aus, eignet sich Kunstwerke und Traditionen an, er macht Dinge erst zu Ausstellungsstücken, bindet scheinbar Disparates mittels eines kenntnisreichen und überzeugenden Konzepts zusammen.«⁶³

Entsprechend dieser Logik des Kuratorischen finden sich in den (Altbau-)Wohnungen und Kneipen der neuen Mittelklasse selten genuin neue Artefakte und Möbel. Stattdessen geht es »um die kluge Zusammenstellung des Heterogenen in seiner Vielfalt und Interessantheit, aus der sich trotzdem ein stimmiges Ganzes ergibt«⁶⁴.

Reckwitz' Beschreibung einer typischen Wohnung der neuen Mittelklasse entspricht dem sichtbaren Interieur des Alten Roten Löwen Rein:

»Die Wände und Fußböden der Wohnungen werden meist so gestaltet, dass sie einerseits einen klaren und neutralen Bühnenhintergrund abgeben (weiße Wände, monochrome Böden), andererseits aber wiederum möglichst authentisch erscheinen (gespachtelt statt tapeziert, Sichtbeton, Ziegel, Parkett, Stahlträger, Stuck). [...] Das Mobiliar ist ein »weicher Modernismus«, eine raffinierte Kombination von Einzelstücken entsprechend der Logik des Kuratorischen (ein großer Holz-Esstisch mit mehreren verschiedenen Stühlen). [...] Accessoires werden mit besonderer Umsicht gewählt und arrangiert.«⁶⁵

62 Vgl. ebd.

63 A. Reckwitz: Die Gesellschaft der Singularitäten, S. 295.

64 Ebd., S. 317.

65 Ebd., S. 318.

Auch im Alten Roten Löwen Rein wird das vorgeblich Authentische betont, indem die Wände der Kneipe in einem Stil gespachtelt sind, der stark an die historische Schankwirtschaft erinnert, die vor dem Alten Roten Löwen Rein lange Zeit in den Räumlichkeiten untergebracht war.⁶⁶ Das Mobiliar der Kneipe, vom antiken Bartresen über die Stühle und Tische aus dunklem Holz, ist in einem relativ einheitlichen Stil gehalten, besteht jedoch hauptsächlich aus Einzelstücken, deren Alter darauf schließen lässt, dass sie in Handarbeit gefertigt wurden.

Im Aufführungsraum ist das einzige Möbelstück, das nicht aus dunklem Holz gefertigt ist, die Tafel an einer Längsseite des Raums, deren Oberfläche von einem abgenutzten hellgrauen Melaminharz-Belag überzogen ist. Sie nimmt dem Mobiliar seine Einheitlichkeit und fügt der typischen kuratierten Gestaltung die Ecken und Kanten hinzu, die sie von einer bloßen Reproduktion historischer Räumlichkeiten unterscheiden und den Raum zu einem ›kuratierten‹ machen. So auch die Durchbrüche, durch die es zu den Toiletten und den Raucherräumen geht und die unfertig belassen wurden, sodass in ihnen das Ziegelmauerwerk durchschaut. Artefakte wie der große Kronleuchter, das Hirschgeweih an der Wand, ein Strauß Blumen, die Yuccapalme und die Holztafel, auf der in Frakturschrift »Rixdorf 1750« steht, sind in dem großen Raum verteilt und repräsentieren in ihrer Auswahl ebenfalls aus dem Kontext gerissene und neu arrangierte historische Rari- und Kuriositäten.

Auch die Gestaltung derjenigen Gegebenheiten, die arrangiert wurden, um den Kneipen- zum Aufführungsraum umzufunktionieren, entspricht der von Reckwitz beschriebenen Logik des Kuratorischen. So besteht die ›Bühne‹ aus Möbeln, die aus dem Kneipenfundus stammen und normalerweise als deren Tische, Stühle und Hintergrundlicht (Leselampe) fungieren. Die Technik besteht aus der Musikanlage und den Mikrofonen der Kneipe sowie aus einem von den Veranstaltenden mitgebrachten Beamer, der auf das bereits beschriebene aufgehängte weiße Laken projiziert. Auch die Anordnung auf der Bühne ist sorgfältig kuratiert, bestehend aus historischen Tischler-Einzelstücken und einer Technik, die ihre Improvisiertheit, ihre Nicht-Zugehörigkeit zum Raum so stark wie möglich, nämlich durch ein aufgehängtes Bettlaken, demonstriert.

Anders als ein nüchterner, störungsfreier Raum macht die Kneipe durch ihre doppelte Rahmung hinreichend Angebote, sich vom Bühnengeschehen ablenken zu lassen. Die Räumlichkeiten beinhalten durch ihre atmosphärische Gestimmtheit – sie wirken auf mich offen und mondän, durch das dunkle Mobiliar und die sparsam gesetzten Accessoires jedoch gleichzeitig gemütlich – zahlreiche Wahrnehmungsangebote in der Ordnung der Präsenz, die entweder zum möglichen Eintauchen in

66 Dies ist an einem Foto auf der Facebook-Seite der Bar ersichtlich, das den Raum in vorherigem Zustand zeigt. Vgl. Alter Roter Löwe Rein: Facebook-Startseite, online unter: <https://www.facebook.com/Loewerein/> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).

den Text in Konkurrenz treten können oder, durch das Überlappen der Rahmen, dessen Wahrnehmung entsprechend modulieren.

Über die Rahmung »Kneipe« gesellen sich zum Inhalt der Texte und zur Performanz der Autor:innen nicht nur die Materialität der Räumlichkeiten inklusive ihrer Düfte und Lautlichkeit hinzu, sondern auch deren Bedeutung für den Einzelnen, die so ebenfalls in Konkurrenz zum Text tritt. Denn, wie Sabine Schouten es formuliert, »immer ist es zugleich auch der bedeutende Raum, der mit seinem spezifischen Sinngehalt auf unsere körperliche Ergriffenheit einwirkt und umgekehrt«⁶⁷. Die individuellen Assoziationen, die die Lesungs-Teilnehmenden mit dem Rahmen »Kneipe« haben, wirken also auch abseits der Materialität des Raums in die Bedeutungsfindung, die in der Situation stattfindet, und somit in die Bedeutungsfindung beim Hören der einzelnen Texte hinein.

3.3.2 Doppelte Rahmungen und die geografische Lage

Der Name der »Baustelle« des Schauspiel Leipzigs steht für die Ausstattung des Raums: Die etwa 70 Stühle stehen auf ausgelegten OSB-Platten und weisen auf eine etwa 50 Zentimeter hohe Bühne, die eigentlich als mobile Bühne zum Einsatz kommt und hier nur provisorisch steht. Dennoch ist in dem Raum alles vorhanden, was zu einer Theateraufführung gehört: hinten im Raum die Techniktische und auf U-Trägern im gesamten Raum Lautsprecher und Scheinwerfer. Während die Besuchenden Platz nehmen oder sich an der Bar im hinteren Bereich des Raums mit Getränken versorgen, läuft ein Hörspiel des an dem Abend auftretenden Dramatikers Wolfram Lotz, das gegen 20 Uhr von unauffälliger, leiser Musik abgelöst wird.

Vom Büchertisch im Vorraum abgesehen könnte das Spektakulum der »Baustelle« auch zu einer Theateraufführung gehören, wäre da nicht das auf der mobilen Bühne sichtbare Bühnenbild: die beiden einander leicht zugewandten Ledersessel, der Tisch in ihrer Mitte, die beiden Gläser auf und die Wasserflasche unter dem Tisch, das aufgeklappte MacBook zwischen den Gläsern und die drei Mikrofone, von denen eines in einem Sessel liegt, das andere auf einem Stativ auf den anderen Sessel zeigt und das dritte an einem Stativ etwa auf die Kopfhöhe einer stehenden Person ausgerichtet ist. Diese Anordnung weist auf eine Gesprächssituation oder eine klassische Autor:innenlesung hin, die sich den Aufführungsraum des Schauspiel Leipzig geborgt hat. Unmittelbar vor diesem Setting, also in dem Raum zwischen Bühne und Zuschauerraum, bläst sich ab etwa 20 Uhr ein circa drei Meter großer Plastikwal auf, der von den ersten Reihen aus gut zu sehen ist, von den hinteren Reihen erst später entdeckt werden kann.

67 Vgl. Sabine Schouten: »Der Begriff der Atmosphäre als Instrument der theaterästhetischen Analyse«, in: Hajo Kurzenberger/Annemarie Matzke (Hg.), *TheorieTheaterPraxis*, Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 56–65.

Der Veranstalter Mathias Zeiske betritt die Bühne und bedient das MacBook, woraufhin ein Beamer den Bildschirm des MacBooks auf die Wand hinter die Bühne projiziert und sich sofort wieder abschaltet. Zeiske geht wieder ab. Etwa zeitgleich hört die Hintergrundmusik auf, woraufhin das Stimmengewirr im Saal etwas leiser wird und sich die Aufmerksamkeit etwas mehr auf die Bühne konzentriert. In den eineinhalb Minuten danach erreicht der Plastikwal seine volle Größe. Dann geht das Licht im Zuschauerraum aus und auf der Bühne an, und von rechts laufen nacheinander 16 Jugendliche in Alltagskleidung in den Zwischenraum von Bühne und Zuschauerbereich. Bei deren Eintreten verstummt das Stimmengewirr vollends, die Aufmerksamkeit des Publikums ist komplett auf den Auftritt der Jugendlichen fokussiert. Diese führen eine Szene aus dem Stück »Einige Nachrichten an das All« vor, indem sie den Text hauptsächlich chorisch und mit Gesten unterteilt ins Publikum sprechen.

Die Szene dauert knapp fünf Minuten. Dann verbeugen sich die Jugendlichen und gehen zum einsetzenden Applaus des Publikums nach links ab. Zeitgleich und durch die Jugendlichen im Vordergrund teilweise verdeckt betreten der Moderator Hannes Becker und Wolfram Lotz die Bühne und nehmen in den Sesseln Platz. Becker ordnet DIN-A4-Blätter auf seinem Schoß, Lotz trinkt einen Schluck und adjustiert das auf ihn zeigende Mikrofon im Stativ. Becker beginnt die Anmoderation der Lesung, indem er sich bei dem Jugendclub bedankt und die Namen der aufgetretenen Jugendlichen vorliest. Er stellt sich selbst und Wolfram Lotz vor und schildert deren freundschaftliches Verhältnis. Dann weist er auf die beiden von Lotz erschienenen Bücher hin und damit auf den Anlass des Abends, an dem das Erscheinen von »Drei Stücke« »gewürdigt werden« soll. Im Anschluss erzählt er an Lotz gewandt den beruflichen Werdegang des Dramatikers und kündigt dann die Struktur des Abends an. Becker leitet von dieser Ankündigung direkt zur ersten Frage des Abends über, die Lotz, ohne das Publikum zuvor zu begrüßen, direkt inhaltlich beantwortet.

(»Lotz: Drei Stücke«, 00:00:00-00:08:20)

Während der Weg zu einer Lesung bereits Erwartungen schafft und das Kommende entsprechend rahmt, sind es vor allem die ersten Momente einer Aufführung, die ihren Rahmen und somit die Erwartungshaltung der Zuschauenden etablieren. An dem Beginn der Lesung von Wolfram Lotz zeigt sich, wie der doppelte Rahmen Autor:innenlesung/Theater, den die Zuschauenden im Ankommen bereits setzen, ausdifferenziert wird, indem Darstellungspraktiken aus beiden Rahmen Anwendung finden. Deutlich werden hier auch die Überlappungen und Unterschiede der beiden Rahmen.

So beinhaltet die Zeit vor dem Beginn der Aufführung Darstellungspraktiken, die sowohl für Autor:innenlesungen als auch für postdramatische Theaterformen als typisch gelten können. Bei beiden Aufführungsformen gibt es keine eindeuti-

ge, ritualisierte Markierung der Grenze zwischen Aufführung und Spektakulum.⁶⁸ Stattdessen ist eher ein allmählicher, verzögerter Beginn zu beobachten, bei dem die Auftretenden sich oft bereits vor der Aufführung auf der Bühne befinden, um etwas hinzustellen oder einzurichten.⁶⁹ Der doppelte Rahmen bietet hier also keine widersprüchlichen Interpretationen. Dementsprechend rahmen die Zuschauenden in der oben beschriebenen äußeren Klammer den kurzen Auftritt des Veranstaltenden, der den Beamer einrichtet, als vorbereitende Handlung und somit als Teil des Spektakulums. Ebenso wird der sich langsam aufblasende Plastikwal zwar wahrgenommen, doch ebenfalls als Spektakulum gerahmt.

Zugleich lässt sich der Plastikwal zu den Requisiten zählen, die im Theaterbereich, selten jedoch bei Autor:innenlesungen Einsatz finden. Durch seine außergewöhnliche Materialität erzeugt er Präsenzeffekte in der Wahrnehmung.⁷⁰ Ebenso dem Theaterrahmen zugehörig sind der Auftritt des Jugendclubs, dessen choreografierte Abtritt und der simultane Auftritt von Lotz und Becker. Bei den Zuschauenden aktivieren diese Performanzen eine Rahmung als szenische Aufführung. Mit dieser Erwartung bricht jedoch die Anmoderation Beckers, die die ritualisierten Satzformeln enthält, die in Anmoderationen von Autor:innenlesungen vorkommen. Spätestens seine Erklärung dessen, was die Zuschauenden an dem Abend erwartet, kennzeichnet als eindeutig dem Lesungsrahmen zugehörige Praktik⁷¹ das Aufführungsgeschehen als eine modulierte ›Lesung und Gespräch‹-Veranstaltung, die Darstellungstechniken und -elemente aus dem Theaterbereich integriert. Im weiteren Verlauf der Aufführung wird dieser Rahmen immer wieder aktualisiert. So tritt der Jugendclub ein weiteres Mal auf, der mit Lotz befreundete Autor Sascha Macht liest eine kurze Szene, und ein eineinhalb Minuten kurzer Handyfilm wird gegen Ende eingespielt. Die Leseteile von Wolfram Lotz sind mit einer halben Stunde insgesamt jedoch doppelt so lang wie alle szenischen Elemente zusammen.

Diese nachträglichen zeitlichen Auswertungen bestätigen mein Erleben während der Aufführung. Ich nahm sie zunächst als Lesung wahr, bemerkte jedoch, dass

68 Vgl. zu den Anfängen zeitgenössischer Theaterstücke: Annemarie M. Matzke: »Das Loch im Vorhang. Zu den Auftritten des Publikums«, in: Annemarie M. Matzke/Ulf Otto/Jens Roselt (Hg.), *Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien*, Bielefeld: transcript 2015, S. 157–169.

69 So markiert den Beginn einer Lesung oft erst ein verbales Zeichen, nämlich die ersten durch das Mikrofon ins Publikum gesprochenen Worte, die von einer körperlichen Hinwendung zum Publikum begleitet werden und in den meisten Fällen von den Veranstaltenden der Lesung stammen.

70 Vgl. E. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 255–263; sowie Kapitel I.4.2 dieser Arbeit.

71 Vgl. hierzu Kapitel II.4 dieser Arbeit.

die Räumlichkeiten meine Aufmerksamkeit verstärkt auf die ›Herkunft‹ der szenischen Mittel – den Theaterrahmen – lenkten. Ich folgte dem Geschehen in ständiger Bereitschaft, den Rahmen zu wechseln. Hieraus schließe ich, dass durch den ›Import‹ der szenischen Mittel das Theater mit seiner Atmosphäre und seinen darstellerischen Möglichkeiten konstanter Teil des Rahmens war. Bei einem solchen Arrangement wird die aufgeführte Lesung wie ein feines Tuch über den Raum gelegt, durch das der Raum mit seinen Praktiken und Wahrnehmungsangeboten permanent hindurchschimmert.

Zusätzlich zu Orten, die für Aufführungen genutzt werden (neben Theatern auch Kulturbühnen und gelegentlich auch Konzertsäle), sind als weitere beliebte Spielstätten von Autor:innenlesungen auch Buchhandlungen zu nennen. Auch diese sind, wie Literaturhäuser, ›Orte für die Literatur‹. Allerdings sind sie durch ihre Ausrichtung auf den Verkauf wesentlich mehr der Marktlogik unterworfen. Buchhandlungen sind dahingehend gestaltet, Bücher möglichst ansprechend zu präsentieren und eine Atmosphäre zu schaffen, in denen potenzielle Käufer:innen sich wohlfühlen und möglichst lange verweilen – um am Ende ihres Aufenthalts im Idealfall eine oder mehrere Konsumententscheidungen zu tätigen.

»Das Produkt Buch ist in jedem Buchladen mehr oder weniger gleich, der Preis durch die Buchpreisbindung auch. Profilieren kann sich ein Buchladen durch Sortiments-Schwerpunkte, gutes, qualifiziertes Personal und einen ausgezeichneten Service – aber nur, wenn der Kunde bereit ist, zu verweilen. Daher ist eine maximale Aufenthaltsqualität immer das Ziel. Der aufeinander abgestimmte Einsatz von Farben, Materialien und Licht bestimmt die jeweilige Raumsituation.«⁷²

Die Äußerung des auf Buchhandlungen spezialisierten Innenarchitekten Matthias Franz beschreibt, wie in Buchläden Atmosphären gestaltet werden. Ähnlich wie bei Kneipen herrscht auch hier eine große Bandbreite: Von professionell designten großen Ketten wie Thalia oder Hugendubel, die sich über ein möglichst breit aufgestelltes Sortiment und eine leichte, weil filialübergreifende Orientierung profilieren, zur inhaber:innengeführten kleinen Nachbarschaftsbuchhandlung, die sich über ihre handverlesene Auswahl definiert, finden sich unterschiedliche Ausgestaltungen, die alle die primäre Funktion einer Buchhandlung erfüllen. Lesungen sind hier gegebenenfalls stärker als ›Marketinginstrument‹ gerahmt,⁷³ was sich auch weniger pejorativ als ›Hilfe zur Kaufentscheidung‹ beschreiben lässt. So sind Lesungen

72 Konny Scholz: »Bucheinzelhandel: Der Buchhändler als Kurator«, in: stores+shops, online unter: <https://www.stores-shops.de/design/bucheinzelhandel-der-buchhaendler-als-kurator/> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).

73 Vgl. Klaus W. Bramann: »Kulturvermittler und Content-Experte«, in: Heinz L. Arnold/Matthias Beilein (Hg.), Literaturbetrieb in Deutschland, München: edition text + kritik 2009, S. 82–96.

ein Mittel für die Besitzer:innen von Buchhandlungen, ihre Fähigkeit zur Selektion auszuüben und zu präsentieren.⁷⁴

Als letzten Ort in diesem Kapitel bespreche ich eine inhabergeführte Buchhandlung. Statt auf deren Räumlichkeiten möchte ich hier den Fokus jedoch auf eine andere Form des ›Raums‹ legen, der nicht nur die Wirkung, sondern auch den Verlauf einer Lesung maßgeblich beeinflussen kann. So kann auch die geografische Lage eines Aufführungsortes eine Rolle spielen; etwa indem es die Heimatstadt der Autorin ist oder, wie im folgenden Beispiel, sich der Schauplatz des präsentierten Textes inhaltlich mit dem Aufführungsort verbinden lässt. Solche Effekte lassen sich häufig als starke doppelte Rahmung beobachten, so auch bei dieser Lesung von Isabel Fargo Cole in der Buchhandlung »Büchers Best« in Dresden-Neustadt. Der Inhaber Jörg Strübing aktiviert die doppelte Rahmung bereits in seiner Anmoderation:

Strübing: 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 unnachahmliche 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 ein ähnlicher Überdrehungseffekt ist hier bei der grünen Grenze vielleicht auch, bei Brecht würde es natürlich Verfremdung heißen, dass man sozusagen eigentlich vor einem 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«, 00:03:17-00:04:26)

Hier spielt die Erwähnung der raum-zeitlichen Situierung der Lesung eine bedeutungsstiftende Rolle. Sie impliziert, dass die Handlung des Romans nah an der Lebenswelt der Zuhörenden angesiedelt ist. Strübing nimmt damit eine starke thematische Setzung vor, die den Fokus darauf legt, wie Cole die historischen Gegebenheiten fiktionalisiert, eine Setzung, die Spannung erzeugt, weil der Buchhändler die Anwesenden implizit dazu einlädt, die eigene Erfahrung mit der Umsetzung der Autorin abzugleichen.

Diese Setzung wird im Verlauf der Lesung dadurch unterstrichen, dass der Autor Lutz Rathenow in seiner Funktion als Mitglied der Behörde zur Aufarbeitung der

74 Zu Buchhändler:innen als Akteuren vgl. Kapitel V.2 dieser Arbeit.

SED-Diktatur nicht nur anwesend ist, sondern nach der Pause auch selbst als Redner auftritt und die literarische Verarbeitung des Geschehens seitens der Schriftstellerin lobt. Die Schriftstellerin wird also von außen als Expertin eingeführt, die der anwesenden Gemeinschaft, die durch ihre Zeitzeug:innenschaft ebenfalls Fachkenntnis besitzt, einen Text präsentiert. Strübings Anmoderation beinhaltet dementsprechend Elemente des Lobs, mit denen er die Einladung der Autorin legitimiert.⁷⁵ Damit setzt er die Rahmung, dass er und sein Publikum die Gegend und somit auch die Gesellschaft, die Cole in ihrem Roman beschreibt, repräsentieren.

Diese Setzung zeigt sich während der Lesung durch Rathenows Auftritt sowie in den Kommentaren während der Pause und später in den Publikumsfragen als stark bedeutungstiftende doppelte Rahmung. Ich als Zuschauerin identifizierte sie als konstant vorhandenen Filter, durch den ich den Text wahrnahm. So lässt sich eine durch geografische Lage determinierte doppelte Rahmung auch als ein bedeutungstiftender Effekt von Liveness beschreiben: Die besondere Konstellation der Ko-Präsenz des realen Ortes und seiner literarischen Darstellung wirkt auf die Wahrnehmung des Textes ein und schafft gleichzeitig ein gesteigertes Bewusstsein für die soziale Situation, in der sich die Betrachterin befindet.

3.3.3 Auf einen Blick: Rahmen und Rahmungen geborgter Räume

Der Ort, an dem eine Lesung stattfindet, ist als Aufführungsraum immer von institutionalisierten Praktiken bestimmt – die Zuschauenden verhalten sich beim Eintreten, Verweilen, Zuhören und Zuschauen auf eine bestimmte Weise, die in ihrer Ausführung über die einzelne Handlung hinaus wirkt. Wird dieser Aufführungsraum an einem Ort hergestellt, der wiederum eigene institutionalisierte Praktiken besitzt, verschränken sich die beiden Praktikenkomplexe zu einer neuen Form des Verweilens im Raum und Wahrnehmens desselben.

So lässt sich am Beispiel der Lesereihe von Kabeljau & Dorsch in der Neuköllner Szenekneipe beobachten, wie der bedürfnisorientierte und lockere Rhythmus des Kneipenbesuchs die räumlichen Grenzen und die Zeitlichkeit der Lesung ausfranst. Zudem zeigt sich hier, wie die szenekneipentypischen Bewegungspraktiken auch die Praktiken des Placings der sozialen Güter und Menschen im Aufführungsraum beeinflussen: Die improvisierte Bühne lässt sich nur als solche erkennen, sobald sie als solche genutzt wird. In der restlichen Zeit fungiert sie als Teil der Kneipe. Der Aufführungsraum wird also kollektiv von allen Beteiligten konstituiert, indem sie ihn als Aufführungsraum behandeln und anerkennen.

Eine ähnliche Verschränkung der Rahmen lässt sich bei Wolfram Lotz' Buchpremiere im Haus des Schauspiel Leipzig beobachten. Indem szenische Elemen-

75 Für eine ausführliche Besprechung der Legitimationsfunktion dieser Anmoderation vgl. Kapitel V.2.3 dieser Arbeit.

te wie der Auftritt des Jugendchors und theatrale Artefakte wie der Plastikwal zum Einsatz kommen, werden soziale Güter und Praktiken des Ortes in die Lesung integriert. Dennoch bleibt die Lesung hier, wie auch in der Kneipe, der primäre Rahmen. Das Bühnenbild und die Nutzung der Bühne entsprechen den typischen Raumnutzungspraktiken von Autor:innenlesungen, die sich nicht nur während der Lese- und der Gesprächsteile der Lesung, sondern auch während des Spektakulums zeigen: Statt klarer theatraler Auf- und Abtritte verweilen die Auftretenden im Zuschauer:innenraum, richten vor der Lesung etwas auf der Bühne her und ziehen sich nach Ende des Aufführungsgeschehens nicht in ihre Garderobe zurück.

