

Stephan Ditschke

Literatur live

**Publikumswertungen von Literaturveranstaltungen
und mündlich präsentierter Literatur:
Autorenlesungen und Poetry Slams**

Literatur live

Publikumswertungen von Literaturveranstaltungen und mündlich präsentierter Literatur: Autorenlesungen und Poetry Slams

Dissertation

zur Erlangung des philosophischen Doktorgrades an der
Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen

vorgelegt von

Stephan Ditschke

aus Hamburg

Göttingen im August 2017

Für Jens Rosengarten (1981 – 2005),
den besten Freund, den ich mir vorstellen kann.

Danksagung

Mein herzlicher Dank geht an all die Veranstaltenden, deren Unterstützung diese Untersuchung erst möglich gemacht hat: Thomas Geyer vom Stuttgarter Poetry Slam in der *Rosenau*, Ko Bylanzky und Rayl Patzak, beide damals Hosts des Münchner Slams im *Substanz*, dem früheren Leiter des Literaturhauses München Dr. Reinhard G. Wittmann sowie Anne Kathrin Brocks, dem früheren Leiter des Stuttgarter Literaturhauses Dr. Florian Höllerer und Stephanie Hofmann. Gleiches gilt für die Autorinnen und Autoren, die ihre Einwilligung zu den Erhebungen bei ihren Lesungen gegeben haben.

Ich danke all den tatkräftigen Helfern, die mich bei den Datenerhebungen vor Ort unterstützt haben, insbesondere Ludwig Berger, Florian Fischer, Tobias Heyel und Heiner Lange.

Ohne meine Familie im Rücken, insbesondere meine Eltern Heidi und Cay-Uwe Ditschke, Inga Kaufhold und meine Großeltern Edda und Hans-Jürgen Ditschke, hätte ich die Studie nicht fertigstellen können. Meinen liebsten Dank an Euch!

Über ihre gesamte Entstehungszeit hinweg wurde diese Doktorarbeit von Prof. Dr. Claudia Stockinger begleitet, deren bestätigenden Rückmeldungen ich so viel verdanke wie ihrer fundierten Kritik. Ebenso danke ich meinem Zweitgutachter Prof. Dr. Fotis Jannidis sehr. Finanziert wurde ein Teil der Arbeit durch ein Stipendium des Promotionskollegs *Wertung und Kanon* der VolkswagenStiftung, ohne das dieses Forschungsprojekt nicht zu realisieren gewesen wäre.

Mein besonderes Dankeschön gilt Dr. Sabine Buck und Timon Seidelmann – ihre Unterstützung und kritische Überprüfung hat die Studie mit zu dem gemacht, was sie ist.

Und ohne Julia Ditschke wäre diese Arbeit – wie alles – nichts.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	1
1.1	Fragestellung und Ausrichtung der Arbeit	5
1.2	»Live und direkt«. Problembereiche einer Untersuchung von Wertungen mündlich präsentierter Literatur und Literaturveranstaltungen	7
1.3	»Was ist eigentlich das Interessante daran, einen Autor auf der Bühne live zu erleben?« Wertungs- und Rezeptionsanalysen auf der Grundlage empirischer Daten	13
2.	Modell zur Beschreibung von Literaturveranstaltungen	17
2.1	Allgemeine differenzierende Merkmale von Veranstaltungen	18
2.2	Inhaltliche und formale Merkmale von Literaturveranstaltungen	32
2.2.1	Der Familienähnlichkeitsbegriff »Literatur« und seine soziale Konstruktivität	32
2.2.2	Auftritte und die mündliche Präsentation von Literatur	40
2.2.3	Typologie der Ablaufkomponenten von Literaturveranstaltungen	48
2.2.4	Ästhetischer Synkretismus und Publikumspartizipation	56
2.2.5	Veranstaltungsorte und Räume der Literatur	61
2.3	Literaturveranstaltungsformate	66
2.3.1	Ausprägungen der Lesung	67
2.3.2	Lesebühne	70
2.3.3	Literaturlabor	72
2.3.4	Open Mike	75
2.3.5	Poetry Slam	76
2.3.6	Literaturfestival	80
2.3.7	Weitere Literaturveranstaltungsformate	82
3.	Theorie der Wertung und der sozialen Bedingungen von Wertungen	85
3.1	Wertungen und Wertmaßstäbe	87
3.2	Individuelle und kollektive Dimensionen von Wertungen. Zur Erklärung von Wertungshandlungen	95
4.	Differenzstrukturen im Feld der Literaturveranstaltungen	109
4.1	Literaturveranstaltungen, Literaturvermittlung und das Feld der Literatur	117
4.2	Die Ausdifferenzierung des Literaturveranstaltungsfeldes seit Anfang der 1990er-Jahre und ihre historischen Ausgangspunkte	123

4.2.1	»Schneller, schriller, vielfältiger«. Literatur auf neuen Bühnen	124
4.2.1.1	Lesebühnen	125
4.2.1.2	Social Beat	136
4.2.1.3	Poetry Slam	145
4.2.1.3.1	Die Anfänge des Poetry Slams in den USA	148
4.2.1.3.2	Poetry Slam in Deutschland	158
4.2.2	Die Autorenlesung im sich ausdifferenzierenden Literaturveranstaltungsfeld	194
4.2.2.1	Organisationsformen und Orte der Lesung	205
4.2.2.1.1	Literaturhäuser	207
4.2.2.1.2	Literaturfestivals	224
4.2.2.1.3	Variationen des Lesungsrahmens	227
4.2.2.1.4	Buchhandlungen	235
4.2.2.2	Die Dichotomisierung des Feldes der Literaturveranstaltungen: »Literaturkiller Event«?	239
4.2.2.3	Praktiken und soziale Bedingungen des Auftritts bei Lesungen	243
4.2.2.3.1	Funktionen von Lesungen für Autoren und Verlage	243
4.2.2.3.2	Zwischen Literatur und Theater. Der gesprochene Text	248
4.3	Zwischenfazit: Zentrale Differenzstrukturen der sozialen Praxis Literaturveranstaltung	258
5.	Publikumswertungen bei Autorenlesungen und Poetry Slams	269
5.1	Methode: Planung und Durchführung der Datenerhebungen	273
5.1.1	Korpusbildung: Die Auswahl zu untersuchender Veranstaltungsformate und Veranstaltungen	273
5.1.2	Entwicklung des Untersuchungsdesigns	283
5.1.2.1	Situationelle Erhebungsbedingungen und die Auswahl der Untersuchungsinstrumente	287
5.1.2.2	Spezifische Untersuchungsziele und Fragestellungen	290
5.1.2.2.1	Die Erhebung von Wertungen und die Rekonstruktion von Wertungsprozessen	290
5.1.2.2.2	Die Erhebung von Wertmaßstäben	295
5.1.2.2.3	Ansätze zur Erklärung von Wertungen und Wertmaßstäben auf Grundlage empirischer Daten	296
5.1.3	Durchführung der Fragebogenerhebungen und Interviews	300
5.1.4	Zur Erfassung, Transkription und Auswertung der Daten	302
5.2	Merkmale der Veranstaltungspublika und ihre Verortung im sozialen Raum	304
5.2.1	Soziodemografische Eigenschaften der Publika von Literaturhauslesungen	305
5.2.2	Soziodemografische Eigenschaften der Poetry-Slam-Publika	313
5.2.3	Literaturkonsum und Freizeitgestaltungspräferenzen der Publika beider Veranstaltungsformate	320

