



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Lesung und ihr Publikum

Verfasserin

Johanna Bergmayr

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christine Ivanovic



## **Inhaltsverzeichnis:**

<b>1. Einführung</b>	<b>S. 3</b>
<b>2. Die Lesung und ihr Publikum – ein vergessenes Kapitel der Literaturwissenschaft?</b>	<b>S. 6</b>
<b>3. Das Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit und die Geschichte der Lesung</b>	<b>S. 11</b>
<b>3.1. Die Anfänge der Schrift und die Debatte lautes vs. stilles Lesen</b>	<b>S. 13</b>
<b>3.2. Die Entwicklung der Lesung seit dem 18. Jahrhundert und der Einfluss neuer Medien</b>	<b>S. 14</b>
<b>3.2.1. Steigende Lesefähigkeit, stilles Lesen und die Herausbildung von Lesegesellschaften</b>	<b>S. 16</b>
<b>3.2.2. Akustische Medien – 20. Jahrhundert</b>	<b>S. 19</b>
<b>3.2.3. Audio-visuelle Medien – Jahrtausendwende</b>	<b>S. 21</b>
<b>4. Die Lesung im Detail</b>	<b>S. 26</b>
<b>4.1. Organisation und ökonomische Aspekte</b>	<b>S. 29</b>
<b>4.1.2. Organisation von Lesungen – und der Versuch einer Einteilung</b>	<b>S. 29</b>
<b>4.1.3. Literatur und Markt</b>	<b>S. 33</b>
<b>4.1.4. Die Lesung als ökonomischer Faktor</b>	<b>S. 34</b>

<b>4.2. Der Raum der Lesung – Nähe und Distanz</b>	<b>S. 36</b>
4.2.1. Die Bedeutung des Ortes für die Lesung	S. 36
4.2.2. Die Bühne – theaterwissenschaftliche Ansätze	S. 37
<b>4.3. Der Autor auf der Bühne – die Lesung</b>	<b>S. 40</b>
4.3.1. Präsenz und Autorität	S. 42
4.3.2. Tod und Rückkehr des Autors	S. 46
4.3.3. Das „Genie“ aus der Nähe erleben	S. 49
4.3.4. Stimme und Vortragsstil	S. 51
<b>4.4. Publikum</b>	<b>S. 54</b>
4.4.1. Aneignungsmechanismen des Publikums	S. 55
4.4.2. Publikumsreaktionen	S. 59
4.4.3. Störfaktoren oder aber: Die gelungene Lesung	S. 61
<b>4.5. Nach der Lesung</b>	<b>S. 63</b>
4.5.1. Gespräche, Signierstunde	S. 63
4.5.2. Nachwirkungen	S. 64
<b>5. Schlusswort</b>	<b>S. 66</b>
<b>6. Quellenangaben</b>	<b>S. 69</b>

# 1. Einführung

In meiner Arbeit möchte ich die verschiedenen Bereiche, die zum Themenkomplex „Lesung“ gehören, vorstellen und Möglichkeiten zur Differenzierung von Lesungstypen ausarbeiten. Ziel ist, den Begriff Lesung näher zu definieren, indem die verschiedenen Aspekte, die zum Ablauf einer Lesung gehören, beleuchtet werden.

Was ist eine Autorenlesung, und welche Elemente müssen bei ihrer Analyse berücksichtigt werden? Die Beantwortung dieser allgemeinen Fragen ist eine Grundvoraussetzung, um eine Differenzierung vornehmen und einzelne Phänomene untersuchen zu können. Obwohl die Lesung eine lange Geschichte hat und weit verbreitet ist, wurden kaum wissenschaftliche Texte zu diesem Themenbereich veröffentlicht. In der Forschung hielt sich lange die Ansicht der Überlegenheit der Literalität über die Oralität, was ein Grund dafür sein könnte, dass sich über Lesungen und deren Rezeption wenig wissenschaftliche Arbeiten finden. Im englischsprachigen Raum gibt es weitaus mehr Publikationen als im deutschsprachigen, z.B. John M. Foleys Buch *„How to Read an Oral Poem“* oder Lesley Wheelers *„Voicing American Poetry. Sound and Voice from the 1920s to the Present“*. Viele Begriffe lassen sich gut übersetzen bzw. existieren schon im Deutschen, und erweisen sich in beiden Sprachen als problematisch – z.B. mündliche Literatur/oral literature<sup>1</sup>. Da hier Lesungen analysiert werden, die einen schriftlichen Text als Ausgangspunkt haben, könnte sich der Begriff der „mündlich vermittelten Literatur“ als passend erweisen. Am Beginn meiner Arbeit wird eine Begriffsfindung und -definition unter kritischer Analyse bereits gebräuchlicher Bezeichnungen stehen.

Wie schon erwähnt, meint der Terminus „Lesung“ in meiner Arbeit die Autorenlesung: d.h. dass ein Autor seinen Text vor Publikum ohne wesentliche Hilfsmittel vorliest bzw. vorträgt. Aus dieser reduzierten Grundform der Lesung könnten Grundlagen

---

<sup>1</sup> „Literatur“ meint per definitionem das geschriebene Wort, während der Begriff „Text“ nicht ausschließlich schriftlich gemeint sein muss. Der Begriff „orale Literatur“, der auch auf englisch existiert („oral literature“), ist eigentlich ein Widerspruch in sich, wird jedoch in der wissenschaftlichen Literatur oft verwendet; was allerdings u.a. von Walter Ong als ignorant kritisiert wird (vgl. z.B. Ong 1982:10ff).

erarbeitet werden, die eventuell auch für die Analyse anderer Formen der Lesung, wie etwa szenische Lesungen mit verteilten Rollen, lesende Schauspieler, Lesung in Verbindung mit anderen Medien, wie etwa Film, Musik, usw., angewendet werden können. Hier kommen weitere Elemente zum Tragen, wie etwa Verkleidung, Bühnenbild, mediale Inszenierungsformen und mehr.

Ein historischer Überblick über Formen der mündlichen Erzählung und Überlieferung ist ein erster Ansatz, sich diesem Themenkomplex zu nähern (vgl. z.B. Grimm: 143ff). Dies soll jedoch nur kurz behandelt werden, da dieser Bereich viele Themen versammelt, die für die Untersuchung des Phänomens der zeitgenössischen Autorenlesung nicht direkt eine Rolle spielen, wie etwa mündliche Überlieferungen vor der Entwicklung von Schriftformen (vgl. Stein).

Viele Autoren von Texten über Lesungen plädieren dafür, die Lesung nicht als bloße Erweiterung des geschriebenen Textes zu sehen, sondern als eigenständige Form der Literaturvermittlung mit eigener Ästhetik, so z.B. Charles Bernstein: „I am proposing that we look at the poetry reading not as a secondary extension of "prior" written texts but as its own medium.“ (Bernstein: 10). Dies trifft nicht nur auf „poets who write for the stage“ (Craig/Dubois: 448) zu, sondern auch für „poets who write for the page“ (ebd.), also z.B. Autoren, die aus ihren bereits erschienenen Büchern vorlesen. Durch die Präsenz des Publikums und die Interpretation durch den Autor in Echtzeit eröffnen sich neue Bedeutungen und Räume. Thomas Böhm etwa spricht von der Lesung als einem „Resonanzraum“, der durch die direkte Reaktion des Publikums entsteht (siehe Böhm:170).

Ein großer Teil der englischsprachigen Texte beschäftigt sich hauptsächlich mit Lyrik, die sich besser für den Vortrag zu eignen scheint, da Rhythmus und Melodie hier auch im Geschriebenen immer eine Rolle spielen und essenziell für das Genre sind. Nichtsdestotrotz eignet sich eine Vielzahl dieser Literatur über den Vortrag von Lyrik auch für die Arbeit an Prosalesungen. Ruth Finnegan bemerkt in ihrem Text „*Where is the meaning? The complexities of oral poetry and beyond*“, dass die Unterscheidung von Lyrik

und Prosa im Live-Vortrag unerheblich sei: „[...] the demarcation between ›prose‹ and ›poetry‹ that is typographically signalled in scribal representation does not necessarily apply in oral/performed contexts.“ (Finnegan: 384).

Im weiteren Verlauf der Arbeit soll versucht werden, die Lesung anhand ihrer ästhetischen und auch ökonomischen Gesichtspunkte zu analysieren. Lesungen sind für viele Autoren eine wichtige Einkommensquelle und Werbemöglichkeit. Der Vortrag bzw. die Performance ist von verschiedenen Elementen geprägt: von der Atmosphäre des Raumes, dem non-verbale Ausdruck (also Mimik, Gestik und auch Kleidungsstil etc.), der Auswahl der vorzulesenden Texte bzw. Textstellen und der verbalen Äußerung, zu der Betonung, Lautstärke, Schnelligkeit etc. dazu gehören – eine gute Einteilung dieser Aspekte findet sich in Julia Novaks Dissertation „Live Poetry“. All diese Faktoren sind entscheidend für die Reaktion des Publikums, und diese Reaktion ist ein wesentliches Merkmal der Lesung, die sie von anderen Formen der Literaturvermittlung unterscheidet: Autor und Publikum treffen direkt aufeinander und können in Kontakt treten. Die Autoren können zeitgleich während der Lesung die Stimmung im Publikum spüren und gegebenenfalls darauf reagieren. Die Rezipienten spielen eine wichtige Rolle, sie treten in Kommunikation mit dem Vortragenden, und so kann bei manchen Lesungen die Distanz zwischen Autoren und Rezipienten verringert werden. Ob und in welchem Ausmaß, bestimmen die oben genannten Faktoren.

Auch wenn der mündlich vorgetragene Text vorher schon in geschriebener Form fixiert wurde, geschieht bei einer Lesung immer auch eine Interpretation durch den Autor selbst. So wird dem statischen Text eine Dynamik zu eigen, die als selbstständige Form existiert und einen wichtigen Teil der Literaturvermittlung darstellt.

## **2. Die Lesung und ihr Publikum – ein vergessenes Kapitel der Literaturwissenschaft?**

Ein Blick in Bibliotheken und Online-Verzeichnisse zeigt, dass kaum Literatur zum Thema „Lesungen“ existiert. Es lassen sich jedoch einige brauchbare Texte finden, wenn auch nur selten direkt zu Lesungen. Manche Forschungsrichtungen abseits der Literaturwissenschaft bieten Ansätze, die auch für die Analyse von Lesungen nützlich erscheinen. So etwa der ethnologische Bereich der „oral traditions“, der sich mit der mündlichen Überlieferung in verschiedenen Zeiten und Kulturen beschäftigt, der Einsichten in die mündlichen Verbreitungsformen von Literatur ermöglicht. Zu nennen sind hier vor allem Walter Ong und Roger Chartier. Weiters beschäftigt sich die Theaterwissenschaft mit der Rolle des Publikums und dessen Verhältnis zum Bühnengeschehen – dieser Ansatz kann teilweise auf die Lesung als Bühnenerlebnis angewendet werden und ist durch seine Fokussierung auf die Live-Rezeption für meine Untersuchungen besonders interessant.

Es fehlt in der Literatur bisher – nach wie vor – eine systematische Auseinandersetzung sowohl mit Geschichte und Entwicklung der Lesung, als auch mit ihrem Aufbau und ihrer Wirkungsweise (vgl. Böhm: 170f, Bernstein: 5, Novak: 5ff, etc.). Im BuchMarktBuch schreibt Thomas Böhm: „Weder ist bisher die Geschichte der Lesung systematisch erschlossen noch eine Terminologie für ihre Beschreibung und Analyse entwickelt worden.“ (203). Dies ist besonders deshalb verwunderlich, da sie eine populäre, aber auch traditionell-akademische Form der Literaturvermittlung darstellt, die oft ein großes Publikum anspricht. Ein paar Ausnahmen zeigen Ansätze, wie das Phänomen Autorenlesung wissenschaftlich behandelt werden könnte, so vor allem Gunter Grimm („Nichts ist widerlicher als eine sogenannte Autorenlesung“) und Thomas Böhm („Auf kurze Distanz“). Besonders hervorzuheben ist Julia Novaks Dissertation von 2010 an der Anglistik Wien, „Live Poetry“, die sich mit Mimik und Gestik der vortragenden Person intensiv auseinandersetzt.

Warum aber hat die Wissenschaft der (Autoren-)Lesung so wenig Beachtung geschenkt? Thomas Böhm schreibt 2003: „[Dies] wird oft damit begründet, daß es sich um ein Phänomen des Literaturbetriebes handle und dieser Aufblähung des Sekundären nicht allzuviel Beachtung geschenkt werden dürfe.“ (Böhm: 170). Leider verweist Böhm hier nicht auf weitere Autoren oder Textstellen. Seine Wortwahl lässt darauf schließen, dass die Lesung als Anhängsel, als unwichtiges Extra des Literaturbetriebes angesehen wurde und wird und als solches außerhalb des akademischen Feldes steht. Im Gegensatz dazu sind in den USA Lesungen laut Lesley Wheeler im akademischen Bereich tief verankert, was auch daran erkennbar ist, dass literarisches Schreiben (Creative Writing) an den Universitäten unterrichtet wird. Wheeler definiert die akademische Lesung („academic poetry reading“) als Frontalvortrag vor still sitzenden und lauschenden Studenten und anderen Universitätsangehörigen (Wheeler: 134-135). Dieser Bereich scheint relativ stark abgegrenzt zu sein von an eine breitere Öffentlichkeit gerichtete Varianten der Lesung (spoken word, performance poetry, poetry slam, ...) und funktioniert innerhalb des akademischen Systems. Es profitieren davon hauptsächlich Personen, die sich bereits im universitären Feld bewegen: „the insiders to academic poetry's institutions: the poets, editors, and teachers [...]“ (Wheeler: 128). Diese Exklusivität wird in Craig's und Dubois' Studie „*Between art and money. The social space of public readings in contemporary poetry economies and careers*“ mehrmals angesprochen und kritisiert: „Even though readings are an important place for meeting and interacting with others in the poetry world that does not mean poetry readings are open social spaces to which all are equally welcomed.“ (Craig/Dubois: 448).

Auch wenn literarisches Schreiben und Lesungen kaum eine Rolle im universitären Feld im deutschsprachigen Raum spielen, ist es doch auffällig, dass in den letzten zehn Jahren die Beschäftigung besonders mit populären Formen der Lesung – wie etwa dem poetry slam – stark zugenommen hat. Stephan Ditschke, der sich schon in mehreren Beiträgen<sup>2</sup> mit Poetry Slam und Literaturvermittlung als Eventkultur beschäftigt hat, arbeitet momentan an seiner Dissertation, in der er einen Vergleich zwischen

---

2 Z.B. in den Anthologien von Grimm („*Schriftsteller-Inszenierungen*“ 2008) bzw. von Arnold („*Literaturbetrieb in Deutschland*“ 2009).

herkömmlicher Lesung und Poetry Slam<sup>3</sup> zieht.

Das der Lesung zu Grunde liegende Element des gesprochenen Wortes erfährt zwar mehr Beachtung, die Beschäftigung mit der Schrift und mit dem Text ist aber nach wie vor dominant. Auch in den USA wird eine Vernachlässigung des gesprochenen Wortes in der Wissenschaft beklagt: „Texts have clamored for attention so peremptorily that oral creations have tended to be regarded generally as variants of written productions or, if not this, as beneath serious scholarly attention.“ (Ong 1982: 8). Der Forschungszweig der „oral tradition“ aus den USA liefert wichtige Ansätze, die auch für die Untersuchung des Phänomens Lesung hilfreich sein können. Er beschäftigt sich mit der mündlichen Überlieferung im historisch-ethnologischen Kontext. Dies beinhaltet auch eine Geschichte des Publikums und des Zuhörens.

Historisch nachvollziehbar ist die Nicht- oder Wenigbeachtung der mündlichen Verbreitungsformen von Literatur unter anderem durch die Vormachtstellung der Schrift. Walter Ong, der sich mit der Beziehung von Schriftlichkeit und Mündlichkeit beschäftigt hat, begründet die Fokussierung der Forschung auf die Schriftlichkeit folgendermaßen: „Language study in all but recent decades has focused on written texts rather than on orality for a readily assignable reason: the relationship of study itself to writing.“ (Ong 1982: 8). Die Unterteilung eines wissenschaftlichen Problems in einzelne Segmente sei wesentlich für analytisches Denken, und eben diese Segmentierung und die damit einhergehende Abstraktion seien nicht durchführbar ohne die Verwendung von Schrift (Ong 1982: 8f), da derart komplexe Zusammenhänge die Stabilität des schriftlich fixierten Textes benötigen. Somit ist Schrift sowohl Untersuchungsgegenstand als auch Medium der Literaturwissenschaft. Mündliche Kommunikation und Darbietungsformen müssen zunächst festgehalten werden, damit sie für eine intensive wissenschaftliche Betrachtung geeignet sind. Hierfür gibt es verschiedene Möglichkeiten: von der „dichten Beschreibung“ nach Clifford Geertz bis hin zur audio-visuellen Aufnahme aus mehreren Blickwinkeln – die Untersuchung einer Lesung ist gewissermaßen Feldforschung, also können hier auch ethnologische Ansätze zum Tragen kommen. Laut Ong besteht ein Problem der

---

3 <http://www.uni-goettingen.de/de/53907.html>

Erforschung mündlicher Darbietungsformen darin, dass sie nicht direkt, sondern nur in textueller Form analysiert werden können: „[...] even orally composed speeches were studied not as speeches but as written texts.“ (Ong 1982: 10). Es wird also eine Terminologie verwendet, die auf der Untersuchung von Texten basiert, nicht auf dem gesprochenen Wort.

Dieses Problem wird in der Literatur auch thematisiert: Im Bereich der ethnologischen Forschung haben sich (vor allem im englischsprachigen Raum) einige Ausdrücke durchgesetzt wie z.B. „oral poetry“, „orature“, „performance literature“ oder „voiced text“<sup>4</sup>, in der deutschen Sprache jedoch weniger. Der Ausdruck „vermündlichte Literatur“ bezeichnet (wie der Ausdruck „voiced text“) Texte und Literatur, die also zunächst schriftlich fixiert sind, bevor sie vorgelesen werden. Die Variante der „performance literature/poetry“, die für eine Performance geschrieben<sup>5</sup> wurde, kann ebenso auf Deutsch verwendet werden (auch der Begriff „oral poetry“ oder „orature“ wird oft für Gedichte verwendet, die in erster Linie durch die Performance konstituiert werden, vgl. Novak: 14). Die Begriffe „Literatur“ und „mündlich/oral“ widersprechen sich in einer gewissen Weise – dennoch sind Wortschöpfungen wie „oral literature“ gebräuchlich und werden häufig in Texten verwendet. Walter Ong kritisiert seinerseits den Umgang mit diesen Begriffen: die Verwendung des Ausdrucks „oral literature“ sei nicht zu verantworten, da jeder Begriff seine Etymologie in sich trage und nicht davon zu trennen sei (Ong 1982: 12). „Literatur“ stammt vom lateinischen „littera“, Buchstabe, ab und bezeichnet somit alles Geschriebene – im Gegensatz zu oral, abgeleitet vom lateinischen „orare“ (sprechen).

Dies soll nur die Schwierigkeiten der Wissenschaft mit der Untersuchung mündlicher Überlieferungsformen u.ä. verdeutlichen – für die Untersuchung der Lesung ist das Verhältnis von Schriftlichkeit und Mündlichkeit zwar interessant, die schriftliche Variante ist aber immer präsent und Voraussetzung für die Vermündlichung. Deshalb wird

---

4 Eine besonders gute Einteilung und Beschreibung findet sich bei Foley. Auch Novak beschäftigt sich mit der Frage nach einer einheitlichen Terminologie.

5 Die Text-Artefakte sind hier oftmals in einem endgültigen Zustand, sondern werden laufend verändert, d.h. es existieren mehrere Schriftversionen, von denen aber keine als Original anerkannt werden kann.

im Weiteren auch nicht die Geschichte primärer Oralität skizziert, sondern werden die Veränderungen und Bedingungen untersucht, die mit dem Anstieg der allgemeinen Lesefähigkeit und dem vermehrten Gebrauch von Büchern und anderen geschriebenen Texten sowie die im Zusammenhang mit mündlichen Distributionsformen stehen.

### **3. Das Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit und die Geschichte der Lesung**

Um dem Phänomen „Lesung“ auf die Spur zu kommen, ist es unabdingbar, nach der geschichtlichen Herkunft bzw. nach ihren Vorläufern zu suchen. Bei der Lesung erscheint dies auf den ersten Blick nicht schwer, da sich der Forschungszweig der Lese(r)forschung in der Literaturwissenschaft mit vielen eng verwandten Bereichen beschäftigt hat. Die Lesung ist dort allerdings kaum vertreten, die wissenschaftlichen Untersuchungen zur Literaturvermittlung sparen diesen Aspekt aus. So existieren viele Studien zur steigenden Alphabetisierung und der damit zusammenhängenden veränderten Art der Literaturrezeption, wie z.B. bei Roger Chartier oder Eric A. Havelock, sowie auch Untersuchungen zur Geschichte des Buchdrucks und der Verbreitung von Büchern. Die mündliche, performative Form der Literaturverbreitung und die damit einhergehende Rezeption findet hingegen kaum Eingang in entsprechende Anthologien etc.

Mein Überblick in diesem Kapitel beginnt mit Formen der mündlichen Überlieferung abseits von Schriftlichkeit, dann wird das Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der wissenschaftlichen Literatur behandelt und abschließend komme ich zu der Frage nach der steigenden Alphabetisierung im 18. und 19. Jahrhundert und dem damit zusammenhängenden Übergang zum stillen Lesen. Dabei werde ich nicht nur die Lese- und Erzählforschung der Literaturwissenschaft zu Rate ziehen, sondern auch ethnologische Forschungsrichtungen mit dem Schwerpunkt auf mündliche Erzähltechniken und -traditionen. Untersuchungen von narrativen Traditionen bis in die heutige Zeit hinein und deren Verhältnis zum jeweiligen Text finden sich etwa bei John Miles Foley, dessen Buch „How to read an oral poem“ sich auf mündliche Darbietungsformen unter verschiedenen Voraussetzungen konzentriert. Er bespricht grundsätzliche Elemente des Vortrages und das Verhältnis des Textes zur mündlichen Vortragsweise. Auch die Publikumsrezeption ist Bestandteil seiner Untersuchungen (vgl. u.a. Foley: 62).

Einen guten Überblick über die problematische Behandlung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Forschung, die Schrift oft als überlegen und als Weiterentwicklung der Mündlichkeit sieht, gibt Julia Novak. Sie beschäftigt sich mit der wissenschaftlichen Vernachlässigung von „Live-Poetry“ (so auch der Titel ihrer Dissertation) und sieht ein großes Problem in der fehlenden Methodologie (Novak: 9).