Bei diesen beiden Lesungen lässt sich beobachten, wie sehr die beiden Rahmen miteinander verbunden sind: Der geborgte Raum beeinflusst das Arrangement, den Verlauf der Lesung und die Praktiken der Zuschauer:innen. Als zusätzlicher Mitspieler ist er so konstant im Darstellungsrahmen präsent, wirkt sich auf die Handlungen auf der Bühne und die Wahrnehmungen im Zuschauer:innenraum aus. Die Verschränkung ist hier so stark, dass die Zuschauenden nicht zwischen dem Rahmen Kneipe bzw. Theater und Autor:innenlesung hin- und herwechseln, sondern einen neuen, die Praktiken mischenden Rahmen präsentiert bekommen: Der Autor:innenlesungs-Rahmen bietet sich als primärer Rahmen an, aber in einer fundamental veränderten Weise.

Erving Goffman bezeichnet solche Transformationen von Rahmen als Modulationen. Diese setzen einen bestimmten primären Rahmen – in diesem Fall die Autor:innenlesung – durch eine Veränderung der Rahmenbedingungen in einen neuen (Sinn-)Zusammenhang.⁷⁶

Ich plädiere dementsprechend dafür, Lesungen mit einem derart starken Einfluss der geborgten Räume als modulierte Autor:innenlesungen zu begreifen: Die Räumlichkeit wirkt hier nicht als zusätzlicher Rahmen, sondern moduliert den Rahmen Autor:innenlesung zu einer anderen, bestimmten Ausgestaltung. Die Lesereihe in der Kneipe, die Lesung im Schauspiel wird von den Zuschauenden und Teilnehmenden als modulierte Autor:innenlesung gerahmt, da die Räumlichkeiten mit ihren institutionalisierten Praktiken keinen zusätzlichen Rahmen bilden, in den gewechselt würde, sondern konstant auf die Aufführung einwirken.

Ob eine Autor:innenlesung in einem geborgten Raum als modulierte Lesung gilt oder als Lesung, bei der zwei Rahmen – der des geborgten Ortes und der der Lesung – präsent sind, hängt zu einem großen Teil vom Arrangement und vom Aufführungsverlauf ab, und damit gleichermaßen von den Veranstaltenden wie von den Auftretenden. Praktiken und Artefakte des Ortes in die Lesung zu integrieren, moduliert den Rahmen ›Autor:innenlesung‹, während bei einer klassischen Autor:innenlesung, bei der keine so starke Integration des Raumes erfolgt, also weder inhaltlich noch inszenatorisch noch in den Zuschauendenpraktiken auf seine ›eigent-

76 Vgl. E. Goffman: Rahmen-Analyse, S. 52–94.

liche« Nutzung Bezug genommen wird, von einer doppelten Rahmung zu sprechen ist.

3.4 Lesungsorte und ihr Publikum

»In allem was ich am Ereignis, es freilich schwächend, es sogar verratend, ›verstehen‹, normiere, reguliere, auf Begriffe bringe usw. finde ich mich mit den Anderen in einerlei Lage. Ich teile mich in mir selbst zwischen beiden Registern, erfahre mich zugleich als Bestandteil der Gemeinschaft und als isoliertes Ich, als zugehörig und als ausgestoßen in meine Einzigkeit. Sofern sich dagegen die eine oder die andere Sphäre ungemischt durchsetzt, kommt es entweder zum Schrecken verdinglichter positiver Gemeinschaft oder zum nur solipsistischen Selbstgenuss.«⁷⁷

Hans-Thies Lehmann knüpft beim Theater das Gefühl, zu einer Gemeinschaft zu gehören, an das Verstehen der Inhalte – alles, »was im Ereignis der Aufführung Einschuss des Wiederholbaren ist, Re-präsentiertes, Gedachtes, Gewolltes, Inhalt, Ideen«, setzt die Zuschauenden zueinander in Beziehung, lässt sie sich entweder als Teil einer Verstehensgemeinschaft erfahren oder als Unzugehörige gegenüber derselben, je nachdem, ob sie auf diesen ›Einschuss des Wiederholbaren‹ Bezug nehmen, ihn ›verstehen‹ können oder nicht. Lehmanns Beobachtungen lassen sich auch auf die Rezeption von verkörpertem Text übertragen, die von Identifikation und Wiedererkennung geleitet ist und vom Publikum kollektiv erfahren werden kann.⁷⁸ Ob man sich als der Verstehensgemeinschaft zugehörig oder unzugehörig wahrnimmt, folgt beim Rezipieren von Texten einem ähnlichen Prozess, wie Lehmann ihn hier beschreibt: Wenn ich das Wiederholbare in mir wiederfinde, erlebe ich mich als dem Publikum zugehörig.

Was Lehmann hier exemplarisch für einen bestimmten Moment in der Rezeption einer Theateraufführung beschreibt, muss jedoch für die gesamte Autor:innenlesung weiter gefasst werden. Denn diese ist mehr als der in Szene gesetzte oder verkörperte Text; sie bietet An- und Abmoderationen von Lesung und Text, Gesprächsteile und andere sozial gerahmte Elemente an. Als hybride Aufführungen können Lesungen sowohl als Ritual der literaturinteressierten Öffentlichkeit wie auch als künstlerische Aufführungen gerahmt werden. Zusätzlich sind klassische Autor:innenlesungen durch zahlreiche Merkmale ihrer Rahmenbedingungen als soziale Situationen, gar als Ko-Produktionen von Auftretenden und Zuschauenden bestimmt. Dementsprechend lassen sich das von Lehmann angesprochene Re-Präsentierte, Gedachte, Gewollte, der Inhalt und die Ideen nicht nur zwischen

77 Lehmann: Versuch zum Verstehen, S. 40.

78 Vgl. Kapitel IV.2.1 dieser Arbeit.

der Aufführung und dem Publikum verorten, sondern auch und vor allem in der sozialen Situation mitsamt allen Beteiligten. Ob eine Person sich bei einer Lesung der Gemeinschaft zugehörig oder unzugehörig fühlt, bestimmen also nicht nur das Vorlesen und das Vorgelesene, sondern in ebenso hohem Maße das Aufführungsgeschehen und das Geschehen rings um die Aufführung.

Woran lässt sich nun festmachen, ob eine Person sich an einem Ort zugehörig fühlt oder nicht? Thomas Alkemeyer kommt anhand seiner Beobachtung von sportlichen Spielen auf öffentlichen urbanen Plätzen zu dem Schluss, dass Ein- und Ausschlüsse – in seinem Fall gleichzusetzen mit der Frage, wer mitspielen darf – von Attributen abhängig sind, die in transportablen Zeichen (Codes) sichtbar gemacht werden. Anhand eines Inlinehockey-Spiels beobachtet er:

»Der Spieler zeigt, indem er, ausgestattet mit den richtigen Attributen, auf die bereits Spielenden zufährt, dass er in die Gemeinschaft aufgenommen werden möchte. Er geht davon aus, dass die Spielgemeinschaft zu ihm passt. In einem stummen und spontanen Akt beschließen gleichzeitig auch die Spielenden, dass der Neue konvenieren könnte. Im Spiel schließlich wird seine Akkreditierung zur von allen bekräftigten Zugehörigkeit. Dieser Vorgang beruht auf einem doppelten Selektionsprozess: Ein Neuer wird gewählt, weil er bereits im Vorhinein die Attribute gewählt hat, die zum Stil der Gemeinschaft passen.«⁷⁹

Alle an dieser Situation Beteiligten besitzen also ein implizites Wissen über die Passung der Attribute, das sich durch Akte der Bekräftigung von Zugehörigkeit ausdrückt, zuvor jedoch als Gefühl der Zugehörigkeit wahrgenommen wird. Im Falle des Inlinehockey-Spiels regelt sich dies über die Wahrnehmung der äußeren Attribute eines Spielers seitens der anderen Spieler, die wiederum durch ihre Handlungen Ein- oder Ausschlussbereitschaft signalisieren. In anderen sozialen Situationen, so auch bei Autor:innenlesungen, lässt sich dieser Prozess des impliziten Abgleichs ebenfalls als die soziale Basis für Zugehörigkeitsgefühle ausmachen: Die in einen Raum Eintretenden spüren, ob sie von den anderen als »Mitspieler:in« anerkannt werden; die sich im Raum Befindenden entscheiden unbewusst, ob die Attribute der Eintretenden zu den ihren passen, und signalisieren diese Entscheidung stumm und spontan.

Auch Martina Löw siedelt diesen Prozess außerhalb des bewusst Wahrgenommenen an. Sie verortet ihn im Dazwischen von Raum und Person, in der »spürbare[n], unsichtbare[n] Seite«, der Atmosphäre.⁸⁰ Diese setzt sich aus der Außenwirkung der sozialen Güter und Lebewesen im Raum sowie deren Anordnungen zueinander zusammen. Hierbei spielt neben der materiellen vor allem die symbolische

79 G. Gebauer/T. Alkemeyer/B. Boschert/U. Flick/R. Schmidt: Treue zum Stil, S. 63.

80 Vgl. M. Löw: Raumsoziologie, S. 205.

Ebene der Güter eine Rolle, die sich als Wirkung an die anwesenden Individuen vermittelt und so den Prozess des Ein- oder Ausschlusses mitbestimmt.

Atmosphären – und somit das Gefühl der (Un-)Zugehörigkeit – werden von Subjekten wahrgenommen, indem sie die eigene Stimmung und die Gestimmtheit des Raumes miteinander abgleichen. Die Theaterwissenschaftlerin Sabine Schouten geht hier davon aus, dass Atmosphären umso deutlicher hervortreten, wenn sie eben nicht der eigenen Stimmung entsprechen:

»Wenn ich in eine Atmosphäre gerate, von deren Anmutung ich nicht angesteckt werde, gerät der äußere Raum zur eigenen Stimmung in Spannung. Der Begriff der Unstimmigkeit drückt diese Divergenz zwischen mitgebrachtem Befinden und Umgebung gut aus, kennzeichnet jedoch keinen qualitativen, sondern einen quantitativen Unterschied zwischen meinem eigenen und dem Spüren Anderer. So erspüre ich durch die eigene Stimmung hindurch, trotz meiner Abwehr, die divergente Anmutung eines atmosphärischen Raumes.«⁸¹

Hier ist von einer negativen Passung auszugehen: Passen die wahrgenommene Atmosphäre des Raumes und die eigene Stimmung zueinander, rückt dies nicht in das Bewusstsein der wahrnehmenden Person; Divergenzen hingegen werden als solche wahrgenommen.

Neben der Verschiedenheit von aktueller Stimmung und Gestimmtheit des Raumes macht Sabine Schouten weitere Einflussgrößen aus, die eine »divergente Anmutung eines atmosphärischen Raumes« beeinflussen können: »Idiosynkrasien, gemachte Erfahrungen, kulturelle Codes, soziale Bindungen, politische und historische Traditionen sowie viele weitere Faktoren«⁸² der im Austausch stehenden Individuen beeinflussen das Wahrnehmen von Atmosphären. Schoutens theaterwissenschaftliche Studie zur Gestaltung szenischer Räume untersucht das intersubjektiv nachvollziehbare Erleben von Atmosphären vor allem anhand der sensorischen Empfindungen etwa von Helligkeit, Temperatur und Farbgestaltung, differenziert jedoch nicht nach sozioökonomischen oder kategorialen Unterschieden der Betrachtenden. Martina Löw hingegen betont den Einfluss von »Kultur und Sozialisation«⁸³ auf Atmosphären. Sie zitiert Studien, in welchen die vertraute Anmutung der Räume – beispielsweise über die Verbreitung eines architektonischen Stils in einer Region – eine große Rolle dabei spielt, ob diese als einladend wahrgenommen werden.⁸⁴ Dies deckt sich mit Thomas Alkemeyers Beobachtung geteilter

81 S. Schouten: Der Begriff der Atmosphäre als Instrument der theaterästhetischen Analyse, S. 114.

82 Ebd.

83 Vgl. M. Löw: Raumsoziologie, S. 208.

84 Ebd.

Attribute: Eigene Attribute und Codes wirken vertraut und werden, entdeckt man sie an anderen, entsprechend als einladend wahrgenommen.

Doch bis zu welchem Grad lassen sich Alkemeyers Beobachtungen der Inlinehockey-Spieler tatsächlich auf die soziale Situation der Autor:innenlesung übertragen? Abgesehen davon, dass die Prozesse des Mitspielens unterschiedliche Handlungen und Fähigkeiten voraussetzen, muss geklärt werden, ob es überhaupt eine gemeinsame Subkultur der Lesungsgänger:innen gibt, die durch ähnliche Schließungsprozesse charakterisiert ist wie Sportgruppen im urbanen öffentlichen Raum. Denn bei Lesungsgänger:innen ist die Frage, ob diese einer gemeinsamen Subkultur angehören, die Attribute und transportable Codes miteinander teilt, weit weniger erforscht als bei den von Alkemeyer beobachteten Sportler:innen.

Anja Johannsen stellt in einem Artikel über Literaturhäuser fest, dass sich in deren Räumen insbesondere »verrentetes Bildungsbürgertum« versammelt.⁸⁵ Meinen eigenen Beobachtungen zufolge verfügt dieses Bildungsbürgertum bzw. das Publikum von Lesungen in Literaturhäusern jedoch nicht notwendigerweise über dieselben Attribute und transportablen Codes, erst recht nicht, wenn das Publikum mehrerer Veranstaltungen in den Blick genommen wird. Vielmehr variieren die äußerlichen Attribute sowohl innerhalb des Publikums als auch veranstaltungsübergreifend, je nach geladenen Gästen. Dennoch lassen sich einheitliche Merkmale erkennen, die auf die Zugehörigkeit zur Oberschicht bzw. oberen Mittelschicht verweisen: So handelt es sich überwiegend um weiße Menschen, deren beobachtbare Codes (Kleidung, Sprache, Sprechgestus) ich einem höheren Bildungshintergrund zuordne.⁸⁶ Zudem schaffen die Räumlichkeiten von Literaturhäusern, die als kulturelle Repräsentationsstätten oberschichtsspezifische Architekturen und Güter versammeln,⁸⁷ mit ihrem symbolischen Gehalt eine spezifische Atmosphäre.

Es ist also davon auszugehen, dass die Räumlichkeiten von Literaturhäusern mitsamt ihren Architekturen, Körpern und sozialen Gütern eine Atmosphäre besitzen, die auf Angehörige der bildungsbürgerlichen Oberschicht und oberen Mittelschicht einladender wirkt als auf Angehörige anderer Schichten und Milieus.

Zugleich besitzen Literaturhäuser als Ritualstätten den Anspruch, Literatur gesamtgesellschaftlich zu repräsentieren und somit auch ehemalige und Nicht-Leser:innen als potenzielle Gäste zu erreichen.⁸⁸ Vor diesem Hintergrund lässt sich das Ausweichen in geborgte Räume auch als literaturbetriebliche Praxis lesen, die

85 Vgl. A. Johannsen: (Un)sichtbare Handschriften, S. 188.

86 In den von mir besuchten Veranstaltungen war die Mehrzahl von ihnen weiblichen Geschlechts.

87 Vgl. Kapitel III.2.1 dieser Arbeit.

88 Vgl. z.B. die Initiative des Literaturhaus Frankfurt a.M., Literatur in einfacher Sprache auf die Bühne zu bringen. Vgl. Literaturhaus Frankfurt: Literatur in einfacher Sprache. Online unter: <https://literaturhaus-frankfurt.de/bildung-vermittlung/einfache-sprache> (zuletzt abgerufen am: 23.02.2022).

Repräsentationsbauten mit ihrer Symbolik der höheren Schichten zu verlassen und das Programm in einer weniger ausschließenden Atmosphäre zu präsentieren.

Meinen Beobachtungen zufolge ziehen geborgte Räume jedoch nicht notwendigerweise ein heterogeneres Publikum an als die Ritualstätten der zeitgenössischen Literatur. Hingegen vertrete ich die These, dass andere Räume andere Ausschlüsse schaffen. Die Zusammensetzung des Publikums ändert sich also je nach Atmosphäre und Funktion des geborgten Ortes, doch dies führt nicht zu einem heterogenen, sondern nur zu einem jeweils auf andere Weise homogenen Publikum. Dies ist besonders dann der Fall, wenn die Räumlichkeiten oder die Veranstaltung so gerahmt sind, dass der Gemeinschaft bzw. dem sozialen Austausch der Gäste eine hohe Bedeutung beigemessen wird, wie es beispielsweise bei Lesungen in Kneipen der Fall ist.

Entsprechend der Homogenität von Kneipen, die ich in Abschnitt 3.1 dieses Kapitels schildere, sind die äußerlichen Attribute der Gäste einer bestimmten Kneipe gewöhnlich relativ einheitlich. Hier ist davon auszugehen, dass ein Subjekt sich (bewusst oder unbewusst) ins Verhältnis zu den Menschen in der Kneipe setzt, die es betritt, und so einen Eindruck der sozialen Atmosphäre gewinnt. »Die Wahrnehmung zuordnender Symbole wie Gestik, Sprache und Kleidung der Gäste, des Interieurs der Kneipen wirken auf einen neuen Gast in der Regel einladend oder hinreichend abschreckend«⁸⁹, beschreiben Dröge und Krämer-Badoni dieses atmosphärisch vermittelte Gefühl sozialer Zugehörigkeit in Kneipen. Die äußerlichen Attribute und die Gestaltung der Kneipen bedingen also, welche Menschen sich in ihr »zu Hause fühlen« und die Kneipe deshalb regelmäßig frequentieren. Durch diese Selbstselektion entsteht die Homogenität des Kneipenpublikums.

Findet eine Autor:innenlesung in einer Kneipe statt, ist dieser soziale Aspekt Teil der Atmosphäre des Raumes. So sind beispielsweise die Veranstaltungen von Kabeljau & Dorsch, die im Alten Roten Löwen Rein stattfinden, durch die Raumwahl automatisch auch als Kneipenbesuch und somit als soziale Begegnung gerahmt. Soziale Ein- und Ausschlüsse werden im Rahmen einer so modulierten Lesung stärker hervorgehoben und entsprechend signifikanter wahrgenommen.

Beim Besuch des Alten Roten Löwen Rein an mehreren aufeinanderfolgenden Abenden fällt auf, dass sich das Publikum der Szenekneipe und das Publikum der Lesereihe äußerlich kaum voneinander unterscheiden, da sie viele Attribute teilen. Die Altersspanne liegt zwischen zwanzig und vierzig Jahren, der Kleidungsstil ist informell und – ähnlich wie das Interieur der Kneipe – häufig mit sorgfältig kuratierten Accessoires ergänzt, die Nähe zu einer künstlerischen bzw. kulturellen Off-Szene suggerieren. Hier lässt sich also eher als bei Literaturhaus-Lesungen von einer sozialen Gruppe mit geteilten Attributen und transportablen Zeichen ausgehen, aus der sich das Publikum der Lesung rekrutiert. Für Mitglieder dieser Gruppe ist

89 F. Dröge/T. Krämer-Badoni: Die Kneipe, S. 73.

die Teilnahme an einer Autor:innenlesung in einer Kneipe also niedrigschwelliger, weil sie hier auf andere Teilnehmende treffen, mit denen sie Attribute und Codes teilen. Nach außen, so lässt sich vermuten, ist diese Gruppe jedoch sozial weniger durchlässig als das milieumäßig breiter gestreute Publikum eines Literaturhauses.

Geborgte Orte können nicht nur durch einen stärkeren Fokus auf das Gemeinschaftliche die sozialen Ein- und Ausschlussprozesse bei Autor:innenlesungen beeinflussen. Einen weiteren wichtigen Aspekt stellen hier die Bewegungspraktiken dar, die beim Besuch einer Lesung aktiviert werden. Auch hier lassen sich Unterschiede zwischen institutionalisierten und geborgten Orten erkennen.

Die Gestaltung der Räumlichkeiten von Literaturhäusern bietet in der Regel die Möglichkeit, sie bei der Bewegung durch den Raum als vertraut wahrzunehmen. Denn sie verlangen gewöhnlich institutionalisierte Praktiken des Zuschauer:innen-Seins, deren Abläufe den Besuchenden aus anderen Literaturhäusern sowie von anderen Aufführungsorten wie Theatern, Kulturbühnen und Opernhäusern vertraut sind. Die Zuschauenden können so, selbst wenn sie ein Literaturhaus zum ersten Mal besuchen, die Praktiken eines Aufführungsbesuchs ausführen. Indem sie Eintritt zahlen, Getränke konsumieren und Platz nehmen, fühlen sie sich zugehörig, weil ihnen die Abläufe körperlich vertraut sind. Da die anderen Besuchenden dieselben routinierten Abläufe ausführen, kommt allein durch diese Tätigkeiten ein Gemeinschaftsgefühl auf.

Wie ich in Kapitel III.3 ausgeführt habe, kennzeichnet geborgte Aufführungsorte, deren eigentliche Funktion nicht das Veranstellen von Lesungen ist, dass der Aufführungsraum kollektiv erarbeitet wird. Teile des Raums werden je nach Situation zu Bühne und Zuschauer:innenraum oder zur Fläche nichtzentrierter Interaktionen. Solche situational flexiblen Bewegungspraktiken bieten der ungeübten Besucherin kein klares Skript, nach dem sie sich verhalten kann. Die Aneignung des routinisierten Lesungs-Gangs ist, sobald die Veranstaltung durch einen geborgten Ort mit seinen eigenen Verhaltensregeln doppelt gerahmt ist, entsprechend komplexer.⁹⁰

Als letzten ein- und ausschließenden Aspekt von Orten möchte ich den Einfluss von Räumen auf die Praktik des Zuschauens betonen. Wie ich in Kapitel III.2 exemplarisch am Literaturhaus Stuttgart zeige, sind die Räumlichkeiten von speziell auf Literatur ausgerichteten Orten häufig so organisiert, dass das Aufführungsgeschehen möglichst störungsfrei rezipiert werden kann. Geborgte Orte hingegen

90 Ein Sonderfall sind hier als Lese-Performances gerahmte Lesungen, bei denen die gemeinsame Erarbeitung des Aufführungsraums Teil der Inszenierung ist. Hier sind sämtliche Zuschauer:innen dazu aufgefordert, sich auf neue Bewegungen einzulassen, und im gemeinsamen Erarbeiten entstehen Gemeinschaftsgefühle. Vgl. hierzu auch E. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 82–100.

machen häufiger Wahrnehmungsangebote abseits des Bühnengeschehens: Kneipengeräusche, Bücherwände, Passanten und andere ortseigene Bilder und Geräusche. Als Liveness-Effekte verbinden sich diese mit dem Aufgeführten und fügen ihm eine Wahrnehmungsebene hinzu. Zugleich bedeuten diese Präsenzeffekte jedoch auch eine Form von Ablenkung, die je nach Zuhörer:innenpraktik und körperlicher Konstitution das Erlebnis bereichern oder verstellen kann. Ein Angebot von Präsenzeffekten kann also auch ausschließende Wirkungen produzieren und verhindern, dass sich die Gäste als Teil der Verstehensgemeinschaft fühlen.

Die Räumlichkeit einer Autor:innenlesung hat also erheblichen Anteil daran, ob ein:e Besucher:in sich als Teil der Verstehensgemeinschaft fühlt oder sich als ihr unzugehörig wahrnimmt. Hierbei spielen nicht nur die Symboliken und Atmosphären der Räumlichkeiten eine Rolle. Auch Bewegungspraktiken und Inszenierungsweisen, die Präsenzeffekte hervorrufen, können Ein- und Ausschlüsse produzieren.