Inhaltsverzeichnis

5.3	Von »sehr unterhaltsam« bis »sehr interessant«. Präferenzen und Präferenzmuster der Zuschauer von Autorenlesungen und Poetry Slams	345
5.3.1	Wertmaßstäbe und Wertmuster	346
5.3.1.1	Wertmaßstäbe, die an Autorenlesungen, Poetry Slams und literarische Performances herangetragen werden	348
5.3.1.1.1	Zur Erhebungsweise und Codierung der Daten	348
5.3.1.1.2	Werthaltige Erwartungen an die besuchten Veranstaltungen (FB-13)	351
5.3.1.1.3	»Wenn jemand einen Text vorträgt und die vertextigten Bilder in deinem Kopf erzeugt«. Maßstäbe für die Bewertung von Auftritt (FB-15) und Autor-Text-Beziehung (FB-14)	375
5.3.1.1.4	Exkurs: Was es heißt, einen Autor bei einer Lesung »kennenzulernen« ...	382
5.3.1.2	Wertmaßstabsmuster und präferenzstrukturbedingte Teilgruppen innerhalb der Publika	387
5.3.1.2.1	»Deshalb gehe ich hin und das gefällt mir«. Wertmaßstabsmuster	390
5.3.1.2.1.1	Die faktorenanalytische Bestimmung von Wertmustern	390
5.3.1.2.1.2	Distinkte Wertmuster im Autorenlesungs- und Poetry-Slam-Publikum (Acht-Faktoren-Lösung)	394
	<i>Zuschaueraktivierung (FAC-1)</i>	394
	<i>Vermittlung interpretationsrelevanten Hintergrundwissens (FAC-2)</i>	397
	<i>Erweiterung eigener Wissensbestände (FAC-3)</i>	398
	<i>(Auditive) Performance-Aspekte (FAC-4)</i>	399
	<i>Gegenstandsorientierte Rezeption (FAC-5)</i>	400
	<i>Formalästhetische prägnante Textmerkmale (FAC-6)</i>	401
	<i>Selbstbezogen-affektive Auftrittswirkung (FAC-7)</i>	402
	<i>Gegenstandsbezogen-affektive Wirkung (FAC-8)</i>	402
5.3.1.2.1.3	Zwei-Faktoren-Lösung als Ausgangspunkt des Publikumsclusterings	407
5.3.1.2.2	Was gefällt – »für jeden total verschieden«? Publikumsgruppen mit geteilten Präferenzmustern	409
5.3.1.2.2.1	Clusterspezifische Wertmustersausprägungen und Unterschiede der Wichtigkeit von Wertmaßstäben	411
5.3.1.2.2.2	Soziodemografische und kulturkonsumtorische Differenzen zwischen den Publikumsclustern	427
	<i>Geschmacklich festgelegte (CL-1) und begeisterungsfähige (CL-2) Eventgänger</i>	428
	<i>Abgrenzungsbewusste Hochkulturkonsumenten (CL-3) und bildungskultureller »Mainstream« (CL-4)</i>	434
5.3.1.3	Zusammenfassung: Wertmaßstäbe und Wertmuster von Autorenlesungs- und Poetry-Slam-Zuschauern	439
5.3.2	Wertungen und Wertungsmuster	443
5.3.2.1	Ein Ansatz zur Rekonstruktion der Rezeption von Veranstaltungselementen und literarischen Performances: Das Modell der inferenzbasierten Rezeption	445
5.3.2.1.1	Inferenzprozesse	449

Literatur live

5.3.2.1.2	Inferenzheuristiken I: Allgemeine Heuristiken der Kommunikation	451
5.3.2.1.3	Inferenzheuristiken II: Konventionen der literarischen Kommunikation und der Bühnenkommunikation	454
5.3.2.1.3.1	Fiktionalitätskonvention	457
5.3.2.1.3.2	Die Unterscheidung von Rahmen- und Akteursfigur	459
5.3.2.1.3.3	Polyvalenzkonvention	462
5.3.2.1.3.4	Ästhetikkonvention	465
5.3.2.1.4	Salienz und Rekurrenz: Zur Interpretationsrelevanz von Informationen ..	466
5.3.2.2	Beurteilungen von Autorenlesungen und Poetry Slams durch ihre Besucher	472
5.3.2.2.1	Gesamtwertungen der untersuchten Veranstaltungen	472
5.3.2.2.2	Am besten und am schlechtesten bewertete Veranstaltungsaspekte	474
5.3.2.2.3	»Wohlvollend und nicht verkniffen – das hat mir gefallen«. Wertungen Bewertungen der Moderation und Moderatoren	486
5.3.2.3	Was den Zuschauern an Auftritten mit literarischen Texten gefällt und warum	506
5.3.2.3.1	Auftritte bei Autorenlesungen	508
5.3.2.3.1.1	»Also, eigentlich interessiert mich dieses Thema nicht so«. Wertungen von F. C. Delius' Auftritten mit seinem Roman <i>Die Frau, für die ich den Computer erfand</i>	508
5.3.2.3.1.2	»[S]ie machte einen sehr authentischen Eindruck – auf so was fliege ich immer«. Wertungen von Eva Menasses Auftritten mit dem Erzählungsband <i>Lässliche Todsünden</i>	516
5.3.2.3.2	Auftritte bei Poetry Slams	536
5.3.2.3.2.1	»[D]er ist da rumgehüpft und Vollgas auf der Bühne, das war voll geil«. Wertungen von Bumillos <i>Jammer-Session/Vom Jammern und Jammen</i> ..	537
5.3.2.3.2.2	»Metaphern [...], die ich wirklich schön fand, literarisch gesehen«. Wertungen von Pauline Fügs Auftritt mit <i>Zauberspruch für Verwundete</i> ..	546
5.3.2.3.2.3	»Alleine die Person war skurril!« Publikumswertungen von Andy Strauß' Auftritt beim <i>Rosenau-Slam</i>	558
5.3.2.3.2.4	»Ich hab selten jemanden so zwischen den Stühlen sitzen sehen, zwischen allen Einordnungsmöglichkeiten«. »Der Kaiser« beim <i>Rosenau-Slam</i>	565
6.	Fazit	573
6.1	Theoretische Anregungen	574
6.2	Historische Voraussetzungen der empirischen Untersuchung	576
6.3	Wertungen von Literaturveranstaltungen und literarischen Performances und ihre soziokulturellen Bedingungen: 13 Thesen	579
6.4	Forschungsd desiderata	597
7.	Literatur- und Medienverzeichnis	603

Inhaltsverzeichnis

8.	Anhang	661
8.1	Korpus der untersuchten Literaturveranstaltungen (nach Datum)	663
8.1.1	Überblicksdarstellung: Auftretende Autoren bei den untersuchten Poetry Slams im Veranstaltungsablauf	664
8.1.2	Abläufe genauer untersuchter Lesungen (Kap. 5.3.2.3.1)	667
8.1.2.1	Autorenlesung mit F. C. Delius, Literaturhaus München (30.9.2009, ml3)	667
8.1.2.2	Autorenlesung mit F. C. Delius, Literaturhaus Stuttgart (5.10.2009, sl1)	667
8.1.2.3	Autorenlesung mit Eva Menasse, Literaturhaus Stuttgart (4.11.2009, sl2)	667
8.1.2.4	Autorenlesung mit Eva Menasse, Literaturhaus München (8.12.2009, ml4)	667
8.2	Erhebungsinstrumente	669
8.2.1	Fragebogen	669
8.2.1.1	Fragebogen Autorenlesungen	669
8.2.1.2	Fragebogen Poetry Slam Stuttgart	675
8.2.1.3	Fragebogen Poetry Slam München	686
8.2.1.4	Übersicht: Geschlossen abgefragte Wertmaßstäbe (FB-18)	696
8.2.2	Leitfäden zu den halbstandardisierten Telefoninterviews	697
8.2.2.1	Interviewleitfaden: Autorenlesungen	697
8.2.2.2	Interviewleitfaden: Poetry Slams	699
ERGÄNZUNGSBAND A: Interviewtranskriptionen		
8.3	Transkriptionen der Interviews mit Veranstaltungsbesuchern	701
8.3.1	Poetry-Slam-Zuschauer	704
8.3.1.1	Poetry Slam Stuttgart, 5.4.2009 (sp1)	704
8.3.1.1.1	Interview 01, Fragebogen 019	704
8.3.1.1.2	Interview 02, Fragebogen 037	710
8.3.1.1.3	Interview 03, Fragebogen 026	718
8.3.1.1.4	Interview 04, Fragebogen 217	727
8.3.1.1.5	Interview 05, Fragebogen 117	735
8.3.1.1.6	Interview 06, Fragebogen 023	742
8.3.1.1.7	Interview 07, Fragebogen 044	753
8.3.1.1.8	Interview 08, Fragebogen 181	761
8.3.1.2	Poetry Slam München, 12.4.2009 (mp1)	771
8.3.1.2.1	Interview 01, Fragebogen 045	771
8.3.1.2.2	Interview 02, Fragebogen 026	784
8.3.1.2.3	Interview 03, Fragebogen 016	792
8.3.1.2.4	Interview 04, Fragebogen 047	803
8.3.1.2.5	Interview 05, Fragebogen 043	811
8.3.1.2.6	Interview 06, Fragebogen 051	819