Peter Stein übt Kritik am „westlich-abendländlichen Weg der Schriftkultur [als] Maß aller Dinge“ (Stein: 11) und der Vernachlässigung des Oralen in der Forschung. Die Opposition von Mündlichkeit und Schriftlichkeit wird in der englischsprachigen Literatur auch „Great Divide“ genannt und z.B. bei Foley als überkommene Sichtweise dargestellt: „Recent research has shown conclusively that the once-attractive binary notion of „oral“ versus „written“ cultures [...] proves in most cases much too crude a distinction. [...] The fact is that oral and written just aren't segregated absolutely.“ (26). Novak sieht die Definition von Mündlichkeit und Schriftlichkeit als dichotomisch „largely historical, [but] traces of the traditional dichotomy are observable in poetic practice and criticism even today.“ (Novak: 9).

Die Texte von Foley und Novak beschäftigen sich mit Live-Performance von Literatur (bzw. mit mündlicher Poesie), wobei sie sich allerdings fast ausschließlich mit Lyrik befassen. Das „Gedicht in Performance“ wird als eigenständige Kunstform anerkannt und nicht als bloße Erweiterung des Geschriebenen gesehen. Dennoch lassen sich viele Erkenntnisse auch auf Prosa anwenden.

Zur Forschung über die Lesefähigkeit in Europa mit besonderer Berücksichtigung der sozialen Schichten hat Erich A. Havelock einen wichtigen Beitrag geleistet. Weiters findet sich eine sehr übersichtliche Aufzählung der Errungenschaften im Bereich der Schrift (und anderer, vorschriftlicher Zeichensysteme) bei Andrew Robinson, die sehr gut zeigt, wie spät in der Geschichte der Menschheit Schrift zu einer wichtigen Ausdrucksform wurde. Walter Ong hat sich in vielen Texten dem Verhältnis der Schriftlichkeit zur Mündlichkeit gewidmet. Literalität wird oft als der Oralität überlegen angesehen, und es herrscht die Vorstellung vor, dass ohne Schrift auch keine „zivilisierte Kultur“ möglich sei

(vgl. Havelock). Auch Novak kritisiert diese überkommene Sichtweise von „primitiven“ und „entwickelten“ Kulturen in ihrem Kapitel „From Orality to Literacy: The Evolutionist Model“ (Novak: 13ff).

### **3.1. Die Anfänge der Schrift und die Debatte lautes vs. stilles Lesen**

Der Alphabetisierungsprozess ging zunächst nur langsam voran (vgl. Havelock: 82). Lange war Lesen und Schreiben eine Sache der Eliten und keine weit verbreitete Kulturtechnik:

„Literalität, obwohl von der bei der Niederschrift verwendeten Technologie abhängig, darf nicht durch die simple Existenz dieser Technologie definiert werden. Sie ist vielmehr ein sozialer Zustand, der nur von der Lesefähigkeit her definiert werden kann.“ (Havelock: 93)

Havelock erwähnt Kunstgegenstände aus dem antiken Griechenland, die selten das Lesen selbst, häufiger jedoch das Rezitieren abbilden (ebd.) und spricht von „Rezitationsliteralität“ (94). Auf den Kunstobjekten wird auch das Publikum dargestellt und somit die kommunikative Funktion des Vorlesens verdeutlicht.

Ob in der Antike das laute Lesen (auch ohne Publikum) vorrangig war, oder ob doch hauptsächlich still gelesen wurde, darüber herrscht nach wie vor Uneinigkeit. Roger Chartier sieht die früheren Forschungen, welche die stille Lektüre als große Ausnahme deklarierten, als widerlegt an (Chartier 1990: 160-164)<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Zur Debatte vgl. auch Stephan Busch: „Lautes und leises Lesen in der Antike“ sowie Alfred Messerli: „Vom imaginären zum realen Leser“.

### 3.2. Die Entwicklung der Lesung seit dem 18. Jahrhundert und der Einfluss neuer Medien

„Without a critical discourse, there is also no history.“<sup>7</sup>

Wie hat sich nun die Lesung entwickelt? Welche Beziehung zum lauten Lesen ist gegeben? Hat sich die Lesung aufgrund des verbreiteten stillen Lesens etablieren können, da die Gewohnheit, einen Text vermündlicht zu erleben, mit ihr weiter bestehen konnte? Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, um diese Fragen endgültig zu klären, ich werde aber versuchen, die Zusammenhänge sowie mögliche Interpretationen aufzuzeigen. Denn auch wenn die Autorenlesung keine lange stringente Tradition hat, liegt die Vermutung nahe, dass sie sich nach und nach aus Formen des mündlichen, gemeinschaftlichen Literaturerlebens entwickelt hat. Die Lesung kann auch nur auf Basis einer bestehenden Schriftlichkeit existieren, da die Vorlesenden einen geschriebenen Text anderen Menschen vortragen<sup>8</sup>.

Meiner Meinung nach ist die Lesung ein gutes Beispiel, das der oft erklärten Dichotomie von Mündlichkeit und Schriftlichkeit widerspricht, da die schriftliche Vorlage durch die Stimme und Gestik und Mimik erweitert und ergänzt wird und so eine einzigartige Form der Literaturvermittlung entsteht, die durchaus als eigene Kunstform verstanden werden kann: „Die beiden Trends zur Illustration und zum Hörerlebnis, also die ‚Visualisierung‘ und die ‚Auditivierung‘, begünstigen zweifellos das Phänomen Dichterlesung. Es vereint den optischen und den akustischen Effekt.“ (Grimm: 148).

Wie oben angesprochen, sind mit der Entwicklung und Verbreitung der Schrift die mündlichen Formen keineswegs verloren gegangen: „Still, to varying degrees many cultures and subcultures, even in a high-technology ambience, preserve much of the mind-set of primary orality<sup>9</sup>.“ (Ong 1982: 11). Dennoch haben sich die Praktiken verändert, und

---

<sup>7</sup> Anderson, Fortner: 46. zit. nach Novak: 8.

<sup>8</sup> Andere Aufführungen, die sich mit Sprache beschäftigen, ohne aus einem Text vorzulesen, sind eher den Performances als den Lesungen zuzuordnen.

<sup>9</sup> „Primary orality“, also primäre Oralität, ist nach Ong in Kulturen gegeben, wenn keinerlei Wissen von Schrift besteht (Ong 1982: 11; vgl. auch Ong 1999).

das laute Lesen in Gesellschaft ist heute in folge der hohen Alphabetisierungsrate in Europa und Amerika nur noch spärlich verbreitet, außer noch beim Vorlesen für Kinder, oder auch für alte Menschen. Andererseits sind Hörbücher in den letzten Jahren immer beliebter geworden (vgl. Novak: 20).

Zunächst möchte ich einen Überblick über das laute Lesen und das Lesen in Gesellschaft seit dem 16. Jahrhundert geben. Die Literatur hierzu ist vielfältig, und meine Auswahl beinhaltet Texte, die in Einzelaspekten die Brücke zu meinem übergeordneten Thema schlagen. Das nächste Kapitel befasst sich zunächst hauptsächlich mit Europa, wo die zwei Weltkriege des vergangenen Jahrhunderts die Ausbildung einer freien, unzensierten Medienlandschaft behinderten, während in den USA die Verbreitung und Entwicklung von neuen künstlerischen Ausdrucksformen durch Radio und Kino schneller und ungehemmter vonstatten gehen konnten. Die Geschichte der Lesung ist auch eine Geschichte der technischen Medien. Die Betrachtung der medialen Veränderungen ist aus zwei Gründen interessant: Einerseits stellt sich bei der Analyse von Lesungen immer auch die Frage nach der Dokumentation und damit nach der Methode der Stabilisierung des Vortrages. Andererseits können neue Medien auch die Art der Lesung beeinflussen, bzw. werden Lesungen über Radio und Internet verbreitet – es verändert sich so die ursprüngliche Notwendigkeit der gleichzeitigen Anwesenheit von Vortragenden und Rezipienten. Die Aufführung, die in ihrem speziellen Kontext steht, wird aus diesem herausgelöst und in einen neuen, anderen Kontext gestellt: „[...] it is embedded in a history, a real social and communicative context from which it cannot be extracted.“ (Furniss: 72). Jedes Wiedererleben des ursprünglichen Events durch die Aufnahme setzt diese in ein anderes Umfeld, mit anderen Rezipienten etc. Das “Original” wird mit jeder “Wiederholung” in Folge veränderter Rahmenbedingungen zur Neuinszenierung.

### 3.2.1. Steigende Lesefähigkeit, stilles Lesen und die Herausbildung von Lesegesellschaften

Es liegt nahe, die Praktik des lauten Lesens als Vorlesen vor Zuhörern mit der geringen allgemeinen Lesefähigkeit<sup>10</sup> zu erklären; im 18., aber auch noch im 19. Jahrhundert waren daher viele Menschen auf das Vorlesen angewiesen. Es entwickelte sich jedoch auch zu einer eigenen Form der Freizeitgestaltung, die auch unter Lesekundigen gerne praktiziert wurde<sup>11</sup>:

„In einer Zeit, in der zumindest die Eliten zunehmend eine Lesefähigkeit erwerben, die nicht mehr der Vermündlichung des gelesenen Textes zur Verständnissicherung bedarf, stellt das laute Lesen keine Notwendigkeit mehr, sondern eine gesellige Tätigkeit zu zahlreichen Anlässen und Zwecken dar.“ (Chartier 1990: 147).

Roger Chartier spricht hier noch vom 16. und 17. Jahrhundert, in den folgenden Jahrhunderten trifft dies auch auf weniger gebildete Schichten zu, wobei hier Uneinigkeit besteht, ob zeitgenössische Quellen von Propaganda geprägt oder wirklichkeitsabbildende Darstellungen waren (vgl. Messerli). So haben die „Geselligkeiten der vermündlichten Lektüre“ (Chartier 1990: 161) zunächst als Rückzugsort fungiert, waren dann aber an der Entstehung eines neuen öffentlichen Raumes „der Debatte und der Kritik, in dem Privatpersonen unabhängig von ihrem Stand frei und öffentlich ihren Verstand gebrauchen können“ (ebd.), beteiligt.

Chartier kommentiert auch im Abschlusskapitel seines Buches „Lesewelten“ die Ergebnisse der vorhergehenden Forschungen, und interpretiert diese neu: Schon sehr früh wurde (auch) still für sich selbst gelesen, das laute Lesen wurde vielmehr nur bei bestimmten Arten von Texten (Gebete, Predigten, Proklamationen, etc.) in bestimmten Situationen praktiziert. Er bezweifelt die lange vertretene Ansicht, dass das stille Lesen in der Antike extrem selten war und interpretiert im Text verwendete Metaphern der Stimme als „Kompensationsgründe“, die das neue stille Lesen begleiteten und nicht als Anweisung des Autors, den Text laut zu lesen (Chartier 1990: 162-163).

---

<sup>10</sup> Die Zahlen hinsichtlich der Lesefähigkeit variieren; auch stellt sich die Frage, wie Lesefähigkeit definiert wird. Vgl. z.B. Chartier 2006 sowie Robinson.

<sup>11</sup> Vgl. auch Messerli: 259 (für die Schweiz).

Wie Chartier in seinem Text „*The Practical Impact of Writing*“ ausführt, wurde die stille Lektüre im 15. Jahrhundert zur üblichen Rezeptionsform (Chartier 2006: 125) – allerdings nur für Gesellschaftsgruppen, die aufgrund ihrer sozialen Stellung schon frühzeitig mit Literalität in Berührung kamen und auch schreibkundig waren (ebd.). Mit der fortschreitenden Verbreitung von Büchern und ihrer Erschwinglichkeit verschwand das laute Lesen im privaten Kreis zwar zunehmend, aber nur langsam: lange existierten beide „Rezeptionsmodi“ nebeneinander (Grimm: 144). Das hatte unter anderem auch den Grund, dass die stille Lektüre zunächst in den höheren Klassen verbreitet war und erst später diejenigen erreichte, die schwer Zugang zum Bildungssystem hatten: „There seems to have been a clear division between those for whom reading was a private act and those for whom it remained a communal act, perhaps even an act of class solidarity.“ (Chartier 2006: 126). Das einsame Lesen förderte auch die Empanzipation des Individuums (vgl. Chartier 2006: 121). In Deutschland entstanden ab 1890 „literarische Gesellschaften [...] und mit ihnen die Institution des Autorenabends“ - eine „literar-historische Zeitenwende“ sei zu beobachten (Bartmann: 123).

Warum das gemeinsame (Vor-)Lesen weit verbreitet war, lässt sich mit verschiedenen Aspekten begründen: ökonomisch war es sinnvoll, die damals noch sehr teuren Bücher zu teilen, außerdem war das gemeinsame Lesen und Besprechen von Büchern eine sehr beliebte Abendgestaltung der bürgerlichen Gesellschaft – es war auch im Vergleich zu Besuchen von Theater- oder Konzerthäusern wesentlich billiger und konnte dadurch sehr oft praktiziert werden. Aber auch das Pflegen von sozialen Kontakten spielte eine Rolle: „[...] the book becomes the center of a cultivated society of friends and acquaintances.“ (Chartier: 135). Diese Vorlesestunden waren vorrangig, aber nicht ausschließlich in den gehobeneren Klassen zu finden, im 16. und 17. Jahrhundert war dies laut Chartier eindeutig Sache der „Bildungseliten Westeuropas“ (Chartier 1990: 146). Lesley Wheeler schreibt über das Lautlesen von Poesie im 19. Jahrhundert: „People from all classes voiced poems in domestic as well as in public settings such as clubs, reading circles, schools and competitions.“ (Wheeler: 6). Sie beschreibt ein verstärktes Aufkommen von mündlicher Performance („oral performance of written works“ Wheeler: 6) in Nordamerika und Britannien im 19. Jahrhundert: „Nearly everyone, it seems, sounded

poetry [...].“ (Wheeler: 6).

Mit der steigenden Alphabetisierungsrate im 19. und 20. Jahrhundert (vgl. die Graphik in Stein: 273) wurde auch immer mehr alleine still gelesen, und das laute (Vor-)Lesen wurde von „Experten“ (Autoren, Schriftstellern, etc.) übernommen.

Eine wichtige Rolle neben dem Lesen im Familienkreis (das gemeinsame Lesen der Bibel war in vielen Familien üblich) spielten die Literarischen Salons: hier traf ein gebildetes Publikum auf Autoren, die gezielt eingeladen wurden, ihre neuesten Texte vorzutragen. Darüber hinaus hatte der Salon laut Peter Seibert eine wichtige Funktion bei der Bewahrung von mündlichen Formen der Literatur:

„[Ein] bereits vorliegender Text [wird] mündlich reaktualisiert: Dieser Modus der Literaturverbreitung [...] war jahrhundertlang in Europa die gebräuchlichste Art der Weitergabe von Literatur; im Salon scheint dieser Modus seine Bedeutung, während er insgesamt im Schwinden begriffen war, verteidigt oder zurückerhalten zu haben.“

(Seibert: 351)

Auch Gunter Grimm nennt Lesegesellschaften im 18. Jahrhundert und „private bürgerliche Salons“ ab 1800 als wichtige Stationen der Geschichte des Lautlesens (vgl. Grimm: 143f; s.a. Seibert: 265). Ab Ende des 19. Jahrhunderts „verlor [der Vortrag, J.B.] den privaten Charakter und nahm dafür Repräsentations-Status an. Der Redner wollte nun bei den ihm nicht mehr bekannten Zuhörern etwas bewirken, für seine Kunst und für sich selbst gewissermaßen werben.“ (Grimm: 145). Weithase setzt den Übergang vom privat-geselligen Vorlesen zum öffentlichen Vortrag mit den Vorlesungen Schubarts im 19. Jahrhundert an, der vor großem Publikum las und auch Geld dafür verlangte (Weithase: 491), Christoph Bartmann nennt Ludwig Tieck als berühmten Vortragskünstler im gleichen Jahrhundert und dessen Tätigkeit als „den Beginn der Lesereise in kommerzieller Absicht.“ (Bartmann: 122): Detlef von Liliencron war „einer der ersten, der in gewerblicher Absicht Lesereisen unternimmt.“ (ebd.: 123).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich in der Literatur, die sich mit dem lauten Lesen bzw. dem Vorlesen beschäftigt, umfassende Darstellungen zum Lesen im privaten Rahmen finden, ebenso zur Verbreitung von literarischen Stoffen und anderen

Büchern sowie zum Erwerb der Lesefähigkeit. Die Autorenlesung hingegen wird in wenigen Texten erwähnt, und wenn, dann oft nur am Rande (siehe z.B. Chartier 2006: 152). Sie konnte sich auch nur entwickeln, weil die Lektüre zeitgenössischer Literatur an Bedeutung gewann und eine Rezeption zu Lebenszeiten des Autors stattfand. Dies wurde auch durch eine Professionalisierung des Verlagsfeldes und die Weiterentwicklung der Druck- und Distributionsmöglichkeiten erleichtert. Mit der Vergrößerung und Diversifizierung der Medienlandschaft erweiterte sich auch das Feld, in dem die Autoren sich selbst und ihr Werk präsentieren und dafür werben konnten.

### 3.2.2. Akustische Medien – 20. Jahrhundert

Die Rezeptionsmodi verändern sich immer, wenn sich die Mediensituation verändert – z.B. auch durch das Aufkommen der auditiven Medien wie etwa durch die Verbreitung des Radios in den 1920ern und 30ern in Nord-Amerika:

"While public recitations had formerly been displays of elocutionary skill, mostly by speakers other than the author, they increasingly became spectacles of authority. Instead of demonstrating talent and training for the stage (which most poets, then and now, do not have), readings began to manifest the authentic presence of the poet for audiences. Analogously, private recitation, or reading aloud in homes, was increasingly displaced by the voices of radio announcers and performers." (Wheeler: 40).

Auch Irmgard Weithase schreibt für den deutschsprachigen Raum Anfang des 20. Jahrhunderts:

„Der aufkommende Rundfunk unterstützte mit seinen „Autorenstunden“ den Dichter als Sprecher seiner Werke, wenn man auch nicht übersehen darf, daß es ebenfalls der Rundfunk gewesen ist, der dem Berufssprecher ein neues und weites Feld seiner Wirksamkeit eröffnet.

In jenen Jahrzehnten hatte es jedoch öfter den Anschein, als ob die Darbietung der Dichtung durch ihren Schöpfer die herrschende Darbietungsform der Dichtung werden sollte, als ob der Rezitationsabend durch den Autorenabend verdrängt werden sollte[...]“ (Weithase: 493)

Es gab immer wieder Diskussionen darüber, ob der Dichter die am besten geeignete Person für den Vortrag von Literatur sei, oder ob „Berufssprecher“ wie Schauspieler, Radiosprecher etc. diese Aufgabe besser erfüllen könnten (vgl. Weithase: 491 und 492). Diese Auseinandersetzung mit dem Vortragsstil kam allerdings nicht erst mit der Verbreitung der neuen audio-visuellen Medien auf, sie wurde dadurch aber intensiviert, da

durch die neuen Aufnahmetechniken die Vergleichbarkeit über größere Zeiträume ermöglicht wurde: „Diese akustischen Zeugnisse konfrontieren uns häufig auf verblüffende Weise mit dem Wandel vokaler Vortragsformen [...].“ (Meyer-Kalkus: 213<sup>12</sup>). So ist es seit der Erfindung des Phonographen 1877 durch Thomas Edison<sup>13</sup> erstmals möglich, die menschliche Stimme festzuhalten und jederzeit wieder zu hören. Die vortragende Person und die Rezipienten mussten nicht mehr am gleichen Ort zur gleichen Zeit anwesend sein; dadurch entstand einerseits eine Distanz zwischen dem Individuum und dessen Lautäußerungen und andererseits ein Gefühl der direkten Verbindung und Nähe. Laut Ingrid Weithase war Detlev von Liliencron der erste Autor, der in einen Phonographen sprach – und die Aufnahmen vermarktete (Weithase: 492), wohl weil er lange Zeit verschuldet war<sup>14</sup>.

Die zeitgenössische Autorenlesung hat sich in ihrer Form und Verbreitung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts etabliert, in den USA schon ein wenig früher: „Since the 1950s, the poetry reading has become one of the most important sites for the dissemination of poetic works in North America [...]“ (Bernstein 1998: 5). Aber erst mit den Beat-Poeten rund um Allen Ginsberg und Jack Kerouac und der Herausbildung einer literarischen „Subkultur“ lebten die Lesungen auf (siehe Gioia: 21), davor waren sie verstärkt im akademischen Bereich angesiedelt (ebd.) und erreichten nur einen kleinen Teil an Zuhörer und nicht breitere, heterogene Massen. Gunter Grimm attestiert dem 18. und 19. Jahrhundert eine Fokussierung auf den geschriebenen Text, während im 20. Jahrhundert die visuellen und auditiven Medien verstärkt an Bedeutung gewinnen (Grimm: 148).

---

12 Überhaupt finden sich bei Meyer-Kalkus viele Betrachtungen zu diesem Thema, siehe beispielsweise die Kapitel mit exemplarischen Untersuchungen zu Josef Kainz, Dadaismus, etc. (ab Seite 251).

13 <http://www.kulturtechnik.hu-berlin.de/odm/Phonograph>

14 vgl.: <http://www.richard-dehmel.de/rdehmel/zeitgenossen/liliencron.html> oder <http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/LiliencronDetlev/index.html>

### 3.2.3. Audio-visuelle Medien - Jahrtausendwende

Dass das Medium grundsätzlich verbunden mit dem zu vermittelnden Inhalt ist, ist seit Marshal McLuhans Diktum „The media is the message“ mittlerweile Konsens. Neue Medien beeinflussen die schon bestehenden, da sie erstens neue Formen bzw. Gewohnheiten der Rezeption etablieren und zweitens die alten durch intermediale Verbindungen direkt verändern können.

Wie oben bereits erwähnt, war die Erfindung und Verbreitung von akustischen Aufnahmegegeräten eine Möglichkeit für Autoren, ihre Stimme und ihre Werke auch über den direkten Vortrag hinaus zu verbreiten. Ob dies von einer größeren Anzahl von Autoren praktiziert wurde und inwiefern diese Art der Rezeption einen größeren Menge an Menschen erreichte, war aus den mir vorliegenden Texten nicht zu eruieren<sup>15</sup>.