Diese Prozesse gelten nicht nur für das Publikum, sondern auch für die Aufführenden. Da klassische Autor:innenlesungen in den meisten Fällen offene Verlaufsformen besitzen, denen nur lose geplante Inszenierungen zugrunde liegen,⁹¹ beeinflussen die sozialen Ein- und Ausschlüsse auch den Verlauf der Lesung: Wenn die Auftretenden sich in einem Raum unzugehörig fühlen, ihnen eine Atmosphäre nicht vertraut ist, wird diese Haltung in den Darstellungsrahmen der Lesung eingespeist und beeinflusst deren Verlauf. In einigen Fällen entschließen sich die Personen auf der Bühne auch zur expliziten Vermittlung solcher Zugehörigkeitsgefühle, indem die Auftrittssituation auf der Bühne reflektiert wird. Derlei situationsbezogene Aussagen tragen ebenfalls zur Gemeinschaftsbildung bei. Und zur Konstituierung der Autor:innenfigur, die für die Zuschauenden auf der Bühne hervorgebracht wird und die durch solche situationsbezogenen Aussagen häufig erheblich an Kontur gewinnt. Um ebendiesen Prozess wird es im nächsten Kapitel gehen, in dem ich auf die Autor:innenfigur und ihre Erschaffung durch alle Beteiligten und Rahmenbedingungen der Lesung eingehe.

91 Vgl. das vorherige Kapitel II.

4. Vorlesen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sympathien des Gegenübers hin zu der individuellen Befindlichkeit der Anwesenden.

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

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

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

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

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

10 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

4.1.1 Die Körperlichkeit der Vorlesenden

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

14 Vgl. hierzu Kapitel II.2 dieser Arbeit.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

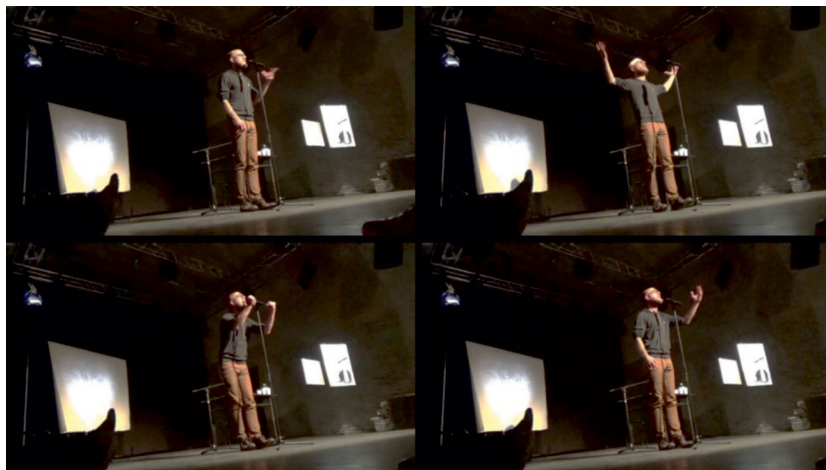
jedoch Kostüme einsetzt, die als präsenzerzeugende Darstellungspraktik die Körperlichkeit in Szene setzen. Vgl. für eine Beschreibung solcher präsenzerzeugender Mittel auch: R. Meyer-Kalkus: *Geschichte der literarischen Vortragskunst*, Bd. 2, S. 912–920.

22 Im Folgenden: »Großer Tag«.

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

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

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



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

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



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

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

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

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

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

25 Vgl. ebd.

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

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

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

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

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

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

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

28 Vgl. C. Grobe: On Book.

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

30 Vgl. ebd., S. 262–270.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Quelle: »Acting Out!« (Screenshots)

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

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

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

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

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



Quelle: »Lotz: Drei Stücke« (Screenshots)

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

4.1.2 Stimmlich-artikulatorischer Ausdruck

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.1.3 Auf einen Blick: Die Materialität der vorlesenden Figur

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

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

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

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

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

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

4.2 Erzählinstanz/Autor:in

4.2.1 Passung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

43 Ebd.

44 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

46 Vgl. ebd.

47 Ebd., S. 11.

48 Ebd.

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

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

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

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

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

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

4.2.2 Identitätseffekte

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

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

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

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

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

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

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

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

52 Ebd., S. 157.

53 Vgl. ebd., S. 157f.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

58 Vgl. ebd., S. 65.

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

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

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

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

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

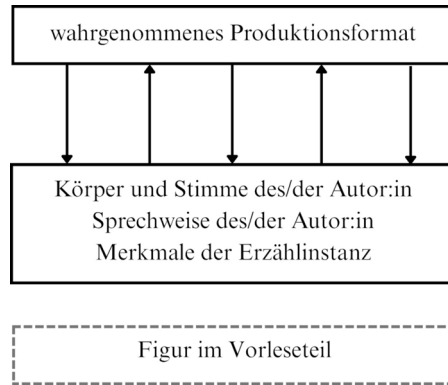
60 I. Bose: Stimmlich-artikulatorischer Ausdruck und Sprache, S. 29.

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

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

63 Vgl. ebd.

Abbildung 8: Figurenkonstruktion im Vorleseteil



Quelle: Eigene Darstellung

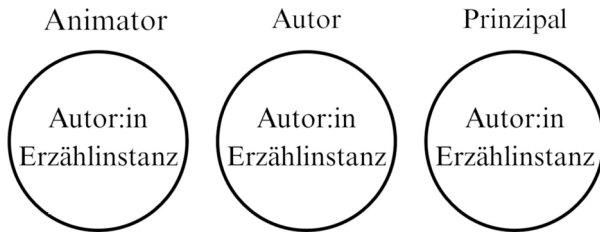
Die so entstehenden Bilder können in ihren Bedeutungen und Eigenschaften aufeinander verweisen. Je nach dem Grad ihrer Referenzialität entsteht so ein Eindruck von Ähnlichkeit, der im Extremfall zum perzeptiven Ineinsfallen von Autor:in und Erzählinstanz führen kann, wie es beispielsweise bei den von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

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

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

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

Abbildung 9: Autobiografisches Produktionsformat im Vorleseteil



Quelle: Eigene Darstellung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.2.3 Darstellungsrahmen

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

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

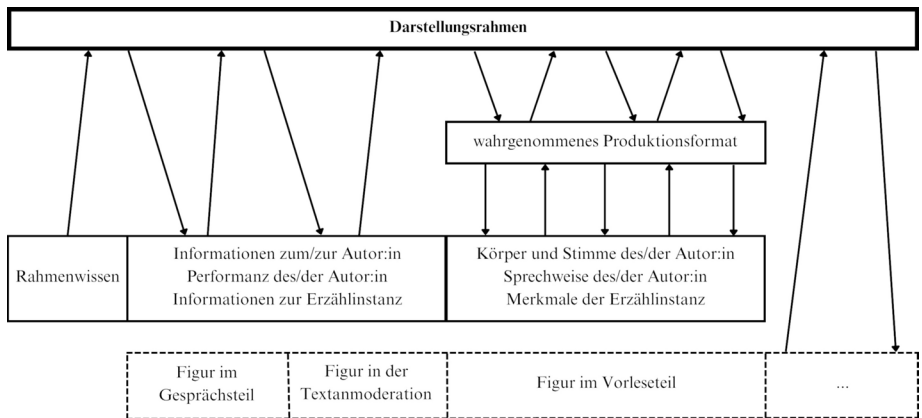
In seiner Studie zu autofiktionalen Schreib- und Inszenierungsweisen arbeitet Kreknin neben den als identisch wahrgenommenen textuellen und alltagswirklichen Instanzen eine weitere essenzielle Voraussetzung für eine wirksame autofiktionale Inszenierung heraus. Damit es zu einem glaubhaften Identitätseffekt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

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

70 Ebd., S. 168.

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

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



Quelle: Eigene Darstellung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kühn: Keine Schwaben.

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

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

Stelling: [↑Aber]

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

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

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

(»Anke Stelling«, 00:42:43-00:48:37)

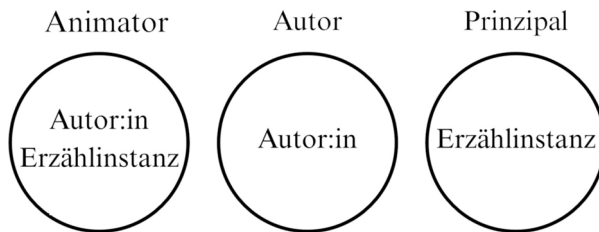
In diesem Ausschnitt des Gesprächsteils begibt sich Stelling in eine Metaposition zu ihren Figuren, den Erzählerinnen Sandra und Resi. Aus dem Arrangement der Lesung ergibt sich, dass Stelling die beiden Protagonistinnen zueinander in Beziehung setzt: Der Gesprächsteil schließt an einen Vorleseteil an,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

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

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

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

Abbildung 11: Theatrale Rezeptionshaltung während des Vorleseteils



Quelle: Eigene Darstellung

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

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

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

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

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

(»WuB x Edit!«, 00:03:02-00:03:38)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

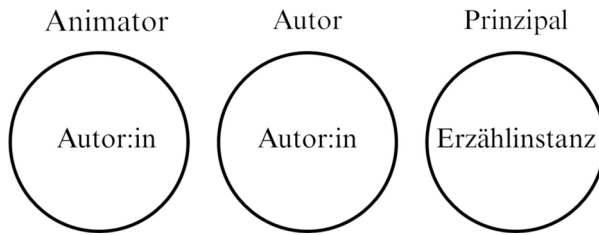
Hallo. Starker Beginn für einen Roman, finde ich. (Lachen) Hallo. Mein Name ist Johann Kaiser. Wahrscheinlich haben Sie von mir gehört. Ich bin 53 Jahre alt, von Sternzeichen Widder und lebe unter falscher Identität an einem Ort, von dem ich zu meinem eigenen Schutz nicht erzählen darf. Sagen kann ich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

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

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

74 Vgl. das Kapitel IV.2.1 dieser Arbeit.

Abbildung 12: Produktionsformat bei distanzierter Rezeptionshaltung und geringem Identitätseffekt



Quelle: Eigene Darstellung

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

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

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

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

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

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

Becker: die Vögel –

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

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

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

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

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

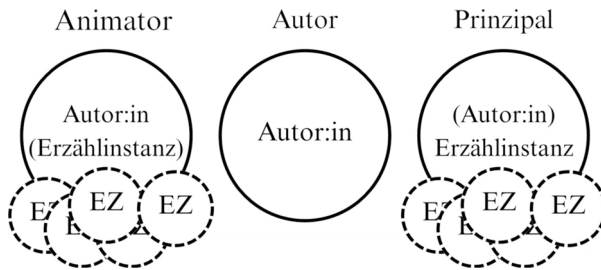
Lotz' Performanz ist maßgeblich durch seinen stimmlich-artikulatorischen Ausdruck geprägt. Im Laufe des Lesens etabliert er zwei klar voneinander zu unter-

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

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

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

Abbildung 13: Produktionsformat bei einer durch den Text führenden Instanz



Quelle: Eigene Darstellung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.3 Autor:in/Erzählinstanz

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

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

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

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

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

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

ten Praktiken des Auftretens erworben, der mit zunehmendem professionellen Alter immer umfangreicher und situationsadäquater wird. Diese Praktiken des Auftretens sind Teil der ›Inszenierungspraktiken‹ von Autor:innen, die Kaiser und Jürgensen »als jene textuellen, paratextuellen und habituellen Techniken und Aktivitäten von SchriftstellerInnen, in oder mit denen sie öffentlichkeitsbezogen für ihre eigene Person, für ihre Tätigkeit und/oder für ihre Produkte Aufmerksamkeit erzeugen«⁷⁷ definieren.

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

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

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

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

78 Ebd., S. 11.

79 Ebd., S. 14.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zwei Elemente, die in jeder Autor:innenlesung vorkommen, sind der Vorleseeteil und die An- und Abmoderationen der vorgelesenen Texte. Anders als in den Gesprächsteilen und den äußeren Klammern der Lesenden gibt es hier keinen ›Dritten‹, der in das Geschehen einbezogen ist, sondern die Autorin richtet sich an das Publikum (zu dem zu diesem Zeitpunkt auch die Veranstalter:innen und ggf. die Moderator:innen gehören). Anhand dieser beiden Elemente der Lesung beschreibe ich nun zunächst die verschiedenen Gestaltungen von Autor:innenfiguren, bevor ich zu den Teilen der Lesung komme, in denen die Figur der Autorin gemeinsam mit anderen Figuren auf der Bühne hervorgebracht wird.

4.3.1 Autor:in/Erzählinstanz im Vorleseeteil

Zwar dominiert im Vorleseeteil die verkörperte Erzählinstanz die Wahrnehmung der Zuschauenden. Dennoch gibt es auch hier immer wieder Momente, in denen die Figur der Autorin hervorblitzt und als solche für die Zuschauenden erkennbar wird. Perzeptiv steht die Autor:innenfigur hier in direkter Wechselwirkung mit der Erzählinstanz, die die Situation dominiert. Die Gestaltung der Autor:innenfigur geschieht entsprechend in Abhängigkeit von der Erzählinstanz. Für die Zuschauenden ist vor allem der Teil der Autor:innenidentität beobachtbar, der aus der Verhältnisbestimmung der beiden Instanzen hervorgeht.

Für die Lesenden gibt es zwei Möglichkeiten, im Vorleseeteil die Autor:innenrolle einzunehmen: Erstens gibt es Unterbrechungen im Leseffluss, sei es durch das unzuverlässige Medium Körper, durch Publikumsreaktionen oder durch andere Störungen der Lesesituation. Und zweitens kann eine Autorin sich jederzeit beim Lesen unterbrechen, um dem Publikum Hintergrundinformationen mitzuteilen, die sie für das Verständnis des Textes relevant findet. In solchen Momenten erleben die Zuschauenden einen Wechsel der Sprechweise und der Textart. Dieser Wechsel kann, muss aber nicht mit einem Wechsel des Produktionsformats⁹⁶ einhergehen.

96 Vgl. zum Produktionsformat Kapitel IV.2.2 dieser Arbeit.

Solche Einschübe lassen sich als Resultat des Lesungs-Rahmens beschreiben; in ihnen ist sich die lesende Person der Live-Situation bewusst und reagiert innerhalb einer Feedback-Schleife, die sie mit dem Publikum verbindet. Das fügt dem Lese- teil ein ›Mehr‹ hinzu, das nicht notwendigerweise für den Text, jedoch immer für die Autor:innenfigur gilt. Unabhängig davon, ob die Unterbrechung für das Text- verständnis relevant ist oder nicht, dient sie der Beziehungsstiftung zwischen Au- torin und Publikum. Denn ein Redemodus- und Rollenwechsel, sei es durch mündli- che Einschübe oder Reaktionen auf Störungen, beinhaltet neben der pragmatischen Ebene, auf der die Informationsvermittlung oder die Begradigung der Störung ge- schieht, immer auch eine metapragmatische Ebene, auf der sich die Autorin perfor- mativ zu ihrem Text, ihrer Erzählinstanz oder der Situation positioniert und damit als Autorinnen-Bühnenfigur in Erscheinung tritt.⁹⁷

Als Darstellungskonvention für zeitgenössische Lesungen lässt sich beobachten, dass Autor:innen während der mündlichen Einschübe im Vorleseteil das Produkti- onsformat nur so weit wie nötig verschieben. Nehmen wir zum Beispiel den Vorle- seteil von Benjamin Quaderer in der Lesung »Kabeljau und Talk« (»Latenight«), bei der durch die vorangehenden Teile ein perzeptives Auseinanderfallen von Erzähl- instanz und Autor im Darstellungsrahmen geschaffen wurde.⁹⁸ Kurz nach Beginn seiner Lesung unterbricht Quaderer sich, um dem Publikum Zusatzinformationen zu vermitteln:

Quaderer: Man schafft es doch einfach nicht zu entkommen, dachte ich verzwei- felt, sich selbst nicht, vor allem aber nicht Hans Adam dem Zweiten und seinen Schergen. ↓(Wechselt in schnelleres Sprechtempo) Das ist der Fürst von Liech- tenstein. Sehr gemeiner (.) Typ. (.) ↑(Verlangsamt das Sprechtempo) Seit meinem letzten Umzug bin ich vorsichtiger geworden. Zu meinen Nachbarn pflege ich ein freundschaftliches, aber distanziertes Verhältnis.
(»Latenight«, 00:19:20-00:19:56)

Für den erklärenden, mündlich vorgebrachten Einschub (»Das ist der Fürst von Liechtenstein. Sehr gemeiner Typ.«) wechselt Quaderer von seiner langsamen und melodischen Vorlese-Sprechweise zu einer etwas tieferen Tonlage und spricht die beiden Sätze wesentlich leiser als den vorgelesenen Text. So ist der Redeteil erstens durch die Mündlichkeit und zweitens durch die prosodischen Veränderungen als Einschub im Text markiert, der nicht zum Geschriebenen gehört, sondern als spon- tane Erklärung während des Lesens hervorgebracht wird. Für die Zuschauenden

97 Vgl. zu solchen impliziten metapragmatischen Äußerungen: J. Verschueren: Notes on the role of metapragmatic awareness in language use.

98 Vgl. Kapitel IV.2.2 dieser Arbeit.

ist somit klar zu erkennen, dass die beiden Sätze von Quaderer als Autor und nicht von Kaiser als Sprechinstanz hervorgebracht werden.

Auf der pragmatischen Ebene bekommen die Zuschauenden hier Informationen, um den Text besser zu verstehen. Auf der metapragmatischen Ebene werden hier jedoch auch Eindrücke über die Figur des Autors vermittelt: Quaderer bezeichnet den Fürsten von Liechtenstein als »sehr gemeinen Typen«. Offensichtlich nimmt er hier spielerisch die Haltung der Erzählinstanz ein und solidarisiert sich mit ihr. Im Unklaren lässt er, ob er als Autor auch dieser Meinung ist, hier also Informationen zur Dimension ›Lebensstil und Weltanschauung des Autors‹ hinzufügt. Als Produktionsformat bringt er damit ein uneindeutiges hervor: Für den mündlichen Einschub ist der kommunikative Knoten des Prinzipals mit Kaiser und eventuell auch mit Quaderer besetzt. Indem der Einschub in der Logik des fiktionalen Textes operiert, vermittelt er den Zuschauenden die Information über den Autor, dass dieser lieber mit der Haltung der Figur spielt, als klar Position zu einer politischen Figur in der realen Welt zu beziehen. Das zeichnet ihn in diesem Moment als eine Autorenfigur aus, die sich hinter ihre Erzählinstanz zurückzieht und im Spiel verbleibt, und liefert somit Informationen über die Dimension der ›Auftrittspoetik‹ des Autors.

Ähnlich uneindeutig bleibt Fatma Aydemir bei einem spontanen Kommentar während der Release-Lesung ihres Romans »Ellbogen«. In dieser Szene beschreibt die sechzehnjährige Erzählerin Hazal aus Berlin-Wedding die Abende im familiären Wohnzimmer, an denen sie mit ihren Eltern eine türkische Fernsehsendung schaut:

»Eine Folge dauerte DREI Stunden. (Lachen im Publikum) Das war der (.) (Aydemir blickt auf und nickt) – ja, Mann. (.) (Blickt wieder auf das Buch) Eine Folge dauerte drei Stunden. Das war der einzige Abend in der Woche, an dem meine Eltern so viel Zeit am Stück miteinander verbrachten.«

(»Lesung: Ellbogen«, 00:11:49–00:12:08)

Prinzipal der Aussage »ja, Mann« kann entweder die Figur Hazal sein, da der mündliche Einschub in Ton und Inhalt der Logik der Figur folgt. Es kann aber genauso gut auch die verkörperte Verfasserin Aydemir sein, die mit dem Einschub kennzeichnet, dass die langen Folgen der Serie auch in ihrer Alltagswirklichkeit existiert haben. Für das Publikum sind beide Lesarten möglich. Trotz des uneindeutigen Produktionsformats wird hier jedoch klar, dass der Autorin die Serie auch aus ihrer Alltagswirklichkeit bekannt ist und sie die Länge der Folgen bemerkenswert bis absurd findet. Der spontane Einwurf trägt also etwas zur Konstitution der Figur der Autorin in der Dimension ›Lebensstil und Weltanschauung‹ bei, indem er etwas über ihre Meinung zur Länge dieser Serie verrät. Perzeptiv kreiert der Einschub also einen flüchtigen Identitätseffekt, der die Autorin in die Nähe der Erzählinstanz rückt.

Durch Einschübe im Vorleseteil kann eine Autorin sich also von der verkörperten Figur distanzieren und als verkörperte Verfasserin hervorbringen oder sich so weit

in die Nähe der Figur rücken, dass es unklar ist, ob sie als verkörperte Verfasserin oder als verkörperte Figur spricht und handelt. Meist verstärkt oder verändert sie so im Darstellungsrahmen bereits verankerte Identitätseffekte. Ein Beispiel hierfür liefert die Lesung von Mercedes Lauenstein beim »Großen Tag der Jungen Münchener Literatur«:

In der Textanmoderation vor Beginn ihrer Vorlese-Einheit rahmt die Autorin Mercedes Lauenstein ihren Text lose als autobiografisch lesbaren Text: »Da habe ich einen Text drin geschrieben, der heißt ›Drehkreuz der Gedanken‹. Und das sind so verschiedene, nicht direkt fließtextmäßig zusammenhängende Notizen zu der Frage, was so im Kopf abläuft, wenn man einfach so vor sich hindenkt.«

(»Großer Tag, 24 Uhr«, 00:25:38-00:26:20)

Nachdem der Identitätseffekt so im Darstellungsrahmen der Lesung verankert ist und eine autobiografische Rezeptionsart anbietet, verstärkt Lauenstein dieses Angebot während der Lesung nochmals, als sie einen Versprecher korrigiert:

»Ich lese französische Worte auf Flaschen in Supermärkten oder die Durchlauf-schrift auf Apotheken, und immer wieder sagt eine Stimme in meinem Kopf (.) – nein, mehr als das, ich sage es wirklich ein bisschen, mit geschlossenem Mund: (.) ↑Lillet ... Servir très frais, servir très frais ...« Hier stolpert Lauenstein über die französische Aussprache und wechselt das Produktionsformat, indem sie aufblickt und mündlich einwirft: »Ich kann gar nicht aussprechen, was in meinem Kopf stattfindet.« Lachen aus dem Publikum, knappes Lachen der Autorin. Dann blickt Lauenstein auf und fixiert nachdenklich einen Punkt oberhalb des Publikums. »Das ist so wie so singen, und denken, ich kann so gut singen, bis man es dann wirklich singt. (.) Ehm.« Lacht, Lachen im Publikum. Lauenstein setzt das Lesen dann nach den französischen Wörtern im Skript fort.

(»Großer Tag, 24 Uhr«, 00:25:38-00:26:20)

Bemerkenswert ist hier, wie mit dem Wechsel des Redemodus auch der Körpereinsatz wechselt: Während Lauenstein in ihrer schwarzen Kleidung auf der in Schwarz ausgestatteten Bühne fast verschwindet und ihre Art zu lesen von einer sehr sparsamen Gestik begleitet ist, unterstreicht sie ihre mündliche Rede mit gleich zwei Gesten direkt hintereinander, einer expressiven Geste zu »was in meinem Kopf stattfindet« und der illustrierenden Geste des mit Zeigefinger und Daumen geformten Rings zu dem Adjektiv »gut«. Dennoch geht mit dem Wechsel des Sprechmodus kein Wechsel des Produktionsformats einher: Der mündliche Einschub folgt in seiner Sprache und seinem Sound der Sprache und dem Sound des Textes. Zusätzlich verwendet Lauenstein in der mündlichen Rede das Pronomen »ich« als Referenz auf sich selbst in diesem Moment auf der Bühne und den Teilsatz »was in meinem Kopf stattfindet« als Referenz auf den Geist der Erzählinstanz. Sie performt mit den auf-

einander verweisenden Referenzen also ein Ineinsfallen von vorlesender Person und Erzählinstanz. Die verkörperte Verfasserin und die verkörperte Erzählinstanz teilen sich in beiden Produktionsformaten – dem Vorlesen und dem mündlichen Einschub – die kommunikativen Knoten, was eine gemeinsame Identität suggeriert.