Literatur live

8.3.1.2.7	Interview 07, Fragebogen 146	829
8.3.1.2.8	Interview 08, Fragebogen 145	837
8.3.1.2.9	Interview 09, Fragebogen 071	846
8.3.1.2.10	Interview 10, Fragebogen 027	855
8.3.1.2.11	Interview 11, Fragebogen 044	864
8.3.1.2.12	Interview 12, Fragebogen 055	872
8.3.1.3	Poetry Slam Stuttgart, 3.5.2009 (sp2)	880
8.3.1.3.1	Interview 01, Fragebogen 011	880
8.3.1.3.2	Interview 02, Fragebogen 142	890
8.3.1.3.3	Interview 03, Fragebogen 014	898
8.3.1.3.4	Interview 04, Fragebogen 101	906
8.3.1.3.5	Interview 05, Fragebogen 046	914
8.3.1.3.6	Interview 06, Fragebogen 089	922
8.3.1.3.7	Interview 07, Fragebogen 071	929
8.3.1.3.8	Interview 08, Fragebogen 001	938
8.3.1.3.9	Interview 09, Fragebogen 062	947
8.3.1.3.10	Interview 10, Fragebogen 099	955
8.3.1.3.11	Interview 11, Fragebogen 096	965
8.3.1.3.12	Interview 12, Fragebogen 073	974
8.3.1.4	Poetry Slam München, 10.5.2009 (mp2)	982
8.3.1.4.1	Interview 01, Fragebogen 031	982
8.3.1.4.2	Interview 02, Fragebogen 032	992
8.3.1.4.3	Interview 03, Fragebogen 244	1002
8.3.1.4.4	Interview 04, Fragebogen 048	1012
8.3.1.4.5	Interview 05, Fragebogen 036	1022
8.3.1.4.6	Interview 06, Fragebogen 003	1032
8.3.1.4.7	Interview 07, Fragebogen 041	1043
8.3.1.4.8	Interview 08, Fragebogen 013	1051
8.3.1.5	Poetry Slam Stuttgart, 7.6.2009 (sp3)	1061
8.3.1.5.1	Interview 01, Fragebogen 065	1061
8.3.1.5.2	Interview 02, Fragebogen 067	1071
8.3.1.5.3	Interview 03, Fragebogen 094	1082
8.3.1.5.4	Interview 04, Fragebogen 035	1091
8.3.1.5.5	Interview 05, Fragebogen 022	1101
8.3.1.5.6	Interview 06, Fragebogen 093	1111
8.3.1.5.7	Interview 07, Fragebogen 058	1119
8.3.1.5.8	Interview 08, Fragebogen 064	1129
8.3.1.6	Poetry Slam München, 14.6.2009 (mp3)	1138
8.3.1.6.1	Interview 01, Fragebogen 102	1138
8.3.1.6.2	Interview 02, Fragebogen 013	1145
8.3.1.6.3	Interview 03, Fragebogen 012	1153
8.3.1.6.4	Interview 04, Fragebogen 183	1160
8.3.1.6.5	Interview 05, Fragebogen 158	1168
8.3.1.6.6	Interview 06, Fragebogen 025	1175

Inhaltsverzeichnis

8.3.1.6.7	Interview 07, Fragebogen 033	1187
8.3.1.6.8	Interview 08, Fragebogen 004	1196
8.3.1.6.9	Interview 09, Fragebogen 135	1203
8.3.2	Lesungszuschauer	1212
8.3.2.1	Lesung Jirgl (München), 23.6.2009 (ml1)	1212
8.3.2.1.1	Interview 01, Fragebogen 007	1212
8.3.2.1.2	Interview 02, Fragebogen 001	1221
8.3.2.1.3	Interview 03, Fragebogen 006	1231
8.3.2.1.4	Interview 04, Fragebogen 008	1239
8.3.2.1.5	Interview 05, Fragebogen 004	1247
8.3.2.2	Lesung Kappacher (München), 15.7.2009 (ml2)	1254
8.3.2.2.1	Interview 01, Fragebogen 026	1254
8.3.2.2.2	Interview 02, Fragebogen 170	1262
8.3.2.2.3	Interview 03, Fragebogen 012	1270
8.3.2.2.4	Interview 04, Fragebogen 129	1275
8.3.2.2.5	Interview 05, Fragebogen 043	1281
8.3.2.2.6	Interview 06, Fragebogen 001	1288
8.3.2.2.7	Interview 07, Fragebogen 137	1296
8.3.2.2.8	Interview 08, Fragebogen 003	1304
8.3.2.3	Lesung Delius (München), 30.9.2009 (ml3)	1309
8.3.2.3.1	Interview 01, Fragebogen 261	1309
8.3.2.3.2	Interview 02, Fragebogen 181	1318
8.3.2.3.3	Interview 03, Fragebogen 317	1326
8.3.2.3.4	Interview 04, Fragebogen 252	1336
8.3.2.3.5	Interview 05, Fragebogen 316	1343
8.3.2.4	Lesung Delius (Stuttgart), 5.10.2009 (sl1)	1352
8.3.2.4.1	Interview 01, Fragebogen 073	1352
8.3.2.4.2	Interview 02, Fragebogen 038	1362
8.3.2.4.3	Interview 03, Fragebogen 084	1368
8.3.2.4.4	Interview 04, Fragebogen 012	1378
8.3.2.4.5	Interview 05, Fragebogen 090	1383
8.3.2.4.6	Interview 06, Fragebogen 056	1389
8.3.2.4.7	Interview 07, Fragebogen 072	1394
8.3.2.5	Lesung Menasse (Stuttgart), 4.11.2009 (sl2)	1400
8.3.2.5.1	Interview 01, Fragebogen 013	1400
8.3.2.5.2	Interview 02, Fragebogen 006	1404
8.3.2.5.3	Interview 03, Fragebogen 002	1409
8.3.2.5.4	Interview 04, Fragebogen 003	1417
8.3.2.5.5	Interview 05, Fragebogen 004	1424
8.3.2.6	Lesung Menasse (München), 8.12.2009 (ml4)	1431
8.3.2.6.1	Interview 01, Fragebogen 118	1431
8.3.2.6.2	Interview 02, Fragebogen 010	1440
8.3.2.6.3	Interview 03, Fragebogen 161	1446
8.3.2.6.4	Interview 04, Fragebogen 034	1456

8.3.2.6.5	Interview 05, Fragebogen 119	1465
8.3.2.6.6	Interview 06, Fragebogen 104	1472
8.3.2.6.7	Interview 07, Fragebogen 060	1479
8.3.2.6.8	Interview 08, Fragebogen 058	1489
8.3.2.7	Lesung Bronsky (Stuttgart), 22.6.2010 (sl3)	1498
8.3.2.7.1	Interview 01, Fragebogen 029	1498
8.3.2.7.2	Interview 02, Fragebogen 011	1505
8.3.2.7.3	Interview 03, Fragebogen 010	1531
8.3.2.7.4	Interview 04, Fragebogen 002	1520
8.3.2.7.5	Interview 05, Fragebogen 019	1525
8.3.2.7.6	Interview 06, Fragebogen 001	1530

ERGÄNZUNGSBAND B: Tabellenanhang

8.4	Empirische Ergebnisse der Fragebogenauswertung
8.4.0	Respondenten Fragebogenbefragung: Erst- und Wiederholungsausfüller (FB-30)
8.4.0.1	Wiederholungsausfüller <i>Häufigkeiten (nach Veranstaltungsformat)</i> <i>Häufigkeiten (nach Veranstaltung)</i>
8.4.0.2	Erstausfüller (Häufigkeiten)
8.4.1	Altersstruktur der Veranstaltungspublika (FB-1)
8.4.1.1	Alter: Verteilungsstatistiken (nach Veranstaltungsformat)
8.4.1.2	Alter: Häufigkeiten (nach Veranstaltungsformat) <i>Altersverteilung Poetry-Slam-Publikum (Histogramm)</i> <i>Altersverteilung Autorenlesungspublikum (Histogramm)</i>
8.4.1.3	Alter (aggregiert): Häufigkeiten nach Veranstaltungsformat <i>Altersverteilung Poetry-Slam-Publikum (kleinschrittig, Balkendiagramm)</i> <i>Altersverteilung Poetry-Slam-Publikum (großschrittig, Balkendiagramm)</i> <i>Altersverteilung Autorenlesungspublikum (kleinschrittig, Balkendiagramm)</i> <i>Altersverteilung Autorenlesungspublikum (großschrittig, Balkendiagramm)</i>
8.4.1.4	Alter nach Einzelveranstaltung <i>Häufigkeiten</i> <i>Verteilungsstatistiken</i>
8.4.1.5	Zusammenhang von Publikums- und Autorenalter (nur Autorenlesungen) <i>Nicht-parametrische Korrelation: Spearman-Rho (alle Lesungszuschauer)</i> <i>Nicht-parametrische Korrelation: Spearman-Rho (alle Lesungspublikum ohne Schüler)</i>