Eine Verbindung zwischen dem erneuten Aufkommen der Lesung in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts und deren großer Popularität mit der veränderten (Medien-)Rezeption sehen gleich mehrere Autoren. So wird bei Wheeler ein Zusammenhang zwischen den „distanzierenden Technologien“ (13, Übersetzung J.B.) und dem Bedürfnis, den Autor in personam zu erleben, gesehen, da z.B. das Radio nur die Stimme, losgelöst vom Körper, übermittelt. „Radio affords simultaneous intimacy and distance [...]“ (Wheeler: 53) – die Stimme wird als sehr direkt und intim empfunden: „[...] voice registers the weird sexiness of reading poetry, the illusion it enables of a private tryst between author and reader.“ (38), ist aber dennoch räumlich (und auch zeitlich, falls es sich um eine Aufzeichnung handelt) von den Rezipienten getrennt. Ähnlich sieht das Charles Bernstein: „the emphasis on sound in the poetry reading [...] physically connects the speaker and listener [...]“ (11). Warum diese Art der Empfindung als direkter beschrieben wird, könnte mit der relativen Unsichtbarkeit des Mediums im Vergleich zur visuell erfahrbaren Schrift erklärt werden, doch ob die Sichtbarkeit eines Mediums tatsächlich gegen eine immersive Haltung der

---

<sup>15</sup> Eine genauere Untersuchung einer Mediengeschichte des Lesens und der technischen Voraussetzungen könnte als eigenständige Arbeit erfolgen.

Rezipienten spricht, ist fraglich. Wheeler erkennt auch ein Paradox in der Abwesenheit des Körpers des Sprechers und der empfundenen Intimität: „[...] the broadcast voice enables an unlikely intimacy despite physical distance.“ (Wheeler: 39). Wenn man allerdings davon ausgeht, dass die Nähe nicht zwischen Hörer und Sprecher, sondern zwischen Hörer und Text (-inhalt) entsteht, die durch die Stimme ermöglicht wird, erfüllt das Radio (wie auch Tonträger) die Voraussetzung, im intimen Rahmen der eigenen vier Wände sich ganz auf die Stimme und den vorgetragenen Inhalt zu konzentrieren. Wheelers Aussage „Network radio shuts down the instant feedback loop between poet and audience [...].“ (41) möchte ich dahingehend interpretieren, dass der Wegfall des direkten Austausches zwischen Autor und Publikum für den Rezipienten eine passive, unbeobachtete Haltung (im Gegensatz zum physischen Aufeinandertreffen bei der Lesung) ermöglicht.

Für die Forschung ist auch wichtig, welche Aufnahmetechniken bei der Dokumentation einer Lesung eingesetzt werden. Im Gegensatz zu auditiven Medien können audio-visuelle Medien den Gesamtkomplex des mündlichen Vortrags eher erfassen, also mehr Details aufnehmen und wiedergeben, was für die Untersuchung dieser optischen und akustischen Gesamtheit hilfreich ist, da eine Analyse nicht zeitgleich erfolgen kann. Dennoch unterscheiden sich diese Aufnahmen in einigen Dingen von der persönlich erlebten Lesung und fangen nicht das ganze Spektrum der Sinneseindrücke ein – so fehlen wesentliche Aspekte, die Atmosphäre ausmachen: die Wahrnehmung des Raumes und auch des restlichen Publikums durch die Zuhörer und -seher. Es können eventuell auch Gerüche wahrgenommen werden: „Audiences can not only hear the poets but watch them sweat, and in their passage on an off a nearby stage, touch and smell them.“ (Wheeler: 152), d.h. die körperliche Präsenz des Autors wird mit mehreren Sinnen erlebbar – und so natürlich auch das restliche Publikum: „die Präsenz der Menschen ist körperlich evident: im Riechen, Stinken, Spüren usw. [...].“ (Knoblauch: 43).

Es stellt sich weiters die Frage, wie die Kamera Bühne, Autor und eventuell auch das Publikum einfängt. Ein starres Bild, frontal auf den Vorlesenden gerichtet, fängt kaum etwas von der Atmosphäre, von der Stimmung im Saal ein: allenfalls können (je nach Lautstärke und Platzierung der Aufnahmemikrophone) lautliche Äußerungen aus dem

Publikum beim Mitschnitt zu hören sein. In der Lesung greifen die verschiedenen Überlieferungsweisen ineinander und koexistieren: der geschriebene Text (der selbst schon eine Entstehungsgeschichte hinter sich hat) sowie der „gestisch-visuelle“ (Stein: 9) neben dem „vokal-auditiven“ (ebd.) Vortrag. Auch Filmaufnahmen können nur einen Teil abbilden, oft fangen sie die Publikumsreaktion nicht gut – oder gar nicht – ein, da der Bildausschnitt häufig ausschließlich die Bühne zeigt – das Publikum ist meist nur für kurze Momente auf dem Bildschirm zu sehen. Nicht vergessen sollte auch die eventuelle Nachbearbeitung des Filmmaterials, z.B. durch die Setzung von Schnitten, werden. Beispiele für Autorenlesungen des klassisch-nüchternen Stils finden sich auf der Homepage [www.zehnseiten.de](http://www.zehnseiten.de), hier spricht der Autor frontal in die Kamera, Publikum ist keines vor Ort – oder zumindest nicht sicht- und hörbar. Auf der Seite findet sich folgende Beschreibung des Konzepts:

„Wir wollen Literatur im Internet angemessen präsentieren. Der Autor liest zehn von ihm selbst ausgewählte Seiten aus einem Buch; der Leser bekommt dadurch unmittelbare Information über Text und Verfasser.“

Das Ziel dieser an das Medium Internet angepassten Vermittlung von Literatur ist selbsterklärtermaßen Information für Leser bereitzustellen – und dies in kurzer, prägnanter Art und Weise. Hier wird die mündliche Aktualisierung des Textes nicht als eigenständige ästhetische Form gesehen, sondern soll in Verbindung mit der Präsenz des Verfassers als Werbung<sup>16</sup> für den geschriebenen Text fungieren. Ein ganz ähnliches Konzept verfolgt auch [erlesen.tv](http://erlesen.tv), mit dem Unterschied, dass dort in Farbe gefilmt und den Lesungen eine kurze Beschreibung beigegeben wird<sup>17</sup>. Die kommerzielle Ausrichtung der Seite ist deutlich erkennbar, da weitere Leistungen wie Live-Mitschnitte u.a. angeboten werden.

Ein anderes Beispiel für Lesungen im Internet sind zahlreiche Aufnahmen und private Mitschnitte unterschiedlicher Qualität auf [youtube.com](http://youtube.com). Hier findet man, mit etwas Glück und den richtigen Suchanfragen, ein breites Feld an Autoren und einen schnellen Überblick über verschiedene Arten, wie Lesungen gestaltet werden können. Auf [volkslesen.tv](http://volkslesen.tv) lesen keine Autoren, sondern Privatleute, die ihre Lieblingsbücher präsentieren. Hier ist eine Verbindung zu einer älteren Form der Literaturvermittlung, dem

---

<sup>16</sup> siehe auch: <http://derstandard.at/1231151260712/Mit-Autoren-in-Buechern-stoebem-Zehn-Seiten>

<sup>17</sup> [erlesen.tv](http://erlesen.tv)

lauten Lesen in Gesellschaft, ersichtlich, die in die anonyme Sphäre des Internet verlegt und somit in ihren Interaktionsmöglichkeiten eingeschränkt wurde. Allerdings steht hier – wie bei den anderen vorgestellten Homepages – der Anspruch im Vordergrund, viele verschiedene Menschen zu erreichen und diese für Bücher und das Lesen zu begeistern – auch für Live-Lesungen, die jedoch im Gegensatz zum Internetauftritt aufgrund von zeitlicher und räumlicher Gebundenheit und eventuell vorhandener Schwellenängste einem kleineren Personenkreis zugänglich sind. So lassen sich diese Versuche, Live-Literatur im Internet zu verbreiten, als Ergänzung des großen Lesungsspektrums im Rahmen der Diversifizierung des Feldes sehen, welches durch neue Medien immer wieder ausgeweitet wird. Die notwendige Präsenz von Autoren, die im Literaturbetrieb gefordert wird, erweitert sich in den Bereich des Internets – wobei der Internetauftritt von Autoren sehr unterschiedlich ausfallen kann. Einige versuchen, sich diesem zu entziehen, andere wiederum nutzen das Internet als Bühne für ihre Projekte, wobei ein großer Teil nicht von den Autoren persönlich gestaltet wird. Diese enthalten im wesentlichen Informationen zu den Publikationen, zu Lesungsauftritten oder Pressestimmen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die primäre Mündlichkeit langsam und schrittweise von Formen der Schriftlichkeit durchdrungen und schließlich abgelöst wurde. Danach existieren beide Formen nebeneinander, und im 19. und 20. Jahrhundert kann schließlich aufgrund der mittlerweile sehr hohen Alphabetisierungsrate, der verstärkten Distributionsmöglichkeiten von schriftlichen Medien und der allgemeinen Lesepraxis auf eine Vorherrschaft des schriftlichen Modus geschlossen werden (vgl. Grimm: 148). Einige Autoren sehen anschließend im 21. Jahrhundert (und schon ein wenig vorher) eine Rückkehr zur vordergründig mündlichen bzw. akustischen Kommunikation und Rezeption:

„As many have commented before, while the Internet may bring us back to reading on the computer screens, the growth and spread of modern technologies of communication have moved us increasingly into a world of oral rather than literate communication as television, radio and telephones, tape and video recorders [...].“ (Furniss: 17)

Ob dies nur eine neue Tendenz in der Medienrezeption darstellt, oder tatsächlich eine grundsätzliche Veränderung dieser, ist noch nicht zu beantworten: neue technische Geräte wie Tablets o.ä. sind noch nicht weit verbreitet, auch die Zukunft der traditionellen Printmedien Zeitung, Zeitschrift und Buch im Umfeld der Entwicklung der digitalen Welt

und ihren Vermittlungsmöglichkeiten ist kaum absehbar. Neue Formen werden sich etablieren – so gibt es beispielsweise den Trend, Twitter-Nachrichten von Sprechern vorlesen zu lassen – also eine Vermündlichung des Geschriebenen – und dann im Internet anzubieten. Dem Aufkommen und der Durchsetzung bzw. dem Abflauen und Erlöschen derartiger Entwicklungen wird in Zukunft das Interesse der entsprechenden Wissenschaftsdisziplinen (Kommunikationswissenschaft, Linguistik, Vergleichende Literaturwissenschaft etc.) gelten.

## 4. Die Lesung im Detail

Im zweiten Teil meiner Arbeit werde ich die Funktion und die Wirkungsmechanismen der Lesung untersuchen. Dies beinhaltet die äußeren Gegebenheiten (Bühnensituation), die ökonomischen Hintergründe, die Rolle des Autors abseits und auf der Bühne, die Gestaltung der Lesung durch den Autor (Auswahl der Textstellen, stimmliche und körperliche Ausdrucksformen), und speziell die Publikumsreaktion und -aktivität.

Bevor ich auf die einzelnen Aspekte der Autorenlesung eingehe, möchte ich diese definieren. Am Anfang dieses Unterfangens steht der – ernüchternde, dadurch aber auch erhellende – Blick in Literaturlexika. In bedeutenden Lexika (z.B. „*Brockhaus Literatur*“ von 2006 und 2010, „*Handbuch literarischer Fachbegriffe*“, 2008, oder im „*Jugendlexikon Literatur*“ von 1989<sup>18</sup>) finden sich keine Einträge zu den Stichworten „Lesung“<sup>19</sup> oder „Autorenlesung“. Ausnahmen bilden Metzlers Literaturlexikon von 2007 und das „*Sachwörterbuch der Literatur*“ von Gero von Wilpert von 2001. Meine Recherche erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, kann aber dennoch dazu dienen, einen Überblick zu geben. Auch das „*Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*“ von 1997 besitzt einen Eintrag über Lesungen, welcher unter dem Stichwort „Distribution“ angeführt ist. Der mit Abstand ausführlichste Text findet sich im „*BuchMarktBuch*“ von 2005 und stammt von Thomas Böhm, dem Herausgeber und Mit-Autor von „*Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung*“ von 2003. Er beschäftigt sich als einziger mit den ästhetischen Herausforderungen einer Lesung an die Autoren (bzgl. Textstellenauswahl und lautlicher Gestaltung). Christoph Bartmann bezeichnet die Lesung als „fünfgliedrige Sequenz“ (Bartmann: 125), als letzter Punkt wird von ihm das „gesellige Beisammensein“ (ebd.) genannt.

---

18 Auch im „*Kleinen literarischen Lexikon*“ von 1961, im „*Wörterbuch der Literaturwissenschaft*“ von 1986, im „*Sachlexikon Literatur*“ von 2002 und in „*Literaturwissenschaftliches Lexikon*“ von 1997 findet sich weder der Begriff „Lesung“ noch „Autorenlesung“.

19 Im Brockhaus von 2006 findet sich zwar der Eintrag „Lesung“, jedoch nur definiert als christliche Liturgie bzw. Lesung im politischen Zusammenhang (Staatsrecht).

Folgende Definition findet sich bei allen Publikationen: Die Lesung ist der mündliche Vortrag eines Textes vor Publikum, der des Öfteren in Zusammenhang mit ökonomischen Interessen steht. Aufgrund der begrenzten Anzahl an publizierten Definitionen möchte ich ausnahmsweise auch auf wikipedia.de zurückgreifen, auch, weil dies zeigt, dass das Themengebiet außerhalb der Literaturwissenschaft sehr präsent ist: „Eine Autorenlesung ist ein öffentlicher Vortrag eines Autors aus einem (meist eigenen) Buch mit Abschnitten seines Werkes vor Publikum.“<sup>20</sup> wird hier zusammengefasst. Die Autoren machen weiters auf drei wesentliche Kriterien aufmerksam: das ökonomisch-marketingtechnische Element, das Element des Personenkults und den direkte Austausch zwischen Autor und Publikum. Die letzten beiden Aspekte überschneiden sich stark, mein Vorschlag wäre, sie unter einem Punkt zu subsummieren und einen weiteren hinzuzufügen – und zwar den künstlerischen. Die Art und Weise, wie ein Autor seinen Text vorträgt und welche Textstellen ausgesucht werden, trägt wesentlich zum Gelingen einer Lesung bei – je nachdem, wie das Publikum darauf reagiert. Deshalb – und weil eine Lesung erst stattfinden kann, wenn Menschen präsent sind, die zuhören und zusehen – gilt mein Hauptaugenmerk der unmittelbaren Wechselwirkung zwischen Autoren und Rezipienten. Dieser Aspekt ist auch für die Autoren, die ihr Werk vortragen, von großer Bedeutung: „Communicating effectively with their audience is a central concern for many poets, as they view their craft as a form of communication.“ (Novak: 10). Außerdem sind sie durch ihre Abhängigkeit vom Markt und teilweise auch von den Lesungshonoraren darauf angewiesen, ein Publikum anzuziehen und dessen Erwartungen zu erfüllen.

Bei der Lesung selbst, während des Auftrittes, werden Mimik und Gestik in Zusammenhang mit dem gelesenen Text wichtig – sie tragen zur Interpretation eines Textes bei, ebenso wie die Intonation. So kann es sein, dass zum Beispiel die Komik eines Textes durch Grimassieren, ironische Ausdrucksweise und ähnliches erst erkennbar bzw. unterstrichen wird. Zahlreiche Quellen monieren die Vernachlässigung des Vortragsstils, da die Kunst des Vortrags mittlerweile von dem Bedürfnis des Publikums, dem Autor in personam gegenüberzusitzen, verdrängt wurde, so z.B. bei Wheeler (12f) oder Weithase (491).

---

<sup>20</sup> <http://de.wikipedia.org/wiki/Autorenlesung> abgerufen am 5.10.2012. Die erste Version wurde am 22.08.2004 erstellt.

„Mag auch viele Besucher von Dichterlesungen der Drang, den berühmten Dichter persönlich zu hören und zu sehen, mehr erfüllen als die Frage, wie der Autor selbst seine Werke sprachlich gestaltet, so haben sich doch die Zuhörer an die Darbietung des Wortkunstwerks in seiner lautlichen Form als der ihm angemessenen gewöhnt.“

(Weithase: 491)

Die Präsenz des Autors ist ein wichtiger Grund für das Publikum, eine Lesung zu besuchen, worauf ich später genauer eingehen werde.

Lesungen sind, wie auch Theaterinszenierungen oder Konzerte, Aufführungen, wie sie Erika Fischer-Lichte definiert: „„Aufführung“ meint ein strukturiertes Programm von Aktivitäten, das zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort von einer Gruppe von Akteuren vor einer Gruppe von Zuschauern durch- bzw. vorgeführt wird.“ (15). Hier sind die vier Grundpfeiler aufgelistet: Zeit, Ort, Akteure und Zuschauer. Die ersten zwei stecken den Rahmen ab, in dem Akteure und Publikum agieren. Diese Faktoren interagieren, es ist also nicht sinnvoll, sie separat zu analysieren, da auch immer eine Wechselwirkung zwischen dem Autor auf der Bühne und dem Publikum stattfindet. Ich behandle zunächst die Bedingungen für das Zustandekommen einer Lesung, um danach auf die einzelnen Parameter einzugehen.

#### **4.1. Organisation und ökonomische Aspekte**

Im Gegensatz zu der fehlenden wissenschaftlichen Aufmerksamkeit steht die Bedeutung der Lesung für den Literaturbetrieb – sie ist ein wichtiges Instrument für die Verbreitung von und Werbung für Bücher und ihre Autoren. Für viele Autoren sind Lesungen eine Möglichkeit, ihr Einkommen aufzubessern. Dies ist besonders für wenig bekannte Schriftsteller von nicht zu unterschätzender Bedeutung, da sie durch Buchverkäufe nicht ausreichend verdienen.

Bevor eine Lesung zustande kommt, bedarf es mehrerer organisatorischer Schritte, wie etwa Beschaffung eines Raumes, Einladen des Autors, Werbung u.v.m. Hierzu gibt es einige Bücher, die als praktische Anleitungen fungieren, wie z.B. Peter Reifsteck's „Handbuch Lesungen und Literaturveranstaltungen“<sup>21</sup>, das sich an Veranstalter von Lesungen wendet. Auch Autoren, die von ihren Lesungserfahrungen berichten, erzählen oft von der Anreise, dem Ankommen in einer neuen Stadt, der Begegnung der Organisatoren, dem Eintreffen am Ort der Lesung etc. Wenn sich der Autor wohl fühlt, gut betreut wird und das Ambiente ansprechend ist, trägt dies viel zum Gelingen der Veranstaltung bei.

##### **4.1.2. Organisation von Lesungen – und der Versuch einer Einteilung**

Die verschiedenen Lesungen unterscheiden sich nach Art der Organisation: von der kleinen, selbstorganisierten Lesung in einem Café oder einer Bar bis hin zu großen Literaturfestivals oder Lesungen im Rahmen von Literaturmessen. Die Räumlichkeiten, in denen die Lesung stattfindet, kann etwa Aufschluss über den Autor geben: Desto größer der Raum und somit auch das erwartete Publikum, desto wahrscheinlicher ist es, dass der Autor in der Öffentlichkeit bereits bekannt ist und die Lesung nicht selbst organisiert hat,

<sup>21</sup> Reifsteck, Peter: Handbuch Lesungen und Literaturveranstaltungen. Verlag Peter Reifsteck, Reutlingen 2000.

sondern dass diese extern, von Profis, in die Wege geleitet wurde. Die Veranstalter sind in diesem Fall Verlage, Literaturagenten, Literaturhäuser etc.

Am Beispiel der Organisationsform möchte ich die zwei Extreme eines breiten Spektrums behandeln – die institutionelle und die nicht-institutionelle Lesung. Diese Einteilung betrifft nicht künstlerische Aspekte, sondern äußere Umstände. Die Art der Organisation und in welchem Umfeld diese stattfindet, sagt zwar etwas über den Autor und dessen Buch aus, aber mehr darüber, wie diese bereits vom Literaturbetrieb wahrgenommen werden und in diesen integriert sind. Im Gegensatz zu oft wertend gebrauchten Unterscheidungen zwischen „Hoch-“ und „Popularkultur“ möchte ich hiermit die ökonomischen Rahmenbedingungen – die mit Hierarchien im Literaturbetrieb zusammenhängen – sichtbar machen.

Die institutionelle Lesung zeichnet sich dadurch aus, dass etablierte Institutionen des Literaturbetriebes für die Organisation verantwortlich sind: sie stellen den Raum zur Verfügung bzw. mieten diesen, laden Autoren (und auch Moderatoren) ein, machen Werbung, stellen Unterkünfte zur Verfügung, bauen Büchertische auf, betreuen die Autoren vor und nach der Lesung – und sorgen so für einen möglichst reibungslosen Ablauf. Diese Veranstaltungen sind tendenziell größer als die der nicht-institutionellen Lesungen, die Autoren sind bekannter und die Stimmung formeller: „Readings [...] take place in a variety of locations: bookstores, cafes, libraries, universities, bars, and festivals. Readings at libraries, universities, and festivals tend to attract more well known poets, publishers and critics.” (Craig, Dubois: 448).

In der Literatur finden sich zwei ähnliche Definitionen: „academic poetry reading“ bei Lesley Wheeler und „formal poetry reading“ bei Frederick C. Stern. Wheeler bezieht sich auf Lesungen im universitären Rahmen, ein Großteil der Definition ist aber auch für nicht-universitäre, aber institutionelle Lesungen anwendbar:

„Poetry readings based in these spaces partake of the conventions of academic lectures; the poet stands on a stage and speaks from behind a podium to rows of quietly seated students, faculty, and community members. Generally these writers read from books and manuscripts, proffering occasional glosses or background information on the poems in a more extemporaneous manner. [...] However, the conventions of the readings themselves remained

stable [...]” (Wheeler: 134f).

Die ruhige, passive Haltung des Publikums und die klare Aufteilung in Bühne/Podium und Auditorium sind auch für meine Definition der institutionellen Lesung wichtig und werden später noch erläutert. Zentral sind die feststehenden Konventionen, die diese Form der Lesung als etabliert kennzeichnen – die zu erwartende Situation ist dem Publikum vertraut und es kann sich schon vor der Lesung auf eben diese Form des Vortrags und der Rezeption einstellen. Der Besuch einer solchen Lesung ist formalisiert und stellt eine Art Ritual dar: „the formal reading is a theatrical event, with some of the qualities of a ritual.“ (Stern: 82)<sup>22</sup>.

Die Unterschiedlichkeit der äußeren Gegebenheiten haben Einfluss auf die kommunikative Situation: Große Räume und formell gestaltete Begegnungen eignen sich weniger für Gespräche mit dem Publikum oder andere Interaktionen. Der Ablauf der Lesung und das Verhalten aller Beteiligten ist weniger flexibel als bei kleineren Lesungen und es bleibt meist wenig Raum für spontane, überraschende Elemente. Stern grenzt das „formal poetry reading“ von Lesungen mit Performance-Charakter (hier nennt er u.a. Allen Ginsberg; Stern: 74) ab und definiert sie als auf Text und Autor zentriert: „The occasions for the formal readings are always the presentation of the poet and her/his work.“ (Stern: 74). Das heißt, dass experimentelle bzw. medienübergreifende Elemente selten sind, die Ausstattung ist sparsam und auch das Auftreten der Autoren ist meist ruhig und nicht effektheischend.