Abbildung 14: Die Autorin Mercedes Lauenstein beim Großen Tag der Jungen Münchener Literatur



Quelle: »Großer Tag, 24 Uhr« (Screenshots)

Für den restlichen Teil der Lesung bedeutet eine solche Performanz, dass aufgrund des Ineinsfallens von Autorin und Erzählinstanz die Informationen, die der Text über Merkmale der Erzählinstanz liefert, als Informationen über die Autorin in den Darstellungsrahmen eingespeist werden. Identitätseffekte mit autobiografischen Rezeptionsangeboten schaffen so diejenigen Vorlesestücke, die die Autor:in-

nenfigur am klarsten konturieren und mit den meisten Informationen versehen, weil jede Information zur Erzählinstanz auch als Information zur Autorin wahrgenommen werden kann.

4.3.2 Autor:in/Erzählinstanz in den Textanmoderations-Klammern

Nach den einleitenden Worten des Bibliothekars Jörg Stübing kommt Isabel Fargo Cole auf die Bühne und sagt, während sie sich auf den Lesestuhl setzt: »Ja, vielen Dank – (.) vielen Dank für die Einladung, ich freue mich sehr, in Dresden zu lesen.« Sie legt ihr Manuskript auf den Tisch, schiebt den Stuhl näher an den Tisch. »Ja, ich werd gleich mit dem Anfang anfangen. Also dann muss ich jetzt nicht so viel erzählen. Aber zum – (.) zum Einstieg, es spielt – es fängt an im Jahr 73. (.) Ein junges PAAR, das etwas überstürzt geheiratet hat, weil die Frau Editha schwanger geworden ist, zieht jetzt in Edithas Heimatort Sorge im Harz im – in der Sperrzone (.) in ein Haus, das sie geerbt hat. Das wird sowieso aus dem Auszug hervorgehen.« Sie reckt sich im Stuhl und fährt ins Publikum lächelnd fort: »Sollte ich schlecht zu hören sein, bitte aufschreien. Ich versuche, nicht zu sehr mit dem Stuhl zu knacken.« Sie bewegt sich auf dem Stuhl, der ein knarrendes Geräusch von sich gibt, schaut auf das Manuskript und entspannt die Gesichtszüge. Dann beginnt sie zu lesen. (»Isabel Fargo Cole«, 00:09:40–00:10:30)

Stärker noch als der Vorleseteil stehen die Textanmoderationen von Lesepassagen im Zeichen der ›Unterwerfung unter die Situation‹, die Goffman für wissenschaftliche Vorträge beschrieben hat. Als Klammern besitzen sie die zentrale Funktion, den Beteiligten die Definition der Situation zu erleichtern.⁹⁹ Von den Lesenden gestaltet, bieten sie den Übergang von einem Element (hier der Einführung durch den Besitzer der Buchhandlung) zu einem anderen (hier zum ersten Vorleseteil). Textklammern haben somit mehrfach verortende Funktion: Sie verorten die Zuschauenden in der Geschichte und statten sie mit den nötigen Informationen aus, um »eine möglichst ›gute Lektüre‹ zu bewirken«¹⁰⁰, und sie verorten die Beteiligten der Lesung in der Situation. Letzteres beschreibt Jörg Döring anhand des Autors Clemens J. Setz als ›Teil der Vergemeinschaftung‹ auf einer Autoren:innenlesung.¹⁰¹

Beide Funktionen lassen sich auch an der Textklammer von Isabel Fargo Cole beobachten: Sie führt inhaltlich in das Werk ein und stimmt die Zuhörenden so darauf ein, was sie in der kommenden Lesepassage erwartet. Außerdem spricht sie den Ort an, an dem sich die Lesung abspielt, und die Sorgen, die die Gegebenheiten der Lesung evoziert haben, nämlich die Frage, ob sie mit ihrer (unverstärkten) Stimme

99 Vgl. Kapitel II.2.1 dieser Arbeit.

100 J. Döring: Marcel Beyer liest. Gedicht und performativer Epitext, S. 87.

101 Vgl. J. Döring/J. Passmann: Lyrik auf YouTube. Clemens J. Setz liest ›Die Nordsee‹ (2014), S. 333f.

das Knarzen des Holzstuhls übertönen kann. Dabei spricht Cole das Publikum direkt an und fordert es auf, mit ihr in Kontakt zu treten, sollte etwas nicht stimmen. Sie macht dem Publikum also das Angebot, auf die Bedingungen der Lesung selbst einzuwirken – und damit ein Vergemeinschaftungsangebot.

Die Textanmoderations-Klammern sind der Teil der Lesung, der im mündlichen Redemodus vorgebracht wird und bei dem der Autor in direktem Kontakt mit dem Publikum steht, ohne dass ein Dritter in diese Interaktion involviert ist. Zudem finden sie sich in jedem Lesungs-Arrangement.¹⁰² Deshalb lassen sich hieran die Auftrittspraktiken und Auftrittspoetiken von Autor:innen besonders klar beschreiben. Jörg Döring vollzieht dies anhand einer Lesung von Clemens J. Setz, an dessen »performativen Epitext«¹⁰³ er die folgenden Fragen stellte: »Wie charismatisiert sich der Autor, welche Souveränitätsgeste beglaubigt ihn als Medium seines eigenen Werks, was verschafft und sichert ihm Legitimität, vor Publikum zu sprechen?«¹⁰⁴ Döring sucht die Antworten auf diese Fragen in den Inszenierungspraktiken von Autor:innen und arbeitet die Wiederholungen solcher Anmoderationen heraus, etwa indem Autor:innen eine »iterable (oft wiederholte, weil bewährte) Textgenese-Geschichte« vor den entsprechenden Text stellen.¹⁰⁵ Mit seinen Erkenntnissen lassen sich die Anmoderationen also als routinisierte Praktiken beschreiben, die, so meine Argumentation, dennoch situationalen Veränderungen unterworfen sind.¹⁰⁶

Die Einführung Isabel Fargo Coles verrät auf verbaler Ebene wenig über die Autorin: Cole beschränkt sich auf die ritualisierten Sprechhandlungen der Anerkennung und eine Einleitung zu ihrem Text; über sich als Person sagt sie nichts weiter aus. Die Knappheit und Sachlichkeit der Einführung lässt auf die Auftrittspoetik von Fargo Cole schließen: Die Autorin tritt so weit wie möglich hinter ihren Text zurück und überlässt ihm die Bühne. Ihr Auftritt impliziert also, dass sie sich nicht als Autorin inszenieren, sondern vor allem ihren Text vermitteln möchte. Zudem kommentiert sie ihre Textauswahl mit der metapragmatischen Bemerkung »dann muss ich jetzt nicht so viel erzählen« und expliziert damit ebenfalls die Intention

102 Denn auch ein Verzicht auf die Textanmoderations-Klammer ist eine Textanmoderations-Klammer.

103 Döring verwendet diesen Ausdruck für alle mündlich vorgebrachte Rede eines Autors auf einer Autorenlesung. Vgl. J. Döring/J. Passmann: Lyrik auf YouTube. Clemens J. Setz liest ›Die Nordsee‹ (2014), S. 331.

104 Ebd., S. 333.

105 So Marcel Beyer, vgl. J. Döring: Marcel Beyer liest. Gedicht und performativer Epitext.

106 Döring bezeichnet diese routinisierten Praktiken als »performativen Epitext«, vgl. ebd. Ich verwende diesen Begriff nicht, weil er mit Bezug auf Gerard Genette einen Text als Zentrum konzeptualisiert, um den herum andere Texte (Epitexte) angeordnet sind. Mich interessiert die Gesamtheit der Lese-Situation; einen Teil davon als Zentrum zu bestimmen, stimmt mit meinem Analysefokus nicht überein.

des aktuell vollzogenen Auftritts samt seiner Textauswahl: Statt den Text mündlich zusammenzufassen, möchte sie ihn den Zuschauenden lieber gelesen präsentieren.

Diese Beobachtung bestärken die weiteren Textanmoderationen der ansonsten unmoderierten Lesung, in denen Cole maßgeblich den Inhalt des Buches zusammenfasst und weder auf die Textgenese noch auf sich als Person eingeht. Dennoch zeigt sie mit dem anfangs geäußerten Dank und der Aufforderung, es ihr mitzuteilen, wenn sie schlecht zu hören sei, dass sie die Lesesituation ernst nimmt und sich ihr unterwirft. Der Aufforderung liegt zudem die Einstellung zugrunde, dass alle ›es gut haben sollen‹ auf der eigenen Lesung, was als Teil der ›Auftrittspoetik‹ beschrieben werden kann, der so selbstverständlich erscheint, dass er kaum der Erwähnung bedarf – oder eben gerade deshalb Erwähnung findet.¹⁰⁷

Eine andere Auftrittspoetik lässt sich an Anke Stelling während ihrer Lesung in der Buchhandlung Dante Connection beobachten. Sie gibt während der Textanmoderationen nicht nur Informationen über den Text, sondern auch über sich selbst preis. So auch in der aus Kapitel II.2.1 bereits bekannten Passage, in der sie mit der Moderatorin Jana Kühn aushandelt, ob sie den dritten Vorleseteil trotz Hitze noch lesen soll:

Stelling: Sie [Resi, Protagonistin von »Schäffchen im Trockenen«, LV] verliert auch immer mehr Gefährten, Mitstreiter, und am Anfang des Romans verliert sie dann eben auch noch die Wohnung. Ist auch vielleicht so n bisschen ja, gut, phu, aber – ist Gegenwartsliteratur. (Lacht, Lacher aus dem Publikum)

Kühn: Passiert.

Stelling trinkt, nimmt das Manuskript zur Hand, hält inne, blickt zu JK.

Kühn: Magst du lesen, oder –

Stelling: Ich weiß, ist wirklich wahnsinnig warm hier. (Lacher aus dem Publikum) Aber jetzt hab ich's ja schon mitgebracht. Ich wollte den Anfang lesen und ich wollte natürlich Sie auch alle total neugierig machen. Und ich hab auch, das werden Sie aber gleich merken, es gibt da auch wieder so n paar Verbindungen, ehm, zu der Stelle, die ich gerade gelesen hab, es geht wieder um Fußboden, das könnte – ich träume natürlich auch davon, dass irgendwann mal, wenn ich tot bin, dann Leute vielleicht das auch vergleichen und merken, dass es immer um dieses Linoleum geht. Hier gibt es ja auch solches. (Deutet auf den Boden, Lacher im Publikum) In dem Fall, das werden Sie gleich hören, hat's nochmal ne bisschen andere Bedeutung, als gute Laune zu verbreiten. (Schenkt sich Wasser aus der Karaffe nach, zur Moderation gewandt) Ich brauch tatsächlich mehr Wasser.

Kühn: Ich hab noch. (Holt von unter dem Tisch eine Karaffe hervor, gießt AS nach)

Stelling: Das erste Kapitel heißt »Weiß man doch«. (Beginnt zu lesen)

(»Anke Stelling«, 00:48:43-00:49:58)

107 Vgl. zu solchen Selbstverständlichkeiten einer sozialen Situation: S. Hirschauer: Ethnographisches Schreiben und die Schweigsamkeit des Sozialen.

Mit dieser Anmoderation stimmt Stelling die Wahrnehmung der Zuschauenden auf die folgende Lesepassage ein, indem sie Handlungsstränge und Motive aus dem folgenden Text beschreibt. Zudem referiert sie auf die aktuelle Situation, indem sie die Lesepassage mit den Räumlichkeiten der Lesung verlinkt und das Publikum direkt anspricht. Performativ generiert sie sich hier als Autorin mit einer Auftrittspoetik, die gemeinschaftsstiftende Momente mit dem Publikum schaffen möchte. Außerdem verweist sie auf eine bedachte, weil motivisch zusammenhängende Textauswahl und macht die Zuschauenden mit Andeutungen auf den Text neugierig – sie möchte also beim Publikum mitsamt ihrem Text und der Textauswahl gut ankommen.¹⁰⁸ Gleichzeitig distanziert sie sich von dieser Auftrittspoetik, indem sie sich mit der Äußerung »ich wollte Sie natürlich alle total neugierig machen« genau den Effekt beschreibt, auf den sie mit ihrer Anmoderation abzielt. Stelling performt hier also ein Deutungswissen bezüglich ihrer »Auftrittspoetik«.

In einer zweiten Äußerung distanziert sie sich ironisch von ihrer Textauswahl, indem sie sich über sich selbst lustig macht: »Ich träume natürlich auch davon, dass irgendwann mal, wenn ich tot bin, dann Leute vielleicht das auch vergleichen und merken, dass es immer um dieses Linoleum geht.« Hier verweist Stelling nicht nur auf ihre Auftrittspoetik, sondern auch auf ihre »Träume« als Autorin und somit auf die Dimension »Lebensstil und Weltanschauung« – und bringt gleichzeitig ein »Selbst« hervor, das sich in eine ironische Metaposition zu diesen Träumen setzen kann und von den Zuschauenden somit als »echt« wahrgenommen wird. Stelling kreiert so einen Authentizitätseffekt, mit dem sie als reflektierte und sich offenbarenden, ernstzunehmende, aber doch nicht zu ernst zu nehmende Autor:innenfigur auf der Bühne steht.

Diejenigen Arrangements, in denen die Autor:innenfigur am wenigsten Raum hat, sind die Lesungen, bei denen mehrere Autor:innen hintereinander auftreten und sich an ihre Vorleseteile kein Gesprächsteil anknüpft. Die Textklammern sind hier – abseits des Spektakulums¹⁰⁹ – diejenigen Momente, in denen sich die Autor:innen als solche präsentieren können. Meinen Beobachtungen zufolge fallen die Anmoderationen auf solchen Abfolge-Lesungen jedoch eher knapp aus. Sie beschränken sich auf die nötigen Informationen zum Text und ritualisierte Formeln wie den Dank. Ich gehe hier davon aus, dass die Autor:innen sich einer Situation fügen, die sie dahingehend deuten, dass die Texte im Mittelpunkt stehen und nicht die Autorfigur. Als eine weitere Erklärung ziehe ich heran, dass bei gereihten Lesungen weniger Informationen über die Autor:innen im Darstellungsrahmen enthalten sind, auf die sie sich in ihrer Anmoderation beziehen könnten.¹¹⁰

108 Auch wieder eine scheinbare Selbstverständlichkeit.

109 Also der Zeit vor und nach der Aufführung, vgl. Kapitel II.2.1 dieser Arbeit.

110 Und als eine weitere Erklärung die Mutmaßung, dass auf gereihten Lesungen eher Autor:innen in einem jungen professionellen Alter auftreten, die noch nicht so viele routinisierte Auf-

4.3.3 Auf einen Blick: Wie ein:e Autor:in auf der Bühne entsteht

Das Hervorbringen einer Autor:innenfigur auf einer Lesung ist immer ein Ko-Produkt aller Beteiligten. Denn die Figur, die die Zuschauenden wahrnehmen können, setzt sich immer zusammen aus in den Darstellungsrahmen eingespeisten Informationen über die Autor:innen sowie die Performanzen derselben, die zu beobachten waren und sind. Das bedeutet jedoch nicht, dass Autor:innen sich jeden Abend neu erschaffen. Im Gegenteil, sie greifen bei jedem Auftritt auf ein Set an routinieren, inkorporierten Darstellungspraktiken zurück, das sie sich im Laufe ihrer Karriere angeeignet haben. Dennoch entsteht bei jedem Auftritt eine neue Kombination dieser Darstellungspraktiken, die sich aus den Selbst- und Fremdzuschreibungen dieses einen, konkreten Abends zusammensetzt.

Entsprechend haben Autor:innen nur bedingt die Kontrolle darüber, wie sie sich auf der Bühne darstellen. Jede von außen getätigte Zuschreibung speist sich in den Darstellungsrahmen ein und zwingt die Autorin so, sich zu ihr zu verhalten. Um diesen Prozess darzustellen, lässt sich das von Stefan Hirschauer ausgearbeitete Konzept der ›ruhenden Mitgliedschaften‹ auf die Bühnensituation übertragen. Jede:r Autor:in verfügt über Darstellungspraktiken, die situational aktualisiert oder neutralisiert werden können – und zwar im Zusammenspiel mit den anderen Beteiligten auf der Bühne und im Zuschauerraum.

Dasselbe gilt auch für die ›sozialen Mitgliedschaften‹ einer Person. Sichtbare Kategorien wie das Geschlecht mitsamt seiner Geschlechtsperformanz, das Alter oder ein durch Hautfarbe, Namen oder Akzent zugeschriebener ›Migrationshintergrund‹ sind solche Mitgliedschaften und von der Aktualisierung oder Neutralisierung aller Beteiligten einer Lesung abhängig. In dieser Arbeit subsumiere ich diese sozialen Mitgliedschaften unter der Dimension von Autor:innenschaft, die Weltanschauung und Lebensstil der Autor:innen umfasst. Als weitere Dimensionen der Autor:innenschaft auf der Bühne beobachte ich die Dimension des literarischen Werks und seiner Poetik sowie die Auftrittspoetik der auftretenden Autor:innen.

Bei zeitgenössischen Autor:innenlesungen lassen sich insbesondere in Bezug auf die letztgenannte Dimension, die Auftrittspoetik, gängige Darstellungskonventionen ausmachen. Die von mir am häufigsten beobachtete Darstellungskonvention betrifft die Praxis, die Sabine Kyora unter dem Begriff des zutage tretenden ›Deutungswissens‹ beschreibt: eine Praxis, in der die Autorin reflexiv-distanzierende Äußerungen sowohl zu ihrem eigenen Werk als auch zu ihrer eigenen Rolle tätigt. Solche Aussagen lassen sich auch als ›metapragmatischer Modus‹ der Auftrittspraxis

trittspraktiken ausgebildet haben, weshalb sich knappe Anmoderationen als Darstellungskonvention eingebürgert haben. Aber ob dies wirklich zutrifft, lässt sich mit meinen nur punktuell erhobenen Daten nicht beantworten; hierzu bräuchte es ein breiteres Sample an Abfolge-Lesungen.

beschreiben. Indem sie ihren eigenen Auftritt thematisiert, begibt sich die Auftretende in Distanz zu ihrer Rolle als Autorin und schafft so den Effekt, dass sie vom Publikum als authentisch wahrgenommen wird.

Solche Authentizitätseffekte lassen sich besonders dann beobachten, wenn die Autorin in direkter Interaktion mit dem Publikum steht, wie beispielsweise in den Textanmoderations-Klammern. Hier werden Äußerungen über die eigene Auftrittspraxis und die Haltung zur Selbstpräsentation nicht nur performt, sondern häufig auch thematisiert. So entstehen durch diese Praxis nicht nur Authentizitätseffekte, sondern auch Vergemeinschaftungsangebote. Indem die Autorin das Offensichtliche thematisiert (ihre eigene Selbstpräsentation), erkennt sie das Performte an der Situation an und bietet den Zuschauenden etwas an, das vermeintlich abseits dieses Performten liegt.

Sowohl im Vorleseteil als auch in den Textanmoderations-Klammern wendet sich ein:e auftretende:r Autor:in immer direkt ans Publikum. Zugleich ist eine Adressierung desselben niemals einseitig, sondern immer durch Feedback-Schleifen und die im Darstellungsrahmen enthaltenen Informationen beeinflusst. Es lässt sich immer eine ›Unterwerfung unter die Situation‹, sprich ein Bezug auf das konkrete Hier und Jetzt des Auftritts, beobachten.¹¹¹ Werden diese Bezüge metapragmatisch verbalisiert, lässt sich der Aushandlungsprozess zwischen der Autorin und der Instanz des Publikums beobachten und beschreiben.

Jedoch macht dieser Teil der direkten Aushandlung mit dem Publikum bei vielen Lesungs-Arrangements einen geringen Anteil der Zeit aus. Im übrigen Teil sprechen Veranstaltende über die Autorin sowie Moderierende mit ihr und tragen so erheblich zur Konstituierung ihrer Bühnenfigur bei. Im folgenden Kapitel geht es dementsprechend nicht um die Selbstpräsentation der Autorin im Vorleseteil und in den Textanmoderations-Klammern, sondern um die Präsentation derselben in den übrigen Teilen einer Lesung. Hier kommen zu den in diesem Kapitel beschriebenen Dimensionen der Autor:innenschaft noch die beobachtbaren Dimensionen der Veranstalter:innen- und Moderator:innenrollen hinzu. Denn die Ausgestaltung dieser Dimensionen trägt in erheblichem Maße nicht nur zur Entstehung der Autor:innenfigur auf der Bühne, sondern auch zur Bedeutungsgenerierung der gesamten Autor:innenlesung bei.

111 Vgl. E. Goffman: The Lecture.

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 Literatur¹⁷ 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 Feldaufenthalten, 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 inhabergeführte 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 Unzeitgemäßen. 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 Strüblings 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 Veranstaltende 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 Se 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 Wiedererkennungsges- 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 Veranstalterin 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, sprich 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 Vorleseeteil 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 Gesprächseinstieg 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 Teilnehmerrollen 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 Teilnehmerrollen 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 erfolgten 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.

6. Fazit: Veranstalten vor Covid-19

Etwa zur selben Zeit, zu der ich diese Arbeit beendet habe, wurde in der chinesischen Stadt Wuhan ein neuer Virus entdeckt, der die Strukturen, die ich in dieser Arbeit beschreibe, innerhalb eines Jahres nachhaltig zerstören sollte. Während Buchhandlungen als ›geistige Tankstellen‹ ihre Türen größtenteils offen lassen oder auf das Liefergeschäft umstellen konnten,¹ Verlage mit Umsatzeinbrüchen und Lieferengpässen zu kämpfen hatten und der abrupte Zuwachs an Care-Arbeit viele Autor:innen am Schreiben hinderte, sah sich die Veranstaltungsbranche mit der Herausforderung konfrontiert, unter dem Veranstaltungsverbot weiter aktiv zu sein.² Mangelnde Planungssicherheit, wechselnde Schließungsaufforderungen und Hygieneauflagen, das Wegbrechen des Publikums in den Zeitspannen, in denen das Veranstalten möglich war, sowie die generelle Frage der Relevanz des Literaturveranstaltungs- in Zeiten eines überlasteten Gesundheitssystems machten das Altbewährte unmöglich. Zwischen den Jahresanfängen 2020 und 2022 entwickelten die Literaturveranstalter:innen deshalb zahlreiche Vermittlungsformate, die ohne das Live-Element auskamen.

Als Konsequenz dieser Bedingungen wurden Lesungen ins Internet verlegt, neue digitale Festivals und Veranstaltungsformate entstanden, Livestreams und Literatur-Podcasts ersetzten die Präsenz-Veranstaltung.³ Bei diesem Hauruck des

-
- 1 Vgl. buchreport: »Corona-Gipfel: Buchhandel darf ab 8. März öffnen«, buchreport, 03.03.2021, online unter: <https://www.buchreport.de/news/corona-gipfel-einzelhandel-darf-unter-auflagen-wieder-oeffnen/> (zuletzt abgerufen am: 07.03.2021); Skipsis, Alexander: »Wir brauchen geöffnete geistige Tankstellen. Die Situation im Buchhandel«, Deutscher Kulturrat, 26.02.2021, online unter: <https://www.kulturrat.de/themen/corona-vs-kultur/wir-brauchen-geoeffnete-geistige-tankstellen/> (zuletzt abgerufen am: 07.03.2021).
 - 2 Vgl. Lesart: »Entwicklung bei Verlagen und im Buchhandel: Umsatz-Einbruch durch Corona«, Deutschlandfunk Kultur, 20.04.2020, online unter: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/entwicklung-bei-verlagen-und-im-buchhandel-umsatz-einbruch-100.html> (zuletzt abgerufen am 07.03.2021); Celinek, Janika: »Seid ihr denn verdammt nochmal des Wahnsinns?«, in: WELT, 20.04.2021, <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/plus230510849/Das-Infektionsschutzgesetz-trocknet-Literatur-Oasen-aus.html> (zuletzt abgerufen am: 07.03.2021).
 - 3 Vgl. Longolius, Sonja: »Kamera läuft. Wie das Literaturhaus Berlin auf die Pandemie reagierte«, in: der Tagesspiegel, 20.04.2020, online unter: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/w>

medialen Übersetzens standen die Veranstalter:innen nicht nur vor der konzeptuellen Herausforderung, die der Medienwechsel mit sich brachte. Sondern sie waren oft auch ratlos, was technisches Know-how und die plötzliche Konkurrenz mit anderen digitalen Veranstaltungsformaten anging.