- 8.4.1.6 Alter (aggregiert): Häufigkeiten nach Veranstaltungsformat und -ort
- 8.4.1.7 Zusammenhang von Zuschaueralter und besuchtem
Veranstaltungsformat: Lineare Regression
- 8.4.2 Verteilung der Geschlechter in den Veranstaltungspublika (FB-2)
- 8.4.2.1 Geschlecht: Häufigkeiten nach Veranstaltungsformat
- 8.4.2.2 Geschlecht: Häufigkeiten nach Veranstaltung
- 8.4.2.3 Zusammenhang Geschlecht und Alter (FB-1): Punktbiseriale Korrelation
(nach Veranstaltungsformat)
- 8.4.2.4 Geschlecht/Alter (kleinschrittig aggregiert; FB-1): Kreuztabellierung
(nach Veranstaltungsformat)
- 8.4.2.5 Zusammenhang von Autoren- und Besuchergeschlecht:
Kreuztabellen/Phi-Koeffizient (nur Autorenlesungen)
- 8.4.3 Entfernung des Wohnortes zum Veranstaltungsort (FB-3)
- 8.4.3.1 Nach Veranstaltungsformat
Häufigkeiten
Häufigkeiten (ohne Schüler und Studenten)
Häufigkeiten (nur Schüler)
Häufigkeiten (nur Studenten)
- 8.4.3.2 Nach Veranstaltungsformat und -ort
Häufigkeiten
Häufigkeiten (ohne Schüler und Studenten)
- 8.4.3.3 Zusammenhang Studentenstatus/Wohnort: Mann-Whitney-U-Test (nach
Veranstaltungsformat und -ort)
- 8.4.4 Formale Bildung der Veranstaltungsbesucher und Bildungsbereiche
- 8.4.4.1 Schulabschlüsse (FB-4)
- 8.4.4.1.1 Häufigkeiten (nach Veranstaltungsformat)
- 8.4.4.1.2 Allgemeine Schulabschlüsse der Veranstaltungspublika im Vergleich
mit der Gesamtbevölkerung
- 8.4.4.1.3 Geschlecht (FB-2)/höchster Schulabschluss: Kreuztabelle (ohne
Schüler, nach Veranstaltungsformat)
- 8.4.4.1.4 Schulabschlüsse nach Veranstaltungsformat und -ort
Häufigkeiten
Häufigkeiten (ohne Schüler)
- 8.4.4.2 Studienbildung
- 8.4.4.2.1 Studienbildung (FB-5)
Häufigkeiten nach Veranstaltungsformat
Häufigkeiten nach Veranstaltungsformat (ohne Schüler)
Häufigkeiten nach Veranstaltung
- 8.4.4.2.2 Geschlecht (FB-2)/ Studienbildung (FB-5): Kreuztabelle (nach
Veranstaltungsformat)
- 8.4.4.2.3 Studienbildung (FB-5) nach Veranstaltungsformat und -ort
Häufigkeiten
Häufigkeiten (ohne Schüler)
- 8.4.4.2.4 Studienbildung: Fächergruppen (FB-6; nach Veranstaltungsformat)

- Formatspublika insgesamt*
- Studenten*
- Ehemalige Studenten*
- Studenten (nach Veranstaltungsort)*
- Ehemalige Studenten (nach Veranstaltungsort)*
- 8.4.4.2.5 Studienbildung: Studienbereiche (FB-6; nach Veranstaltungsformat)
Formatspublika insgesamt
Sprach- und Literaturwissenschaften (nur Zuschauer mit Studienbildung)
- 8.4.4.2.6 Studienbildung: Studienfächer (FB-6; nach Veranstaltungsformat)
- 8.4.5 Erwerbstätigkeit und Beruf
- 8.4.5.1 Erwerbsformen und Nichterwerbstätige (FB-7)
- 8.4.5.1.1 Erwerbsformen u.a. Relationen zur Erwerbstätigkeit: Häufigkeiten (nach Veranstaltungsformat)
Formatspublika insgesamt
Formatspublika ohne Schüler und Studenten
- 8.4.5.1.2 Kernerwerbstätige in einzelnen Erwerbsformen im Vergleich (in Prozent)
- 8.4.5.2 Berufe (FB-8)
- 8.4.5.2.1 Berufsbereiche (*major groups* nach ISCO-08; nach Veranstaltungsformat): Häufigkeiten (nur Erwerbstätige)
- 8.4.5.2.2 Berufsgruppen (*sub-major groups* nach ISCO-08; nach Veranstaltungsformat): Häufigkeiten (nur Erwerbstätige)
- 8.4.5.2.3 Einzelberufe (*unit groups* nach ISCO-08; nach Veranstaltungsformat): Häufigkeiten (nur Erwerbstätige)
- 8.4.5.2.4 Literaturbezogene Einzelberufe (zusätzliche Untergruppen der *unit groups* nach ISCO-88; nach Veranstaltungsformat): Häufigkeiten
- 8.4.5.3 Sozioökonomischer Status (ISEI)
- 8.4.5.3.1 ISEI-88 (Bundesrepublik Deutschland): Deskriptive Statistiken
- 8.4.5.3.2 ISEI-88 (nach Veranstaltungsformat): Deskriptive Statistiken
Formatspublika insgesamt
Nur Kernerwerbstätige
- 8.4.5.3.3 ISEI-88 (aggregiert): Häufigkeiten
Bundesrepublik Deutschland
Formatspublika insgesamt
Formatspublika: nur Kernerwerbstätige
- 8.4.5.3.4 ISEI-08 (nach Veranstaltungsformat)
Formatspublika insgesamt: Häufigkeiten (mit Histogrammen)
Formatspublika insgesamt: Verteilungsstatistiken
Nur Kernerwerbstätige: Häufigkeiten (mit Histogrammen) und Verteilungsstatistiken
- 8.4.5.3.5 Zusammenhang sozioökonomischer Status (ISEI)/Veranstaltungsbesuch
Punktbiseriale Korrelation ISEI-08/Veranstaltungsbesuch

	<i>Partielle Korrelation ISEI-08/Veranstaltungsbesuch (Kontrollvariable: Alter)</i>
	<i>Produkt-Moment-Korrelation ISEI-08/Alter (FB-1) nach Pearson</i>
8.4.5.4	Kernerwerbstätige: Häufigkeiten (nach Veranstaltungsformat)
8.4.6	Leseverhalten
8.4.6.1	Quantitativer Bücherkonsum
8.4.6.1.1	Formatspublika insgesamt
8.4.6.1.2	Zusammenhang Lesequantität/besuchtes Veranstaltungsformat
8.4.6.1.3	Nach Geschlecht
	<i>Gesamtpublika nach Veranstaltungsformat</i>
	<i>Nach Veranstaltungsformat, nur Leser</i>
8.4.6.1.4	Zusammenhang quantitativer Bücherkonsum/Lebensalter (nach Veranstaltungsformat)
	<i>Kreuztabellen</i>
	<i>Nicht-parametrische Korrelationen: Spearman-Rho</i>
8.4.6.1.5	Quantitativer Bücherkonsum/Veranstaltungsformat: Kreuztabellierung (nur Schüler)
8.4.6.1.6	Quantitativer Bücherkonsum/Veranstaltungsformat: Kreuztabellierung (nur Studenten)
8.4.6.1.7	Quantitativer Bücherkonsum/Veranstaltungsformat: Kreuztabellierung (nur Kernerwerbstätige)
8.4.6.1.8	Zusammenhang Lesequantität/Poetry-Slam-Besuchshäufigkeit
8.4.6.2	Textsorten genannter Lieblingsbücher (nach Veranstaltungsformat)
8.4.6.2.1	Gesamtpublika
8.4.6.2.2	Nach Geschlecht
8.4.6.2.3	Schüler
8.4.6.2.4	Studenten
8.4.6.2.5	Kernerwerbstätige
8.4.6.2.6	Vielleser
8.4.6.2.7	Zuschauer ab 65 Jahren
8.4.6.2.8	Zuschauer ohne Studienbildung
8.4.6.3	Veröffentlichungszeiträume genannter Lieblingsbücher (nach Veranstaltungsformat)
8.4.6.3.1	Veröffentlichungszeiträume: Gesamtpublika
8.4.6.3.2	Veröffentlichungszeiträume: Gesamtpublika nach Geschlecht
8.4.6.3.3	Veröffentlichungszeiträume: nur Schüler
8.4.6.3.4	Veröffentlichungszeiträume: nur Studenten
8.4.6.4	Geschlecht der Autoren genannter Lieblingsbücher (nach Veranstaltungsformat)
8.4.6.4.1	Formatspublika insgesamt
8.4.6.4.2	Geschlecht der Autoren nach Zuschauergeschlecht
	<i>Zuschauer, die mindestens eine Autorin/einen Autor genannt haben</i>
	<i>Nennungen mindestens einer Autorin/keiner Autorin:</i>
	Kreuztabelle

- Symmetrische Maße
- 8.4.6.4.3 Geschlecht der Zuschauer nach Altersgruppen
 - 8.4.6.4.4 Nur Schüler
 - 8.4.6.4.5 Nur Zuschauer ohne Studienbildung (keine Schüler)
 - 8.4.6.4.6 Nur Vielleser
 - 8.4.6.4.7 Kreuztabelle Geschlecht Lieblingsbuchautoren/Genrezuordnung
Zuschauerinnen
Zuschauer
 - 8.4.6.4.8 Kreuztabellen: Geschlecht
Lieblingsbuchautorinnen/Erscheinungszeiträume
 - 8.4.6.5 Meistgenannte Autoren präferierter Bücher nach Veranstaltungsformat (Häufigkeit in Prozent)
 - 8.4.6.5.1 Gesamtpublika der untersuchten Veranstaltungen
 - 8.4.6.5.2 Schüler bei den untersuchten Poetry Slams und Autorenlesungen
 - 8.4.6.6 Genrezuordnung genannter Lieblingsbücher (nach Veranstaltungsformat)
 - 8.4.6.6.1 Formatspublika
Nur Zuschauer mit Genreliteraturpräferenz
Gesamtpublika
 - 8.4.6.6.2 Nach Geschlecht
Nur Zuschauer mit Genreliteraturpräferenz
Gesamtpublika
 - 8.4.6.6.3 Nur Schüler
Nur Schüler mit Genreliteraturpräferenz
Gesamtschülerschaft
Punktbiseriale Korrelation: Lebensalter Schüler/Nennung mindestens eines Genretitels als Lieblingsbuch
Punktbiseriale Korrelation: Lebensalter Schüler/Nennung mindestens eines Genretitels als Lieblingsbuch (nach Veranstaltungsformat)
 - 8.4.6.6.4 Nur Studenten
Nur Studenten mit Genreliteraturpräferenz
Alle Studenten
 - 8.4.6.6.5 Nur Zuschauer ohne Studienbildung
Gesamtpublika
Nur Genreliteraturleser
 - 8.4.6.6.6 Nur Kernerwerbstätige
Nur Genreliteraturleser
Gesamtpublika
 - 8.4.6.6.7 Nur Vielleser
Nur Genreliteraturleser
Gesamtpublika
 - 8.4.6.6.8 Zuschauer ab 65 Jahren
Nur Genreliteraturleser
Gesamte Zuschauerschaft über 65 Jahren