Auf der anderen Seite des Spektrums steht die nicht-institutionelle Lesung, kleine, in der Regel selbstorganisierte Veranstaltungen, die etwa in Cafés oder anderen Lokalen stattfinden. Publikum und Autor sind einander eher persönlich bekannt als bei der institutionellen Lesung und viele Besucher kommen, um dem Autor ihre Begeisterung für seine künstlerische Leistung zu zeigen (vgl. Craig/Dubois: 452) oder auch, um politische Themen zu unterstützen, die über die Person des Autors und über seine Texte transportiert werden (vgl. Wheeler: 132). Häufig finden in diesen Lokalitäten regelmäßig Lesungen statt, die Autoren melden sich bei den Veranstaltern oder direkt bei den Besitzern, sind

---

<sup>22</sup> Vgl. auch Bartmann: 126.

manchmal an der Organisation beteiligt und dann auch für die Werbung größtenteils selbst verantwortlich. Aus vielen dieser Caféhauslesungen sind mittlerweile große, bekannte Veranstaltungen geworden, die teilweise schon selbst zu Institutionen geworden sind, wie etwa der Poetry Slam in den letzten Jahrzehnten – obgleich die einzelnen Poetry Slams oft von wenigen Leuten gemeinschaftlich organisiert werden und es lokale Unterschiede gibt. Auch wenn viele Veranstaltungen unter dem Label „Poetry Slam“ laufen, so können die einzelnen Slams sowohl in die Kategorie „institutionelle Lesung“ wie „nicht-institutionelle Lesung“ fallen: manche Slams (besonders nationale Bewerbe) sind Großveranstaltungen, die nicht (mehr) in kleinen Räumlichkeiten stattfinden und mit großem Andrang rechnen können. Wheeler schreibt: „[...] counter-academic readings became just as formulaic as the university style of presentation [...].“ (Wheeler: 133) – aber dennoch bilden sie einen Kontrapunkt: sie zeigen andere Möglichkeiten der Lesungs-Performance abseits der etablierten, institutionellen Lesung auf und halten sich nicht an deren Konventionen, z.B. was das Auftreten der Autoren betrifft (ebd.). Auch Lesungen in Buchhandlungen können in beide Kategorien fallen – je nachdem, ob sie ein Teil einer großen Kette sind (wie z.B. Thalia), oder es sich um ein kleines, individuelles Ladengeschäft handelt, wie etwa Lhotzkys Literaturbuffet im 2. Wiener Gemeindebezirk<sup>23</sup>, um nur ein Beispiel zu nennen. Benedikt Geulen bemerkt eine Veränderung in der Organisation von Literaturveranstaltungen: „[...] parallel zur massiven Polarisierung von Groß- und Kleinbuchhandlungen, die die Branche durchgemacht hat, verlagert sich offensichtlich [...] auch das genuin buchhändlerische Individual-Angebot der Autorenlesung in Richtung agenturgesteuerter Großlogistik.“ (Geulen: 120). Die finanziellen Schwierigkeiten der kleinen Verlage und Buchhandlungen und deren Verdrängung durch die großen hat also auch Einfluss auf das Spektrum der Lesungsveranstaltungen.

---

23 <http://www.literaturbuffet.com/>

### 4.1.3. Literatur und Markt

Das Verhältnis der Kunst zum Markt ist ein schwieriges: nach außen hin soll die Kunst unabhängig und frei wirken – die realen ökonomischen Bedingungen ihrer Entstehung und Distribution bleiben dadurch der Öffentlichkeit verborgen.

„Die Produktion der vorgeblich antiökonomischen Wirtschaft der Kunst ist auf der Anerkennung der Uneigennützigkeit begründet und auf eine Anhäufung von symbolischem Kapital ausgerichtet. Der Wert des Kunstwerks wird nicht vom Künstler hervorgebracht, sondern vom Produktionsfeld als Glaubensgemeinschaft, die zu Repräsentation und Sakralisierung neigt.“  
(Zeyringer: 78)

Zeyringer bezieht sich hier auf Pierre Bourdieu, der das literarische Feld über zwei Extreme definiert: Auf der einen Seite steht das heteronome Prinzip, dem die bürgerliche Kunst, die Massenproduktion, zugeteilt ist, und welches politisch und ökonomisch den Markt beherrscht. Das autonome Prinzip befindet sich auf der anderen Seite des Spektrums: die „l'art-pour-l'art“, deren eingeschränkte Produktion intern zirkuliert; die Konsumenten sind meist ebenfalls Produzenten (und somit auch Konkurrenten). Seine Protagonisten lehnen ökonomischen Erfolg ab um sich stärker vom heteronomen Prinzip abzugrenzen und ihre Zugehörigkeit zu demonstrieren (vgl. Bourdieu: 341ff). Bourdieus Erläuterungen gelten nach seinen eigenen Angaben nicht nur für das literarische Feld, sondern für die gesamte Kulturproduktion (Bourdieu: 341). Die Charakterisierung der Produzenten des autonomen Feldes, die besagt, dass für diese das „Streben nach weltlichen Ehren und Anerkennungen verpönt ist“ (Bourdieu: 345), trifft meines Erachtens für Literaten weniger zu als für andere Kulturschaffende. Freilich werden Schriftsteller in der Öffentlichkeit oft so wahrgenommen, als wären sie vom Buchmarkt abgetrennt: „[...] ihre Produkte werden gekauft, weil man mit ihnen das Lebensgefühl verbindet, jenseits wirtschaftlicher Zweckrationalität höheren Werten zu huldigen.“ (Geulen: 129). Das Buch als Medium der literarischen Kunst ist heutzutage ein Massenprodukt – zwar sind Erstausgaben bei Sammlern begehrt und erzielen hohe Preise, der literarische Inhalt ist aber nicht vom äußeren Erscheinungsbild abhängig<sup>24</sup>. Während etwa der künstlerische Inhalt der bildenden Kunst stark an das Medium gebunden ist, sind die Buchstaben und Wörter als aneinandergereihte Signifikanten in den meisten Fällen visuell uninteressant

---

<sup>24</sup> Eine sorgfältiges Lektorat und ein gut lesbares Layout ist hier Voraussetzung – anders verhält es sich bei illustrierten Büchern, bei denen die visuelle Komponente in direktem Zusammenhang mit dem Text steht.

(Ausnahmen sind die visuelle Lyrik, manche Formen des experimentellen Romans, etc.). Vertrieb, Distribution (besonders hervorzuheben sind hier öffentliche Bibliotheken und Buchereien) und Preisgestaltung (zum Beispiel Taschenbuch, Sonderausgaben, Mängelexemplare) haben das Medium „Buch“ innerhalb der letzten hundert Jahre zu einem jederzeit, jeder Person zugänglichen Massenprodukt gemacht – zumindest in den sogenannten Industriestaaten. Vielleicht ist auch deshalb die Person des Autors in der Leserrezeption so wichtig: weil die Aura des Originals weniger dem (massenhaft vorhandenen) Buch als seinem Verfasser anhaftet. Durch die Präsenz vieler Autoren in den Medien und ihr persönliches Auftreten bei Lesungen wird der Kontakt zu ihren Lesern direkter und intensiver; dies wird hier später noch genauer ausgeführt.

#### **4.1.4. Die Lesung als ökonomischer Faktor**

Parallel zu den oben von mir vorgestellten Kategorien der Organisationsform ist ein Zusammenhang zu ökonomischen Bedingungen erkennbar: je mehr Kapital vorhanden, desto bekanntere Autoren können eingeladen und desto größere Räumlichkeiten in renommierten Institutionen können angemietet werden, die Kosten für Werbemittel höher ausfallen, etc. Dies ist in erster Linie davon abhängig, wieviel Budget den jeweiligen Veranstalter zur Verfügung steht und deckt sich in dieser Hinsicht mit der oben skizzierten groben Einteilung in institutionell versus nicht-institutionell.

Auch nicht privates Kapital bzw. öffentliche Förderung spielen hierbei eine große Rolle: von Stadt und Staat geförderte Institutionen müssen nicht wirtschaftlich erfolgreich sein, sondern ziehen durch ihren seriösen Ruf und ihr Renommee Autoren sowie Publikum an (in Wien z.B. die Alte Schmiede). Ebenso können anerkannte Autoren mit ihrem Namen und ihrem Prestige Vereine, kleine Kulturveranstalter oder auch einzelne Initiativen durch Auftritte unterstützen und diese so einer breiteren Öffentlichkeit bekannt machen<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Formen der Unterstützung von Autoren durch andere, bereits bekannte Autoren beschreiben Craig und Dubois.

Für die Autoren selbst spielt die Lesung als Verdienstmöglichkeit oft eine große Rolle: nicht viele von ihnen können allein von Buchverkäufen leben; die Lesung ist nicht nur ein Werbe- und Kommunikationsmittel, sondern auch eine Form, für schriftstellerische Arbeit bezahlt zu werden, vgl. z.B. Craig/Dubois:

„[...] readings are important to poetry economies because they provide an avenue for promotion and distribution of poetry and because they provide one of the few opportunities for poets to be paid for their work – all in the name of art.“ (450)

Auch Böhm spricht von den „sicher nicht unbedeutenden finanziellen Motive[n]“ (170), die ein Grund für Autoren sind, Lesungen zu geben. „Für Autoren in Deutschland sind die Honorare für Lesungen (neben Literaturpreisen und den Verlagsvorschüssen) eine wichtige Einkommensquelle (2004 schlägt der Verband der Schriftsteller ein Mindesthonorar von 250 Euro vor).“ (Böhm: 204). Besonders im Feld der Lyrik, die sich grundsätzlich schlechter verkauft als etwa Romane, ist das Einkommen durch Lesungen nicht nur ein zusätzliches; für Frankreich und Kanada konstatieren Craig und Dubois: „The only way to sell a book of poetry is to sell it from the hand of poets.“ (451)<sup>26</sup>. Dana Gioia nennt das Beispiel von Robinson Jeffers, der im Alter von über fünfzig Jahren begann Lesungen abzuhalten, um seine Steuern zahlen zu können (Gioia: 21). Auch Verlage profitieren gegebenenfalls durch einen erhöhten Absatz. Ebenso machen Buchhandlungen als Veranstalter durch den Namen des lesenden Autors auf sich aufmerksam und hoffen, so ihren Kundenkreis zu erweitern (siehe Geulen: 119).

---

<sup>26</sup> Siehe auch Craig/Dubois: 444

## 4.2. Der Raum der Lesung – Nähe und Distanz

Der Raum, in der die Lesung stattfindet, ist ein wichtiger Analysepunkt, da in ihm z.B. durch die Aufteilung und die Distanz zwischen Autor und Publikum die Rezeption mitgestaltet wird. Und auch das Gebäude, die Ausstattung, die Sitz- oder Stehmöglichkeiten etc. spielen eine Rolle bei der Wahrnehmung durch die Rezipienten. Im Folgenden wird auf die Bedeutung des Ortes eingegangen sowie auf die Bühnensituation, die bei der Lesung im Vergleich zum Theater sehr reduziert ist.

### 4.2.1. Die Bedeutung des Ortes für die Lesung

Der Ort der Lesung (oder auch anderer Arten von Aufführungen) ist das erste, das auf die Zuschauer bzw. -hörer wirkt – beginnend mit dem Gebäude über den Eingangsbereich bis hin zum Eintreten in den Veranstaltungssaal. „Der Raum wird durch seine Verwendung definiert, durch das, was Darsteller *und* Zuschauer in ihm tun.“, so Fischer-Lichte (17). D.h. auch das Publikum trägt durch seine bloße Anwesenheit im Saal zur Einmaligkeit der Lesung bei – ein einfaches Beispiel ist die bloße Menge an Menschen, die die jeweilige Lesung besuchen: das Empfinden wird bei fast leerem respektive fast vollem Saal unterschiedlich ausfallen<sup>27</sup>. Dass spärlich besuchte Aufführungen als unangenehm empfunden werden, ist Ausdruck dessen, dass die Lesung auch als soziales Event (vgl. Knoblauch: 35) erfahren wird: die Menschen kommen nicht nur wegen der Person, die auf der Bühne steht (also bei der Lesung der Autor); sie wollen auch gesehen werden, sich über das Gesehene und Gehörte austauschen, nicht alleine zu Hause sitzen, eventuell danach gemeinsam auf ein Glas Wein gehen, die Reaktionen der anderen Leute registrieren, etc. Laut Hubert Knoblauch ist das körperliche Erleben ein wichtiger

---

<sup>27</sup> Für das Kino vgl. Barthes: „In diesem Dunkel des Kinos (einem anonymen, bevölkerten, zahlreichen Dunkel: ach, die Langeweile, die Frustration der sogenannten Privatvorführungen!) ruht die Faszination des Films (gleichviel, welchen).“ (377).

Teil von Veranstaltungen: „Das Event will erlebt werden, und zwar am eigenen Körper. [...] Die Beteiligten wollen auch die Masse am Leib spüren.“ (47).

Eine Lesung muss nicht zwingend in einem klassischen Aufführungssaal mit erhöhter Bühne und Sitzreihen abgehalten werden. Um mehr Publikum anzulocken oder auch das Thema der Lesung zu unterstreichen, können auch sonst anders genutzte Plätze und Räume wie z.B. Cafés, Verkehrsmittel, Plätze im öffentlichen Raum etc. zu Veranstaltungsräumen werden. Der gewählte Ort kann so als zusätzliches Zeichen fungieren, er kann zur Generierung von Bedeutung beitragen (vgl. Fischer-Lichte: 17f). Da ich für die Literaturvermittlung vor Publikum, also für die Lesung, keine wissenschaftlichen Auseinandersetzungen über die Beziehung von Vortragendem und Besuchern im Raum gefunden habe, werde ich auf Theorien der Theaterwissenschaft zurückgreifen, insbesondere auf Jerzy Grotowski.

#### **4.2.2. Die Bühne – theaterwissenschaftliche Ansätze**

Ein wichtiger Aspekt ist die Aufteilung innerhalb des Raumes, in dem eine Aufführung stattfindet. Die Theaterwissenschaft hat sich mit unterschiedlichen Verhältnissen von Bühnen- und Publikumsbereich auseinandergesetzt. So kann es eine erhöhte Bühne geben, oder es erlangt ein ebenerdiger Bereich durch die Anwesenheit des Akteurs und/oder Requisiten die Funktion einer Bühne: Es „gelingt [...] den Protagonisten, einen Eindruck von Bühne zu erzeugen“ (Knoblauch: 39). Im Folgenden ist mit Bühne ebendieser erweiterte Begriff gemeint, und nicht notwendigerweise eine erhöhte Theaterbühne.

Die Theaterwissenschaft beschäftigt sich seit den 60er Jahren intensiv mit dem Verhältnis zwischen Bühnengeschehen/Schauspielern und dem Publikum (vgl. Balme). Aber auch frühere Theatermacher und -theoretiker befassen sich mit dem Publikum und

dessen Rezeption. Dies bezieht sich auf die Art, zu schauspielern (etwa Bertolt Brechts Konzept der 4. Wand) oder auch auf die räumliche Situation im Sinne der Aufteilung von Bühne und Zuschauerraum (siehe Balme 134ff für einen Überblick über die verschiedenen Ansätze und Theorien).

Im Gegensatz zum Theater ist die Bühnenausstattung bei Lesungen meist auf das Notwendigste reduziert: ein Tisch, ein Stuhl, einfache Beleuchtung, vielleicht ein Glas Wasser. Für Charles Bernstein ist gerade diese Reduziertheit (auch in der Art zu sprechen) das, was Lesungen ausmacht und sie von anderen Aufführungen unterscheidet. Er nennt sie „anti-performative“ (10) bzw. „anti-expressivist“ (ebd.) und verweist auf Jerzy Grotowskis „poor theater“ (ebd.). Grotowskis Methode des „Armen Theaters“ steht dem „synthetischen Theater“ (Grotowski:18), also einem Theater, das die verschiedenen Disziplinen wie Malerei, Literatur, Architektur etc. vereint, entgegen. Er ist der Überzeugung, „daß Theater ohne Schminke, ohne eigenständige Kostüme und Bühnenbild, ohne abgetrennten Aufführungsbereich (Bühne), ohne Beleuchtungs- und Toneffekte usw. existieren kann“ (ebd.).

Bernstein beschreibt für den mündlichen Vortrag eine Wirkung, die durch diese Beschränkung stattfindet, und zwar eine Konzentration auf die Stimme des Vortragenden. Seine These lautet, dass im Theater das „visuelle Spektakel“ (Bernstein: 10; Übersetzung J.B.) eine Distanz herstelle, die die Zuschauer von den Akteuren trenne. Im Gegensatz dazu führe die Konzentration der Sinne auf die Stimme bei Lesungen zu einer Verbindung auf physischer Ebene, „moving to overcome the self-consciousness of the performance context.“ (Bernstein: 11). Durch die ruhige, unaufgeregte Stimme des Sprechers entstehe ein „konkaver akustischer Raum“ (11; Übers. J.B.), der die Zuhörer miteinschleße. Inwiefern die visuellen Elemente des Theaters einem „Eintauchen“ des Publikums im Wege stehen, wird bei Bernstein leider nicht weiter ausgeführt. Dieses Eintauchen in einen imaginären, selbst geschaffenen Raum kann als immersive Strategie bezeichnet werden (mehr dazu in Kapitel 4.4.1.). Die Immersion<sup>28</sup> wurde zunächst anhand des Kinos mit seinen bewegten Bildern thematisiert (vgl. Schweinitz: 140 und 146), um später im

---

28 Vgl. Schweinitz bzgl. Kino und Ryan zur Malerei.

Zusammenhang mit „virtual reality“ wieder aufzutauchen (vgl. Neitzel/Nohr). Marie-Laure Ryan zeigt aber auf, dass schon die realistische Malerei (die ihren Höhepunkt im „trompe-l'oeil“ fand) darauf abzielte, eine künstlich-reale Welt zu erschaffen (Ryan: 3 und 121). Auch die Literatur hat seit jeher neue Welten in den Köpfen ihrer Leser geschaffen – und setzt dies auf den Ebenen „setting, plot and character“ (Ryan: 15) um. Lesen wird oft mit Metaphern wie „Kino im Kopf“ umschrieben, die deutlich machen, dass in der Vorstellungskraft des Lesers Bilder entstehen (vgl. auch Ryan: 120).

Es stellt sich nun die Frage, wie diese Überlegungen zur Reduktion aus der Theaterwissenschaft auf die Lesung umgelegt werden können. Die klassisch-institutionelle Lesung zeichnet sich tatsächlich durch eine Reduktion der visuellen Elemente aus, wodurch das Publikum sich ganz auf den Autor und seinen Text konzentrieren kann. Einerseits können visuelle Darstellungen die Vorstellungskraft einschränken, indem sie dadurch schon etwas vorgeben, dass dann in der eigenen Phantasie nicht mehr hergestellt werden muss (dies ist auch ein häufiger Vorwurf, wenn Lesen und Fernsehen bei Kindern und Jugendlichen besprochen werden – Filme ließen weniger Phantasie zu als Bücher) – neue Trickfilmtechniken versuchen, immer genauer und detaillierter eine Wirklichkeit abzubilden. Dagegen steht, dass immer noch genügend undefinierte Elemente, Verbindungen, (Sinn-)Zusammenhänge, Ausweitungen etc. übrigbleiben, um Eigenes hinzuzufügen: es wird durch den Rezipienten eine individuelle Interpretation vorgenommen.

Die drei Grundpfeiler der Lesung sind der Autor, das Publikum und der zu vermittelnde Text. Letzterer kann beim „Armen Theater“ nach Grotowski auch noch weggelassen werden: „Mindestens ein Zuschauer ist vonnöten, um eine Aufführung zu ergeben. So bleiben also der Schauspieler und der Zuschauer. [...] Alle anderen Dinge sind Zusätze [...]“ (Grotowski: 33). Text kann improvisiert werden und muss nicht schriftlich fixiert existieren, und eine Aufführung kann auch ohne gesprochene Worte funktionieren. Die Schauspieler können allein durch ihre Körper in Interaktion mit denen der anderen Schauspieler und dem Raum Bedeutung und Handlung generieren. Auch der vorlesende Autor hat den eigenen Körper zur Verfügung, welcher aber nicht im

Mittelpunkt steht. Er kann ihn als Ergänzung verwenden, er kann durch Mimik und Gestik Aspekte des Textes beispielsweise unterstreichen und betonen oder auch durch seine gesamte Körperhaltung und -sprache zur allgemeinen Stimmung, zur Atmosphäre Wesentliches beitragen.

### **4.3. Der Autor auf der Bühne – die Lesung**

*„One reason, then, why formal readings are attended is simply for the audience to see and hear the poet, to put, as it were, a living body and face with the "voice" in the written poetry [...].“ (Stern: 76).*

Die Räumlichkeiten, in denen die Lesung stattfindet, und der allgemeine organisatorische Hintergrund bilden grundlegende Voraussetzungen für das Gelingen einer Lesung. Diese Faktoren beeinflussen schon die Stimmung, eine Spannung, die im Publikum entstehen kann (vgl. Knobloch: 36) – noch bevor der Autor die Bühne überhaupt betritt. Bis zu diesem Punkt ähneln sich verschiedene Veranstaltungen noch sehr stark, man denke zum Beispiel an den Konzertbetrieb: das Gesamterlebnis wird von Konventionen und rituellen Handlungen, wie z.B. die Wahl der Garderobe, vorbereitende Lektüre, das Kaufen und Lesen von Programmheften, Gespräche etc., geprägt. Wenn dann der Veranstaltungsraum betreten wird und sich der Zeitpunkt des Beginns ankündigt, wird es meistens still im Saal und die Spannung steigt, bis die Protagonisten die Bühne betreten.

Noch bevor der Autor zu lesen beginnt, kann man zwei grobe Unterscheidungen treffen: Ist es eine Lesung mit Moderation, d.h. der Autor kommt nicht allein auf die Bühne und wird von einem Moderator vorgestellt? Oder aber tritt der Autor alleine vor das Publikum und stellt sich evtl. auch selbst vor? Auch eine Mischform ist möglich, wenn ein paar kurze Sätze über den Autor und sein Buch von einer zweiten Person gesagt werden, der Autor danach aber alleine auf der Bühne bleibt.