Das Grassieren von Covid-19 hat den Veranstaltungsbetrieb nachhaltig erschüttert. Rückblickend lässt sich jedoch feststellen, dass die Jahre der Pandemie nicht nur stillgelegt haben, sondern auch neue Entwicklungen mit sich brachten: Die technische Kompetenz, die Möglichkeit der Konzeption mit digitalen Formaten oder Einspielen, das Übersetzen von Live-Veranstaltungen in innovative Formen der Veranstaltungsdokumentation bleiben und bereichern die »klassische« Live-Lesung, die ich in dieser Arbeit untersucht habe, an.

Für die literarische Veranstaltungsbranche stellen die Ereignisse des Jahres 2020 eine Zäsur dar. Die »klassische« Autor:innenlesung, die ich hier beschreibe, ist eine präpandemische Veranstaltungsform. Bis 2020 hat sie mit ihren Inszenierungs- und Darstellungspraktiken als Druckstock für die übrigen Veranstaltungsformate im literarischen Feld hergehalten, haben sich die Veranstalter:innen an ihr orientiert, sie moduliert und adaptiert. Nun könnte der gesamte Veranstaltungsbetrieb vor 2020 mit seiner subtilen Liveness, seinem Fokus auf Vergemeinschaftung und seinem sparsamen Einsatz von Medien der Druckstock für den postpandemischen Veranstaltungsbetrieb werden, der sich mitsamt der neu aufgekommenen Unsicherheiten, aber auch der Innovationen neu erfinden muss.

Ohne es jemals intendiert zu haben, hat diese Arbeit die Veranstaltungsform vor dieser Zäsur konserviert. In Zukunft kann sie einen Beitrag dazu leisten, Autor:innenlesungen vor und nach 2020 zu erfassen und zu vergleichen. Ein solcher Vergleich über verschiedene Zeitspannen des Veranstaltens ist möglich, weil diese Arbeit sich nicht auf die Praktiken des Vorlesens einzelner Autor:innen konzentriert, sondern ihren Fokus auf die gesamte Live-Veranstaltung legt. Indem ich nicht nur den Vorlese-, sondern auch den Gesprächsteil, die Anmoderationen, die Überleitungen und die Textankündigungen beobachte, biete ich eine Möglichkeit, die ästhetischen und sozialen Praktiken von Autor:innenlesungen situiert zu analysieren.

Mein Zugang über die Rahmenanalyse und die Performativität der Veranstaltungen als hat sich hier als fruchtbar erwiesen. Die Verschränkung der beiden Brillen lenkte den Blick auf Phänomene, die Autor:innenlesungen als solche ausmachen, bei denen soziale und ästhetische Praktiken ineinanderfließen und die Wirkungen und Bedeutungen von Lesungen strukturieren. Hierfür war es essenziell, zu beobachten und zu benennen, welche Rahmen und Rahmenbedingungen während der Lesung welche Performanzen hervorbringen, und dies durch die theaterwissenschaftliche Praxis der genauen Beschreibung des Geschehens, der Publikumsreak-

ie-das-literaturhaus-berlin-auf-die-pandemie-reagierte-kamera-laeuft/27366788.html (zuletzt abgerufen am: 07.03.2021).

tionen und der eigenen Wahrnehmungen zu ergänzen.⁴ Als verbindendes Element dieser beiden Ebenen hat sich das Konzept des Darstellungsrahmens erwiesen, in den Rahmenbedingungen und Performanzen der Lesung eingespeist werden und der während der Veranstaltung als weiterer Mitspieler fungiert.⁵ Den Darstellungsrahmen als ›Speicher‹ für die Effekte, Merkmale und Inhalte zu betrachten, die auf Lesungen aktiviert werden und dann abrufbar bleiben, hat es mir erlaubt, den zeitlich offenen Verlauf von Autor:innenlesungen strukturiert und in seiner Zeitlichkeit zu verstehen.

Denn, so eines meiner zentralen Ergebnisse: Zeitgenössische Autor:innenlesungen sind Ko-Produkte aller Beteiligten und bringen dementsprechend ihre Wirkungen und Bedeutungen während ihres Verlaufs hervor, im Bewusstsein aller, dass dies ein situativ verhafteter Prozess ist. Zugleich ist dieser durchzogen von routinierten Praktiken, die sich den Beteiligten durch den Rahmen ›Autor:innenlesung‹ anbieten und sinnstiftend das Verhalten lenken. Lesungen präsentieren sich so immer als ein Set an routinierten Praktiken, die während ihrer Durchführung Raum für Emergenzen bieten. Sie lassen sich als Rituale mit einer spezifischen Liveness fassen. Ihr vergemeinschaftender und repräsentativer Charakter verschränkt sich mit ästhetischen Intimitäts-, Spontanitäts- und Authentizitätseffekten, die im Modus des Unaufgeregten, Ungeprobten, Uninszenierten daherkommen. Eine Betrachtung von Autor:innenlesungen muss dementsprechend immer beide Ebenen, die des Ritualhaften und die der Liveness, beachten und miteinander verschränken.

6.1 Die Liveness von Autor:innenlesungen

Die Inszenierungs- und Darstellungspraktiken der Autor:innenlesungen, die ich im Zeitraum von 2016 bis 2018 untersucht habe, schaffen eine bestimmte Form von Liveness, und zwar eine, die einen subtilen, zurückgenommenen Charakter hat. Sie ist eng verzahnt mit den gängigen Praktiken der Vergemeinschaftung und somit ein Produkt des Hybridcharakters von Autor:innenlesungen als Veranstaltungen mit sozialen und ästhetischen Funktionen und Effekten.

Zeitgenössische Autor:innenlesungen zeichnen sich durch Inszenierungspraktiken aus, die einen offenen Verlauf ermöglichen. Generell wird der Ablauf einer Lesung nicht en détail geprobt und besteht aus einem singulären Arrangement. Das heißt, die Beteiligten treffen auf der Bühne unter den jeweiligen Rahmenbedingungen das erste Mal aufeinander. Häufig wird dieser Aspekt noch verstärkt, indem eine ungewöhnliche oder starke Variation einer Rahmenbedingung oder eines Inhalts

4 Vgl. Kapitel I.4 dieser Arbeit.

5 Vgl. Kapitel II.1.3 und IV.2.3 dieser Arbeit.

hinzu kommt, also ein bestimmter Anlass, ein bestimmtes Thema oder ein ungewöhnlicher Ort. So ergibt sich ein singulärer, nur lose abgesprochener Veranstaltungsverlauf, der aus ritualisierten Sequenzen und spontanen Abweichungen besteht. Ihm zugrunde liegt ein implizites Set aus geschichteten Verantwortlichkeiten, bei denen die einzelnen Beteiligten gemäß ihren Rollen für das Gelingen der Veranstaltung verantwortlich sind.

In diese gemeinsame Herstellung der Veranstaltung sind alle Beteiligten einbezogen, auch das Publikum. Entweder direkt, indem das Publikum in offene Verhandlungen der Lesungsgestaltung durch Aufforderungen seitens der Teilnehmenden auf der Bühne einbezogen wird, oder indirekt seitens der Gestaltung der Räumlichkeiten.⁶

Durch diese Veranstaltungspraxis entstehen Spontanitätseffekte. Allen im Raum ist bewusst, dass das Bühnengeschehen situativ entsteht und sich tendenziell auch ganz anders entwickeln könnte. Zugleich trägt der offene Verlauf von Autor:innenlesungen auch zur Bedeutungsgenerierung einer Lesung bei. Den Zuschauenden wird neben dem Aufführungsgeschehen eine ›zweite Geschichte‹ geboten. Sie erleben, wie die Auftretenden mit der Offenheit und sie zu einem Bühnengeschehen formen. Hierbei erleben sie Bühnenfiguren, die abseits ihrer eigentlichen Rollen als Autor:innen und Moderator:innen wirken, indem sie gemeinsam etwas aushandeln und erschaffen.

Der zeitlich offene Verlauf bedingt auch, welche Bühnenfiguren sich im Dazwischen von Aufführungsgeschehen und Publikum entfalten. So besitzen Autor:innen zwar Sets an Auftrittspraktiken, die abrufbare Performanzen und Stücke ›erstarrten Diskurses‹ beinhalten, sprich Sätze zu ihrer Autor:inneninszenierung und ihrem Werk, auf die sie situational zurückgreifen können. Zudem besitzen Autor:innen Zugehörigkeiten zu sozialen Kategorien, eine bestimmte Biografie und eine bestimmte Weltanschauung, sowie eine Haltung dazu, wie sie sich auf der Bühne präsentieren möchten.⁷ Welche Aspekte dieses Merkmals- und Haltungsbündels sie jedoch auf der Bühne präsentieren, hängt jedoch nicht nur von den Autor:innen selbst ab, sondern maßgeblich auch von den Rahmenbedingungen, den Mitauftretenden und dem Verlauf der Lesung. So bleiben etwa die Anmoderationen der Veranstalter:innen, die Zuschreibungen der Moderation, die Publikumsinteraktionen und die Rahmenbedingungen im Darstellungsrahmen der Lesung präsent und beeinflussen deren Wirkung und Bedeutung.⁸

Im zeitgenössischen literarischen Veranstaltungsbetrieb lassen sich besonders häufig Darstellungspraktiken von Autor:innen ausmachen, die Authentizitätseffekte hervorrufen. Es herrscht generell ein Modus des Ungeprobten, des Nicht-Schau-

6 Vgl. Kapitel II.3 und Kapitel III.2.1 dieser Arbeit.

7 Vgl. Kapitel IV.3 dieser Arbeit.

8 Vgl. Kapitel V.2.3 und Kapitel V.3.2 dieser Arbeit.

spiels und der Neutralisierung der Körperlichkeit vor. Seine Umkehrung, ein Modus der Künstlichkeit, der das Inszenierte betont und ausstellt, wird wesentlich seltener aufgeführt. Hierzu passt auch die gängige Darstellungskonvention der Rolendistanz. Metapragmatische Äußerungen, mit denen sich die Person in Distanz zu sich selbst und der Situation begibt, um diese kritisch-reflexiv zu kommentieren, sind eine häufig zu beobachtende Praxis auf Lesungen. Indem die Auftretenden sich in Distanz zu ihrer Rolle begeben und so ein Stück ›Selbst‹ abseits ihrer Rolle zeigen, verstärken sie die Authentizitäts- und Intimitätseffekte des ungeprobt wirkenden Auftretens.⁹

Sämtliche der hier dargestellten Inszenierungs- und Darstellungspraktiken evozieren Gefühle von Intimität, Unmittelbarkeit und Authentizität. In meinem Material lassen sich diese Effekte in zahlreich vorhandener, jedoch subtiler Ausprägung beobachten. Auffällig ist zudem, dass sich die meisten dieser Effekte aus dem sozialen Miteinander auf der Bühne und im Aufführungsraum generieren. Das ästhetische Erleben und die sozialen Praktiken sind bei Autor:innenlesungen aufs Engste miteinander verwoben.

6.2 Autor:innenlesungen als vergemeinschaftende Rituale

Autor:innenlesungen sind Rituale des Literaturbetriebs. Ihr zeitlicher Verlauf stimmt mit der gängigen Konzeptualisierung von Ritualaufführungen überein, nämlich einer Abfolge von rituellen Sequenzen, in der Raum für Emergenzen ist.¹⁰ Des Weiteren lassen sich Autor:innenlesungen wie alle Rituale als ›Aufführungen von Wertekomplexen‹¹¹ fassen, in ihrem Fall also als Aufführungen, die die Werte und Normen des Literaturbetriebs verhandeln, indem sie sie darstellen, brechen oder fortschreiben. Autor:innenlesungen sind somit Orte, an denen eine literarisch interessierte Öffentlichkeit sich treffen und vergemeinschaften kann – sie bieten Raum, um eine Ritualgemeinschaft zu formen.

In meiner Forschung habe ich verschiedene Prozesse von Lesungsveranstaltungen identifizieren können, die auf Repräsentation und Vergemeinschaftung der Anwesenden abzielen. Im Folgenden fasse ich sie als Praktiken der Vergemeinschaftung sowie Praktiken der Besonderung und der Darstellung des literarischen Lebens zusammen.

Klassische zeitgenössische Autor:innenlesungen sind als soziale Zusammenkünfte gerahmt. Dies ist bereits an den typischen Aufführungsräumen von Lesungen ersichtlich, die so gestaltet sind, dass nicht nur die Auftretenden für das

9 Vgl. Kapitel IV.3 dieser Arbeit.

10 Vgl. B. Dücker: Rituale.

11 Vgl. ebd.

Publikum, sondern auch das Publikum für die Auftretenden sichtbar ist. Hierdurch ist eine nicht nur körperlich spürbare, sondern auch visuell wahrnehmbare Feedback-Schleife zwischen Auftretenden und Publikum gegeben, die Interaktion zwischen allen Teilnehmenden ermöglicht.

Vergemeinschaftende Effekte lassen sich auch bei der Raumgestaltung und der Nutzung des Raumes vor und nach dem Aufführungsgeschehen beobachten. Hier lassen sich viele Handlungen von Veranstaltenden als Praktiken des Gastgebens zusammenfassen: das Dekorieren des Raumes, das Platzieren von Artefakten, das Begrüßen(lassen) der Gäste, räumliche oder personelle Orientierungshilfen und die zentrierte Begrüßung aller Teilnehmenden zu Beginn der Veranstaltung. All diese Praktiken zielen darauf ab, eine gastliche Atmosphäre zu schaffen, in der sich alle Teilnehmenden wohlfühlen können.¹² Die unter dem Kapitel zur Liveness diskutierten Intimitäts-, Authentizitäts- und Spontanitätseffekte verstärken diese Wirkung, indem sie die Veranstaltung als gemeinschaftlich und intim rahmen.

Als Rituale besitzen Autor:innenlesungen nicht nur gemeinschaftsstiftende, sondern auch repräsentative Funktionen. Sie sind Veranstaltungen des Literaturbetriebs, die die Spielarten der Gegenwartsliteratur präsentieren. Veranstalter:innen kommen dieser Funktion in doppelter Weise nach. Erstens, indem sie durch die Auswahl der Auftretenden eine Selektion vornehmen, wem sie zu Sichtbarkeit verhelfen. Zweitens lässt sich die Repräsentationsfunktion beobachten, wenn die Veranstaltenden ihre Auswahl vor Publikum begründen. Über diese Besonderung legitimiert die Veranstaltende, dass genau die Lesung stattfindet.¹³ Gleichzeitig findet hier eine implizite und explizite Aushandlung statt, welche Aspekte von Gegenwartsliteratur Sichtbarkeit erhalten sollen – und welche durch Nicht-Auswahl eben nicht.

Autor:innenlesungen übernehmen noch auf andere Weise Repräsentationsfunktion. Denn ihr Ensemble setzt sich zum größten Teil aus Mitgliedern des Literaturbetriebs zusammen: Neben den Veranstaltenden und den Autor:innen gibt es häufig Moderator:innen, deren berufliches Wirken ebenfalls mit Literatur zu tun hat. Durch diese Zugehörigkeiten lassen sich Autor:innenlesungen auch als Aufführungen des literarischen Lebens betrachten. Sie bekunden, wer zu dieser Gemeinschaft dazugehört, und wie über Literatur gesprochen wird. Alle Teilnehmenden führen ihr Deutungskwissen bezüglich der Gegenwartsliteratur sowie der eigenen literarischen Arbeit und/oder der des Gegenübers auf, das den Zuschauern so als ein bestimmtes Sprechen über Literatur präsentiert wird.¹⁴ Zugleich wird auf der Bühne auch über biografische Erfahrungen, soziale Kategorien und Zugehörigkeiten geredet. Merkmale werden herausgehoben und als außergewöhnlich

12 Vgl. Kapitel V.2.2 dieser Arbeit.

13 Vgl. Kapitel V.2.3 dieser Arbeit.

14 Vgl. Kapitel V.3 dieser Arbeit.

markiert. Indirekt verhandelt die Aufführung von Literatur so immer auch, welche dieser Zugehörigkeiten eine größere Selbstverständlichkeit besitzen als andere.

Auf Autor:innenlesungen werden die Normen und Werte der Gemeinschaft ›literarische Öffentlichkeit‹ nicht nur besprochen, sondern auch aufgeführt. Beispielsweise basiert die kollektive Aushandlung des Verlaufs einer Lesung auf Werten wie Gerechtigkeit und Wertschätzung. Die Praktiken des Gastgebens sind darauf ausgerichtet, dass die Besuchenden sich wohlfühlen. Die Besetzung der Moderation mit Personen, die dem Werk der Autor:innen zugeneigt sind, folgt dem Verständnis einer Veranstaltungskultur, in dem Autor:innen, die zum Lesen eingeladen werden, auf wertschätzende Mitauftretende treffen und mit einem affirmativen Moderationsstil bedacht werden sollen.

Autor:innenlesungen sind so mitsamt ihrer Ritualhaftigkeit und ihrer Liveness Veranstaltungen, die kollektiv von allen Beteiligten hervorgebracht werden und auf sozialer Ebene auf Vergemeinschaftung zielen. Da das Herstellen einer Gemeinschaft essenzieller Teil der Veranstaltung ist, können Lesungen nicht ohne soziale Ein- und Ausschlussprozesse gedacht werden, die Zugehörigkeiten zur Ritualgemeinschaft und letztlich auch zum Literaturbetrieb generieren.

6.3 Ein abschließender Ausblick

Mein Vorhaben, die zeitgenössische Autor:innenlesung mitsamt ihren Inszenierungs- und Darstellungspraktiken, mitsamt ihren sozialen und ästhetischen Praktiken, mitsamt ihren Wirkungen und Bedeutungsgenerierungen zu erforschen, hat sich mehr als einmal wie ein Labyrinth angefühlt, dessen Ausgang gut versteckt war. Und als ich diesen endlich gefunden hatte, stellte sich mir die Herausforderung, aus Methoden und Theorien einen Hochsitz zu bauen, von dem aus ich dieses Labyrinth dann auch kartografieren konnte. Deshalb möchte ich, auch wenn ich die forschungspraktischen Implikationen bereits zu Beginn der Arbeit ausführlich dargelegt habe,¹⁵ an dieser Stelle noch einmal betonen, dass dieser Hochsitz vor allem aus theaterwissenschaftlicher, soziologischer und konversationsanalytischer Theorie gebaut ist. Ebenso sind die Methoden, die mir die nötige Höhe gaben, aus ebendiesen Disziplinen importiert.

Während ich diese Arbeit schrieb, nahm ich den ungewöhnlichen Weg, in der Germanistik ethnografisch zu forschen, des Öfteren auch methodisch als Herausforderung wahr. Ohne meine soziologische Grundausbildung, mein interdisziplinä-

15 vgl. Kapitel I.2.2

när ausgerichtetes Forschungskolleg sowie die methodischen Hilfestellungen, die ich im Laufe der Tätigkeiten erfuhr,¹⁶ hätte sich der Import nicht realisieren lassen.

Abschließend möchte ich deshalb darauf hinweisen, dass die Forderung nach Untersuchungen, die sich der Literatur ›abseits der Buchseiten‹ mit adäquaten Methoden nähern, meines Erachtens eine notwendige Forderung darstellt. Um diese tatsächlich durchzuführen, bedarf es jedoch einer Kombination zweier Bedingungen, die in der Forschungspraxis selten gegeben sind: einer fundierten Ausbildung in den Methoden, mit denen sich die Untersuchende dem Gegenstand nähert, sowie ein Forschungssetting, in dem die zahlreichen Fallstricke und Unsicherheiten mit Kolleg:innen besprochen werden können, die ähnliche Ziele verfolgen.

Ich möchte deshalb nochmals für eine Ausweitung der Methodendiskussion in der Germanistik plädieren. So hat mich mein Vorgehen gelehrt, dass eine Reflexion der Methoden der Gegenwartsliteraturwissenschaft die praktischen Umstände des Forschens miteinbeziehen muss. Hierfür braucht es ein Umfeld, das auch die öffentliche Thematisierung von Fehlschlägen und Unsicherheiten während der Forschungspraxis erlaubt.¹⁷ Langfristig wird eine solche offene Diskussion es ermöglichen, aus den einzelnen Forschungstätigkeiten transparente Standards für die Beforschung von Gegenwartsliteratur abzuleiten und einen adäquaten Methodenkatalog abseits der Interpretation geschriebener Literatur zu entwickeln.

Des Weiteren hat mich mein Vorgehen gelehrt, dass, solange diese Standards nicht erreicht sind, es von großem Vorteil ist, ethnografische Forschungstätigkeiten auch in der Gegenwartsliteraturwissenschaft im Verbund durchzuführen.¹⁸

Die Forschungsarbeit über Autor:innenlesungen zeichnete sich dadurch aus, dass ich konstant in Bereiche vorgedrungen bin, in denen eklatante Forschungslücken vorlagen. Dementsprechend bietet das Erfassen der Lesung als Ganzes, das ich hier erarbeitet habe, zahlreiche wissenschaftliche Anschlussmöglichkeiten, von denen ich diejenigen mit der größten Wichtigkeit kurz skizzieren möchte.

16 So bekam ich die Gelegenheit, neben den regelmäßigen Kolloquien und Treffen meines eigenen Graduiertenkollegs »Schreibszene Frankfurt« auch am Master-/Doktorandenkolloquium von Prof. Dr. Stefan Hirschauer an der Universität Mainz teilzunehmen, wo ich meine ethnografische Forschung mehrmals zur Diskussion stellen durfte.

17 Wie dies in den Disziplinen, die ethnografisch arbeiten, durchaus der Fall ist. Vgl. z. B. G. Breidenstein/S. Hirschauer/H. Kalthoff/B. Nieswand: Ethnografie; S. M. Müller: Ways of Ethnographic Navelgazing; Gerd Spittler: »Dichte Teilnahme und darüber hinaus«, in: Sociologus 64 (2014), S. 207–230; Rolf Lindner: »Die Angst des Forschers vor dem Feld. Überlegungen zur teilnehmenden Beobachtung als Interaktionsprozeß«, in: Zeitschrift für Volkskunde, 77.1981 (1981).

18 So wie es ebenfalls in den Disziplinen, die ethnografisch arbeiten, der Fall ist. Vgl. Jochen Bonz/Katharina Eisch-Angus/Marion Hamm/Almut Sülzle: Ethnografie und Deutung: Gruppensupervision als Methode reflexiven Forschens, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2017.

So bietet die empirische konversationsanalytische Erforschung der Dimensionen von Autor:innenschaft zahlreiche Anschlussmöglichkeiten für weitere Forschung, die danach fragen kann, in welchen Kontexten welche sozialen Identitäten nicht nur auf der Bühne, sondern auch bei anderen Auftritten von Autor:innen konstruiert werden. Des Weiteren lassen sich, sobald die auftretenden Akteure sowohl als verkörperte Autor:innen als auch als verkörperte Erzählinstanzen beschreibbar gemacht werden, Untersuchungen der perzeptiven Effekte verschiedener Merkmalskonstellationen anschließen, wie ich sie im Kapitel IV zum Vorlesen bereits umrissen habe. An den in dieser Arbeit vorgenommenen ›Querschnitt‹ ebendieser Autor:innen-Performanzen ließen sich Längsschnittstudien anschließen, die sich mit den Auswirkungen bestimmter Rahmenbedingungen auf bestimmte Autor:innen-Erzählinstanz-Figuren genauer befassen, indem sie beispielsweise Schriftsteller:innen in mehreren Lesungs-Settings nacheinander beobachten.