- 8.4.6.6.9 Punktbiseriale Korrelation: Zusammenhang Lebensalter/Nennung mindestens eines Genretitels als Lieblingsbuch
 - Gesamtpublika*
 - Publika ohne Schüler*
 - Nur Kernerwerbstätige*
 - Nur Vielleser*
 - Vielleser ohne Schüler*
 - Nur Studenten*
 - Nur Zuschauer ab 65 Jahren*
- 8.4.6.7 Hörbuchkonsum
- 8.4.6.7.1 Häufigkeiten nach Veranstaltungsformat
 - Alle Zuschauer*
 - Nur Hörbuchkonsumenten*
- 8.4.6.7.2 Kategorisierte Häufigkeiten nach Veranstaltungsformat
- 8.4.6.7.3 Kategorisierte Häufigkeiten nach Veranstaltungsformat: nur Hörbuchrezipienten
- 8.4.6.7.4 Kategorisierte Häufigkeiten nach Veranstaltungsformat: nur Vielleser
- 8.4.6.8 Bekanntheit mindestens eines Buchs/Hörbuchs eines Auftretenden (nach Veranstaltungsformat)
- 8.4.7 Kategorisierung potenzieller Literaturveranstaltungen (FB-24)
- 8.4.7.1 Bekanntheit ausgewählter Freizeitgestaltungsmöglichkeiten
- 8.4.7.2 Beurteilung von Freizeitgestaltungsmöglichkeiten als Literaturveranstaltungsformat
 - 8.4.7.2.1 Formatspublika insgesamt
 - 8.4.7.2.2 Formatspublika nach Geschlecht
 - 8.4.7.2.3 Nur Schüler
 - 8.4.7.2.4 Nur Studenten
 - 8.4.7.2.5 Nur Zuschauer ohne Studienbildung (keine Schüler)
 - 8.4.7.2.6 Nur Vielleser
 - 8.4.7.2.7 Nur Zuschauer ab 65 Jahren
 - 8.4.7.2.8 Lesebühnen (ausgeschlossenes Veranstaltungsformat)
 - Beurteilung als Literaturveranstaltungen*
 - Wichtigkeit als Freizeitgestaltungsmöglichkeit/Beurteilung als Literaturveranstaltungsformat: Deskriptive Statistik*
 - Bekanntheit Veranstaltungsformat: Häufigkeiten (Zuschauer aller Veranstaltungen)*
 - Bekanntheit Veranstaltungsformat: Häufigkeiten (nach Veranstaltungsformat)*
- 8.4.8 Wichtigkeit von Freizeitgestaltungsmöglichkeiten
- 8.4.8.1 Formatspublika insgesamt
- 8.4.8.1.1 Häufigkeiten
- 8.4.8.1.2 Zusammenhang Wichtigkeit Autorenlesungsbesuch/Poetry-Slam-Besuch (nicht-parametrische Korrelationen nach Veranstaltungsformat)

- 8.4.8.1.3 Kreuztabellen: Wichtigkeit Freizeitgestaltungsmöglichkeiten nach Altersgruppen
- 8.4.8.1.4 Kreuztabellen: Wichtigkeit Autorenlesungen/Poetry Slams nach Altersgruppen
- 8.4.8.2 Korrespondenzanalysen: Zusammenhang Alter/Wichtigkeit von Freizeitgestaltungsmöglichkeiten
- 8.4.8.2.1 Korrespondenzanalyse: Alter (nach Veranstaltungsformat)/Wichtigkeit Freizeitgestaltungsmöglichkeiten (Ergänzungspunkte: Alter über beide Veranstaltungsformate [bis 19, 20 bis 34, 35 bis 49])
- 8.4.8.2.2 Korrespondenzanalyse: Alter (nach Veranstaltungsformat)/Wichtigkeit Freizeitgestaltungsmöglichkeiten (Ergänzungspunkte: Autorenlesungen, Poetry Slam)
- 8.4.8.2.3 Korrespondenzanalyse: Alter/Wichtigkeit Freizeitgestaltungsmöglichkeiten (Formatspublika einzeln)
- 8.4.8.2.3.1 Nur Poetry-Slam-Publikum
- 8.4.8.2.3.2 Nur Autorenlesungspublikum
- 8.4.8.3 Nur Schüler
- 8.4.9 Literaturveranstaltungsbesuche der Zuschauer
- 8.4.9.1 Häufigkeiten Autorenlesungs-/Poetry-Slam-Besuche
Nach Veranstaltungsformat
Nach Einzelveranstaltung
- 8.4.9.2 Häufigkeiten Poetry-Slam-Besuche (Stuttgarter Erhebung 2006)
- 8.4.10 Veranstaltungsbezogene werthaltige Erwartungen (FB-13; nach Veranstaltungsformat)
- 8.4.10.1 Häufigkeiten: Bezugsgröße Veranstaltung insgesamt (Formatspublika insgesamt)
- 8.4.10.2 Häufigkeiten: Bezugsgröße Spektakulum (Formatspublika insgesamt)
- 8.4.10.3 Häufigkeiten: Bezugsgröße Spiel (Formatspublika insgesamt)
- 8.4.10.3.1 Häufigkeiten (nach Veranstaltung)
- 8.4.10.3.2 Häufigkeiten: Einblick in den Gesamttext (nur Autorenlesungszuschauer, die das aktuelle Buch nicht gelesen haben)
- 8.4.10.4 Häufigkeiten: Bezugsgröße Auftritt (Formatspublika insgesamt)
- 8.4.10.5 Häufigkeiten: Bezugsgröße Performance (Formatspublika insgesamt)
- 8.4.10.6 Häufigkeiten: Bezugsgröße Text (Formatspublika insgesamt)
- 8.4.10.7 Häufigkeiten: Bezugsgröße Veranstaltungseröffnung (Formatspublika insgesamt)
- 8.4.10.8 Häufigkeiten: Bezugsgröße Moderation (Formatspublika insgesamt)
- 8.4.10.9 Häufigkeiten: Bezugsgröße Gespräch (Formatspublika insgesamt)
- 8.4.10.10 Häufigkeiten: Gleichzeitige Nennung e- und u-kultureller Aspekte (Formatspublika insgesamt)
- 8.4.10.11 Häufigkeiten: Bezugsgröße Publikum (Formatspublika insgesamt)
- 8.4.10.12 Häufigkeiten: Bezugsgröße Autor (Formatspublika insgesamt)