Der erste Schritt auf die Bühne, der erste Blick ins Publikum, der erste Eindruck der Körpersprache, des Kleidungsstils und der Frisur: dies gehört zwar nicht zum literarischen Wert der Lesung, kann aber dennoch beeinflussen, wie der Text wahrgenommen und beurteilt wird. Es sind Aspekte, die dem Autor als Person zugeordnet sind, und die die Person des Autors in seinem Auftreten konstituieren. In wenigen Texten sind diese berücksichtigt worden, ganz besonders nicht die der Kleidung: eine Ausnahme ist hier Gunter E. Grimm. Unter dem Stichwort „Die Optik der Lesung“ (Grimm: 149) beschreibt er den Habitus von Autoren zwischen „großer Geste“ und „Understatement“ (ebd.) und illustriert dies mit Bildern auf den folgenden Seiten, die ein Abweichen von den damaligen, zeitgenössischen gesellschaftlichen Kleidungs- und Frisurnormen zeigen. Pierre Bourdieu unterteilt das literarischen Feld in zwei Kategorien: das heteronome Prinzip der bürgerlichen Kunst, deren Anhänger ökonomischen Erfolg anstreben und das autonome Prinzip, dessen Vertreter (z.B. des l'art-pour-l'art) im Extremfall „irdisches Scheitern als Zeichen der Erwähltheit“ ansehen (Bourdieu: 344), also auf Anhäufung von symbolischem Kapital zielen (vgl. Zeyringer: 78). Diese Distanzierung von der bürgerlichen Gesellschaft (Grimm: 153) sei mittlerweile in der heutigen Unterhaltungsindustrie anerkannt und erhalte „eine abgesegnete Legitimation“ (ebd.). „In neuer Zeit und vor allem bei jungen Autoren verwandelt sich die Lesung immer mehr in eine Event-Show, die Lesung mutiert zur Performance“ (ebd.), meint Grimm zu den neuesten Entwicklungen. Augenscheinlich ist aber nicht die klassisch-institutionelle Lesung „mutiert“, sondern es hat vielmehr eine Diversifizierung des Feldes stattgefunden (vgl. Geulen, bes. 132 und 137). Schon bei Bourdieu ist von der „[...] Herausbildung eines relativ autonomen Kunstfeldes mit *stilistisch diversifizierten* Produkten [...]“ zu lesen; diese Ausweitung sei „ganz der Diversität des Publikums geschuldet [...]“ (Bourdieu: 397). Es ist also durchaus gut erklärbar, dass sich die verschiedenen Formen der Lesung in ihrer Vielfältigkeit nebeneinander behaupten können: Lesungsformate, die sich durch einen höheren Grad an Performance- bzw. Show-Elementen auszeichnen, locken ein anderes Publikum an als institutionelle Lesungen, die ein eher traditionelles, akademisches Feld ansprechen. Die Performance-Lesung ist also weniger als Konkurrenz zur klassischen Autorenlesung zu sehen, sondern vielmehr eine Erweiterung im Bereich der Literaturvermittlung.

Die folgenden Unterkapitel behandeln die Person des Autors und dessen Einfluss und Wirkung auf das Publikum. Die Anwesenheit des Verfassers des gelesenen Textes stellt einen, vielleicht sogar den wichtigsten Beweggrund für den Besuch einer Lesung dar. Dies geht einher mit einem Interesse am biographischen Hintergrund des Autors und des direkten Erlebens: Wie sieht der Autor aus? Wie spricht er? Das Publikum will den Autor kennenlernen und erhofft sich somit einen „Mehrwert“ für den literarischen Text.

In der Folge wird versucht, Fragen bezüglich des Autors und seiner Omnipräsenz bei Lesungen zu beantworten: Ist das öffentliche Auftreten von Autoren der Grund dafür, dass zwischen Autor und Werk kaum differenziert wird? Wird durch die körperliche Präsenz einem Bedürfnis nach biographischen Informationen über den Autor nachgegeben? Ist dies ein generelles Verhalten von nicht-professionellen Lesern/Literaturrezipienten? Steht es im Zusammenhang mit geschichtlichen, medialen Entwicklungen?

#### **4.3.1. Präsenz und Autorität**

*„It is the star-quality of the poet which attracts the audience [...].“ (Stern: 82).*

Es stellt sich die Frage nach der Autorität des Autors, dessen begriffliche Verwandtschaft schon etymologisch zu erkennen ist, und eine damit einhergehende Erwartung des Publikums, er könne dem Text durch seine bloße Anwesenheit legitimieren, ihn reaktualisieren und ihm damit weitere Bedeutungsebenen zuschreiben. Gunter E. Grimm sieht den Zweck der Lesung darin, „die abstrakte Kategorie der Autorschaft inhaltlich zu spezifizieren.“ (Grimm: 172).

Der Autor wird in dem Moment wahrgenommen (und damit auch schon bewertet), in dem er die Bühne betritt – noch bevor er spricht bzw. vorliest. Das, was im ersten Moment der Begegnung entsteht und wahrnehmbar ist, also die Präsenz einer Person,

definiert Fischer-Lichte folgendermaßen:

„Von Präsenz sprechen wir bei Aufführungen vor allem in Bezug auf den besonderen Modus der körperlichen Anwesenheit der Darsteller [...]. Präsenz meint in diesem Sinne die spezifische Ausstrahlung eines Darstellers, die er durch seine bloße physische Gegenwart im Raum vermittelt; sie ist also nicht auf die dramatische Figur bezogen (im Falle daß eine solche ins Spiel kommt), sondern geht von dem phänomenalen Leib des Darstellers aus.“ (Fischer-Lichte: 30)

In ihrem Text wird die Performativität und das Ereignishafte von Theaterinszenierungen besprochen, deshalb bezieht sie sich hier auf die Präsenz der Darsteller auf der Bühne – dies lässt sich jedoch gleichermaßen für Autoren bei einer Lesung sagen. Sie betreten die Bühne und werden in diesem Moment wahrgenommen, noch bevor ihre Stimmen zu hören sind und ihre Texte gehört werden können. Die körperliche Präsenz des Autors ist weniger stark als die von Schauspielern, da die Vermittlung des Textes meist zum Großteil stimmlich realisiert wird und die körperlich-motorische Ausdrucksweise reduziert ist. Auch sitzen die meisten vortragenden Autoren, d.h. sie bewegen sich nicht durch den Raum, manchmal ist auch nur ihr Oberkörper zu sehen. Es gibt aber auch Autoren, die es bevorzugen zu stehen, wie z.B. Wolf Haas im Sommer 2012 im Wiener Museumsquartier, wo er auswendig vortragend auf der Bühne auf- und abwanderte (ein Ausschnitt ist auf youtube<sup>29</sup> zu sehen). Auch der US-amerikanische Schriftsteller T.C. Boyle praktiziert einen dynamischen Vortragsstil, den er in seinen Interviews erklärt:

„Ich habe [...] über die Jahre eine Methode gefunden, mich bei Auftritten so zu verhalten, dass es den Leuten offenbar Spaß macht. Ich will ihnen meine Liebe zur Literatur auf eine vitale und überzeugende Art näherbringen.“ (Fasthuber, 2012a: 28).

Dies zeigt, dass er zu den Autoren gehört, die sich über die Präsentation ihres Buches Gedanken machen und darüber, welchen Eindruck ihre Lesung beim Publikum hinterlässt – und wie man als Autor für eine hohe Aufmerksamkeit über einen längeren Zeitraum sorgen kann. Der Interviewer Sebastian Fasthuber nennt seine Lesung „Entertainment“ und grenzt sie von „hochseriöse[n] literarischen Veranstaltungen“ ab (ebd.). Thomas Böhm wiederum erkennt in Abschweifungen nicht nur fehlende Aufmerksamkeit, sondern sieht in ihnen ein Potential für neue Ideen und Gedanken (Böhm: 185). Lesungen böten aus zweierlei Gründen gute Voraussetzungen hierfür: weil es in ihnen selbst um Ideen und Sprache gehe und weil sie nicht „reizüberflutet“ seien (ebd.).

---

<sup>29</sup> [www.youtube.com/watch?v=Yw6NLJsH6pc](http://www.youtube.com/watch?v=Yw6NLJsH6pc)

Autoren live zu erleben, sie zu sehen und zu hören, sich mit ihnen im gleichen Raum zu befinden, ist vermutlich der Antrieb für viele, Lesungen zu besuchen und nicht, einen literarischen Text in seiner Gesamtheit, mit allen seinen Facetten zu genießen, da – zumindest bei längeren Texten wie Romanen – nur Ausschnitte vorgelesen werden und kein eigenes Lesetempo (gegebenenfalls mit Pausen) gewählt werden kann. Bei der Sonderform des Kriminalromans wird dies noch deutlicher: bei einer Lesung kann zwar Spannung aufgebaut werden, für die Auflösung ist es aber meist unabdingbar, das Buch selbst fertig zu lesen.

Der Autor, vor allem, wenn er schon etabliert ist, wird oft als Star erlebt – eine Trennung von Autor und Werk kaum wahrgenommen: „So lebt die Institution der Lesung geradezu davon, dass sie die anderswo (in der Literaturwissenschaft) längst dekretierte Trennung von Autor und Werk, von empirischen und fiktionalen Ichs aufhebt [...].“ (Bartmann: 126). Es ist unter anderem die Erwartung eines „Mehrerts“ und eines intensiveren Erlebnisses, weshalb sich Menschen für Lesungen interessieren. Der Autor als Instanz, als Urheber des Textes und somit als Schlüssel zu dessen Verständnis: daraus speist sich die Neugier des Publikums, das sich durch den direkten Kontakt neue Erkenntnisse erhofft.

Ob bzw. in welchem Ausmaß diese Erwartungen erfüllt werden, kommt neben der Persönlichkeit des Autors auch auf die Art der Lesung (institutioneller oder nicht-institutioneller Charakter), und wieviel Nähe diese zulässt, an. Wheeler sieht das gestiegene Bedürfnis nach persönlichem Kontakt zum Autor als Antwort auf das Aufkommen der neuen, distanzierenden Medien (Wheeler: 12f) wie zum Beispiel das Radio, die eine Gegenbewegung entstehen ließen, in der Lesungen florieren konnten und ihr privates Umfeld verließen (vgl. Wheeler: 40). Das Verhältnis von Autor und Publikum ist gekennzeichnet durch die Spannung von Nähe und Distanz, die etwa durch räumliche Aspekte vergrößert bzw. verringert werden kann. Wie stark diese ist, wird von jedem Besucher einer Lesung individuell empfunden.

Die Präsenz des Autors ist historisch nicht immer im Mittelpunkt der Lesung gestanden – als diese weitgehend im kleinen, privaten Kreis stattfand – wo sich Menschen trafen, um gemeinsam zu lesen bzw. zuzuhören, war die Verbindung der Autoren, die ihre Texte vorlasen, zu ihrem Publikum eine intimere (vgl. Seibert). Lesungen fanden oft unter Gleichgesinnten statt, die Zuhörer waren oft selbst Schriftsteller, und Literatur zirkulierte in einer elitären, von der Öffentlichkeit abgeschirmten Gruppe. Ende des 19. Jahrhunderts änderte sich diese Situation, und Dichter traten vermehrt vor anonymen Publikum auf (Grimm: 145). Damit wurde die Lesung kommerzialisiert – mit der steigenden Bekanntheit mancher lesender Autoren wurde es üblich, Eintrittsgeld zu verlangen. Die Autoren versuchten nun, durch die Lesung auch sich selbst als Person zu vermarkten: „Der Redner wollte nun bei den ihm nicht mehr bekannten Zuhörern etwas bewirken, für seine Kunst und für sich selbst gewissermaßen werben.“ (Grimm: 145).

Durch den Schritt des Künstlers in die Öffentlichkeit hat sich nach und nach auch das Bild des Schriftstellers überhaupt verändert. Aufzutreten und zu lesen, die eigene Kunst und den eigenen Namen dadurch – und durch die Präsenz in anderen Medien wie Printmedien, Fernsehen und Radio – bekannt zu machen, ist mittlerweile common sense im Literaturbetrieb, was auch die jungen Autoren von Anfang an vermittelt bekommen:

„Heute werden Autoren von Beginn an viel stärker als früher dazu angehalten, sich professionell zu vermarkten. Es gehört inzwischen einfach dazu, präsent zu sein, was [die junge Autorin Milena Michiko Flašar] bestätigt: ‚Von uns wird nicht mehr nur erwartet, dass wir gute Bücher schreiben, sondern dass wir auch als Personen greifbar sind. Insofern ist es wichtig, in Form von Lesungen in Kontakt mit dem Publikum zu kommen und sich und sein Gesicht auch in den Medien zu zeigen.‘“ (Fasthuber 2012b: 24<sup>30</sup>).

Die Entwicklung der Medien im 20. Jahrhundert hat Auswirkungen auf Autorschaft und Literaturvermittlung bzw. -rezeption. Lesley Wheeler sieht eine Parallele zur verstärkten Wahrnehmung des Autors als persönliche, autoritäre Instanz:

„Poetry readings as manifestations of authentic authorial presence, rather than as demonstrations of vocal skill, would become the mainstream mode of aural dissemination. Personality would become central as distancing technologies otherwise took hold of American culture.“ (Wheeler: 12f)

Die Verschiebung des Autors aus dem privaten Raum seiner Schreibstube in den öffentlichen Raum der Lesung und der medialen Aufmerksamkeit eröffnet neue

---

30 nachzulesen unter: <http://www.falter.at/falter/2012/08/07/suesser-vogel-jugend/> (letzter Zugriff: 21.02.2012)

Tätigkeitsfelder sowie das Erreichen einer größeren Anzahl von Menschen – und potentiellen Lesern<sup>31</sup>.

„Da das Publikum von Lesungen stets gemischt ist und vom Erstbesucher bis zur Expertin jede Art von Leser umfassen kann, sind die Ansprüche an die Vermittlung hoch, ist die Lesung bzw. der öffentliche Vortrag der demokratische Ort der Literaturvermittlung schlechthin [...]“ (Böhm: 170f)

Eine Lesung ist auch ein sozialer Ort, bei dem verschiedene Menschen mit einem gemeinsamen Interesse aufeinandertreffen, und das schon seit langer Zeit: Einerseits diente das laute Vortragen früher der Informationsvermittlung für leseunkundige Menschen, andererseits war das gemeinsame Lesen schon im 17. Jahrhundert mit dem Aufkommen der privaten Lektüre immer auch eine gemeinschaftliche Freizeitbeschäftigung, ein Anlass zum Zusammentreffen von Familie und Freunden: „Das Vorlesen/Lesenhören war [...] eine gesellige Praktik, die als häusliche Lektüre [...] geübt wurde.“ (Stein: 260). Die Autorenlesung kam aber erst auf, als zeitgenössische Autoren vermehrt rezipiert und auch bewundert wurden.

#### **4.3.2. Tod und Rückkehr des Autors**

Die Beschäftigung mit dem Autor und der Autorintention ist in der Literaturwissenschaft seit einiger Zeit „aus der Mode“. Einen interessanten Überblick über die Gründe beziehungsweise wie der Begriff des Autors sinnvoll verwendet werden kann, geben Jannidis, Lauer, Martínez und Winko im von ihnen herausgegebenen Band „Die Rückkehr des Autors“ – die Tagung, in deren Umfeld die meisten Beiträge entstanden sind, trug den gleichen Titel, nur noch mit einem Fragezeichen am Schluss, der aufgrund der Inhalte von den Herausgebern für das Buch gestrichen wurde. Es wird gezeigt, wie die Rolle des Autors in der Wissenschaft angewendet wurde und wird: so z.B. die Autorintention und die Untersuchung eines spezifischen Stils des Autors (etwa

---

31 Hier sind besonders Lesungen in Schulen bzw. Speziallesungen für Kinder (z.B. in Bibliotheken) zu nennen.

Einteilungen in Früh- oder Spätwerk etc.), beide Beispiele kamen im 18. Jahrhundert<sup>32</sup> auf (in Deutschland mit dem Geniegedanken) (vgl. Jannidis et al.: 3ff). Winko stellt in der Einführung fest, dass an Theorien, die sich mit der Autorintention beschäftigen, in der literaturwissenschaftlichen Praxis festgehalten wird (Winko: 41). Die Herausgeber sprechen sogar von der „unbestreitbaren Relevanz dieses Begriffs in nahezu allen Bereichen des Fachs [...]“ (Jannidis et al.: Vorwort). Roland Barthes war nicht der einzige Theoretiker, der in den 60er Jahren die Kategorie des Autors abschaffen wollte, auch andere favorisierten die Analyse der Intertextualität (vgl. ebd.). Andere, wie etwa Wolfgang Kayser, differenzierten den Begriff des Autors und fügten den des Erzählers hinzu – der Autor wird hier nicht völlig ausgeschlossen aus den Interpretationsversuchen (vgl. Jannidis et al.: 12f<sup>33</sup>).

Barthes Diktum vom Tod des Autors ist seit seinem Entstehen Ende der 60er Jahre ein vielzitatierter Text – die zentrale Forderung lautet: „Die Geburt des Lesers muß mit dem Tod des ›Autors‹ bezahlt werden.“ (Barthes: 63). Die Ansicht, der Autor könne einem Text ein letztes Signifikat mitgeben, welches ihn restlos erklären könnte, ergäbe für die modernen Texte aufgrund ihrer Vielstimmigkeit keinen Sinn mehr (Barthes: 62). Barthes schreibt:

„Die *Erklärung* des Werks wird immer auf seiten desjenigen gesucht, der es hervorgebracht hat, als »spräche sich« durch die mehr oder weniger durchsichtige Allegorie der Fiktion hindurch letztlich immer die Stimme ein und derselben Person »aus«, nämlich des Autors.“ (Barthes: 58).

Barthes setzt die Entstehung des Konzepts des Autors mit dem „ausklingenden Mittelalter“ (Barthes: 57) fest, das von der Gesellschaft gleichzeitig mit „de[m] Glanz des Individuums oder, wie es vornehmer heißt, der »menschlichen Person« entdeckt [wurde]“ (ebd.)<sup>34</sup>. Diese Individualisierung des Einzelnen und des Autors im Speziellen war vermutlich auch die Grundlage, um überhaupt Autorenlesungen möglich zu machen: das Bedürfnis, vom Autor persönlich die Legitimation der eigenen Interpretation oder bzw. neue Ansätze und Einsichten zu bekommen. Die heutige Lesungspraxis (und auch die anderen,

---

32 Auch kam zu dieser Zeit das „juristische Autormodell“ (ebd.) auf, das den Autor in umfassender Weise als den Verfasser und damit Eigentümer der geistigen Ideen des Werkes versteht.

33 Vgl. auch meine Einteilung in Autor und Vorleser/Vortragender in Kapitel 4.4.1.

34 Vgl. auch Roger Chartier: 146f.

autorzentrierten medialen Präsentationsmöglichkeiten wie Interviews und Portraits in Print- und Online-Medien) zeigen, dass der „Tod des Autors“ zumindest in der nicht-professionellen Rezeption abseits der Universitäten nicht stattgefunden hat.

Ich glaube nicht, dass dadurch die Vielschichtigkeit und Vielstimmigkeit eines Textes verloren geht, sondern vielmehr, dass der Autor zwar eine höhere Instanz für die Bedeutungsgenerierung darstellt, aber auch durch seine Erläuterungen und Erklärungen der Text nicht restlos aufgeschlüsselt und dem Text nicht sein „»Geheimnis«, das heißt [s]einen letzten Sinn“ (Barthes: 62) genommen wird. Das Erfahren des Autors bei der Lesung und dessen Aussagen werden von der Allgemeinheit vielleicht stärker gewertet als andere Interpretationsleistungen, aber können dennoch nicht die *eine* Interpretation geben, da vom Text doch keine Eindeutigkeit verlangt wird.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Barthes sich gegen eine Interpretation, die auf die Autorintention abzielt, ausspricht, und Leser und Autor beinahe als Antagonisten darstellt – die „Geburt“ des Lesers sei nur möglich, wenn der Autor „stirbt“. Während in der literarischen Forschung die Forderung nach dem „Tod des Autors“ unerfüllt geblieben ist, sind gleichzeitig die Leser in den Vordergrund gerückt und werden in der Rezeptionsästhetik in die Generierung literarischer Bedeutungen eingebunden und als konstituierender Faktor von literarischen Prozessen gewürdigt:

„Während in die Untersuchung des impliziten wie des fiktiven L[esers] letztlich auf die Analyse von Texten hinausläuft, ist der reale L[eser] Gegenstand der empirischen Rezeptionsforschung, in der auch psychologische und soziologische Aspekte berücksichtigt werden [...].“  
(Wilpert: 183)

### 4.3.3. Das „Genie“ aus der Nähe erleben

Wie oben bereits angesprochen, kann von einem Verschwinden des Autors hinter dem Werk keine Rede sein – Autoren stehen stark im Mittelpunkt des medialen Geschehens rund um literarische Themen: „Seit die Idee vom Originalgenie etabliert ist – und das geschieht parallel zur Etablierung eines Marktes für Kunstprodukte –, werden Autoren als Stars inszeniert.“ (Geulen: 129). Auf Seite der privaten, nicht-professionellen Rezeption ist das Interesse am Autor und seinem Leben besonders groß. Dies stellt keine Neuerung dar, sondern wurde schon 1927 von Rudolf Pannwitz literarisch verarbeitet: Irmgard Weithase bemerkt dazu, dass ein großer Teil des Publikums „kunsstensionslüstern“ war und „konnte nicht wirklich zuhören, wenn große Dichtung schlicht gesprochen wurde.“ (Weithase: 497) und erklärt somit die aufkommende Ablehnung des Berufssprechers durch das Publikum (ebd.). Der Autor wird also als höhere Instanz, als „genialer“ Schöpfer seiner Texte gesehen, und die Neugier der Leser ist groß, diese Person kennenzulernen – oder zumindest ihr nahe zu kommen:

„Erwiesenermaßen wollen Leser und Leserinnen den kennen, der ihnen da, der ihnen das schreibt. Dazu besuchen sie seine Lesungen, sie befragen ihn oder senden ihm Briefe. Man will, dass er einsteht für das, was im Buch steht. Die „message“ der Texte soll rückgebunden, authentifiziert und beglaubigt werden durch ihren Sender, soll mit dessen Intention zusammenfallen [...].“ (Fliedl: 179)

Fliedl sieht das Scheitern vorprogrammiert: weil die „Haftung des Autors für sein Werk [...] eine beschränkte ist“, die „Deutung eines Werkes [nicht] der Absicht des Schriftstellers“ entsprechen müsse und „der Original-Autor als schöpferischer Ursprung seiner Rede längst gestorben ist“ (Fliedl: 180). Dies ändere jedoch nichts am unbeschränkten Interesse der Rezipienten am Autor, der auch „Objekt emotionaler Bestrebungen“ (ebd.) sei. Aus diesen Gründen sollte die Autor-Leser/Rezipienten-Beziehung von der Wissenschaft nicht vernachlässigt werden.