Des Weiteren lassen sich Folgefragen zur Untersuchung der Rolle der Veranstaltenden und der Moderationsfiguren stellen. Nach wie vor braucht es mehr Studien, die sich den Auswirkungen der Veranstaltungskultur mitsamt ihren Inszenierungs- und Besetzungspraktiken auf den Literaturbetrieb und die Literaturproduktion widmen. So ließe sich nicht nur nach den Veränderungen der Schreibverfahren, Performanzen und letztlich auch Karrieren zeitgenössischer Schriftsteller:innen aufgrund der sich wandelnden Struktur des literarischen Feldes fragen, wobei notwendigerweise der Einfluss der Veranstaltenden auf diese Prozesse berücksichtigt werden müsste.¹⁹ Sondern es ließe sich auch nach kulturpolitischen und wirtschaftlichen Bedingungen und Abhängigkeiten ebendieser Veranstaltenden fragen. Und schließlich ließen sich auch ausführliche Fallstudien zu einzelnen Veranstaltenden denken, die die (teilnehmende) Beobachtung der Inszenierungs- und Auführungspraktiken miteinschließt.²⁰

Und zuletzt zeigt die Zäsur im Veranstaltungsbereich, mit der wir uns in den Zeiten von Covid-19 konfrontiert sahen, eine Forschungslücke auf, die ihrer Schließung harrt: Der Einsatz von neuen Medien auf klassischen Autor:innenlesungen war für mich bis 2020 nur spärlich beobachtbar. Diese Lage hat durch den zeitweisen Umzug der Lesungen ins Netz eine grundsätzliche Umwälzung erfahren, die auch im postpandemischen Zeitalter veränderte mediale Konstellationen zur Folge hat. Hier ist neben dem Import von theaterwissenschaftlichen und soziologischen Methoden, den ich in dieser Arbeit betrieben habe, auch der Import medienwissenschaftlicher Expertisen vonnöten. Das hier entwickelte Analyseraster kann hierfür als Grundlage dienen. Denn, so meine Vermutung: Die vergemeinschaftenden Funktionen verlieren auch bei veränderten medialen Umgebungen oder einem

19 Wie Anja Johannsen es ebenfalls vorschlägt. Vgl. A. Johannsen: (Un)sichtbare Handschriften.

20 Für ein ähnliches Plädoyer für die ›Probenprozessforschung‹ in der theaterwissenschaftlichen Methodendiskussion vgl. S. Husel: Grenzwerte im Spiel, S. 270–302.

vermehrten Einsatz szenischer Elemente bei Live-Lesungen nicht ihre Relevanz, sondern finden entsprechende, untersuchbare Übersetzungen. Ebenso vermute ich, dass die subtile Liveness von Autor:innenlesungen mit ihren Effekten von Intimität, Spontaneität und Authentizität weiterhin bestehen bleiben, aber durch andere (mediale) Praktiken ihre Realisierung erfahren wird.

Als zum Ende meines Forschungsprojekts über Autor:innenlesungen erstmals in der Geschichte des Literaturbetriebs der gesamte Veranstaltungsbetrieb im deutschsprachigen Raum zum Erliegen gekommen ist, habe ich mich kurz so gefühlt wie zu Teenagerzeiten, als mein Gymnasium in genau dem Jahr den Samstagsunterricht abgeschafft hat, zu dem ich die Schule gewechselt habe. Als Doktorandin hatte ich damit gerechnet, ein aktuelles Phänomen zu erforschen, nicht eines, das kurz vor einer historischen Zäsur stünde, zum Erliegen käme und irgendwann gewandelt aus einer Pandemie heraustreten würde.

Zugleich hat der Umzug der Veranstaltungen ins Digitale und wieder zurück gezeigt, dass die Autor:innenlesung ein resistentes, aber kein änderungsresistentes Format ist. Eine Erforschung eines Live-Phänomens ist immer eine Momentaufnahme, ein Konservieren eines Sets an Praktiken, das zwar einerseits eine gewisse Stabilität besitzt, andererseits aber auch die Flexibilität, sich neuen Kontexten anzupassen und dadurch nachhaltig zu verändern. Diese Arbeit hat ein Bild der präpandemischen zeitgenössischen Autor:innenlesung gezeichnet. Mögen andere Arbeiten sich die Ersatzformate in der Pandemie und die Post-Covid-Veranstaltungen anschauen. Was im Ganzen entstünde, wäre eine aussagekräftige Sammlung von großer gegenwartsliteraturwissenschaftlicher Relevanz. Denn die Brüchigkeit der Kontexte, die Zerbrechlichkeit von selbstverständlich geglaubten Routinen hat uns in den Jahren der Pandemie sehr deutlich vor Augen geführt, dass die Dokumentation und Analyse der flüchtigen Phänomene des Literaturbetriebs eine große Dringlichkeit aufweist – und wir dafür offensichtlich nicht immer alle Zeit der Welt haben.

Verzeichnis dokumentierter Lesungen¹

»Acting Out!«

Titel	Acting Out! #1
Autor*innen	Ulrike Draesner und Johanna Maxl
Moderation	-
Datum, Uhrzeit	17.01.2017, 20:30 Uhr
Eintritt	7,-/4,- (VVK) 8,-/5,- (AK)
Ort	Hessisches Literaturforum Mousonturm e.V., Frankfurt a.M.
Veranstaltende	Björn Jäger und Johanna Maxl (Hessisches Literaturforum im Mousonturm und WuB – Initiative für Wort und Bild)
Förderung	Förderung der Dr. Marschner Stiftung und der Kulturstiftung des Freistaates Sachsen
Arrangement	»Lese-Performance« (Selbstbeschreibung Ankündigungstext)
Text-Genres	Prosa, Lyrik, z.T. auf Englisch
Länge	1h 27min
Dokumentationsform	Beobachtungsprotokoll, Video

¹ Material ist aufgeführt in alphabetischer Reihenfolge der Kurztitel. Nicht eingeschlossen sind die Lesungen, die ich im Zeitraum des Verfassens der Doktorarbeit besuchte, aber nicht dokumentierte. Die Videos sind bei der Verfasserin dieser Arbeit auf Anfrage einzusehen.

»Anja Kampmann«

Titel	Wie hoch die Wasser steigen
Autor*innen	Anja Kampmann
Moderation	Helmut Böttiger
Datum, Uhrzeit	Dienstag, 19.06.18/20.00 Uhr
Eintritt	Normalpreis 10,00 € Ermäßigt 8,00 € Literaturhausmitglieder 5,00 €
Ort	Literaturhaus Stuttgart
Veranstaltende	Literaturhaus Stuttgart
Förderung	diverse
Arrangement	Lesung und Gespräch (Selbstbeschreibung Ankündigungstext)
Text-Genres	Debütroman
Länge	1h 25min
Dokumentationsform	Beobachtungsprotokoll, Audioaufnahme, Fotos

»Anke Stelling«

Titel	Lesung mit Anke Stelling
Autor*innen	Anke Stelling
Moderation	Jana Kühn
Datum, Uhrzeit	26.05.2018, 21:00 Uhr
Eintritt	frei
Ort	Dante Connection – deutsch-italienische Buchhandlung in Berlin-Kreuzberg
Veranstaltende	Dante Connection
Förderung	Nicht bekannt
Arrangement	Lesung und Gespräch im Rahmen der »Langen Buchnacht in Kreuzberg«
Texte	Die letzten drei Romane der Autorin
Länge	1h 07min
Dokumentationsform	Beobachtungsprotokoll, Video

»Anne Lister«

Titel	Angela Steidele zu Gast in Mainz: Lesung und Gespräch zu »Anne Lister. Eine erotische Biografie«
Autor*innen	Angela Steidele
Moderation	Ehrenamtliche der Bar Jeder Sicht
Datum, Uhrzeit	29.05.2018 19:00 Uhr
Eintritt	frei
Ort	Bar jeder Sicht, Mainz
Veranstaltende	Bar jeder Sicht
Förderung	Kooperation mit der Rosa-Luxemburg-Stiftung Rheinland-Pfalz
Arrangement	Unmoderierte, power-point-gestützte Lesung mit anschließendem moderierten Publikumsgespräch
Text-Genres	Sachbuch, Biografie
Länge	1h 57min
Dokumentationsform	Beobachtungsprotokoll (Aufnahmen waren seitens der Veranstaltenden nicht genehmigt)

»Berlin als Schaffensort«

Titel	Setz und Konzert
Autor*innen	Clemens J. Setz
Gäste	Unsuk Chin
Moderation	Daniel Medin
Datum, Uhrzeit	31.05.2018, 19:30Uhr
Eintritt	7€/erm. 4€
Ort	Literaturhaus Berlin
Veranstaltende	Literaturhaus Berlin
Förderung	diverse
Arrangement	thematisch ausgerichteter Abend mit Musik, Lesung und Gespräch
Text-Genres	Prosa, Lyrik
Länge	1h 10min
Dokumentationsform	Beobachtungsprotokoll, Video

»Fabian Scheidler: Chaos«

Titel	Fabian Scheidler »Chaos. Das neue Zeitalter der Revolutionen« – Fabian Scheidler im Gespräch mit Milo Rau
Autor*innen	Fabian Scheidler
Moderation	Sonja Longolius
Gast	Regisseur & Theatermacher Milo Rau
Datum, Uhrzeit	06.06.2018, 19:30 Uhr
Eintritt	Karten: 6 €, erm. 3 €
Ort	Literaturhaus Berlin
Veranstaltende	Literaturhaus Berlin
Förderung	diverse
Arrangement	Lesung und Gespräch mit Gast
Text-Genres	Sachbuch
Länge	1h 43min
Dokumentationsform	Beobachtungsprotokoll, Video

»Gemischtes Doppel«

Titel	Ulf Stolterfoht & Tristan Marquardt (Gemischtes Doppel III)
Autor*innen	Ulf Stolterfoht und Tristan Marquardt
Moderation	-
Datum, Uhrzeit	15.12.2016, 20 Uhr
Eintritt	8 €, 3 € ermäßigt
Ort	Hessisches Literaturforum Mousonturm
Veranstaltende	Hessisches Literaturforum Mousonturm
Förderung	diverse
Arrangement	Lesung und Gespräch, Modulation: statt eines Moderators führen die Autoren selbst durch den Abend
Text-Genres	Lyrik
Länge	1h 25min
Dokumentationsform	Beobachtungsprotokoll, Video

»Großer Tag: 22 Uhr«

Titel	Großer Tag der Jungen Münchener Literatur, Lesung um 22 Uhr in Halle 1
Autor*innen	Carmen Wegge, Martin Kordić, Melanie Khoshmashrab
Moderation	Florian Kessler
Datum, Uhrzeit	28.01.2017, 22 Uhr (Festivalbeginn: 17:30)
Eintritt	8/12 Euro gesamter Tag
Ort	Einstein Kulturforum, München
Veranstaltende	Siebenköpfiges Organisations-Team (Daniel Bayerstorfer, Tristan Marquardt, Nora Zapf, Annalena Roters, Ko Bylanzky, Florian Kessler, Karolina Kühn)
Förderung	diverse
Arrangement	Abfolge-Lesung mit Zwischenmoderationen im Rahmen eines eintägigen, jährlich stattfindendes Festivals mit regionaler Ausrichtung
Text-Genres	Poetry Slam, Lyrik, Prosa
Länge	52min
Dokumentationsform	Beobachtungsprotokoll, Video

»Großer Tag: 24 Uhr«

Titel	Großer Tag der Jungen Münchener Literatur, Lesung um 24 Uhr in Halle 1
Autor*innen	Markus Ostermaier, Mercedes Lauenstein, Alex Burkhard
Moderation	Bumillo
Datum, Uhrzeit	28.01.2017, 24 Uhr (Festivalbeginn: 17:30)
Eintritt	8/12 Euro gesamter Tag
Ort	Einstein Kulturforum, München
Veranstaltende	Siebenköpfiges Organisations-Team (Daniel Bayerstorfer, Tristan Marquardt, Nora Zapf, Annalena Roters, Ko Bylanzky, Florian Kessler, Karolina Kühn)
Förderung	diverse
Arrangement	Abfolge-Lesung mit Zwischenmoderationen im Rahmen eines eintägigen, jährlich stattfindendes Festivals mit regionaler Ausrichtung

Titel	Großer Tag der Jungen Münchener Literatur, Lesung um 24 Uhr in Halle 1
Text-Genres	Prosa, Prosa, Poetry Slam
Länge	44min
Dokumentationsform	Beobachtungsprotokoll, Video

»Isabel Fargo Cole«

Titel	Isabel Fargo Cole: Die grüne Grenze
Autor*innen	Isabel Fargo Cole
Moderation	Jörg Strübing (An- & Abmoderation, Publikumsfragen)
Datum, Uhrzeit	13.06.2018, 20:30 Uhr
Eintritt	8€/erm. 6€
Ort	Buchhandlung »Büchers Best«, Dresden
Veranstaltende	Buchhandlung »Büchers Best«
Förderung	Sächsische Landesbeauftragte zur Aufarbeitung der SED-Diktatur
Arrangement	unmoderierte Lesung mit Anmoderation des Buchhändlers und Redebeitrag von Lutz Rathenow
Text-Genres	Prosa
Länge	1h 52min
Dokumentationsform	Beobachtungsprotokoll, Video

»Kabeljau & Dorsch, März 18«

Titel	Kabeljau & Dorsch März
Autor*innen	Rudi Nuss, Fiona Sironic, Dominik Busch und Schauspielende, Kurzfilm »Gabi«
Moderation	Chris Möller, Malte Abraham, Victor Kümel (An- und Anmoderation)
Datum, Uhrzeit	23.03.2018, 19.30 Uhr
Eintritt	frei
Ort	Alter Roter Löwe Rein, Berlin
Veranstaltende	Kabeljau & Dorsch
Förderung	diverse
Arrangement	Lesereihe
Text-Genres	Prosa, Drama, Film
Länge	1h 50min
Dokumentationsform	Video, Beobachtungsprotokoll, Fotos

»Kabeljau & Dorsch, Mai 18«

Titel	Kabeljau & Dorsch
Autor*innen	Nora Linnemann, Olivia Wenzel, Hannes Bajohr, Gregor Weichbrodt
Moderation	Chris Möller, Malte Abraham, Victor Kümel (An- und Anmoderation)
Datum, Uhrzeit	25.05.2018, 19.30 Uhr
Eintritt	frei
Ort	Alter Roter Löwe Rein, Berlin
Veranstaltende	Kabeljau & Dorsch
Förderung	diverse
Arrangement	Lesereihe
Text-Genres	Prosa, Lyrik
Länge	2:13
Dokumentationsform	Video, Beobachtungsprotokoll, Fotos

»Latenight Kabeljau & Dorsch«

Titel	Latenight Kabeljau & Dorsch
Autor*innen	Benjamin Quaderer, Barbara Vetter, Andreas Meyer
Moderation	Chris Möller, Malte Abraham
Datum, Uhrzeit	20.06.2018, 19Uhr
Eintritt	8€, 5€ ermäßigt
Ort	Volksbühne, Berlin
Veranstaltende	Kabeljau & Dorsch
Förderung	diverse
Arrangement	neues, stark kuratiertes, sich an eine Late-Night-Show anlehnendes Veranstaltungsformat
Text-Genres	Prosa
Länge	1h 25min
Dokumentationsform	Beobachtungsprotokoll, Video
Dokumentationsort	DVD 2

»Lesung: Ellbogen«

Titel	Fatma Aydemir Lesung »Ellbogen«
Autor*innen	Fatma Aydemir
Moderation	Enrico Ippolito
Datum, Uhrzeit	07.02.2017, 19 Uhr
Eintritt	8€/erm. 6€
Ort	Kantine Berghain, Berlin
Veranstaltende	Hanser Verlag
Förderung	Nicht bekannt
Arrangement	Debüt-Premiere, Lesung und Gespräch
Text-Genres	Prosa
Länge	1:25
Dokumentationsform	Beobachtungsprotokoll, Video

»Literatur und Zweifel«

Titel	Literatur und Zweifel
Autor*innen	Kathrin Röggla
Moderation	José Oliver
Gast	Prof. Dr. Andrea Bartl
Datum, Uhrzeit	17.2.2017, 20 Uhr
Eintritt	Eintritt: Euro 10,-/8,-/5,-
Ort	Literaturhaus Stuttgart
Veranstaltende	Reihe »Literatur und ihre Vermittler« des Literaturpädagogischen Zentrums des Literaturhaus Stuttgart
Förderung	diverse
Arrangement	Thematischer Abend mit eigens entstandenen Texten
Text-Genres	Essay
Länge	1h 32min
Dokumentationsform	Beobachtungsprotokoll, Audioaufnahme

»Lion Slam«

Titel	Lion Slam
Autor*innen	Verschiedene Slammer
Moderation	Jessy James La Fleur
Datum, Uhrzeit	20.1.2017, 20:00 Uhr
Eintritt	5€, 3€ ermäßigt
Ort	Kulturbühne Goldener Löwe Wandlitz
Veranstaltende	Nicht bekannt
Förderung	Nicht bekannt
Arrangement	Poetry-Slam
Text-Genres	Prosa
Länge	Nicht bekannt
Dokumentationsform	Beobachtungsprotokoll

»Lotz: Drei Stücke«

Titel	Buchpräsentation von Wolfram Lotz' »Drei Stücke«
Autor*innen	Wolfram Lotz
Moderation	Hannes Becker
Datum, Uhrzeit	26.1.2017, 20 Uhr
Eintritt	5€ (inkl. 3€ Gutschein auf Theaterkarte)
Ort	»Baustelle« Schauspiel Leipzig
Veranstaltende	Schauspiel Leipzig, Edit!
Förderung	Nicht bekannt
Arrangement	Theatertexte-Buch-Präsentation
Text-Genres	Drama
Länge	1h 55min
Dokumentationsform	Video, Beobachtungsprotokoll

»Megapixel Liechtenstein«

Titel	Megapixel Liechtenstein
Autor*innen	Heike Geißler, Thomas Köck, Michael Stauffer
Moderation	Benjamin Quaderer
Datum, Uhrzeit	10.09.2016, 17 Uhr
Eintritt	frei
Ort	Stein Egerta, Vaduz, Liechtenstein
Veranstaltende	Ehrenwerth & Kümel
Förderung	diverse
Arrangement	innovatives Veranstaltungsformat mit eigens entstandenen Texte
Text-Genres	Prosa
Länge	Nicht bekannt
Dokumentationsform	Beobachtungsprotokoll

»Wetterleuchten: Lange«

Titel	Saskia Hennig von Lange: Hier beginnt der Wald
Autor*innen	Saskia Hennig von Lange
Moderation	Robert Willrich
Datum, Uhrzeit	30.6.2018, 13 Uhr
Eintritt	Im Festivaleintritt inbegriffen
Ort	Literaturhaus Stuttgart
Veranstaltende	Literaturhaus Stuttgart
Förderung	diverse
Arrangement	Halbstündige Lesung im Rahmen des Festivals »Wetterleuchten – Sommermarkt der unabhängigen Verlage«
Text-Genres	Prosa
Länge	30min
Dokumentationsform	Beobachtungsprotokoll, Video

»Wetterleuchten: Strasburger«

Titel	Stanislaw Strasburger: Der Geschichtenhändler
Autor*innen	Stanislaw Strasburger
Moderation	Jörg Armbruster
Datum, Uhrzeit	30.6.2018, 18 Uhr
Eintritt	Im Festivaleintritt inbegriffen
Ort	Literaturhaus Stuttgart
Veranstaltende	Literaturhaus Stuttgart
Förderung	diverse
Arrangement	Halbstündige Lesung im Rahmen des Festivals »Wetterleuchten – Sommermarkt der unabhängigen Verlage«
Text-Genres	Prosa
Länge	30min
Dokumentationsform	Beobachtungsprotokoll, Video

»Wetterleuchten: Weber«

Titel	Julia Weber: Immer ist alles schön
Autor*innen	Julia Weber
Moderation	Sandra Potsch, Elena Oerlich
Datum, Uhrzeit	30.6.2018, 14:15 Uhr
Eintritt	Im Festivaleintritt inbegriffen
Ort	Literaturhaus Stuttgart
Veranstaltende	Literaturhaus Stuttgart
Förderung	diverse
Arrangement	Halbstündige Lesung im Rahmen des Festivals »Wetterleuchten – Sommermarkt der unabhängigen Verlage«
Text-Genres	Prosa
Länge	30min
Dokumentationsform	Beobachtungsprotokoll, Video

»WuB x Edit!«

Titel	WuB x Edit! Anna Haifisch, James Turek & Christina Hansen!
Autor*innen	Christina Hansen, James Turek, Anna Haifisch
Moderation	Mathias Zeiske, Johanna Maxl (An- & Abmoderation)
Datum, Uhrzeit	8.12.2016, 20 Uhr
Eintritt	2–5 €, nach Ermessen
Ort	Café Neubau/bau bau in der GfzK Leipzig
Veranstaltende	WuB (Initiative Wort und Bild), Edit!
Förderung	Nicht bekannt
Arrangement	Zeitschriftenpräsentation, Comic-Lesung, Auftritt mehrerer Autor*innen hintereinander
Text-Genres	Prosa, Comic
Länge	50min
Dokumentationsform	Beobachtungsprotokoll, Video

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1:	Anordnung der Elemente im Aufführungsraum des Literaturhaus Stuttgart (Dimensionen und Stuhlanzahl geschätzt)	109
Abbildung 2:	Anordnung der Elemente im Aufführungsraum des Literaturhaus Stuttgart bei Kaffeehausbestuhlung (Dimensionen und Stuhlanzahl geschätzt)	109
Abbildung 3:	Anordnung der Elemente in der zum Aufführungsraum umfunktionierten Bar Alter Roter Löwe rein (Dimensionen und Stuhlanzahl geschätzt)	119
Abbildung 4:	Körpereinsatz beim Auftritt von Poetry-Slammer Axel Burkhard	148
Abbildung 5:	Körpereinsatz beim Auftritt von Prosa-Autor Martin Kordić	148
Abbildung 6:	Johanna Maxl geht während des Vorlesens auf der Bühne und im Zuschauerraum auf und ab.	152
Abbildung 7:	Sascha Macht (r.) liest einen Teil des Textes von Wolfram Lotz (2.v.l.) stehend auf der Bühne.	153
Abbildung 8:	Figurenkonstruktion im Vorleseteil	166
Abbildung 9:	Autobiografisches Produktionsformat im Vorleseteil	167
Abbildung 10:	Der Einfluss des Darstellungsrahmens auf die Wahrnehmung der Figur	171
Abbildung 11:	Theatrale Rezeptionshaltung während des Vorleseteils	176
Abbildung 12:	Produktionsformat bei distanzierter Rezeptionshaltung und geringem Identitätseffekt	180
Abbildung 13:	Produktionsformat bei einer durch den Text führenden Instanz	184
Abbildung 14:	Die Autorin Mercedes Lauenstein beim Großen Tag der Jungen Münchener Literatur	198
Abbildung 15:	Banner einer Lesung von Kabeljau & Dorsch	222
Abbildung 16:	Bühnenbereich der Mai-Ausgabe der Lesereihe Kabeljau & Dorsch in der Kneipe Alter Roter Löwe Rein vor Beginn der Lesung, 25.05.2018	223
Abbildung 17:	Screenshot der Vorschau eines auf Facebook veröffentlichten Fotoalbums von Kabeljau & Dorsch	224
Abbildung 18:	Screenshot der Ankündigung der Lesung von Anja Kampmann auf der Webseite des Literaturhaus Stuttgart	229
Abbildung 19:	Stefanie Stegmann bei der Anmoderation von Marcel Beyer und Ulf Stolterfoht am 31.05.2016	230