Inhaltsverzeichnis

- 8.4.10.13 Häufigkeiten: Bezugsgröße Moderator (Formatspublika insgesamt)
- 8.4.10.14 Häufigkeiten: veranstaltungselementübergreifende Kategorien (Formatspublika insgesamt)
- 8.4.10.15 Häufigkeiten: Wertmaßstäbe aus dem Kreativitätsdispositiv (Formatspublika insgesamt)
- 8.4.10.16 Altersstruktur in Relation zu Kreativitätsdispositivwertmaßstäben
Nur Zuschauer, die Wertmaßstäbe aus dem Kreativitätsdispositiv genannt haben
Zuschauer, die keine Wertmaßstäbe aus dem Kreativitätsdispositiv genannt haben
- 8.4.11 Wertmaßstäbe: Bühnenaktivitäten des Autors (FB-14; nach Veranstaltungsformat)
- 8.4.11.1 Häufigkeiten: Missverständnis Frage/Pauschalwertungen (Formatspublika insgesamt)
- 8.4.11.2 Häufigkeiten: Bezugsgröße Auftritt (Formatspublika insgesamt)
- 8.4.11.3 Häufigkeiten: Bezugsgröße Performance (Formatspublika insgesamt)
- 8.4.11.4 Häufigkeiten: Bezugsgröße Text (Formatspublika insgesamt)
- 8.4.11.5 Häufigkeiten: Bezugsgröße Autor (Formatspublika insgesamt)
- 8.4.12 Auftrittsbezogene Wertmaßstäbe (FB-15; nach Veranstaltungsformat)
- 8.4.12.1 Häufigkeiten: Bezugsgröße Veranstaltung insgesamt (Formatspublika insgesamt)
- 8.4.12.2 Häufigkeiten: Bezugsgröße Spiel (Formatspublika insgesamt)
- 8.4.12.3 Häufigkeiten: Bezugsgröße Auftritt (Formatspublika insgesamt)
- 8.4.12.4 Häufigkeiten: Bezugsgröße Performance (Formatspublika insgesamt)
- 8.4.12.5 Häufigkeiten: Bezugsgröße Text (Formatspublika insgesamt)
- 8.4.12.6 Häufigkeiten: Bezugsgröße Kotext (Formatspublika insgesamt)
- 8.4.12.7 Häufigkeiten: Bezugsgröße Publikum (Formatspublika insgesamt)
- 8.4.12.8 Häufigkeiten: Bezugsgröße Autor (Formatspublika insgesamt)
- 8.4.12.9 Häufigkeiten: veranstaltungselementübergreifende Kategorien (Formatspublika insgesamt)
- 8.4.13 Faktorenanalytische Exploration des Wertmaßstabssets FB-18 (ohne wm20/wm21)
- 8.4.13.1 Hauptachsen-Faktorenanalyse mit orthogonaler Rotation (Varimax): Acht-Faktoren-Lösung
- 8.4.13.1.1 Interkorrelation der Faktoren FAC-1 bis FAC-8
- 8.4.13.1.2 Einfluss von Wertmustern und Alter auf den Besuch des Veranstaltungsformats
Logistische Regression (Schritt 1: FAC-1 bis FAC-8)
Logistische Regression (Schritt 1: Alter)
- 8.4.13.1.3 Einfluss von Alter und Geschlecht auf die einzelnen Wertmuster
Nur Autorenlesungen
 - Lineare Regression: FAC-1
 - Lineare Regression: FAC-2
 - Lineare Regression: FAC-3

- Lineare Regression: FAC-4
- Lineare Regression: FAC-5
- Lineare Regression: FAC-6
- Lineare Regression: FAC-7
- Lineare Regression: FAC-8
- Nur Poetry Slams*
- Lineare Regression: FAC-1
- Lineare Regression: FAC-2
- Lineare Regression: FAC-3
- Lineare Regression: FAC-4
- Lineare Regression: FAC-5
- Lineare Regression: FAC-6
- Lineare Regression: FAC-7
- Lineare Regression: FAC-8
- 8.4.13.2 Hauptachsen-Faktorenanalyse mit orthogonaler Rotation (Varimax):
Zwei-Faktoren-Lösung
- 8.4.13.2.1 Interkorrelation der Faktoren FAC-A/FAC-B
- 8.4.13.2.2 Reliabilitätsanalysen FAC-A/FAC-B
- 8.4.14 Clusteranalytische Differenzierung distinkter Publikumsgruppen
- 8.4.14.1 Hierarchische Clusteranalyse (HCA; WARD-Algorithmus)
- 8.4.14.2 Clusterzentrenanalyse und Folgeauswertungen
Clusterzentrenanalyse (k-Means)
- 8.4.14.2.1 Deskriptive Statistiken der Cluster-Lösungen
Zwei-Cluster-Lösung
Acht-Cluster-Lösung
- 8.4.14.2.2 Clusterspezifische Ausprägung der Faktorwerte (Histogramme mit
Interpolationslinie)
- 8.4.14.2.2.1 Alle Clustermitglieder
FAC-A
FAC-B
- 8.4.14.2.2.2 Nur Fälle in Clusterzentrennähe
FAC-A
FAC-B
- 8.4.14.2.3 Clusterspezifische Verteilung der Wertmaßstabsausprägungen
- 8.4.14.2.3.1 Nicht-dichotomisierte Variablen
- 8.4.14.2.3.2 Dichotomisierte Variablen
- 8.4.14.2.3.3 Wertmaßstäbe, die innerhalb der Cluster am häufigsten positiv
beurteilt werden
- 8.4.14.2.3.4 Wertmaßstäbe, denen innerhalb der Cluster am häufigsten
Wichtigkeit abgesprochen wird
- 8.4.14.2.3.5 Zusammenhang ausgewählter Wertmaßstäbe
Nach Clustern
Nach Veranstaltungsformat
- 8.4.14.2.3.6 Interkorrelation der Faktoren FAC-A/FAC-B nach Clustern

- 8.4.14.2.4 Korrespondenzanalyse Cluster/Wertmaßstäbe
- 8.4.14.2.5 Spontane Wertmaßstabsnennungen nach Clustern
- 8.4.14.2.5.1 Veranstaltungsbezogene Wertmaßstäbe (FB-13;
veranstaltungs-elementübergreifende Kategorien)
- 8.4.14.2.5.2 Auftrittsbezogene Wertmaßstäbe (FB-15;
veranstaltungs-elementübergreifende Kategorien)
- 8.4.15 Clusteranteile an den Formatspublika
- 8.4.15.1 Nach Veranstaltungsformat
- 8.4.15.1.1 Cluster insgesamt
Diagramme (nur Zuschauer mit Clusterzuordnung)
Kreuztabellen (nur Zuschauer mit Clusterzuordnung)
Häufigkeiten (Formatspublika insgesamt)
- 8.4.15.1.2 Nur Fälle in Clusterzentrennähe: Kreuztabelle
- 8.4.15.2 Nach Veranstaltungsformat und -stadt: Kreuztabelle
- 8.4.15.3 Nach Veranstaltung: Kreuztabelle
- 8.4.16 Soziodemografische Eigenschaften
- 8.4.16.1 Altersstruktur
Alle Clustermitglieder
Nur Kernerwerbstätige
- 8.4.16.2 Geschlecht
Cluster insgesamt
Cluster nach Veranstaltungsformat
Nur Fälle in Clusterzentrennähe
- 8.4.16.3 Schulabschlüsse
Clustermitglieder ohne Schüler
Nur Schüler in den Clustern
- 8.4.16.4 Studienabschlüsse und sonstige -bildung
Alle Clustermitglieder
Clustermitglieder ohne Schüler und Studenten
Clustermitglieder ohne Schüler
Nur Clustermitglieder mit Studienbildung
Nur Kernerwerbstätige
- 8.4.16.5 Erwerbstätigkeit und Beruf
- 8.4.16.5.1 Erwerbsformen u.a. Relationen zur Erwerbstätigkeit: Häufigkeiten
- 8.4.16.5.2 Berufe
- 8.4.16.5.2.1 Berufsbereiche (*major groups* nach ISCO-08): Häufigkeiten (nur
Kernerwerbstätige)
- 8.4.16.5.2.2 Berufsgruppen (*sub-major groups* nach ISCO-08): Häufigkeiten (nur
Kernerwerbstätige)
- 8.4.16.5.2.3 Einzelberufe (*unit groups* nach ISCO-08): Häufigkeiten (nur
Kernerwerbstätige)
- 8.4.16.5.3 Sozioökonomischer Status
Deskriptive Statistik: ISEI-08 (nur Kernerwerbstätige)
Deskriptive Statistik: ISEI-88 (nur Kernerwerbstätige)

- 8.4.16.5.4 Zusammenhang Restriktivität der Wertmuster/ISEI-08 (nur Kernerwerbstätige; dieselbe Anzahl Mitglieder der Cluster)
- 8.4.17 Clusterspezifischer Kulturkonsum
 - 8.4.17.1 Leseverhalten
 - 8.4.17.1.1 Lesequantität
 - 8.4.17.1.2 Textsorten genannter Lieblingsbücher
 - 8.4.17.1.3 Genrezuordnung genannter Lieblingsbücher
 - Alle Clustermitglieder*
 - Nur Genreliteraturleser*
 - 8.4.17.1.4 Veröffentlichungszeiträume genannter Lieblingsbücher
 - 8.4.17.1.5 Geschlecht der Autoren genannter Lieblingsbücher
 - 8.4.17.1.5.1 Häufigkeiten: nach Clustern
 - 8.4.17.1.5.2 Zusammenhang Geschlecht Zuschauer/Geschlecht Lieblingsbuchautoren nach Clustern
 - Häufigkeiten*
 - Kreuztabellen/Phi-Koeffizienten*
 - 8.4.17.2 Hörbuchkonsum
 - 8.4.17.3 Literaturveranstaltungsbesuche
 - 8.4.17.3.1 Bekanntheit von Autorenlesungen und Poetry Slams
 - 8.4.17.3.2 Häufigkeiten Autorenlesungs-/Poetry-Slam-Besuche
 - 8.4.17.3.3 Zusammenhang Bekanntheit von Poetry Slams/Beurteilung von Poetry Slams als Literaturveranstaltung (nur CL-3/CL-4)
 - 8.4.17.4 Beurteilung von Freizeitgestaltungsmöglichkeiten als Literaturveranstaltungsformat
 - 8.4.17.4.1 Häufigkeiten
 - 8.4.17.4.2 Summe der als Literaturveranstaltung kategorisierten Freizeitmöglichkeiten
 - 8.4.17.4.3 Zusammenhang Summenscore Literaturveranstaltungskategorisierung/Faktorwerte FAC-A/FAC-B
 - 8.4.17.5 Veranstaltungsbezogener Kulturkonsum
 - 8.4.17.5.1 Gelesene/gehörte Titel des/r Auftretenden: Häufigkeiten nach Clustern (FB-25)
 - 8.4.17.5.2 Gelesene/gehörte Titel des/r Auftretenden: Häufigkeiten nach Clustern und Veranstaltungsformat (FB-25)
 - 8.4.17.5.3 Vorhaben des Buchkaufs: Häufigkeiten nach Clustern (FB-26)
 - 8.4.17.5.4 Vorhaben einen Titel des/r Auftretenden signieren zu lassen: Häufigkeiten nach Clustern (FB-27)
 - 8.4.17.6 Wichtigkeit von Freizeitgestaltungsmöglichkeiten
 - 8.4.17.6.1 Korrespondenzanalyse: Zusammenhang Cluster/Wichtigkeit von Freizeitgestaltungsmöglichkeiten
 - 8.4.17.6.2 Häufigkeiten
 - Nicht-dichotomisierte Variablen: Diagramme*
 - Dichotomisierte Variablen: Diagramme*
 - Dichotomisierte Variablen: Häufigkeitstabelle*