Auch bei Bartmann wird das Bedürfnis des Rezipienten, den Autor live zu erleben, als Grund für den Besuch von Lesungen genannt:

„Wir alle gehen zu Lesungen aus Schaulust und aus dem Verlangen nach einer Intimität, wie sie die Begegnung mit dem Text allein nicht gewährt; etwas gibt uns die Überzeugung,

wir kämen, wenn wir ihn hören und sehen, dem Autor näher, als wenn wir ihn ‚nur‘ lesen.“  
(Bartmann: 125)

Es ist einen Versuch wert, diese Aussage zu erläutern. Auffällig ist an Bartmanns Satz der Ausdruck der Intimität, der zunächst paradox erscheint: man stelle sich eine Lesung vor – immerhin ist diese kein privates Treffen zwischen zwei Personen, sondern ein meist öffentliches Event, dem eine Gruppe von Menschen beiwohnt – im Gegensatz dazu die private Lektüre eines Textes. Das leise Lesen des Textes erscheint intimer – aber nur was das Verhältnis des Lesers zum Text betrifft. „[A] private occasion in a public space“ (in: Bernstein 2009: 144) nannte David Antin die live-performance von Poesie; und Bernstein fügt hinzu, dass das Anhören und Ansehen einer Aufnahme von live-performances dann umgekehrt als „public occasion in a private space“ (ebd.) verstanden werden kann.

Die Intimität, von der Bartmann spricht, besteht also nicht auf geistiger, intellektueller Ebene, sondern basiert darauf, die körperliche Präsenz des Anderen zu erfahren: die Stimme, die Bewegungen, etc., um so die Persönlichkeit des zuvor hinter dem Text versteckten Urhebers kennenzulernen. Dies geht oft mit der Erwartung einher, etwas aus dem Leben des Autors zu erfahren, ihn besser einschätzen und bewerten zu können. Dieses Bedürfnis wird oft von den Medien – und auch von der Literaturkritik – aufgenommen, um den Lesern entgegenzukommen. Dies kann überhand nehmen und die Auseinandersetzung mit dem literarischen Werk fast vollständig verdrängen, wie zum Beispiel in diversen Ausgaben von Heinz Sichrovskys Literatursendung „ErLesen“ auf ORF III<sup>35</sup> zu bemerken ist. Die Beschäftigung mit dem Entstehungskontext eines Werkes – zu dem ja auch die Persönlichkeit des Autors gehört – kann aber auch einen Beitrag zum Verständnis des Textes liefern und zu anregenden Diskussionen führen.

---

35 vgl. den Artikel von Sabine Gruber im *derstandard.at*: <http://derstandard.at/1328162530994/Salami-oder-Mortadella-Wodka-oder-Whiskey>.

#### 4.3.4. Stimme und Vortragsstil

Für die Lesung ist der stimmliche Ausdruck der vorlesenden Person ein zentrales Merkmal – die Erzählerstimme wird vom Autor selbst übernommen. Heute pflegen viele Vortragende einen vergleichsweise reduzierten, wenig emotionalen Stil. Dies kann als Abwendung von theatralischen Formen des Sprechens gesehen werden und stellt – wie im Kapitel 4.2.2. für die Bühnenausstattung besprochen wird – eine Reduktion dar. Ein weiterer Zusammenhang besteht mit dem Aufkommen der Dichterlesung, die die Berufssprecher Anfang des 20. Jahrhunderts verdrängte und sich von dieser Sprechweise distanzieren wollte – die daraus resultierende Artikulation würde heute vermutlich aber als aufgeregt empfunden werden. Es gab aber immer verschiedene Moden, die auch nebeneinander existierten und sich abwechselten (vgl. Grimm: 154ff).

Heute wird eine neutrale Ausdrucksweise<sup>36</sup> vor allem bei Lesungen von Büchern, die als ernste, „höhere“ Literatur verstanden werden, gepflegt. Bei unkonventionelleren Lesungen, z.B. Poetry Slams, wird, abgesehen von der expressiveren stimmlichen Darbietung, tendenziell mehr gestikuliert (meist stehen die Slam-Poeten). Lesley Wheeler untersucht das sogenannte „academic poetry reading“, also Lyriklesungen im akademischen Bereich<sup>37</sup>, und kommt hier zu folgendem Schluss:

„[...] poets perform the fact that they are not performers. Readers may wear street clothes or business clothes, but avoid any suggestion of costume [...]. In any case, poets did not display emotions at their readings but instead tended to manifest intellectual detachment, if not in the poem's words then through carefully neutral delivery.“ (140)

Dies sind Resultate ihrer Beobachtungen einer Reihe von Lesungen des AWP (Association of Writers and Writing Program, vgl. Wheeler: 138).

Auch Frederick C. Stern beschäftigt sich in seinen Untersuchungen des “formal poetry reading” mit Lesungen, bei denen der Autor sich weniger auf das Darstellerische

---

36 Vgl. Grimm:158.

37 Im Gegensatz zum deutschsprachigen Raum existiert ein Teil des Literaturbetriebes der USA innerhalb des akademischen Systems – ersichtlich auch daran, dass Schriftsteller Schreibkurse abhalten und in Universitätsverlagen veröffentlichen. Vergleiche hierzu auch Craig/Dubois.

(im Sinne von “acting”) als vielmehr auf das Vorlesen konzentriert und bei denen sich das Publikum kein Spektakel oder Schauspiel erwartet (Stern: 73). Das Aufkommen der Dichterlesung Ende des 19. Jahrhunderts warf auch die Frage auf, ob Autoren selbst oder aber professionelle Sprecher besser geeignet für die Lesung sind (siehe Weithase 491), davor waren es noch eigene Vortragskünstler, die Literatur vor Publikum vortrugen (ebd. 492). Die Kunst des Sprechens wurde durch die Präsenz des Autors abgelöst: „While public recitations had formerly been displays of elocutionary skill, mostly by speakers other than the author, they increasingly became spectacles of authority.“ (Wheeler: 40<sup>38</sup>).

Wie in anderen Bereichen gibt es auch bezüglich der stimmlichen Realisierung eines Textes bzw. Vortrages Konventionen. Meyer-Kalkus bezieht sich auf Untersuchungen durch Albrecht Schöne, der Lesungsaufnahmen aus der Nachkriegszeit mit älteren Dokumenten vergleicht und zu dem Schluss kommt, „daß die Autoren nach 1945 bereits durch ihren Sprechstil sich von der Vergangenheit abgrenzen wollten [...].“ (Meyer-Kalkus: 214f) und deshalb eine monotone Ausdrucksweise bevorzugten. Das Vorhandensein von Tondokumenten stellt eine wichtige Quelle der Wahrnehmung und Auswertung eines solchen Wandels dar. Diesen stehen kommentierende Beschreibungen gegenüber, die Werturteile beinhalten, welche von zeitgenössischen Konventionen geprägt sind. Die mündliche Ausdrucksform, die durch den Vortrag von Literatur vereinheitlicht wurde, prägte auch ein Gemeinschaftsgefühl:

„Der mündliche Vortrag der neueren deutschen Dichtung – wie übrigens auch der ins Deutsche übersetzten Weltliteratur – wurde um 1800 zum Maßstab eines verfeinerten Gebrauchs der deutschen Sprache, darüber hinaus zum Kristallisationskern neuer Formen der Geselligkeit und des Wir-Gefühls.“ (Meyer-Kalkus: 225).

Dies ging einher mit einer Standardisierung der deutschen Sprache (siehe Weithase 372ff.).

Die Stimme und der damit einhergehende persönliche Ausdruck ist ein individuelles Merkmal eines jeden Menschen – wir können uns bekannte Leute an ihrer Stimme erkennen, und sie hat auch Einfluss darüber, wem gegenüber wir Sympathie empfinden. Im Gegensatz zum stillen Lesen ist bei der Lesung der lautliche Ausdruck des Autors ein wesentlicher Bestandteil. Konrad Paul Liessmann sieht in der mündlichen

---

38 Wheeler merkt hier auch an, dass die meisten Autoren nicht für den Auftritt proben.

Aktualisierung einen Akt der persönlichen Aneignung, der anderen zugänglich gemacht wird: „Einen Text vorlesen heißt, ihm etwas von seiner objektiven Gestalt zu nehmen, ihn zu entschärfen, indem er partiell durch eine Stimme individualisiert wird.“ (Liessmann: 30), eine Spannung zwischen Eigenem und Fremden entstehe (ebd.: 31). Die lautliche Wiedergabe verortet das Geschriebene im Hier und Jetzt, das durch die körperliche Präsenz des Autors verstärkt wird: „The presence of the living poet, the sounding of the poet's voice in the present, affirm the reality of life, what I have called the "now-ness" of the poetry [...].“ (Stern: 81). Eine sehr ähnliche Funktion sieht Lesley Wheeler in der Lesung, da diese die Anonymität und Isoliertheit des einsamen, stillen Lesens durchbricht und so den distanzierenden Medien entgegengesetzt ist: „[...] the audience attends in order to overcome its own sense of disembodiment. [...] To hear the poet is to overcome one's own anonymity, to overcome the loneliness which the printed page can not overcome.“ (Wheeler: 76f). Die Stimme wird als direkt und persönlich empfunden, und für wichtige Gespräche wird trotz zeitlich unverzögerter Kommunikationsmöglichkeiten wie e-mail, chat oder auch video-chat der persönliche Kontakt gesucht (vgl. Furniss: 21f).

## 4.4. Publikum

In vielen bereits angesprochenen Punkten wurde die Rolle der Lesungsbesucher bereits miteinbezogen. Nun möchte ich genauer auf die Rezipienten eingehen, darauf, wie sie eine Lesung empfinden, welche Rolle die „äußeren“ Faktoren (Räumlichkeit, Entfernung Autor-Publikum, Lautstärke) und die „inneren“ Faktoren (Vorwissen bzw. Vorurteile gegenüber den Autoren, Sympathie/Antipathie, Stimmempfindung) spielen um abschließend zu thematisieren, was den Zuseher und -hörer stören kann bzw. was eine gute Lesung aus Publikumssicht ausmachen kann.

Das Publikum ist ein grundlegender Faktor in der Literaturvermittlung: so wie auch der Leser ist es maßgeblich diesem Prozess beteiligt – erst durch die Rezeption wird das Kunstwerk vollendet. Das Präsenzpublikum der Lesung ist – wie auch das im Theater – „maßgeblich für Erfolg, Mißerfolg, Änderung oder gar Absetzen e. Stückes bzw. e. Serie.“ (Wilpert: 650) verantwortlich, und kann seine Reaktionen direkt zeigen, es findet eine Interaktion statt: „[...] the audience does not simply respond to the media message; it interacts with it in a variety of different ways.“ (Abercrombie, Langhurst: 5).

Als erstes möchte ich versuchen, die Empfindungen des Publikums mit dem Begriff der Immersion, dem Eintauchen in eine virtuelle Welt, zu beschreiben, und wie dies durch verschiedene Faktoren (wie z.B. die räumliche Aufteilung oder die Textstellenauswahl) konstituiert wird. Weiters wird der Frage nachgegangen, was die Rezipienten dazu bewegt, eine Lesung zu besuchen. Später folgt eine Analyse der Qualitäts- und Beurteilungskriterien aus Sicht der Rezipienten und wodurch das Gelingen einer Lesung verhindert werden kann<sup>39</sup>.

---

39 Thomas Böhm: „Am besten lässt sich der gelungene Vortrag durch sein Gegenteil charakterisieren [...].“ in: Schütz: 205.

#### 4.4.1. Aneignungsmechanismen des Publikums

Der Begriff der Immersion, der heute besonders in den game-studies oder auch der Filmwissenschaft Verwendung findet, beschäftigt sich mit dem Eintauchen oder Einfühlen des Konsumenten/Rezipienten in das Kunstwerk:

„Die Ästhetik der Immersion ist eine Ästhetik des Eintauchens, ein kalkuliertes Spiel mit der Auflösung. Sie ist eine Ästhetik des empathischen körperlichen Erlebens und keine der kühlen Interpretation. Und: sie ist eine Ästhetik des Raumes [...]“ (Bieger: 9).

Immersion ist der „[...] illusionistische[r] Eintritt in eine simulierte Welt [...], die durch ein mediales Dispositiv vermittelte raum-zeitliche Teilhabe an einer Welt, die außerhalb dieses Dispositivs (zumindest im Moment des Erlebens) keine physische räumliche Realität besitzt.“ (Schweinitz: 138)

Viele Texte beziehen den Begriff der Immersion auf ein audio-visuelles Bildsystem, in das die Rezipienten eintauchen. Von der Entwicklung des Filmes, zunächst stumm und schwarz/weiß, später mit Ton und in Farbe, bis hin zu interaktiven Computerspielen mit Headsets: Oft wurde und wird die Frage nach dem Grad der Realitätsabbildung und der damit zusammenhängenden Immersion der Zuschauer gestellt.

Auch das Lesen eines Textes kann den Leser in eine andere, „innere“ Welt entführen: „«Immersion» kann zunächst einmal bestimmt werden als das Hineingezogenwerden eines Zuschauers, Lesers oder Benutzers in die Welt des Textes.“ (Neitzel/Nohr: 16). Es bedarf also nicht notwendigerweise visueller Anreize, sondern auch die imaginären „Bilder“, die in der Vorstellung des Rezipienten entstehen, erfüllen dieselbe Funktion. Schweinitz bemerkt in seinem Aufsatz, dass eine totale Simulation einer fiktiven Welt nicht möglich ist (Schweinitz: 147) und spricht von der *„oszillierende[n] Gleichzeitigkeit von hochgradiger Immersion und dem nicht ausgeschalteten Bewusstsein, es mit einem Kunstprodukt zu tun zu haben.“* (ebd., kursiv im Original). Es gehe also nur scheinbar um „Techniken, die die Konstruktion der Fiktion verstecken [...]“ (Neitzel/Nohr: 16). Das Kino sei ein Spiel mit der Realität, und sollte das mediale Dispositiv vom Rezipienten ausgeblendet werden<sup>40</sup>, wäre keine Unterscheidung zwischen wirklicher und imaginerter Welt möglich – das Erstaunen darüber, was das jeweilige

---

<sup>40</sup> Vgl. dazu auch Ryan 175f.

Medium darstellen und hervorrufen kann, würde verschwinden (vgl. Schweinitz). Der Rezipient beurteile also immer auch die technischen und ästhetischen Ausdrucksfähigkeiten des Urhebers.

Die literarischen Rezeptionstheorien stellen den Leser in den Mittelpunkt – ein Kunstwerk existiert bzw. „lebt“ als solches erst durch die Aktualisierung durch den Rezipienten, er ist nicht passiver sondern aktiver Konsument (vgl. Iser: 33). Ein literarischer Text kann eine fiktive Welt nicht in dem Maße darstellen, wie dies visuelle Medien erreichen – so können zum Beispiel äußere Gegebenheiten (etwa die Physiognomie eines Charakters oder Landschaftsdarstellungen) nicht bis ins kleinste Detail beschrieben werden. Dies betrifft auch Lücken in der Handlung, Zeitsprünge, intratextuelle Verweise. Diese sogenannten Leerstellen im Text werden von jedem Rezipienten individuell gefüllt und somit können die verschiedenen Leseerfahrungen sehr unterschiedlich ausfallen. Wolfgang Iser hat festgestellt, dass diese Leerstellen, die den Leser zur aktiven Mitarbeit an der Entschlüsselung der Intention des Textes (Iser: 33) bewegen, seit der Moderne verstärkt in der Literatur zu finden sind (Iser: 24). Die vom Leser „zugeschriebenen Bedeutungen [werden nicht] restlos bestätig[t]“ (Iser: 35), d.h. es sind verschiedene, individuelle Lektüren möglich (auch ein und derselben Person). Eine Möglichkeit, die Leser zu steuern, sind Kommentare des Autors im Text (Iser: 19). Ergänzt werden muss, dass die Lesung mit der Interpretation durch den Autor für den Rezipienten eine ähnliche Funktion hat: und auch hier muss diese zusätzliche Information nicht unbedingt zu einem erleichterten, eindeutigeren Rezeptionsergebnis führen, sondern kann weitere Leerstellen generieren (vgl. Iser 20ff). So wie die Bedeutung eines literarischen Textes das „Produkt einer Interaktion von Text und Leser“ (Iser: 7) ist, so kann auch die Lesung nur „funktionieren“, wenn Autor und Publikum interagieren.

Die Lesung hat als eigenständiges Medium ihre spezifische Art, Literatur zu vermitteln, die sich vom stillen Lesen unterscheidet. Dem einzelnen Zuschauer und -hörer ist bewusst, dass er als Individuum in einer Menschenmenge vor dem Autor sitzt, und dennoch kann er diese körperliche Präsenz ausblenden, in den Text eintauchen und sich mitreißen lassen. Ein weiterer Ausdruck, der für eine ähnliche Wirkung gebraucht wird, ist

der Begriff „flow“, vom englischen „to flow“, fließen, strömen. Im Lexikon Brockhaus werden unter dem Stichwort „Lesen“ damit „Glückserlebnisse“ (Brockhaus: 644) bezeichnet, ebenso bei Böhm (180). Dieser nennt auch jene Faktoren, die erforderlich sind, um als Rezipient einer Lesung ein solches Gefühl zu erleben, an deren letzter Stelle das „Erkenntnis/Erlebnis (»Innere Musik«), die zudem in der Gemeinschaft anderer Besucher gemacht wird“ (Böhm: 180) steht.

Das Theater beschäftigt sich ebenfalls mit Fragen nach der Immersion und damit, wie die Rezipienten mit dem Verhältnis von Fiktion und Realität umgehen. Bertolt Brecht spricht von der „Einführung“ und meint damit immersive Reaktionen des Publikums, die von ihm allerdings nicht erwünscht sind<sup>41</sup>. „Der Kontakt zwischen Publikum und Bühne kommt für gewöhnlich bekanntlich auf der Basis der Einführung zustande.“ (Brecht: 107). Dieser Kontakt ist aber kein direkter, sondern passiert aufgrund der Illusion, „es [das Publikum; Anm. J.B.] wohne einem natürlichen, uneinstudierten Vorgang bei“ (106), und es sei geneigt, „sich in eine solche Illusion zu werfen.“ (ebd.). Brecht tritt für einen Verfremdungseffekt ein, welcher für „eine untersuchende, kritische Haltung“ (ebd.) der Zuschauer notwendig sei und der der Illusion des Theaters als wirklichkeitsabbildend und der Einführung in die Charaktere entgegengesetzt ist (vgl. Brecht: 106ff). Dafür müsse die sogenannte vierte Wand fallen, die gedanklich als Barriere zwischen den Zuschauern und der Bühne steht. Diese imaginäre Wand teilt Bühne und Publikum in scheinbar unabhängige, voneinander abgegrenzte Sphären und gibt den Zuschauern das Gefühl, sie sähen unbemerkt einer heimlich beobachteten Szene zu, die zu ihnen in keiner direkten Verbindung stehe. Da diese Szene und damit die gesamte Aufführung aber nur mit und für ein Publikum existiert, ist dies bloß eine Illusion. Die Anwesenheit der Zuschauer und -hörer verändert auch die Aufführung: So „ist die Konstellation, die sich aus der Konfrontation der Akteure mit den Zuschauern ergibt, jedesmal eine andere. Damit wird die Aufführung eine andere [...]“.“ (Fischer-Lichte: 17).

---

41 Ryan merkt an, dass Immersion bei stereotypen Texten leichter vonstatten gehe, aber andererseits auch das reine Nennen eines Ortes (z.B. Texas) Assoziationen hervorrufe, die Vorstellungen von Bildern evozieren (195ff).

Im Gegensatz zum Theater wird bei der Lesung nicht versucht, eine Illusion herzustellen. Der Autor ist kein Schauspieler, das Podium hat (meistens) kein Bühnenbild und kaum Ausstattung, und eine Geschichte wird (oft nur in Ausschnitten) dem Publikum von einer Person vorgelesen und nicht dramatisiert. Der Vortragende spielt nicht eine oder mehrere fiktive Personen des Textes, wenngleich er auch – bei Dialogen – die Stimmlage verändern kann, um ihre Eigenständigkeit zu betonen. Er steht vielmehr in einer Art Doppelrolle, die auch dem Publikum bewusst ist, auf der Bühne: Er ist einerseits der Verfasser des Textes, ob auf der Bühne oder abseits von ihr – dieser Part ist nicht an einen bestimmten Ort gebunden und besteht überzeitlich (auch über das Leben hinaus). Andererseits ist er auch der Vorleser des jeweiligen Textes – dies ist er nur in der Situation der Aufführung selbst, dieser Part ist also an einen konkreten Ort zu einer bestimmten Zeit gebunden. Peter Seibert spricht von der personellen „Identität von «Erstautor» und Re-Produzent“ (Seibert: 351), die dem Publikum eine „«authentische» Rekonstruktion der «Textsituation»“ (ebd.) verspreche.

Als Verfasser richtet sich der Autor oft vor oder nach dem Lesen des Textes direkt an das Publikum (z.B. mit Erklärungen, Ergänzungen o.ä.). Dies könnte als Rahmen definiert werden, der außerhalb des eigentlichen Vorlesens existiert, so wie das Verbeugen der Schauspieler nach der Aufführung – oder Paratexte, wie Texte auf Buchumschlägen oder Vor- bzw. Nachworte. Innerhalb dieses Rahmens agiert der Autor als Vorleser, und es ergibt sich für den Zuschauer und -hörer die Möglichkeit, in den Text einzutauchen und den äußeren Rahmen bis zu einem gewissen Grad zu vergessen. Einige Konventionen markieren diese Unterschiede: Der Autor schaut meist direkt ins Publikum und wendet sich direkt an dieses, spricht frei und gestikuliert, der Vorleser liest vom Blatt und hebt seinen Blick nur manchmal, um in den Zuschauerraum zu blicken und setzt seine Körpersprache in der Regel nur sehr wenig ein. „The beginning and end of the text have to be clearly marked in performance. Often the text will be preceded by a short introduction, which relates the performer to the audience, and both to the text.“ (Balz/Engler: 39)

#### 4.4.2. Publikumsreaktionen

Im Zentrum der Lesung steht also neben den Rahmenaktivitäten (Vorstellung, Einleitung, Moderation, Diskussion, Signierstunde, etc. – wobei nicht alle diese Elemente vorhanden sein müssen) das Vorlesen, bei dem sich die Publikumsaktivität nicht stark vom leisen Lesen unterscheidet. Im Gegensatz zu früheren Formen der mündlichen Literaturzirkulation, die in kleinem, oft privatem Kreis stattfand, gibt es während der Vorlesesituation der Lesung meist kaum direkte Eingriffe in diese. Die Zuhörer können nur schwer unterbrechen, nachfragen und verlangen, eine Textstelle nochmals zu hören – zumindest ist dies nicht Bestandteil der Lesungs-„Konventionen“ und würde wohl die anderen Rezipienten u.U. stören. Es gibt aber die Möglichkeit für das Publikum, auf das Gehörte zu reagieren, wie zum Beispiel durch Lachen, Zeichen fehlender Aufmerksamkeit und Lautäußerungen bis hin zur Kritik, wie das vorzeitige Verlassen des Saales oder auch Applaus bzw. Buh-Rufe.