Literaturverzeichnis

- Alkemeyer, Thomas/Buschmann, Nikolaus/Michaeler, Matthias: »Kritik der Praxis. Plädoyer für eine subjektivierungstheoretische Erweiterung der Praxistheorien«, in: Thomas Alkemeyer/Volker Schürmann/Jörg Volbers (Hg.), *Praxis denken. Konzepte und Kritik*, Wiesbaden: Springer VS 2015, S. 25–50. https://doi.org/10.1007/978-3-658-08744-9_2
- Alter Roter Löwe Rein: Facebook-Startseite, online unter: <https://www.facebook.com/Loewerein/> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).
- Amann, Klaus/Hirschauer, Stefan: »Die Befremdung der eigenen Kultur. Ein Programm«, in: Stefan Hirschauer/Klaus Amann (Hg.), *Die Befremdung der eigenen Kultur. Zur ethnographischen Herausforderung soziologischer Empirie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S. 7–52.
- Anders, Petra: »Intermedialität der Slam Poetry«, in: *Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik* 82 (2012), S. 281–310. https://doi.org/10.1163/9789401208208_013
- Assman, David-Christoper/Menzel, Nicola (Hg.): *Textgerede. Interferenzen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Gegenwartsliteratur*, Paderborn: Bill | Fink 2018. https://doi.org/10.30965/9783770563876_002
- Assmann, David-Christopher: »Nora Gomringers Recherche zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit«, in: Assman, David-Christoper/Menzel, Nicola (Hg.): *Textgerede. Interferenzen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Gegenwartsliteratur*, Paderborn: Bill | Fink 2018. https://doi.org/10.30965/9783770563876_002
- Balme, Christopher B.: *The Cambridge introduction to theatre studies (= Cambridge introductions to literature)*, Cambridge: Cambridge University Press 2008. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511817021>
- Beer, Bettina: »Freundschaft als Thema der Ethnologie«, in: *Zeitschrift für Ethnologie* (1998), S. 191–213.
- Beilein, Matthias: »Sehr interessant. Über einige spezifische Probleme der Beschäftigung mit und Bewertung von Gegenwartsliteratur«, in: Maik Bierwirth/Anja Johannsen/Mirna Zeman (Hg.), *Doing Contemporary Literature. Prakti-*

- ken, Wertungen, Automatismen, München: Fink 2012, S. 41–51. https://doi.org/10.30965/9783846753996_004
- Benthien, Claudia/Klein, Gabriele: »Praktiken des Übersetzens und Rahmens. Zur Einführung«, in: Claudia Benthien/Gabriele Klein (Hg.), Übersetzen und Rahmen. Praktiken medialer Transformationen, Paderborn: Wilhelm Fink 2017, S. 9–26. https://doi.org/10.30965/9783846761076_002
- Benthien, Claudia/Klein, Gabriele (Hg.): Übersetzen und Rahmen. Praktiken medialer Transformationen, Paderborn: Wilhelm Fink 2017.
- Benthien Claudia/Prange, Catrin: »4.18. Spoken-Word-Literatur und Poetry Slam«, in: Binczek, Natalie/Wirth, Uwe (Hg.): Handbuch Literatur & Audiokultur, Berlin, Boston: De Gruyter, 2020, S. 517–533. <https://doi.org/10.1515/9783110340631-031>
- Berbig, Roland/Brandes, Vanessa: »Ich begrüße Ilse Aichinger und Günter Eich – Höllersers Hörsaal-Lesereihe 1959/1960. Ein Beitrag zur Typologie von Dichterlesungen«, in: Achim Geisenhanslüke (Hg.), Poetik im technischen Zeitalter. Walter Höllerer und die Entstehung des modernen Literaturbetriebs, Bielefeld: transcript 2013. <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839415986.65>
- Bernstein, Charles: »Introduction«, in: Charles Bernstein (Hg.), Close listening. Poetry and the performed word, New York, Oxford: Oxford University Press 1998, S. 2–23. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195109924.003.0001>
- Bers, Anna/Trilcke, Peer: »Einleitung. Lyrik und Phänomene des Performativen. Problemaufriss, theoretische Perspektiven und Vorschläge zu einer künftigen Terminologie«, in: Anna Bers/Peer Trilcke (Hg.), Phänomene des Performativen in der Lyrik. Systematische Entwürfe und historische Fallbeispiele, Göttingen: Wallstein Verlag 2017, S. 9–60.
- Bers, Anna/Trilcke, Peer (Hg.): Phänomene des Performativen in der Lyrik. Systematische Entwürfe und historische Fallbeispiele, Göttingen: Wallstein Verlag 2017.
- Bertschy, Eva-Maria: »Der Autor ist anwesend! Zur poetologischen Bedeutung des leiblichen Autors bei den Auftritten der Autorengruppe Bern ist überall«, in: Matthias Schaffrick/Marcus Willand (Hg.), Theorien und Praktiken der Autorschaft, Berlin: de Gruyter 2015, S. 519–540. <https://doi.org/10.1515/9783110400465.519>
- Bierwirth, Maik/Johannsen, Anja/Zeman, Mirna: »Doing Contemporary Literature«, in: Maik Bierwirth/Anja Johannsen/Mirna Zeman (Hg.), Doing Contemporary Literature. Praktiken, Wertungen, Automatismen, München: Fink 2012, S. 9–19. https://doi.org/10.30965/9783846753996_002
- Binczek, Natalie (Hg.): Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens, München u.a.: Fink 2014.
- Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia/Arnold, Heinz L. (Hg.): Literatur und Hörbuch (= Text + Kritik, Band 196), München: Ed. Text + Kritik 2012.

- Binczek, Natalie/Wirth, Uwe (Hg.): Handbuch Literatur & Audiokultur. Berlin, Boston: De Gruyter, 2020. <https://doi.org/10.1515/9783110340631>
- Birnstiel, Klaus: »Interview, Präsenz, Paratext. Versuch einer vorläufigen Feldbestimmung«, in: Torsten Hoffmann/Gerhard Kaiser (Hg.), *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*, Paderborn: Fink 2014, S. 63–80. https://doi.org/10.30965/9783846757727_005
- Böhme, Gernot: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik* (= Edition Suhrkamp, Band 2664), Berlin: Suhrkamp 2013.
- Bonz, Jochen/Eisch-Angus, Katharina/Hamm, Marion/Sülzle, Almut: *Ethnografie und Deutung: Gruppensupervision als Methode reflexiven Forschens*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2017. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-15838-5>
- Börsenverein des Deutschen Buchhandels: »Buchkäufer- und Buchleser-Studie 2015«, online unter: <https://www.boersenverein.de/markt-daten/marktforschung/studien-umfragen/buchkaeuer-und-buchleser-studie-2015> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).
- Börsenverein des Deutschen Buchhandels: »Studie Buchkäufer – quo vadis?«, online unter: <https://www.boersenverein.de/markt-daten/marktforschung/studien-umfragen/studie-buchkaeuer-quo-vadis> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).
- Bose, Ines: »Stimmlich-artikulatorischer Ausdruck und Sprache«, in: Arnulf Depermann/Angelika Linke (Hg.), *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton*, Berlin: De Gruyter 2010, S. 29–68. <https://doi.org/10.1515/9783110223613.29>
- Bramann, Klaus W.: »Kulturvermittler und Content-Experte«, in: Heinz L. Arnold/Matthias Beilein (Hg.), *Literaturbetrieb in Deutschland*, München: edition text + kritik 2009, S. 82–96.
- Breidenstein, Georg/Hirschauer, Stefan/Kalthoff, Herbert/Nieswand, Boris: *Ethnografie. Die Praxis der Feldforschung* (= Band 3979), Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2015. <https://doi.org/10.36198/9783838544977>
- 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).
- Buchholz, Axel: »Interview«, in: Walther v. La Roche/Axel Buchholz (Hg.), *Radio-Journalismus. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis im Hörfunk*, München: List 2004 (E-Book).
- Buchholz, Axel: »Moderieren«, in: Walther v. La Roche/Axel Buchholz (Hg.), *Radio-Journalismus. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis im Hörfunk*, München: List 2004 (E-Book).
- Bucholtz, M.: »Identity and interaction: a sociocultural linguistic approach«, in: *Discourse Studies* 7 (2005), S. 585–614. <https://doi.org/10.1177/1461445605054407>

- buchreport: »Corona-Gipfel: Buchhandel darf ab 8. März öffnen«, buchreport, 03.03.2021, online unter: <https://www.buchreport.de/news/corona-gipfel-einzelhandel-darf-unter-auflagen-wieder-oeffnen> (zuletzt abgerufen am 07.03.2021).
- buchreport: »Hat die Lesung ausgedient, Herr Porombka? Stephan Porombka über zeitgemäßere Formen der Literaturvermittlung«, buchreport, 07.03.2010, online unter: <https://www.buchreport.de/news/hat-die-lesung-ausgedient-herr-porombka> (zuletzt abgerufen am 22.01.2020).
- Burgmer, Anne: »Von wegen Gleichberechtigung: Neues Kölner Festival thematisiert Männer-Macht«, Kölner Stadt-Anzeiger, 30.09.2019, online unter: <https://www.ksta.de/kultur/von-wegen-gleichberechtigung-neues-koelner-festival-thematisiert-maenner-macht-33242382> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).
- Caldart, Isabella: Instagram-Post, 23.09.2019, online unter: <https://www.instagram.com/p/BzwBnZFidpI/> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).
- Capus, Alex, in: Klaus Siblewski/Hanns-Josef Ortheil (Hg.), *Die ideale Lesung*, Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung 2017, S. 21–27.
- Corbin, Juliet M./Strauss, Anselm L.: *Basics of qualitative research. Techniques and procedures for developing grounded theory*, Los Angeles u.a.: SAGE 2015.
- Czollek, Max/Özgül Dündar, Özlem/Gugić, Sandra/Moradpour, Mehdi/Othmann, Ronya: »#MeTwo: Es fängt hier nicht an, es hört hier nicht auf«, in: ZEIT ONLINE, 8. August 2018, online unter: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2018-08/rassismus-literaturbetrieb-metwo-diskriminierung-autoren-integration> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).
- Danneberg, Lutz/Gilbert, Annette/Spoerhase, Carlos (Hg.): *Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs (= Revisionen)*, Berlin: De Gruyter 2019. <https://doi.org/10.1515/9783110525885>
- Dircks, Lena: *Gelingende Literaturvermittlung. Qualität und Potenzial literarischer Lesungen im Horizont einer Ästhetik des Performativen (= Literatur – Medium – Praxis. Arbeiten zur Angewandten Literaturwissenschaft)*, Berlin: epubli GmbH 2016.
- Dörfelt-Mathey, Tabea: »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. https://doi.org/10.30965/9783846757727_015
- Döring, Jörg: »Der Autor im Fernsehen. Literatursoziologische Sequenzanalysen von zeitgenössischen TV-Formaten«, in: Erhard Schütz/Thomas Wegmann (Hg.), *literatur.com. Tendenzen im Literaturmarketing*, Berlin: WEIDLER Buchverlag 2002, S. 137–171.

- Döring, Jörg: »Marcel Beyer liest. Gedicht und performativer Epitext«, in: Christan Klein (Hg.), Marcel Beyer. Perspektiven auf Autor und Werk, Stuttgart: J.B. Metzler 2018, S. 73–93. https://doi.org/10.1007/978-3-476-04581-2_7
- Döring, Jörg/Passmann, Johannes: »Lyrik auf YouTube. Clemens J. Setz liest ›Die Nordsee‹ (2014)«, in: Zeitschrift für Germanistik 27 (2017), S. 329–347. https://doi.org/10.3726/92157_329
- Dröge, Franz/Krämer-Badoni, Thomas: Die Kneipe. Zur Soziologie einer Kulturform oder »Zwei Halbe auf mich!« (= Edition Suhrkamp, 1380 = N.F., 380), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987.
- Dücker, Burckhard: Rituale. Formen – Funktionen – Geschichte. Eine Einführung in die Ritualwissenschaft, Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 2007.
- Dücker, Burckhard: »Literaturpreise«, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 39 (2009), S. 54–76. <https://doi.org/10.1007/BF03377207>
- Dücker, Burckhard: »Ritualitätsformen von Gastlichkeit«, in: Alois Wierlacher (Hg.), Gastlichkeit. Rahmenthema der Kulinaristik, Münster: LIT 2011, S. 56–81.
- Dürr, Claudia: »Knowing how to do contemporary literature? Wissenstheorie, literarische Praxis und die Grenzen des Sagbaren«, in: Maik Bierwirth/Anja Johannsen/Mirna Zeman (Hg.), Doing Contemporary Literature. Praktiken, Wertungen, Automatismen, München: Fink 2012, S. 53–68. https://doi.org/10.30965/9783846753996_005
- Eke, Norbert: »Beobachtungen beobachten. Beiläufiges aus germanistischer Sicht zum Umgang mit einer Literatur der Gegenwartigkeit«, in: Maik Bierwirth/Anja Johannsen/Mirna Zeman (Hg.), Doing Contemporary Literature. Praktiken, Wertungen, Automatismen, München: Fink 2012, S. 23–40. https://doi.org/10.30965/9783846753996_003
- Emmerling, Friederike/Lieven, Stefanie von (Hg.): Der große Marsch (= Fischer, Band 29631), Frankfurt a.M.: FISCHER Taschenbuch 2016.
- Etzemüller, Thomas: »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. <https://doi.org/10.1515/9783839446591-001>
- Fetzer, Günther: »Literaturvermittlung«, in: Ursula Rautenberg/Ute Schneider (Hg.), Lesen. Ein interdisziplinäres Handbuch, Berlin: de Gruyter 2016, S. 653–678. <https://doi.org/10.1515/9783110275537-030>
- Fischer, Alexander M.: Posierende Poeten. Autorinszenierungen vom 18. bis zum 21. Jahrhundert (= Beihefte zum Euphorien, Heft 80), Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2015.
- Fischer-Lichte, Erika: »Verkörperung/Embodiment. Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie«, in: Erika Fischer-Lichte/Christian Horn/Matthias Warstat (Hg.), Verkörperung, Tübingen/Basel: Francke 2001, S. 11–28.

- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen* (= Edition Suhrkamp, Band 2373), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2014.
- Fischer-Lichte, Erika: »Erfahrung, ästhetische«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart: J.B. Metzler 2014, S. 94–101. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05357-2>
- Franzen, Johannes: »Autorinszenierung. Leistungsfähigkeit und Probleme autorzentrierter Forschung am Beispiel der Studie Posierende Poeten von Alexander M. Fischer«, *PhiN* 80/2017: 87–100, online unter: <http://web.fu-berlin.de/phin/phin80/p80t11.htm> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).
- Freiherr von Knigge: »Über den Umgang mit Menschen«, online unter: www.freiher-von-knigge.de/gedichte/ii9_2.htm (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).
- Gay, Roxane: *Hunger. Die Geschichte meines Körpers*, München: btb 2019.
- Gebauer, Gunter/Alkemeyer, Thomas/Boschert, Bernhard/Flick, Uwe/Schmidt, Robert: *Treue zum Stil. Die aufgeführte Gesellschaft* (= X-Texte zu Kultur und Gesellschaft), Bielefeld: transcript Verlag 2004. <https://doi.org/10.14361/9783839402054>
- Gelinek, Janika: »Seid ihr denn verdammt nochmal des Wahnsinns?« *WELT*, 20.04.2021, <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/plus230510849/Das-Infektionsschutzgesetz-trocknet-Literatur-Oasen-aus.html> (zuletzt abgerufen am 07.03.2021).
- Genschel, Mara: »MG_Performing_Drafts1.jpg«, in: Haus der Kulturen der Welt/Annette Gilbert/Lionel Ruffel et al. (Hg.), *The Publishing Sphere – Ecosystems of Contemporary Literature*. Unveröffentlichter Reader 2017, S. 13–14.
- Gentzel, Peter: *Praxistheorie und Mediatisierung. Grundlagen, Perspektiven und eine Kulturgeschichte der Mobilkommunikation*, Wiesbaden: Springer VS 2015. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-08994-8>
- Georgi, Claudia: *Liveness on Stage. Intermedial Challenges in Contemporary British Theatre and Performance* (= Contemporary Drama in English Studies, v.25), Berlin: De Gruyter Mouton 2014. <https://doi.org/10.1515/9783110346534>
- Glavinic, Thomas: *Das bin doch ich. Roman*, München: Carl Hanser Verlag 2009.
- Goffman, Erving: »The Lecture«, in: Erving Goffman (Hg.), *Forms of talk*, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press 1981, S. 160–196.
- Goffman, Erving: *Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation* (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Band 594), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986.
- Goffman, Erving: *Rede-Weisen. Formen der Kommunikation in sozialen Situationen*. (= Band 50), Köln: Herbert von Halem Verlag 2005. <https://doi.org/10.1007/s11616-005-0229-y>
- Goffman, Erving: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen* (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008.

- Griem, Julika: »Standards für Gegenwartsliteraturforschung«, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 65 (2015), S. 97–114.
- Grimm, Gunter E.: »Dichter-Lesereisen. Außensichten und Innensichten«, in: Stefan Neuhaus (Hg.), Perspektiven der Literaturvermittlung, Innsbruck [u.a.]: StudienVerlag 2011, S. 369–379.
- Grobe, Christopher: »On Book. The Performance of Reading«, in: New Literary History 47 (2016), S. 567–589. <https://doi.org/10.1353/nlh.2016.0030>
- Haddington, Pentti: »Stance taking in news interviews«, in: SKY Journal of Linguistics 17 (2004), S. 101–142.
- Hans, Barbara: Inszenierung von Politik. Zur Funktion von Privatheit, Authentizität, Personalisierung und Vertrauen, Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden 2016.
- Hansen, Christina: »Wie 1 Hai«, in: Edit! Papier für neue Texte (Oktober 2016), S. 32–40.
- Hillebrandt, Claudia: »Lautstruktur und emotionaler Ausdruck. Zur Zuweisung von Ausdrucksqualitäten zur akustischen Faktur lyrischer und musikalischer Gebilde in praxeologischer Perspektive«, in: Anna Bers/Peer Trilcke (Hg.), Phänomene des Performativen in der Lyrik. Systematische Entwürfe und historische Fallbeispiele, Göttingen: Wallstein Verlag 2017.
- Hirschauer, Stefan: »Das Vergessen des Geschlechts. Zur Praxeologie einer Kategorie sozialer Ordnung«, in: Bettina Heintz (Hg.), Geschlechtersoziologie, Wiesbaden: Westdt. Verl. 2001, S. 208–235.
- Hirschauer, Stefan: »Ethnografisches Schreiben und die Schweigsamkeit des Sozialen. Zu einer Methodologie der Beschreibung«, in: Zeitschrift für Soziologie Jg. 30 (2001), S. 429–451. <https://doi.org/10.1515/zfsoz-2001-0602>
- Hirschauer, Stefan: »Verhalten, Handeln, Interagieren Zu den mikrosoziologischen Grundlagen der Praxistheorie«, in: Hilmar Schäfer (Hg.), Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm, Bielefeld: transcript 2016, S. 45–67. <https://doi.org/10.1515/9783839424049-003>
- Hoffmann, Torsten: »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. https://doi.org/10.30965/9783846757727_010
- Hoffmann, Torsten/Kaiser, Gerhard (Hg.): Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb, Paderborn: Fink 2014. https://doi.org/10.30965/9783846757727_002
- Hoffmann, Torsten/Kaiser, Gerhard: »Echt inszeniert. Schriftstellerinterviews als Forschungsgegenstand.«, in: Torsten Hoffmann/Gerhard Kaiser (Hg.), Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb, Paderborn: Fink 2014, S. 9–25. https://doi.org/10.30965/9783846757727_002

- Hofmann, Gila: »Kabeljau & Dorsch: »Eigentlich wollen wir alle das gleiche: Literatur fördern 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).
- Hückstädt, Hauke: »Literatur vollplastisch«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 03.03.2018, S. 18.
- Husel, Stefanie: Grenzwerte im Spiel. Die Aufführungspraxis der britischen Kompanie »Forced Entertainment«, Bielefeld: transcript 2014. <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839427453>
- Husel, Stefanie: »Zu Wort kommen – »echte« Geschichten und »echte Menschen« auf der Bühne«, in: Céline Kaiser (Hg.), SzenoTest. Pre-, Re- und Enactment zwischen Theater und Therapie, Bielefeld: transcript 2014, S. 82–96. <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839430163.82>
- Jäger, Ludwig: »Audioliteralität. Eine Skizze zur Transkriptivität des Hörbuchs«, in: Natalie Binczek/Cornelia Epping-Jäger (Hg.), Das Hörbuch, München: Wilhelm Fink Verlag 2014. https://doi.org/10.30965/9783846753460_015
- Jannidis, Fotis: »Zwischen Autor und Erzähler«, in: Heinrich Detering (Hg.), Autorschaft. Positionen und Revisionen, Stuttgart u.a.: Metzler 2002, S. 541–556. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05568-2_29
- Jannidis, Fotis (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Band 71), Tübingen, Berlin: Niemeyer; De Gruyter 2008.
- Johannsen, Anja: »(Un)sichtbare Handschriften. Zur problematischen Funktion von Literaturhäusern in Kanonisierungsprozessen«, in: Matthias Beilein/Claudia Stockinger/Simone Winko (Hg.), Kanon, Wertung und Vermittlung. Literatur in der Wissensgesellschaft, Berlin: De Gruyter 2012, S. 179–192. <https://doi.org/10.1515/9783110259964.179>
- Johannsen, Anja: »Zuviel zielwütige Kräfte? Der Literaturveranstaltungsbetrieb unter der Lupe«, in: Maik Bierwirth/Anja Johannsen/Mirna Zeman (Hg.), Doing Contemporary Literature. Praktiken, Wertungen, Automatismen, München: Fink 2012, S. 263–281. https://doi.org/10.30965/9783846753996_015
- Johannsen, Anja: »Stroh zu Gold oder Gold zu Stroh? Zur Ambivalenz öffentlicher Autorenlesungen«, in: Philipp Theisohn (Hg.), Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft, Paderborn: Fink 2013, S. 63–76. https://doi.org/10.30965/9783846752968_007
- Johannsen, Anja: » ... 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. https://doi.org/10.30965/9783846757727_012

- Juchem, Kerstin: Literaturhäuser, Literaturbüros und Literaturzentren im deutschsprachigen Raum. Eine Bestandsaufnahme, Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung 2013.
- Julmi, Christian: »Soziale Situation und Atmosphäre«, in: Larissa Pfaller/Basil Wiese (Hg.), Stimmungen und Atmosphären: Zur Affektivität des Sozialen, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2018, S. 103–123. https://doi.org/10.1007/978-3-658-18439-1_5
- Jürgensen, Christoph/Kaiser, Gerhard: »Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese«, in: Christoph Jürgensen/Gerhard Kaiser (Hg.), Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte, Heidelberg: Winter 2011, S. 9–30. <https://doi.org/10.1515/arb-2012-0075>
- Jürgensen, Christoph/Kaiser, Gerhard (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte (= Beihefte zum Euphorion, Band 62), Heidelberg: Winter 2011.
- Kabeljau & Dorsch: »Kabeljau & Dorsch/25.5.2018«, online unter: <https://www.facebook.com/events/1542647235845938/> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).
- Kabeljau & Dorsch: »Über uns«, online unter: <http://kabeljau-und-dorsch.de/about> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).
- Kabeljau & Dorsch: Facebook-Startseite, online unter: <https://www.facebook.com/KabeljauundDorsch/> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).
- Kálnay, Juliana, [ohne Titel], in: Klaus Siblewski/Hanns-Josef Orthel (Hg.), Die ideale Lesung, Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung 2017, S. 58–61.
- Kehlmann, Daniel: Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten (= rororo, Band 24926), Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl. 2010.
- Kirby, Michael: »On Acting and Not-Acting«, in: The Drama Review: TDR 16 (1972), S. 3–15. <https://doi.org/10.2307/1144724>
- Knipphals, Dirk: »Eröffnung der Frankfurter Buchmesse: Lesen und lesen lassen«, in: die tageszeitung, 11.10.2017, online unter: <https://taz.de/Eröffnung-der-Frankfurter-Buchmesse/!5451157/> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).
- Kohl, Katrin: »Festival, Performance, Wettstreit: Deutsche Gegenwartsliteratur als Ereignis«, in: Nicholas Saul (Hg.), Literarische Wertung und Kanonbildung, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 173–190.
- Kolesch, Doris: »Szenen der Stimme. Zur stimmlich-auditiven Dimension des Gegenwartstheaters«, in: Heinz L. Arnold/Christian Dawidowski (Hg.), Theater fürs 21. Jahrhundert, München: Ed. Text + Kritik 2004, S. 156–165.
- Kolesch, Doris: »Liveness«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart: J.B. Metzler 2014, S. 188–190. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05357-2_13
- KOOK e.V.: Startseite, online unter: <https://kookverein.de/> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).