- 8.4.17.6.3 Bekanntheit ausgewählter Freizeitgestaltungsmöglichkeiten
- 8.4.18 Bilanzierende Zuschauerwertungen im Anschluss an die Veranstaltungen
 - 8.4.18.1 Bewertung der Veranstaltungen insgesamt
 - 8.4.18.1.1 Gesamtpublika
 - 8.4.18.1.1.1 Häufigkeiten: nach Veranstaltungsformat
 - 8.4.18.1.1.2 Häufigkeiten: nach Clustern (alle Clustermitglieder)
 - 8.4.18.1.1.3 Häufigkeiten: nach Clustern (nur Fälle in Clusterzentrennähe)
 - 8.4.18.1.1.4 Zusammenhang Bewertung der Veranstaltung insgesamt/Faktorwerte FAC-A/FAC-B
 - 8.4.18.1.1.5 Verteilungsunterschiede zwischen den Clustern (Mann-Whitney-U-Test): alle Clustermitglieder
 - 8.4.18.1.1.6 Verteilungsunterschiede zwischen den Clustern (Mann-Whitney-U-Test): nur Fälle in Clusterzentrennähe
 - 8.4.18.1.1.7 Häufigkeiten: nach Veranstaltungsformat und -stadt
 - 8.4.18.1.1.8 Häufigkeiten: nach Veranstaltungsformat und Clustern
 - 8.4.18.1.2 Zusammenhang Bewertung der Veranstaltungen insgesamt/Restriktivität der Wertmuster
 - 8.4.18.1.3 Schüler in den Publika/Publika ohne Schüler
 - Schüler: Deskriptive Statistik (Veranstaltungsformat)*
 - Schüler: Deskriptive Statistik (Einzelveranstaltungen)*
 - Publika ohne Schüler: Deskriptive Statistik (Veranstaltungsformat)*
 - Publika ohne Schüler: Deskriptive Statistik (Einzelveranstaltungen)*
 - 8.4.18.2 Positiv beurteilte Veranstaltungsaspekte (FB-19)
 - 8.4.18.2.1 Häufigkeiten nach Veranstaltungsformat
 - 8.4.18.2.2 Häufigkeiten nach Einzelveranstaltung
 - 8.4.18.2.3 Häufigkeiten nach Clustern
 - 8.4.18.2.4 Häufigkeiten nach Veranstaltungsformat und -stadt
 - 8.4.18.2.5 Häufigkeiten nach Veranstaltungsformat: nur Zuschauer, die die Veranstaltungen insgesamt positiv bewertet haben
 - 8.4.18.2.6 Häufigkeiten nach Veranstaltungsformat: nur Zuschauer, die die Veranstaltungen insgesamt negativ/neutral bewertet haben
 - 8.4.18.2.7 Häufigkeiten nach Veranstaltungsformat und -stadt: nur Zuschauer, die die Veranstaltungen insgesamt positiv bewertet haben
 - 8.4.18.2.8 Häufigkeiten nach Veranstaltungsformat und -stadt: nur Zuschauer, die die Veranstaltungen insgesamt negativ/neutral bewertet haben
 - 8.4.18.2.9 Häufigkeiten nach Cluster: nur Zuschauer, die die Veranstaltungen insgesamt positiv bewertet haben
 - 8.4.18.2.10 Häufigkeiten nach Cluster: nur Zuschauer, die die Veranstaltungen insgesamt negativ/neutral bewertet haben
 - 8.4.18.3 Negativ beurteilte Veranstaltungsaspekte (FB-20)
 - 8.4.18.3.1 Häufigkeiten nach Veranstaltungsformat
 - 8.4.18.3.2 Häufigkeiten nach Einzelveranstaltung
 - 8.4.18.3.3 Häufigkeiten nach Clustern

- 8.4.18.3.4 Häufigkeiten nach Veranstaltungsformat und -stadt
- 8.4.18.3.5 Häufigkeiten nach Veranstaltungsformat: nur Zuschauer, die die Veranstaltungen insgesamt positiv bewertet haben
- 8.4.18.3.6 Häufigkeiten nach Veranstaltungsformat: nur Zuschauer, die die Veranstaltungen insgesamt negativ/neutral bewertet haben
- 8.4.18.3.7 Häufigkeiten nach Veranstaltungsformat und -stadt: nur Zuschauer, die die Veranstaltungen insgesamt positiv bewertet haben
- 8.4.18.3.8 Häufigkeiten nach Veranstaltungsformat und -stadt: nur Zuschauer, die die Veranstaltungen insgesamt negativ/neutral bewertet haben
- 8.4.18.3.9 Häufigkeiten nach Cluster: nur Zuschauer, die die Veranstaltungen insgesamt positiv bewertet haben
- 8.4.18.3.10 Häufigkeiten nach Cluster: nur Zuschauer, die die Veranstaltungen insgesamt negativ/neutral bewertet haben
- 8.4.19 Bewertungen der Moderatoren und ihrer Bühnenhandlungen
 - 8.4.19.1 Positiv beurteilte Veranstaltungsaspekte (FB-22)
 - 8.4.19.1.1 Häufigkeiten nach Veranstaltungsformat
 - 8.4.19.1.2 Häufigkeiten nach Veranstaltungsformat und -stadt
 - 8.4.19.1.3 Häufigkeiten nach Einzelveranstaltung
 - 8.4.19.1.4 Häufigkeiten nach Clustern
 - 8.4.19.2 Negativ beurteilte Moderationsaspekte (FB-23)
 - 8.4.19.2.1 Häufigkeiten nach Veranstaltungsformat
 - 8.4.19.2.2 Häufigkeiten nach Veranstaltungsformat und -stadt
 - 8.4.19.2.3 Häufigkeiten nach Einzelveranstaltung
 - 8.4.19.2.4 Häufigkeiten nach Clustern
- 8.4.20 Vorhaben des Erwerbs von Produkt/en des/r Auftretenden (FB-21; nach Veranstaltungsformat)
 - 8.4.20.1 Zusammenhang Kaufintention/Gesamtwertung Veranstaltung (Formatspublika insgesamt)
 - 8.4.20.2 Häufigkeiten
 - Formatspublika insgesamt*
 - Zuschauer, die noch kein Buch des/r Auftretenden gelesen haben*
 - Zuschauer, die bereits ein Buch mindestens eines Auftretenden gelesen haben*
- 8.4.21 Einzelauftritte: offen abgefragte Auftrittswertungen (FB-I)
 - 8.4.21.2 Autorenlesungsauftritte nach Einzelveranstaltung
 - 8.4.21.2.7 Auftritte von F. C. Delius (ml3/sl1)
 - 8.4.21.2.8 Auftritte von Eva Menasse (sl2/ml4)
 - 8.4.21.3 Poetry-Slam-Auftritte einzelner Autoren
 - 8.4.21.3.7 Auftritte von Bumillo
 - 8.4.21.3.7.1 München (mp2): Häufigkeiten
 - 8.4.21.3.7.2 Stuttgart (sp3): Häufigkeiten
 - 8.4.21.3.7.3 Wertmaßstab »Spaßerleben«
 - München (mp2): geschlossene Abfrage*
 - Stuttgart (sp3): geschlossene Abfrage*