Die Lesung bietet aus verschiedenen Gründen weniger Voraussetzungen für Immersion als das stille Lesen: in Folge der direkten Ansprache durch den Autor (und dessen Anwesenheit), der durch seine physische Präsenz und das Wissen um seine Doppelrolle der Identifikation des Rezipienten mit dem Inhalt im Wege steht – dieser kann sich den Text nicht individuell aneignen, sondern wird durch die lautliche Interpretation des Vortragenden geleitet – es entsteht eine Konfrontation zwischen „innerem“ Bild (durch das unmittelbare Umsetzen des gehörten Textes in persönlich Empfundenes) und „äußeren Eindruck“ (Auftreten, Kleidung, Sprache), den der Autor vermittelt. Bei Prosa können oft nur Auszüge vorgelesen werden, deren Einbettung in den Gesamttext eventuell erklärt werden muss und deren Wirkung sich oft erst im Kontext mit dessen „Plot“ entfalten kann. Die Herstellung eines Zusammenhangs und das damit einhergehende Konstruieren einer eigenen Welt bedarf einer aktiven Mitarbeit des Rezipienten. Die Auswahl der Stellen ist von entscheidender Bedeutung für das Gelingen einer Lesung, wie auch Thomas Böhm (176) anmerkt – gegebenenfalls sollten die Lektoren zu Rate gezogen werden, da diese mit dem Buch vertraut sind und sie die Wirkung im Publikum gut

abschätzen können (schließlich ist auch die Beurteilung von literarischen Texten und eine Einschätzung ihres Potenzials am Buchmarkt Teil ihrer Arbeit). Für den einzelnen Besucher erübrigt sich das Problem der Einordnung und des Verständnisses der gelesenen Abschnitte im Gesamtzusammenhang, sollte er mit dem Text schon vertraut sein.

Bei Lyriklesungen stellen sich andere Herausforderungen: die Gedichte können zwar (meist) in voller Länge vorgelesen werden, sie laden aber weniger dazu ein, eine imaginäre Welt zu erschaffen, in die sich der Zuhörer „hineinfallen“ lassen kann (vgl. Ryan: 95). Allerdings können sich durch Rhythmus und Melodie andere Formen der Aufmerksamkeit ergeben, die mehr durch die so erzeugte Atmosphäre gespeist werden als durch das „Miterleben“ einer Erzählung und einem „setting“: „Metrical speech not only produces some heightened form of attention that increases mnemonic retention, but also seems to provide innate physical pleasure in both the auditor and orator.“ (Gioia: 13). Für die volle Entfaltung der Textwirkung ist die stimmliche Umsetzung besonders wichtig, da jeder kleine Versprecher und jede unplanmäßige Pause Stimmung und Spannung zerstören können. Ryans Definition von Immersion fußt auf einer Vorstellungswelt des Rezipienten, die auf Basis von Geschehnissen, Charakteren und Ähnlichkeiten zur realen Welt besteht. Ausgeklammert werden hingegen nicht rein körperlich erfahrbare Elemente wie Empfindungen und Gefühle. Diese spielen eine große Rolle bei der Erfahrung von Kunstwerken und werden auch in einem virtuellen Raum, der durch die Rezeptionsleistung entsteht, wirksam.

Zwischen Lyrik und Roman bzw. Novelle angesiedelt ist die Kurzgeschichte – die zwar kurz genug ist, um sie vollständig vorzulesen, mit ihrem klar definierbaren „Anfang“ und „Ende“ dem Rezipienten rein inhaltlich leichter zugänglich sein mag, aber nicht die rhythmischen, melodischen Eigenschaften eines Gedichts besitzt.

Die Immersion, eine eher affirmative Haltung des Publikums, ist aber nicht das einzige Ziel, das Zuhörer mit dem Besuch einer Lesung erreichen wollen. „The reading affirms that the poem is a real utterance made by a real human being whose reality gives the utterance significance.“ (Stern: 78).

#### 4.4.3. Störfaktoren oder aber: Die gelungene Lesung

Für die verschiedenen Teilbereiche der Lesung, die in dieser Arbeit besprochen wurden, lassen sich abschließend Kriterien für eine – aus Publikumssicht – gelungene Lesung auflisten. Einige dieser Punkte eignen sich auch für eine kritische Beurteilung einer konkreten Lesung, einige sind wiederum nur der persönlichen Befindlichkeit des Zuschauers und -hörers zuzurechnen.

Warum wird der literarische Text beim Zuhören anders rezipiert als beim stillen Lesen? Der Vortrag des Autors kann, wenn er für den Zuhörer stimmig ist, einem Text eine Dynamik und Aktualität verleihen, die es dem Rezipienten erlaubt, in ihn einzutauchen. Es gibt aber auch Störfaktoren seitens des Autors: er kann ablenkende, den Vortrag störende Verhaltensweisen zeigen, zu leise oder undeutlich sprechen, holprig vorlesen, einen (für manche) irritierenden Dialekt haben, u.v.m. Dies kann zu einem gestörten akustischen Verständnis führen, das auch durch das Verhalten anderer Zuhörer verursacht werden kann. Ähnlich verhält es sich mit Problemen des Sinnverständnisses, die aufgrund einer Unachtsamkeit des Rezipienten zustande kommen können oder auch durch die Auswahl der gelesenen Textstelle, die unglücklich getroffen wurde. Ebenso kann eine passende Einbettung der Textstelle in den Kontext einer Romanhandlung fehlen, wodurch einzelne Bedeutungszusammenhänge oder ganze Teile dem Publikum unverständlich bleiben können. Während man beim Lesen eines Buches innehalten, nachdenken oder auch zurückblättern und Stellen nochmals lesen kann, hat der Rezipient bei der Lesung keine Möglichkeit, individuelle Eingriffe zu tätigen. Er hat keine Möglichkeit, den Vortragenden zu unterbrechen und nachzufragen – das würde bei den meisten Lesungen den Konventionen nicht entsprechen und kann auch nur schlecht funktionieren, sollten mehrere Personen gleichermaßen agieren. Eventuell kann sich nach der Lesung die Möglichkeit ergeben, im persönlichen Gespräch mit dem Autor Fragen zu klären.

Besucher einer Lesung müssen damit rechnen, den Publikumsraum mit mehr oder weniger Menschen zu teilen, von denen ebenfalls Störungen ausgehen können.

Sitznachbarn können die Sicht auf Bühne und Autor verstellen, (zu) viel Platz einnehmen, durch Geräusche während der Lesung ablenken oder in ihrer körperlichen Präsenz stören, etwa, indem sie unangenehm riechen. Auch eigene Befindlichkeiten können einer hohen Aufmerksamkeit entgegenwirken, wie zum Beispiel Hustenreiz, Harndrang, Durst oder zu harte Sitzgelegenheiten. Ablenkung ist aber auch möglich, wenn der Rezipient schlicht und einfach „mit den Gedanken woanders“ ist, und dies nicht mit einem wenig fesselnden Vortrag zu tun hat sondern durch persönliche Befindlichkeiten ausgelöst wird. Dieses Nachdenken oder Abschweifen kann auch durch den Vortrag selbst ausgelöst werden.

Das Erleben eines Events in einer Gemeinschaft kann aber auch sehr positiv erlebt werden, was wiederum gut am Gegenteil illustriert werden kann – mit dem fast leeren Vortragssaal. Denn die Atmosphäre, das Gemeinschaftsgefühl und die damit verbundene Spannung sind wesentlich für eine gelungene Veranstaltung.

Es gibt also zahlreiche Faktoren, die außerhalb der Wirkungssphäre des Autors liegen. Das soll nicht die zentrale Bedeutung des Autors schmälern, vielmehr können durch seine Präsenz, sein Auftreten und seine inhaltliche und ästhetische Gestaltung der Lesung eventuell vorhandene Störfaktoren ausgeglichen werden.

## 4.5. Nach der Lesung

Mit dem Beenden des Vorlesens ist in vielen Fällen die Veranstaltung noch nicht zu Ende, und der Autor, der seine Rolle als Vermittler seines Textes beendet hat, steht dem Publikum und/oder einem professionellen Gesprächspartner (etwa Literaturkritikern) Rede und Antwort. Danach bieten manche Veranstalter ein kleines Buffet an, wobei der Kontakt zum Autor gesucht werden kann. Außerdem ist der Austausch unter den Besuchern möglich. Eine weitere Möglichkeit besteht darin, dies in einem Lokal weiterzuführen.

### 4.5.1. Gespräche, Signierstunde

Im Anschluss an die Lesung des Textes findet häufig ein Gespräch mit einem Moderator statt. Dies kann aber auch als Einleitung<sup>42</sup> vorangestellt oder als Mittelteil eingeschoben werden, um die Lesung aufzulockern und dem Publikum Abwechslung zu bieten. Gibt es eine abschließende Diskussion, so haben hier die Besucher die Möglichkeit, in direkten Kontakt mit dem Autor zu treten und Kritik zu äußern. Dies kann auch für die Autoren von Bedeutung sein, wie auch das „Handbuch für Autorinnen und Autoren“ erwähnt: „Durch das Vortragen ihrer schriftstellerischen Arbeit erfahren die meisten [Autoren] erstmals objektive Kritik, die ihnen bei ihrer Arbeit sicherlich weiterhelfen kann.“ (Uschtrin/Klaucke: 297). Ein solches Feedback mag für wenig bekannte Autoren, die am Anfang ihrer Karriere stehen (an die sich das Handbuch vornehmlich wendet), wichtig sein, kann aber für bereits etablierte Autoren neue Aspekte eröffnen. Die Fragen der Besucher können sehr unterschiedlich ausfallen – von Fragen über die Biographie des Autors, über den Prozess des Schreibens bis hin zu Fragen von ästhetisch-gestalterischem Interesse. Hier spielt das Vorwissen des Fragestellers eine Rolle und ebenso, ob er das vorgestellte Buch bereits gelesen hat und/oder mit anderen Büchern des Autors vertraut ist.

---

<sup>42</sup> Die Einleitung enthält aber oft nur eine kurze Einführung und Vorstellung des Autors.

Nach dem Abschluss der Lesung, nach dem Applaus und dem Abgang des Autors gibt es in vielen Fällen noch ein „Nachspiel“: die Signierstunde. Gerade bei kleineren Lesungen bzw. unbekannteren Autoren kann sich hier auch die Möglichkeit für ein kurzes persönliches Gespräch ergeben. Die Distanz zum Autor kann stark verringert werden und der Rezipient eine direkte Rückmeldung geben (wobei sich hierbei vermutlich eher selten ein konstruktives, kritisches Gespräch ergibt, sondern der Autor meistens nur mit Glückwünschen und einfachen Fragen konfrontiert wird). Manche Veranstalter bieten Getränke oder sogar ein Buffet an, um die Auseinandersetzung mit der Lesung und geselliges Beisammensein zu fördern. Selbst wenn der Autor nicht daran teilnimmt, so können sich die Besucher über das Gehörte austauschen. Lesungen sind oft Treffpunkte für Fachleute aus dem Literaturbetrieb oder andere Autoren – neben dem Sehen- und Gesehenwerden können sich hier Kontakte und Gespräche ergeben (vgl. Craig/Dubois, besonders S. 448ff). Elfriede Gerstl spricht von diesen Begegnungen nach der Lesung: einerseits das Aufeinandertreffen des Autors mit Bekannten aus dem Kulturbetrieb (Gerstl:14) und andererseits die Kontakte mit Bewunderern und Gleichgesinnten, wobei es oft um ein „Erkämpfen der guten Plätze im Soziogramm der Anwesenden“ (ebd.: 15) gehe.

#### **4.5.2. Nachwirkungen**

Eine nachhaltige Wirkung, die eine Lesung haben kann, ist, beim späteren Lesen des Textes die Stimme des Autors innerlich „mitzuhören“. Untersuchungen zeigen, dass beim leisen Lesen die gleichen Muskeln und Gehirnareale wie beim lauten Lesen aktiviert werden, auch wenn das den Lesern oft nicht bewusst ist (z.B. kleine Bewegungen mit dem Mund). Lesley Wheeler bezieht sich hier auf Forschungen von Åke W. Edfeldt (Wheeler: 24). Beim Lesen eines Textes findet man einen Rhythmus, der einerseits dem Text in seiner sprachlichen Einzigartigkeit eingeschrieben ist, andererseits durch die Interpretation des Lesers geformt wird. Diese Interpretation hängt von verschiedenen Faktoren ab. So kann es etwa vorkommen, dass das Hören des Textes den inneren „Sound“, der beim Lesen

mitgehört wird, verändert: „Having heard these poets read, we change our hearing and reading of their works as well.“ (Bernstein: 6). Auch Gunter E.Grimm meint, wer „effektvolle Vorleser wie Günter Grass oder Martin Walser schon hören konnte, wird die Erfahrung bestätigen, dass die Stimme des Autors danach bei der eigenen Lektüre mitklingt.“ (Grimm: 162).

Abgesehen von dieser Wirkung, die weniger in die Bedeutungsebene eines Werks eingreift, sondern mehr in die ästhetische, besteht aber auch die Möglichkeit, durch eine Lesung zuvor nicht erkannte Sinnzusammenhänge näher gebracht zu bekommen: „Having seen and heard the poet in the flesh, we are able to add to our understanding of the poem, a distinction and an identity between the writer of the poem and the poem itself.“ (Stern: 82). Ein Beispiel hierfür ist das Erkennen von Ironie mittels der „mündlichen Reaktivierung“ (Seibert) des bereits gelesenen Textes durch den Autor, das so erleichtert, wenn nicht manchmal sogar erst ermöglicht wird. Dem widerspricht Stern, dessen Meinung nach keine zusätzliche Bedeutung entsteht: „[...] the act of "speaking," while it may affect our apperception of the poem, does not change its meaning in any fundamental way.“ (Stern: 82).

Anhand der vorliegenden Untersuchungen ist zu sehen, dass die Motivation, zu Lesungen zu gehen, zu einem sehr großen Teil aus dem Bedürfnis entsteht, den Autor live zu erleben. Dennoch ist die Wirkung des Textes auf die Rezipienten nicht zu unterschätzen: die Stimme und die Ausdruckskraft eines Schriftstellers können die Wahrnehmung beeinflussen und verändern.

## 5. Schlusswort

Meine Arbeit zeigt, wie selten die Lesung Thema wissenschaftlicher Untersuchungen ist. Dies wurde begründet mit der Sonderstellung der Lesung in der Literaturvermittlung, da sie den schon geschriebenen Text mündlich für ein Publikum aufbereitet und daher für die Literaturwissenschaft lange von geringem Interesse war: sie konzentrierte sich auf den geschriebenen Text; erst seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts wurde der Rezeptionsseite mehr Aufmerksamkeit entgegengebracht. Mit der Postmoderne und der zunehmenden interdisziplinären Forschung wurden auch dynamische, performanceorientierte Beispiele miteinbezogen. Sehr viele Untersuchungen, die sich mit Lesungen beschäftigen, sind nach 2000 entstanden – es ist interessant, inwiefern diese event-basierte Literaturkultur weiter ihren Platz in der (Literatur-)wissenschaft finden und behaupten wird können.

Gänzlich ausgespart wurde in dieser Arbeit die Lesung vor Kindern und Jugendlichen mit einem pädagogischen Anspruch, da hier andere Voraussetzungen gegeben sind. Solche Lesungen werden oft in Schulen innerhalb der Unterrichtszeit veranstaltet, weshalb die Teilnahme meist nicht auf Freiwilligkeit basiert. Im Gegensatz zu Lesungen für Erwachsene sind sie nicht auf den direkten Verkauf von Büchern ausgerichtet, sondern vielmehr darauf, die Lust auf das Lesen und Literatur zu wecken – jedoch sicherlich auch im Hinblick auf künftige Käuferschichten. Mit dem jungen Publikum wird auf andere Art und Weise kommuniziert, indem zum Beispiel interaktive Spiele eingebunden werden. Diese Spezialform der Lesung erfordert eigene Untersuchungen, die jedoch in einigen Punkten auf die vorliegenden Ansätze zurückgreifen könnten: etwa bezüglich der Geschichte des lauten Lesens, das immer wieder in Zusammenhang mit bildungs-  
pädagogischen Bestrebungen stand.

In der vorliegenden Arbeit wurde deutlich gemacht, dass die Lesung in einem Spannungsfeld verschiedener Themenbereiche steht und in ihrer Gesamtheit nur durch eine Herangehensweise, die diese berücksichtigt, zu fassen ist. Ein Beispiel hierfür ist die

Untersuchung der Geschichte der Lesung in Zusammenhang mit verwandten Formen der mündlichen Erzählung wie dem lauten Lesen in Gesellschaft und anderer oraler Vermittlungsformen, die nicht in Verbindung mit geschriebener Literatur stehen. Die praktische Funktion des Vorlesens, die aufgrund der niedrigen Alphabetisierungsrate und der geringen Verfügbarkeit von Büchern notwendig bzw. weit verbreitet war, verbindet diese alten Formen der (Geschichts-)Erzählung mit der heutigen Lesungspraxis. Das Vorlesen eines schriftlichen Textes besitzt eine eigene ästhetische Wirkung, weshalb es trotz der weiteren Verbreitung von Literalität nicht verloren gegangen ist und schließlich in der Autorenlesung Eingang in das künstlerische Feld der Literatur gefunden hat. Die Lesung konnte ihre spezifische Rolle in der Kunst gegen ehemals neue Medien wie Radio und Film behaupten.

Die Einbettung der Lesung in den literarischen Markt und ihre ökonomischen Bedingungen – die sowohl für die veranstaltenden Institutionen als auch für die Künstler selbst von Bedeutung sind – sind weitere Bereiche, die Teil meiner Untersuchungen geworden sind. Dies steht in engem Zusammenhang mit der Stellung des Autors im Literaturbetrieb im Allgemeinen und bei der Lesung im Besonderen. Es wurde gezeigt, dass die Rolle des Vortragenden durch die Anwesenheit des Publikums konstituiert wird: erst durch das unmittelbare Aufeinandertreffen von Vorleser und Zuhörer (im Gegensatz zur Konstellation Autor – Leser) kann direkte Kommunikation überhaupt stattfinden. Wenig ergiebig war die Suche nach Literatur über langfristige Auswirkungen der Lesung auf die Rezipienten, etwa ob das Hören des Textes Einfluss auf die Einstellung zum Autor oder auf das spätere (erstmalige oder auch wiederholte) Lesen des geschriebenen Textes hat. Umfragen unter Lesungsbesuchern könnten hier eine gute Herangehensweise sein, um diese Fragen zu beantworten.

In rezeptionstheoretischen Texten wurde verstärkt die Rolle des Lesers untersucht – weniger jedoch die des zuhörenden Literaturrezipienten. In diesem Bereich gibt es noch viel Potenzial für weitere Forschung – die hier vorgestellten Ansätze aus den Theaterwissenschaften haben sich besonders für die Untersuchung des Publikums (im Verhältnis zum Vorleser) und der Raum- bzw. Bühnensituation als sehr hilfreich erwiesen.

Auch die Bedeutung der Lesung innerhalb des Literaturbetriebes und ihre Funktion in Bezug auf Werbung und Einkommen ist bis jetzt nur unzureichend dargestellt worden. Beide Bereiche – die Publikumsseite sowie die Produzentenseite – könnten durch empirische Studien konkret beleuchtet werden. Die Untersuchung der Lesungsszene einer einzelnen Stadt und die Veränderung dieser über einen bestimmten Zeitraum könnte dazu beitragen, deren Bedeutung für das kulturelle Leben hervorzuheben und zu beleuchten.

## 6. Quellenverzeichnis

### Lexika:

Best, Otto F. (Hg.) (2008): Handbuch literarischer Fachbegriffe. 8. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.

Bode, Eva Beate (Hg.) (2006): Brockhaus Literatur. 3. Aufl. Leipzig und Mannheim: Brockhaus.

Boehnecke, Heiner; Kuhne, Bernd; Ockenfuß, Solveig (Hg.) (1989): Jugendlexikon Literatur. Epochen, Gattungen, Grundbegriffe. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.

Burdorf, Dieter; Fasbender, Christoph; Moennighoff, Burkhard (Hg.) (2007): Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen. 3. Aufl. Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler.

Brunner; Horst; Moritz, Rainer (Hg.) (1997): Literaturwissenschaftliches Lexikon: Grundbegriffe der Germanistik. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Kayser, Wolfgang (Hg.) (1961): Kleines literarisches Lexikon. Berlin und München: A. Franke Verlag.

Meid, Volker (Hg.) (2002): Sachlexikon Literatur. München: dtv.

Nünning, Ansgar (Hg.) (2004): Grundbegriffe der Literaturtheorie. Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler.

Schmidt, Peter: Distribution. In: Weimar, Klaus (Hg.) (1997): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Berlin und New York: Walter de Gruyter. S. 380 – 382.

Träger, Klaus (Hg.) (1986): Wörterbuch der Literaturwissenschaft. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut Leipzig.

Weimar, Klaus (Hg.) (1997): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Berlin und New York: Walter de Gruyter.

Wilpert, Gero von (Hg.) (2001): Sachwörterbuch der Literatur. 8. Aufl. Stuttgart: Kröner.