- Krämer, Sibylle: »Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität«, in: Uwe Wirth (Hg.), *Performanz* 2002.
- Kreknin, Innokentij: *Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst*, Berlin [u. a.] de Gruyter 2014. <https://doi.org/10.1515/9783110332216>
- Kyora, Sabine: »Ich hab kein literarisches Interesse, sondern bestehe aus Literatur«. *Praxeologische Perspektiven auf Autorinszenierungen und Subjektentwürfe in der Literaturwissenschaft*, in: T. Alkemeyer/G. Budde/D. Freist (Hg.), *Selbst-Bildungen: Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung*, Bielefeld: transcript 2014, S. 251–274. <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839419922.251>
- Kyora, Sabine: *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung (= Praktiken der Subjektivierung, Band 3)*, Bielefeld: transcript 2014. <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839425732>
- Lajta-Novak, Julia: *Live poetry. An integrated approach to poetry in performance (= Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft)*, Amsterdam u. a.: Rodopi 2011.
- Lazardzig, Jan: »Illusion«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart: J. B. Metzler 2014, S. 140–142. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05357-2_9
- Lehmann, Hans-Thies: »TheatReales. Notizen«, in: Joachim Fiebach (Hg.), *Theater der Welt, Theater der Zeit*, Berlin: Theater der Zeit u. a. 1999, S. 65–69.
- Lehmann, Hans-Thies: »Versuch zum Verstehen (Theater), nach Derrida«, in: Martin Zenck/Markus Jüngling (Hg.), *Erzeugen und Nachvollziehen von Sinn. Rationale, performative und mimetische Verstehensbegriffe in den Kulturwissenschaften*, München: Fink 2011, S. 29–42.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 2015.
- Lehmann, Johannes F.: »Literatur lesen, Literatur hören. Versuch einer Unterscheidung«, in: Natalie Binczek/Cornelia Epping-Jäger/Heinz L. Arnold (Hg.), *Literatur und Hörbuch*, München: Ed. Text + Kritik 2012, S. 3–13.
- Lehn, Isabelle: *Frühlingserwachen. Roman*, Frankfurt a. M.: S. FISCHER 2019.
- Lindner, Rolf: »Die Angst des Forschers vor dem Feld. Überlegungen zur teilnehmenden Beobachtung als Interaktionsprozeß«, in: *Zeitschrift für Volkskunde*, 77.1981 (1981).
- Lin-Hi, Nick: »Reputation«, in: *Gabler Wirtschaftslexikon*, online unter: <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/reputation-43008> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).
- Literaturhaus Berlin: *Webseite des Literaturhaus Berlin*, online unter: <https://literaturhaus-berlin.de/> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).

- Literaturhaus Frankfurt: Literatur in einfacher Sprache, online unter: <https://literaturhaus-frankfurt.de/bildung-vermittlung/einfache-sprache> (zuletzt abgerufen am 23.02.2022).
- Literaturhaus Stuttgart: »Archiv«, online unter: <https://www.literaturhaus-stuttgart.de/programm/archiv.html> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).
- Literaturhaus Stuttgart: »Trägerverein«, online unter: <https://www.literaturhaus-stuttgart.de/traegerverein.html> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).
- Literaturhaus Stuttgart: Webseite des Literaturhaus Stuttgart, online unter: <https://www.literaturhaus-stuttgart.de/> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).
- 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).
- Lobin, Antje: Moderation und Gesprächssteuerung für ein lokales Publikum. Sprachliche Strategien im Genfer Lokalfernsehen *Léman Bleu* (= Pro Lingua, Band 49), Wilhelmsfeld: Gottfried Egert 2015.
- Longolius, Sonja: »Kamera läuft. Wie das Literaturhaus Berlin auf die Pandemie reagierte«, *Der Tagesspiegel*, 20.04.2020, online unter: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/wie-das-literaturhaus-berlin-auf-die-pandemie-reagierte-kamera-laeuft/27366788.html> (zuletzt abgerufen am 07.03.2021).
- Lösel, Gunter: Das Spiel mit dem Chaos. Zur Performativität des Improvisationstheaters (= Theater, Band 56), Berlin, Bielefeld: De Gruyter; transcript 2013. <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839423981>
- Löw, Martina: Raumsoziologie (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Band 1506), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.
- Mahlke, Inger-Maria: »Schämt euch beim Schreiben«, in: Literaturwerkstatt Berlin (Hg.), 24. open mike: Wettbewerb für junge Literatur. Die 22 Finaltexte, München: Allitera Verlag 2016 (E-Book).
- Marguin, Séverine/Schendzielorz, Cornelia: »Der kollektive Künstler«, in: Tobias Peter/Ulrich Bröckling/Thomas Alkemeyer (Hg.), *Jenseits der Person*, Bielefeld: transcript Verlag 2018, S. 261–278. <https://doi.org/10.1515/9783839438428-014>
- Markgraf, Daniel: »Marke«, in: Gabler Wirtschaftslexikon, online unter: <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/marke-36974> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).
- Masschelein, A./Meuree, C./Martens, D./Vanasten, S.: »The Literary Interview: Toward a Poetics of a Hybrid Genre«, in: *Poetics Today* 35 (2014), S. 1–49. <https://doi.org/10.1215/03335372-2648368>
- Matzke, Annemarie M.: »Das Loch im Vorhang. Zu den Auftritten des Publikums«, in: Annemarie M. Matzke/Ulf Otto/Jens Roselt (Hg.), *Auftritte. Strategien des*

- In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien, Bielefeld: transcript 2015, S. 157–169. <https://doi.org/10.1515/9783839423929-008>
- Maye, Harun: »Literatur aus der Sprechmaschine. Zur Mediengeschichte der Dichterlesung von Klopstock bis Rilke«, in: Natalie Binczek (Hg.), Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens, München u.a.: Fink 2014, S. 13–29. https://doi.org/10.30965/9783846753460_003
- Meunier, Karolin: Stimmen hören. Über das Lesen und Aufführen von Poetry. In: Texte zur Kunst #103, September 2016, online unter: <https://www.textezurkunst.de/103/stimmen-hoeren/> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).
- Meyer-Kalkus, Reinhart: Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert, Berlin: Akademie 2001.
- Meyer-Kalkus, Reinhart: »Rhapsodenkünste – Überlegungen zur Geschichte und Theorie literarischer Vortragskünste«, in: Britta Herrmann (Hg.), Dichtung für die Ohren. Literatur als tonale Kunst in der Moderne, Berlin: Vorwerk 2015, S. 107–118.
- Meyer-Kalkus, Reinhart: »Die Vortragsstimme in literarischer Vortragskunst – am Beispiel von Ingeborg Bachmann«, in: Kati Hannken-Illjes/Katja Brenk-Franz/Eva M. Gauß et al. (Hg.), Stimme – Medien – Sprechkunst, Baltmannsweiler: Schneider Verlag 2017, S. 1–27.
- Meyer-Kalkus, Reinhart: Geschichte der literarischen Vortragskunst. Frankfurt a.M.: JB Metzler, 2020. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-04802-8>
- Moritz, Rainer: »Ein Forum für die Literatur«, in: Heinz L. Arnold/Matthias Beilein (Hg.), Literaturbetrieb in Deutschland, München: edition text + kritik 2009, S. 123–129.
- Moritz, Rainer: »Der präsentierte Schriftsteller. Zur notwendigen Langeweile von Autorenlesungen«, in: Katerina Kroucheva (Hg.), Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur, Bielefeld: transcript 2013, S. 289–296. <https://doi.org/10.14361/transcript.9783839422588.289>
- Moser, Doris: Der Ingeborg-Bachmann-Preis. Börse, Show, Event (= Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Band 9), Wien: Böhlau 2004.
- Müller, Sophie M.: »Ways of Ethnographic Navelgazing. Methodologische Überlegungen zur Selbstbeobachtung im Ballettunterricht«, in: Ronald Hitzler/Miriam Gothe (Hg.), Ethnographische Erkundungen. Methodische Aspekte aktueller Forschungsprojekte, Wiesbaden: Imprint: Springer VS 2015, S. 323–338.
- Müller, Sophie M.: Körperliche Un-Fertigkeiten, Velbrück Wissenschaft 2016. <https://doi.org/10.5771/9783845280943>
- N.N.: »Entwicklung bei Verlagen und im Buchhandel: Umsatz-Einbruch durch Corona«, Deutschlandfunk Kultur: Lesart, 20.04.2020, online unter: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/entwicklung-bei-verlagen-und-im-buchhandel-umsatz-einbruch-100.html>

- Nissen-Rizvani, Karin: Autorenregie. Theater und Texte von Sabine Harbeke, Armin Petras – Fritz Kater, Christoph Schlingensief und René Pollesch, transcript Verlag 2011. <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839417317>
- Novak, Julia: »Live-Lyrik: Körperbedeutung und Performativität in Lyrik-Performances«, in: Anna Bers/Peer Trilcke (Hg.), Phänomene des Performativen in der Lyrik. Systematische Entwürfe und historische Fallbeispiele, Göttingen: Wallstein Verlag 2017, S. 147–162.
- Peters, Sibylle: Der Vortrag als Performance (= Science Studies), Bielefeld: transcript 2011. <https://doi.org/10.14361/transcript.9783839417744>
- Polanyi, Michael: Implizites Wissen (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985.
- Porombka, Stephan: »Vom Event-Event zum Non-Event-Event und zurück. Anmerkungen zum notwendigen Zusammenhang von Literatur und Marketing«, in: Thomas Böhm (Hg.), Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen, Tropen-Verlag 2003, S. 125–138.
- Porombka, Stephan/Splittgerber, Kai: Studie zur Literaturvermittlung in den fünf neuen Bundesländern zu Beginn des 21. Jahrhundert. Im Auftrag des Netzwerks der Literaturhäuser e. V., gefördert vom Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages. 3. um ein Nachwort und kritische Stellungnahmen erweiterte Fassung. Stiftung Universität Hildesheim, Hildesheim, Berlin, München, online unter: https://www.literaturhaus.net/wp-content/uploads/2016/06/studie_zur_literaturvermittlung.pdf (zuletzt abgerufen am 22.01.2020)
- Potsch, Sandra: Literatur sehen. Vom Schau- und Erkenntniswert literarischer Originale im Museum (= Edition Museum, Band 37), Bielefeld: transcript 2019. <https://doi.org/10.1515/9783839448113>
- Rautenberg, Ursula (Hg.): Das Hörbuch – Stimme und Inszenierung (= Buchwissenschaftliche Forschungen, Band 7), Wiesbaden: Harrassowitz 2007.
- Reckwitz, Andreas: »Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken: Eine sozialtheoretische Perspektive/Basic Elements of a Theory of Social Practices: A Perspective in Social Theory«, in: Zeitschrift für Soziologie (2003), S. 282–301. <https://doi.org/10.1515/zfsocz-2003-0401>
- Reckwitz, Andreas: »Die Reproduktion und die Subversion sozialer Praktiken. Zugleich ein Kommentar zu Pierre Bourdieu und Judith Butler«, in: Karl H. Hörning/Julia Reuter (Hg.), Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis, Bielefeld: transcript 2004, S. 40–53. <https://doi.org/10.1515/9783839402436-003>
- Reckwitz, Andreas. »Praktiken und ihre Affekte. In: Hilmar Schäfer (Hg.): Praxistheorie: Ein soziologisches Forschungsprogramm. Bielefeld: transcript Verlag, 2016, S. 163–180, S. 170. <https://doi.org/10.1515/9783839424049-008>

- Reckwitz, Andreas: Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2010.
- Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne, Berlin, Berlin: Suhrkamp 2018. https://doi.org/10.1007/978-3-658-21050-2_2
- Reinhardt, Jan D.: »Die Kneipe als Generator emotionaler Erinnerungen«, in: Psychologie und Gesellschaftskritik 30 (2006), S. 105–129.
- Rinck, Monika: »Die Berliner Lesung«, in: Thomas Böhm (Hg.), Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen, Tropen-Verlag 2003, S. 78–92.
- Risi, Clemens: »Rhythmen der Aufführung. Rhythmus-Kollisionen bei Steve Reich und Heiner Goebbels«, in: Erika Fischer-Lichte/Clemens Risi/Jens Roselt (Hg.), Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst, Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 165–177.
- Risi, Clemens: Oper in performance. Analysen zur Aufführungsdimension von Operninszenierungen (= Recherchen, v.133), Berlin: Verlag Theater der Zeit 2017 (E-Book).
- Roselt, Jens: Phänomenologie des Theaters (= Übergänge, Band 56), München: Fink 2008. <https://doi.org/10.30965/9783846746158>
- Roselt, Jens: »Figur«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart: J.B. Metzler 2014, S. 104–107. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05357-2_5
- Ruchatz, Jens: »Interview-Authenzität für die literarische Celebrity. Das Autoreninterview in der Gattungsgeschichte des Interviews«, in: Torsten Hoffmann/Gerhard Kaiser (Hg.), Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb, Paderborn: Fink 2014, S. 45–62. https://doi.org/10.30965/9783846757727_004
- Rühr, Sandra: »Inszenierungen des Lesens. Öffentliche literarische Lesungen von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart«, in: Ursula Rautenberg/Ute Schneider (Hg.), Lesen. Ein interdisziplinäres Handbuch, Berlin: de Gruyter 2016. <https://doi.org/10.1515/9783110275537-039>
- Sawyer, Robert K.: Improvised dialogues. Emergence and creativity in conversation (= Publications in creativity research), Westport, Conn.: Ablex 2003. <https://doi.org/10.5040/9798216974208>
- Schaffrick, Matthias/Willand, Marcus: »Autorschaft im 21. Jahrhundert«, in: Matthias Schaffrick/Marcus Willand (Hg.), Theorien und Praktiken der Autorschaft, Berlin: de Gruyter 2015, S. 3–148. https://doi.org/10.1515/9783110400465_3
- Schaffrick, Matthias/Willand, Marcus (Hg.): Theorien und Praktiken der Autorschaft, Berlin: de Gruyter 2015. <https://doi.org/10.1515/9783110400465>

- Schechner, Richard: »Masken ab! Vom Schauspieler zum Performer«, in: J. Roselt/J. B. Roselt/F. Lang et al. (Hg.), *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*, Berlin: Alexander Verlag 2015 (E-Book).
- Schneider, Ute: »Literatur auf dem Markt. Kommunikation, Aufmerksamkeit, Inszenierung«, in: Philipp Theisohn (Hg.), *Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft*, Paderborn: Fink 2013, S. 235–247. https://doi.org/10.30965/9783846752968_018
- Scholz, Konny: »Bucheinzelhandel: Der Buchhändler als Kurator«, in: *stores+shops*, online unter: <https://www.stores-shops.de/design/bucheinzelhandel-der-buchhaendler-als-kurator/> (zuletzt abgerufen am 22.01.2020).
- Schouten, Sabine: »Der Begriff der Atmosphäre als Instrument der theaterästhetischen Analyse«, in: Hajo Kurzenberger/Annemarie Matzke (Hg.), *TheorieTheaterPraxis*, Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 56–65.
- Schouten, Sabine: *Sinnliches Spüren. Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphären im Theater (= Theater der Zeit Recherchen, Band 46)*, Berlin: Theater der Zeit 2007.
- Schrödl, Jenny/Bung, Stephanie (Hg.): *Phänomen Hörbuch. Interdisziplinäre Perspektiven und medialer Wandel (= Edition Kulturwissenschaft, Band 95)*, Bielefeld: transcript 2017.
- Schwanhäüßer, Anja: *Kosmonauten des Underground. Ethnografie einer Berliner Szene (= Interdisziplinäre Stadtforschung, Band 7)*, Frankfurt a.M.: Campus Verlag 2010.
- Siblewski, Klaus/Ortheil, Hanns-Josef (Hg.): *Die ideale Lesung*, Mainz: Dietrich'sche Verlagsbuchhandlung 2017.
- Singer, Milton: *Traditional India. Structure and change*, Philadelphia: American Folklore Society 1959.
- Skipsis, Alexander: »Wir brauchen geöffnete geistige Tankstellen. Die Situation im Buchhandel«, *Deutscher Kulturrat*, 26.02.2021, online unter: <https://www.kulturrat.de/themen/corona-vs-kultur/wir-brauchen-geoeffnete-geistige-tankstellen/> (zuletzt abgerufen am 07.03.2021).
- Soboczynski, Adam/Cammann, Alexander: Daniel Kehlmann und Clemens Setz: Steckt das Böse in uns allen?, in: *ZEIT ONLINE*, 03.01.2018, online unter: <https://www.zeit.de/2018/02/daniel-kehlmann-clemens-setz-till-eulenspiegel-interview> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).
- Spittler, Gerd: »Dichte Teilnahme und darüber hinaus«, in: *Sociologus* 64 (2014), S. 207–230. <https://doi.org/10.3790/soc.64.2.207>
- Spitzmüller, Jürgen: »Metapragmatik, Indexikalität, soziale Registrierung«, in: *Zeitschrift für Diskursforschung* 3 (2013), S. 263–287.
- Spoerhase, Carlos: »Literaturwissenschaft und Gegenwartsliteratur«, in: *MERKUR* 68 (2014), S. 15–24.

- Starzinger, Annelie: Kommunikationsraum Szenekneipe. Annäherung an ein Produkt der Erlebnisgesellschaft. Wiesbaden: DUV 2000. <https://doi.org/10.1007/978-3-663-08071-8>
- Stelling, Anke: Schäfchen im Trockenen. Roman, Berlin: Verbrecher Verlag 2018.
- Stuckrad-Barre, Benjamin von: Panikherz, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2016.
- Taylor, Diana: Performance, Durham, London: Duke University Press 2016.
- Theisohn, Philipp/Weder, Christine: »Literatur als/statt Betrieb – Einleitung«, in: Philipp Theisohn (Hg.), Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft, Paderborn: Fink 2013, S. 7–16. https://doi.org/10.30965/9783846752968_002
- Travkina, Elena: Sprechwissenschaftliche Untersuchungen zur Wirkung vorgelesener Prosa (Hörbuch) (= Hallesche Schriften zur Sprechwissenschaft und Phonetik, Band 34), Frankfurt a.M.: Lang 2010.
- Tschofen, Bernhard: »Atmosphären der Gastlichkeit. Konstruktion und Erfahrung kultureller Ordnungen im Tourismus«, in: Alois Wierlacher (Hg.), Gastlichkeit. Rahmenthema der Kulinaristik, Münster: LIT 2011, S. 428–437.
- Unabhängige Lesereihen e.V.: Webseite der Unabhängigen Lesereihen, online unter: www.lesereihen.org/ (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).
- Unglaub, Erich: »«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. https://doi.org/10.30965/9783846757727_009
- Utler, Anja: »manchmal sehr mitreißend«. Über die poetische Erfahrung gesprochener Gedichte, Bielefeld: transcript 2016. <https://doi.org/10.1515/9783839433577>
- Vandenrath, Sonja: Private Förderung zeitgenössischer Literatur: eine Bestandsaufnahme, Bielefeld: transcript 2015.
- Verschueren, Jef: »Notes on the role of metapragmatic awareness in language use«, in: Metalanguage: Social and ideological perspectives 11 (2004), S. 53. <https://doi.org/10.1515/9783110907377.53>
- Vorrath, Wiebke: »Auditive Figurationen. Cia Rinnes Lyrik in der mündlichen Performance«, in: Claudia Benthien/Gabriele Klein (Hg.), Übersetzen und Rahmen. Praktiken medialer Transformationen, Paderborn: Wilhelm Fink 2017, S. 149–164. https://doi.org/10.30965/9783846761076_014
- Wachtel, Stefan: Sprechwissenschaftliche Untersuchungen zum Moderieren im Rundfunkjournalismus (= Sprechen und Verstehen, Band 18), St. Ingbert: Röhrig 2002.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: »Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe – Barthes – Özdama«, in: Ulrich Breuer/Beatrice Sandberg (Hg.), Grenzen der Identität und der Fiktionalität, München: Iudicium 2006, S. 252–368.

- Wegmann, Thomas: »Zwischen Gottesdienst und Rummelplatz. Das Literaturfestival als Teil der Eventkultur«, in: Erhard Schütz/Thomas Wegmann (Hg.), *literatur.com. Tendenzen im Literaturmarketing*, Berlin: WEIDLER Buchverlag 2002, S. 121–136.
- Weiler, Christel/Roselt, Jens: *Aufführungsanalyse. Eine Einführung* (= UTB, Band 3523), Tübingen, Stuttgart: A. Francke Verlag; utb 2017. <https://doi.org/10.36198/9783838535234>
- Weimar, Klaus: »Lesen: zu sich selber sprechen in fremdem Namen«, in: Heinrich Bosse/Ursula Renner (Hg.), *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*, Freiburg i.Br.: Rombach 1999, S. 49–62.
- Westermayr, Stefanie: *Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer medialen Kunstform*, Marburg: Tectum Verlag 2010.
- Wikipedia (Hg.): »Literaturhaus«, online unter: <https://de.wikipedia.org/w/index.php?oldid=193839840> (zuletzt abgerufen am: 22.01.2020).
- Wilde, Matthias: »Mediale Repräsentationen als Paratexte beim Ingeborg-Bachmann-Lesewettbewerb und ihre Funktionen für das literarische Feld«, in: *Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik* (2012), S. 133–145. https://doi.org/10.1163/9789401208208_007
- Wirth, Uwe (Hg.): *Rahmenbrüche, Rahmenwechsel* (= Band ... der Reihe Wege der Kulturforschung), Berlin: Kulturverl. Kadmos 2013.
- Wolff, Dennis: *Soziale Ordnung im Sportunterricht. Eine Praxeographie* (= Körperkulturen), Bielefeld: transcript 2017. <https://doi.org/10.14361/9783839437261>
- Zanetti, Sandro: »Welche Gegenwart? Welche Literatur? Welche Wissenschaft? Zum Verhältnis von Literaturwissenschaft und Gegenwartsliteratur«, in: Paul Brodowsky (Hg.), *Wie über Gegenwart sprechen? Überlegungen zu den Methoden einer Gegenwartsliteraturwissenschaft*, Frankfurt, M. [u.a.]: Lang 2010, S. 13–30.
- zwischen/miete | Junge Literatur in Stuttgarter WGs: Startseite, online unter: <https://zwischenmiete.literaturhaus-stuttgart.de/> (zuletzt abgerufen am 16.01.2020).

Dank

Zuallererst möchte ich mich herzlichst bei meinen ›Untersuchungssubjekten‹ bedanken, die mir nicht nur Einblick in ihre Aufführungen, sondern häufig auch in ihre Arbeitsweisen gewährten. Mein Dank für Zeit und Vertrauen gilt hier insbesondere den Veranstaltenden Malte Abraham, Chris Möller und Victor Kümel von Kabeljau & Dorsch, Stefanie Stegmann und ihrem Team vom Literaturhaus Stuttgart sowie Tristan Marquardt und Florian Kessler.

Für die umfassende Unterstützung danke ich meinen Betreuer:innen Susanne Komfort-Hein und Torsten Hoffmann, sowie den Mitgliedern meines Forschungskollegs »Schreibszene Frankfurt«, namentlich Julika Griem, Hanna Engelmeier, Melissa Schuh, Andreas Bühlhoff, Alexandru Bulucz, Sara Heristchi, Kevin Kempke, Laura McAleese und Miriam Zeh. Wertvolle fachliche Hilfe und Hinweise erhielt ich des Weiteren von Simon Roloff, Björn Krey, Nicola Menzel, Rembert Hüser, Jörg Döring und Thomas Alkemeyer.

Ein besonderer Dank geht auch an Stefan Hirschauer, der mich großzügig an seinem Forschungskolloquium hat teilnehmen lassen, sowie den Mitgliedern eben dieses Kolloquiums für ihre freundliche Aufnahme und ihre Bereitschaft, meiner Forschung so viel Zeit und Gedanken zu widmen.

Der VW-Stiftung danke ich für die finanzielle Förderung meines Projekts, sowie der Goethe-Universität in Frankfurt a. M. für Förderung der Publikation durch den Open-Access-Publikationsfonds.

Nicola Menzel und Lukas Morgenstern danke ich herzlich für ihre Gastfreundlichkeit, sowie August Hämmerli für das informelle Aufenthaltsstipendium.

Ein großer Dank geht auch an Andreas Bühlhoff für das Lektorat und Wiebke Hagemeyer für die methodische Hilfe sowie Dmitrij Gawrisch und Julia Veihelmann für das gründliche Korrektorat.