Zwahr, Anette (Hg.) (2006): Brockhaus-Enzyklopädie. 21. Aufl. Leipzig: Brockhaus. (Bd. 16: Krut-Link)

## Monographien und Sammelbände:

- Abercrombie, Nicholas; Longhurst, Brian (1998): *Audiences. A Sociological Theory of Performance and Imagination*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.
- Arnold, Heinz Ludwig; Beilein Matthias (Hg.) (2009): *Literaturbetrieb in Deutschland. edition text + kritik*. München: Richard Boorberg Verlag.
- Balme, Christopher (2003): *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 3. Aufl. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Barthes, Roland (2005): *Das Rauschen der Sprache. (Kritische Essays IV)*. Unter Mitarbeit von aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bartmann, Christoph (2003): *Dicht am Dichter. Die Lesung als Ritual und Routine*. In: Anja Hill-Zenk und Karin Sousa (Hg.): *To read or not to read. Von Leseerlebnissen und Leseerfahrungen, Leseförderung und Lesemarketing, Leselust und Lesefrust*. München: Iudicium, S. 120–129.
- Begemann, Petra (1991): *Poetizität und Bedeutungskonstitution. Ein Modell poetischer Textverarbeitung unter besonderer Berücksichtigung der Rolle der Lautäquivalenzen*. Hamburg: Buske (Papiere zur Textlinguistik, 66).
- Bernstein, Charles (Hg.) (1998): *Close Listening. poetry and the performed word*. Oxford: Oxford University Press.
- Bernstein, Charles (1998): *Introduction [Close Listening]*. In: Charles Bernstein (Hg.): *Close Listening. poetry and the performed word*. Oxford: Oxford University Press, S. 3–26.
- Bernstein, Charles (2009): *Hearing Voices*. In: Marjorie Perloff und Craig Dworkin (Hg.): *The sound of poetry, the poetry of sound*. Chicago: The University of Chicago Press, S. 142–148.
- Bieger, Laura (2007): *Ästhetik der Immersion. Raum-Erleben zwischen Welt und Bild ; Las Vegas, Washington und die White City*. Bielefeld: Transcript.
- Böhm, Thomas (Hg.) (2003): *Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung. O-Töne, Geschichten, Ideen*. Köln: Tropen Verlag.
- Böhm, Thomas (2003): *Für ein literarisches Verständnis von Lesungen*. In: Thomas Böhm (Hg.): *Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung. O-Töne, Geschichten, Ideen*. Köln: Tropen Verlag, S. 170.
- Böhm, Thomas (2005): *Lesung*. In: Erhard Schütz (Hg.): *Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen*. Unter Mitarbeit von Silke Bittkow, David Oels, Stephan Porombka und Thomas Wegmann. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, S.203–206.

- Böhm, Thomas; Rowohlt, Harry (2003): Interview "Dezenz ist Schwäche". In: Thomas Böhm (Hg.): Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung. O-Töne, Geschichten, Ideen. Köln: Tropen Verlag, S. 165.
- Bourdieu, Pierre (2001 (1992)): Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brecht, Bertolt (1993): Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik. Unter Mitarbeit von zusammengestellt von Siegfried Unseld. 22. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Büsser, Martin; Behrens, Roger; Ullmaier, Johannes; Neumann, Jens (Hg.) (1999): testcard. Pop und Literatur. Beiträge zur Popgeschichte. Mainz: Ventil Verlag (Themenschwerpunkt #7).
- Chartier, Roger (1990): Lesewelten. Buch und Lektüre in der frühen Neuzeit. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Chartier, Roger (2006): The practical impact of writing. In: David Finkelstein (Hg.): The book history reader. London and New York: Routledge, S. 118–142.
- Craig, Aisla; Dubois, Sébastien (2010): Between art and money. The social space of public Readings in contemporary poetry economies and careers. In: *Poetics* 38, S. 441-460.
- Crowley, David (Hg.) (1999): Communication in history. New York: Longman.
- Ditschke, Stephan (2008): "Ich sei dichter, sagen sie" Selbstinszenierung beim Poetry Slam. In: Gunter E. Grimm und Christian Schärf (Hg.): Schriftsteller-Inszenierungen. Bielefeld: Aisthesis.
- Ditschke, Stephan (2009): "Das Publikum hat getobt!". In: Heinz Ludwig Arnold und Beilein Matthias (Hg.): Literaturbetrieb in Deutschland. München: Richard Boorberg Verlag, S. 307–321.
- Dürr, Claudia: Eine Stimme der Literatur! Anmerkungen zu Theorie & Praxis von Lesungen. Diplomarbeit. Universität für Musik und Darstellende Kunst, Wien. Institut für Kulturmanagement.
- Engler, Balz (1982): Reading and Listening. The Modes of Communicating Poetry and their Influence on the Texts. Bern: A. Francke.
- Ernst, Thomas (2005): Popliteratur. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.
- Fasthuber, Sebastian (2012a): „Ich bin ein fanatischer Recycler“. In: *Falter* 2012, 18.04.2012 (16/12), S. 26-28.
- Fasthuber, Sebastian (2012b): Süßer Vogel Jugend. Sie sind sperrig und unterhaltsam, eigensinnig und pragmatisch: Österreichische Autorinnen und Autoren Anfang zwanzig erobern die Welt. In: *Falter* 2012, 08.08.2012 (32/12), S. 22–24.
- Finkelstein, David (Hg.) (2006): The book history reader. London and New York: Routledge.

- Finnegan, Ruth (2003): Where is the meaning? The complexities of oral poetry and beyond. In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko (Hg.): Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte. Tagung der Deutschen Forschungsgemeinschaft September 2001. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG (Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie, 1), S.384–400.
- Fischer-Lichte, Erika (2003): Performativität und Ereignis. Einleitung. In: Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Sandra Umathum und Matthias Warstat (Hg.): Performativität und Ereignis. 4 Bände. Tübingen und Basel: A. Francke (Theatralität, 4), S. 11–37.
- Fischer-Lichte, Erika; Horn, Christian; Umathum, Sandra; Warstat, Matthias (Hg.) (2003): Performativität und Ereignis. 4 Bände. Tübingen und Basel: A. Francke (Theatralität, 4).
- Fliedl, Konstanze (2008): Elend und Erbarmen. Die Ware Autor. In: Manfred Jochum (Hg.): Wa(h)re Sprache. Literatur und Markt. Innsbruck: StudienVerlag, S. 177–82.
- Foley, John M. (2002): How to Read an Oral Poem. Urbana: University Press of Illinois.
- Franzobel (2003): Publikumsbefragung. In: Thomas Böhm (Hg.): Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung. O-Töne, Geschichten, Ideen. Köln: Tropen Verlag, S. 186-187.
- Furniss, Graham (2004): Orality. The Power of the Spoken Word. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Gebhardt, Winfried (Hg.) (2000): Events. Soziologie des Außergewöhnlichen. Opladen: Leske + Budrich.
- Gebhardt, Winfried (2000): Feste, Feiern und Events. Zur Soziologie des Außergewöhnlichen. In: Winfried Gebhardt (Hg.): Events. Soziologie des Außergewöhnlichen. Opladen: Leske + Budrich, S. 17–31.
- Gebhardt, Winfried; Hitzler, Ronald; Pfadenhauer, Michaela (2000): Einleitung. In: Winfried Gebhardt (Hg.): Events. Soziologie des Außergewöhnlichen. Opladen: Leske + Budrich, S. 9–13.
- Gerstl, Elfriede (1995): Hallo Dichter! Über das Vorlesen von Literatur. In: Neumann, Kurt (Hg.) (1995): Lesungsbilder. Österreichische Schriftstellerinnen und Schriftsteller lesen vor. Wien: Picus Verlag
- Geulen, Benedikt (2003): Lesen lassen, lesen machen. In: Thomas Böhm (Hg.): Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung. O-Töne, Geschichten, Ideen. Köln: Tropen Verlag, S.119.
- Ginsberg, Allen (Hg.) (1987): Poets on stage : the Some symposium on poetry readings.
- Gioia, Dana (2004): Disappearing Ink. Poetry at the End of Print Culture. 1. Aufl. Minnesota: Graywolf Press.
- Graf, Werner (2004): Der Sinn des Lesens. Modi der literarischen Rezeptionskompetenz. Münster: Lit Verlag.

- Grimm, Gunter E. (2008): "Nichts ist widerlicher als eine sogenannte Dichterlesung." Deutsche Autorenlesungen zwischen Marketing und Selbstpräsentation. In: Gunter E. Grimm und Christian Schärf (Hg.): Schriftsteller-Inszenierungen. Bielefeld: Aisthesis, S. 141.
- Grimm, Gunter E.; Schärf, Christian (Hg.) (2008): Schriftsteller-Inszenierungen. Bielefeld: Aisthesis.
- Grotowski, Jerzy (2006): Für ein Armes Theater. In: Jerzy Grotowski (Hg.): Für ein Armes Theater. 3. Aufl. Berlin: Alexander Verlag, S. 13–26.
- Grotowski, Jerzy (Hg.) (2006): Für ein Armes Theater. 3. Aufl. Berlin: Alexander Verlag.
- Halter, Peter (Hg.) (1999): Performance. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Harder, Matthias (Hg.) (2001): Bestandsaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH.
- Havelock, Eric A. (1999): Gesprochener Laut und geschriebenes Zeichen. In: Claus Pias, Joseph Vogl, Lorenz Engell, Oliver Fahle und Britta Neitzel (Hg.): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. Stuttgart: DVA.
- Hill-Zenk, Anja; Sousa, Karin (Hg.) (2003): To read or not to read. Von Leseerlebnissen und Leseerfahrungen, Leseförderung und Lesemarketing, Leselust und Lesefrust. München: Iudicium.
- Iser, Wolfgang (1971): Die Appellstruktur der Texte. Konstanz: Universitätsverlag.
- Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martínez, Matías; Winko, Simone (Hg.) (1999): Die Rückkehr des Autors. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martínez, Matías; Winko, Simone (Hg.) (2003): Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte. Tagung der Deutschen Forschungsgemeinschaft September 2001. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG (Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie, 1).
- Jochum, Manfred (Hg.) (2008): Wa(h)re Sprache. Literatur und Markt. Europäisches Forum Alpbach. Innsbruck: StudienVerlag.
- Kattwinkel, Susan (Hg.) (2003): Audience participation. Essays on Inclusion in Performance. Westport, Connecticut, London: Praeger (Contribution in Drama and Theatre Studies).
- Knoblauch, Hubert (2000): Das strategische Ritual der kollektiven Einsamkeit. Zur Begrifflichkeit und Theorie des Events. In: Winfried Gebhardt (Hg.): Events. Soziologie des Außergewöhnlichen. Opladen: Leske + Budrich, S. 33–50.
- Liessmann, Konrad Paul (1994): Über Nutzen und Nachteil des Vorlesens – eine Vorlesung über die Vorlesung. Wien: Picus Verlag.
- Manguel, Alberto (1998): Eine Geschichte des Lesens. Berlin: Volk und Welt.

- Mathez, Judith (2006): Konkreativität: Der kreative Einbezug des Publikums in analogen Medien und in partizipativen Onlineprojekten. In: Britta Neitzel und Rolf F. Nohr (Hg.): Das Spiel mit dem Medium. Partizipation – Immersion – Interaktion. Zur Teilhabe an den Medien von Kunst bis Computerspiel. Marburg: Schüren Verlag, S. 313–331.
- Messerli, Alfred (2007): Vom imaginären zum realen Leser. Zur Bedeutung des Vorlesens im 18. und 19. Jahrhundert. In: Alfred Messerli und Roger Chartier (Hg.): Scripta volant, verba manet. Schriftkulturen in Europa zwischen 1500 und 1900 / Les cultures de l'écrit en Europe entre 1500 et 1900. Basel: Schwabe Verlag, S. 243-270.
- Messerli, Alfred; Chartier, Roger (Hg.) (2007): Scripta volant, verba manet. Schriftkulturen in Europa zwischen 1500 und 1900 / Les cultures de l'écrit en Europe entre 1500 et 1900. Basel: Schwabe Verlag.
- Meyer-Kalkus, Reinhart (2001): Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert. Berlin: Akademie Verlag.
- Middleton, Peter (1998): The Contemporary Poetry Reading. In: Charles Bernstein (Hg.): Close Listening. poetry and the performed word. Oxford: Oxford University Press, S. 262–299.
- Neitzel, Britta; Nohr, Rolf F. (2006): Das Spiel mit dem Medium. Partizipation - Immersion - Interaktion. In: Britta Neitzel und Rolf F. Nohr (Hg.): Das Spiel mit dem Medium. Partizipation – Immersion – Interaktion. Zur Teilhabe an den Medien von Kunst bis Computerspiel. Marburg: Schüren Verlag, S. 9–17.
- Neitzel, Britta; Nohr, Rolf F. (Hg.) (2006): Das Spiel mit dem Medium. Partizipation - Immersion - Interaktion. Zur Teilhabe an den Medien von Kunst bis Computerspiel. Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GFM). Marburg: Schüren Verlag.
- Neuhaus, Stefan (2009): Literaturvermittlung. Wien: Huter & Roth KG für UTB/UVK Verlagsgesellschaft mbH.
- Neumann, Kurt (Hg.) (1995): Lesungsbilder. Österreichische Schriftstellerinnen und Schriftsteller lesen vor. Wien: Picus Verlag.
- Novak, Julia (2010): Live Poetry. Dissertation. Universität Wien. Anglistik und Amerikanistik.
- Ong, Walter (1982): Orality and Literacy. The Technologizing of the Word. London and New York: Methuen.
- Ong, Walter (1999): Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes. In: Claus Pias, Joseph Vogl, Lorenz Engell, Oliver Fahle und Britta Neitzel (Hg.): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. Stuttgart: DVA, S. 95.
- Ong, Walter (1999): Orality, Literacy, and Modern Media. In: David Crowley (Hg.): Communication in history. New York: Longman.

- Perloff, Marjorie; Dworkin, Craig (Hg.) (2009): *The sound of poetry, the poetry of sound*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Perrig, Severin (2009): *Stimmen, Slams und Schachtel-Bücher. Eine Geschichte des Vorlesens. Von den Rhapsoden bis zum Hörbuch*. Bielefeld: Aisthesis.
- Pias, Claus; Vogl, Joseph; Engell, Lorenz; Fahle, Oliver; Neitzel, Britta (Hg.) (1999): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: DVA.
- Platz, Friedrich; Kopiez, Reinhard (2012): *When the Eye Listens: A Meta-analysis of How Audio-visual Presentations Enhances the Appreciation of Music Performance*. In: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* (30/1), S. 71–83.
- Porombka, Stephan (2001): *Slam, Pop und Posse. Literatur in der Eventkultur*. In: Matthias Harder (Hg.): *Bestandsaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht*. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH, S. 9–26.
- Porombka, Stephan (2003): *Vom Event zum Non-Event-Event und zurück – Über den notwendigen Zusammenhang von Literatur und Marketing*. In: Thomas Böhm (Hg.): *Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung. O-Töne, Geschichten, Ideen*. Köln: Tropen Verlag, S. 125.
- Powers, Willow Roberts (2005): *Transcription techniques for the spoken word*. Oxford: AltaMira Press.
- Reifsteck, Peter (2000): *Handbuch Lesungen und Literaturveranstaltungen*. Reutlingen.
- Robinson, Andrew (1999): *The Origins of Writing*. In: David Crowley (Hg.): *Communication in history*. New York: Longman, S. 36–42.
- Ryan, Marie-Laure (2001): *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Schütz, Erhard (Hg.) (2005): *Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen*. Unter Mitarbeit von Silke Bittkow, David Oels, Stephan Porombka und Thomas Wegmann. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.
- Schweinitz, Jörg (2006): *Totale Immersion und die Utopien von der virtuellen Realität. Ein Mediengründungsmythos zwischen Kino und Computerspiel*. In: Britta Neitzel und Rolf F. Nohr (Hg.): *Das Spiel mit dem Medium. Partizipation – Immersion - Interaktion. Zur Teilhabe an den Medien von Kunst bis Computerspiel*. Marburg: Schüren Verlag, S. 136–154.
- Seibert, Peter (1993): *Der literarische Salon. Literatur und Geselligkeit zwischen Aufklärung und Vormärz*. Stuttgart und Weimar: Metzler.
- Seiler, Sascha (2006): *"Das einfach wahre Abschreiben der Welt". Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. (Palaestra Untersuchungen aus der deutschen und skandinavischen Philologie).
- Stein, Peter (2006): *Schriftkultur. Eine Geschichte des Schreibens und Lesens*. Darmstadt: Primus Verlag.

- Stern, Frederick C. (1991): The formal poetry reading. In: *TDR The Drama Review* 1991 (35/3), S. 67–84.
- Ullmaier, Johannes (2001): Von ACID nach ADLON und zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Literatur. Mainz: Ventil Verlag.
- Ushtrin, Sandra; Klaucke, Sandra (Hg.) (1997 (1985)): Handbuch für Autoren. Adressen und Informationen aus dem deutschsprachigen Literaturbetrieb. 4. Aufl. München: Grafenstein.
- Vejdovsky, Boris (1999): The Act of Reading as Performance. In: Peter Halter (Hg.): *Performance*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, S. 55–61.
- Vincent, Stephen; Zweig, Ellen (1981): *The Poetry Reading. A Contemporary Compendium on Language & Performance*. San Francisco: Momo's Press.
- Weithase, Irmgard (1961): *Zur Geschichte der gesprochenen deutschen Sprache*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag (1).
- Westermayr, Stefanie (2004): *Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform*. Marburg: Tectum.
- Wheeler, Lesley (2008): *Voicing American Poetry. Sound and Performance from the 1920 to the Present*. Ithaka: Cornell University Press.
- Willems, Herbert (2000): Events: Kultur – Identität – Marketing. In: Winfried Gebhardt (Hg.): *Events. Soziologie des Außergewöhnlichen*. Opladen: Leske + Budrich, S. 51–73.
- Winko, Simone (1999): Einführung: Autor und Intention. In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko (Hg.): *Die Rückkehr des Autors*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, S. 39–56.
- Zeyringer, Klaus (2008): Aura und Euro – Kunstschaffen, Literaturhandel, symbolisches Kapital. In: Manfred Jochum (Hg.): *Wa(h)re Sprache. Literatur und Markt*. Innsbruck: StudienVerlag, S. 77–83.
- Ziegler, Allan; Zierlin, Larry; Greenberg, Harry (Hg.) (1978): *The Some Symposium on Poetry Readings*. New York: Some/Release Press.

## **Internetquellen:**

Busch, Stephan: Lautes und leises Lesen in der Antike. in: Rheinisches Museum für Philologie 145 (2002), 1-15. Online verfügbar unter: <http://www.rhm.uni-koeln.de/145/Busch.pdf>, zuletzt geprüft am 13.01.2013.

Böhm, Thomas: [www.lesungslabor.de](http://www.lesungslabor.de), zuletzt geprüft am 13.01.2013.

Ditschke, Stephan: Mitarbeiterseite der Universität. Online verfügbar unter <http://www.uni-goettingen.de/de/53907.html>, zuletzt geprüft am 13.01.2013.

Gruber, Sabine (2012): Salami oder Mortadella? Wodka oder Whiskey? Hg. v. derstandard.at. Online verfügbar unter <http://derstandard.at/1328162530994/Salami-oder-Mortadella-Wodka-oder-Whiskey>, zuletzt aktualisiert am 03.02.2012, zuletzt geprüft am 22.11.2012. Erschienen in: DER STANDARD, Printausgabe, 4./5.2.2012

Haeming, Anne (2010): Das Publikum kann ein Monster sein. Ein Tisch, ein Text, ein Wasserglas: Die Autorenlesung ist eine eigene Kunstform. Schriftsteller müssen dabei einiges beachten, damit sie gelingt. ZEIT ONLINE. Online verfügbar unter <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2010-06/lesung-klagenfurt>, zuletzt geprüft am 13.01.2013

Hager, Isabella (2009): Mit Autoren in Büchern stöbern. Hg. v. derstandard.at. Online verfügbar unter <http://derstandard.at/1231151260712/Mit-Autoren-in-Buechern-stoebern-Zehn-Seiten>, zuletzt geprüft am 29.11.2012. Erschienen in: DER STANDARD, Print-Ausgabe, 8.1.2009

Harders, Levke (lh): Detlev von Liliencron. Biographie. Deutsches Historisches Museum. Online verfügbar unter: <http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/LiliencronDetlev/index.html>, zuletzt geprüft am 04.12.2012.

Wense, Valeski von der (1999): Detlev von Liliencron. Hg. v. Gymnasium Christaneum. Online verfügbar unter <http://www.richard-dehmel.de/rdehmel/zeitgenossen/liliencron.html>, zuletzt geprüft am 04.12.2012.

## **ohne Autorenangabe:**

[erlesen.tv](http://erlesen.tv), zuletzt geprüft am 13.01.2013.

[volkslesen.tv](http://volkslesen.tv), zuletzt geprüft am 13.01.2013.

[www.zehnseiten.de](http://www.zehnseiten.de), zuletzt geprüft am 13.01.2013.

[www.youtube.com/watch?v=Yw6NLJsH6pc](http://www.youtube.com/watch?v=Yw6NLJsH6pc): Wolf Haas im MQ Sommer 2012 (Lesungsausschnitt), zuletzt geprüft am 13.01.2013.

<http://www.guardian.co.uk/books/video/2011/aug/15/tc-boyle-edinburgh-video> T.C. Boyle:  
“I don't give talks, I perform” (Videomitschnitt), zuletzt geprüft am 13.01.2013

<http://www.kulturtechnik.hu-berlin.de/odm/Phonograph> Hermann von Helmholtz-Zentrum  
für Kulturtechnik, Humboldt-Universität zu Berlin, zuletzt geprüft am 13.01.2013.

Autorenlesung. In: wikipedia: <http://de.wikipedia.org/wiki/Autorenlesung>, zuletzt geprüft  
am 13.03.2013.





# **Curriculum Vitae**

## **Persönliche Daten**

Name: Johanna Bergmayr

Geburtsjahr: 1986

Geburtsort: Wien

## **Ausbildung**

1992 – 1996 Volksschule in 1070 Wien

1996 – 2004 Bundesgymnasium Rahlgasse in 1060 Wien

Wahlpflichtfach „Umweltmanagement“ & Englisch

2002 Teilnahme am „Youth Environmental Council“ im Rahmen der Green Week  
in Brüssel

2004 – 2013 Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien

Schwerpunkt: Cultural Studies/Kulturwissenschaften



## **Abstract**

Da die Lesung bisher wenig Aufmerksamkeit seitens der Literaturwissenschaft erhalten hat, ist es notwendig, den Begriff in der vorliegenden Arbeit zu definieren. Dies wird erreicht, indem die verschiedenen Aspekte, die zum Ablauf einer Lesung gehören, beleuchtet werden..

Die heutige Lesungspraxis ist eng verbunden mit alten Traditionen des Geschichtenerzählens und dem lauten Lesen in Gesellschaft. Heute hat die Lesung eine wichtige ökonomische Bedeutung für den Literatur- und Kulturbetrieb indem sie als werbetechnisches Mittel für Autoren, Bücher und Verlage fungiert.

Die zentrale Fragestellung dieser Arbeit beschäftigt sich mit der Lesung und ihrer Rezeption, welche sich grundlegend von der stillen Lektüre unterscheidet. Es werden die unterschiedlichen Formen der Interaktion zwischen Vortragendem und Publikum aufgezeigt, welche beeinflusst wird von den räumlichen Gegebenheiten, der körperlichen Präsenz beider Seiten und den stimmlichen und körpersprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten des Vorlesers. Ebenso werden die Motivationen, die zum Besuch einer Lesung führen, analysiert.