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1:	Einflussfaktoren in Wertungsprozessen (schematische Darstellung)	92
Abb. 2.1:	Beispielhafte Visualisierung eines persönlichen <i>Facebook</i> -Netzwerks (20.11.2014)	165
Abb. 2.2:	Vernetzungsvisualisierung der Mitglieder der <i>Facebook</i> -Gruppe <i>Slam Poeten</i> (20.11.2014)	165
Abb. 3:	Literaturveranstaltungsformen im literarischen Feld (schematische Darstellung)	266
Abb. 4:	Evaluative Einstellungen von Organisatoren und Autoren zu Elementen von Literaturveranstaltungen (Überblicksdarstellung)	268
Abb. 5.1:	Literaturhaus Stuttgart, Saal	279
Abb. 5.2.1:	Literaturhaus München, Saal	279
Abb. 5.2.2:	Literaturhaus München, Bibliothek	279
Abb. 5.3:	<i>Rosenau</i> Stuttgart	280
Abb. 5.4.1:	<i>Substanz</i> München, Bar/Bühne	280
Abb. 5.4.2:	<i>Substanz</i> München, Bar/Außenfenster	280
Abb. 6.1:	Bezugsobjekte/-personen der Wertung bei Autorenlesungen und Poetry Slams	285
Abb. 6.2:	Kategorien axiologischer Werte für Wertungsbezugsobjekte/-personen	287
Abb. 7:	Lesequantität der Formatspublika im Vergleich mit der Gesamtbevölkerung	322
Abb. 8:	Korrespondenzanalyse Alter (nach Veranstaltungsformat)/Wichtigkeit Freizeitgestaltungsmöglichkeiten (Ergänzungspunkte: Alter über beide Veranstaltungsformate)	338
Abb. 9.1:	Bezugselemente von Wertmaßstäben der Publika nach Format (Publikumsanteile in Prozent)	362
Abb. 9.2:	Werthaltige Erwartungen insgesamt (FB-13): Bezugsgröße Veranstaltung (Publikumsanteile in Prozent)	363
Abb. 9.3:	Werthaltige Erwartungen insgesamt (FB-13): Bezugsgröße Spiel (Publikumsanteile in Prozent)	364

Literatur live

Abb. 9.4:	Werthaltige Erwartungen insgesamt (FB-13): Bezugsgröße Auftritt (Publikumsanteile in Prozent)	365
Abb. 9.5:	Werthaltige Erwartungen insgesamt (FB-13): Bezugsgröße Text (Publikumsanteile in Prozent)	366
Abb. 9.6:	Werthaltige Erwartungen insgesamt (FB-13): Bezugsgröße Gespräch (Publikumsanteile in Prozent)	367
Abb. 9.7:	Wertmaßstäbe Autorbühnenhandlungen (FB-14): Bezugsgröße Auftritt (Publikumsanteile in Prozent)	368
Abb. 9.8:	Wertmaßstäbe Autorbühnenhandlungen (FB-14): Bezugsgröße Performance (Publikumsanteile in Prozent)	369
Abb. 9.9:	Wertmaßstäbe Autorbühnenhandlungen (FB-14): Bezugsgröße Autor (Publikumsanteile in Prozent)	370
Abb. 9.10:	Auftrittsbezogene Wertmaßstäbe (FB-15): Bezugsgröße Auftritt (Publikumsanteile in Prozent)	371
Abb. 9.11:	Auftrittsbezogene Wertmaßstäbe (FB-15): Bezugsgröße Performance (Publikumsanteile in Prozent)	372
Abb. 9.12:	Auftrittsbezogene Wertmaßstäbe (FB-15): Bezugsgröße Text (Publikumsanteile in Prozent)	373
Abb. 9.13:	Auftrittsbezogene Wertmaßstäbe (FB-15): Bezugsgröße Autor (Publikumsanteile in Prozent)	374
Abb. 10:	Wertmuster der Zuschauer untersuchter Autorenlesungen und Poetry Slams	394
Abb. 11:	Logistische Regressionen: Besuch von Autorenlesungen (Referenz: Poetry-Slam-Besuch)	405
Abb. 12:	Faktorenanalyse (FB-18): Rotierte Faktorenmatrix der Zwei-Faktoren-Lösung	406
Abb. 13:	Clusterspezifische Verteilung der Faktorwerte von FAC-A/-B	412
Abb. 14.1:	Clusterverteilung: Autorenlesungspublikum	413
Abb. 14.2:	Clusterverteilung: Poetry-Slam-Publikum	413
Abb. 15:	Korrespondenzanalyse Cluster/Relevanz Wertmaßstäbe (FB-18)	415
Abb. 16.1:	Positive/negative Wertungen von besonders relevanten Veranstaltungsaspekten nach Format und Clustern (FB-19/FB-20, in Prozent)	492
Abb. 16.1.1:	Positive/negative Wertungen von besonders relevanten Veranstaltungsaspekten nach Format und Clustern (FB-19/-20, in Prozent): CL-1/CL-2	493
Abb. 16.1.2:	Positive/negative Wertungen von besonders relevanten Veranstaltungsaspekten nach Format und Clustern (FB-19/-20, in Prozent): CL-3/CL-4	494

Abbildungsverzeichnis

Abb. 16.2:	Positive/negative Wertungen von besonders relevanten Veranstaltungsaspekten nach Format und Clustern (FB-19/FB-20, in Prozent) – veranstaltungselementübergreifende Auswertung	495
Abb. 16.2.1:	Positive/negative Wertungen von besonders relevanten Veranstaltungsaspekten nach Format und Clustern (FB-19/FB-20, in Prozent) – veranstaltungselementübergreifende Auswertung: CL-1/CL-2	496
Abb. 16.2.2:	Positive/negative Wertungen von besonders relevanten Veranstaltungsaspekten nach Format und Clustern (FB-19/FB-20, in Prozent) – veranstaltungselementübergreifende Auswertung: CL-3/CL-4	497
Abb. 17.1:	Positive/negative Wertungen von besonders relevanten Aspekten nach Einzelveranstaltung (FB-19/-20, in Prozent)	498
Abb. 17.2:	Positive/negative Wertungen von besonders relevanten Aspekten nach Einzelveranstaltung (FB-19/-20, in Prozent) – veranstaltungselementübergreifende Auswertung	499
Abb. 18.1:	Positive/negative Wertungen von besonders relevanten Veranstaltungsaspekten nach Veranstaltungsgesamtwertung (FB-19/FB-20, in Prozent)	500
Abb. 18.2:	Positive/negative Wertungen von besonders relevanten Veranstaltungsaspekten nach Veranstaltungsgesamtwertung (FB-19/FB-20, in Prozent) – veranstaltungselementübergreifende Auswertung	501
Abb. 19.1:	Positive/negative Wertungen von besonders relevanten Veranstaltungsaspekten nach Stadt (FB-19/FB-20, Poetry Slams; in Prozent)	502
Abb. 19.2:	Positive/negative Wertungen von besonders relevanten Veranstaltungsaspekten nach Stadt (FB-19/FB-20, Poetry Slams; in Prozent) – veranstaltungselementübergreifende Auswertung	503
Abb. 20.1:	Positive/negative Wertungen von besonders relevanten Veranstaltungsaspekten nach Veranstaltungsgesamtwertung (FB-19/FB-20, in Prozent) und Stadt (Poetry Slams)	504
Abb. 20.2:	Positive/negative Wertungen von besonders relevanten Veranstaltungsaspekten nach Veranstaltungsgesamtwertung (FB-19/FB-20, in Prozent) – veranstaltungselementübergreifende Auswertung nach Stadt (Poetry Slams)	505

1. Einleitung

»Der deutsche Literaturbetrieb befindet sich in einer Art Dauertagung«,¹ polemisiert Georg Diez im Feuilleton der *Zeit*. Blickt man auf das Feld der Literaturveranstaltungen, muss man ihm Recht geben: Nirgends außerhalb des deutschsprachigen Raums gibt es eine solche Fülle an Veranstaltungen, bei denen Literatur vorgetragen wird, und nirgends eine derartige Vielfalt. »Literatur ist [...] eher eine leise Kunst«,² sagt der Leiter des Hamburger Literaturhauses, Rainer Moritz, in einem Interview, und genau deshalb sei er »ein Befürworter der klassischen Wasserglaslesung«.³ Demgegenüber sei das »Geräusch [...] genau das, was der Poetry Slam der Dichtung zurückgegeben hat«,⁴ resümiert Poetry Slammer Lasse Samström – ja, die Etablierung der Literaturwettkämpfe, in denen mehrere Autoren mit ihren Texten gegeneinander antreten, um anschließend vom Publikum bewertet zu werden, sei sogar als das »laute Comeback der Poesie« zu bewerten.⁵ Zwischen diesen Polen spannt sich das Spektrum der Literaturveranstaltungen auf, die Jahr für Jahr von Tausenden literaturinteressierten Zuschauern besucht werden: Rund 12.000 Gäste verzeichnete das Hamburger Literaturhaus 2014, das *Harbour Front Literaturfestival* 15.000 und die Poetry Slams⁶ und anderen literarischen »Events« des Hamburger Veranstalters *Kampf der Künste* sogar um die 30.000. Auch das wird jedoch von den über 100.000 Besuchern des Kölner Festivals *lit.COLOGNE* im selben Jahr ohne Weiteres in den Schatten gestellt.⁷

¹ Georg Diez: »Beruf: Schriftsteller. Wie Kathrin Passig und Daniel Kehlmann den deutschen Literaturbetrieb erleben«, in: *Die Zeit*, 17.8.2006.

² Christoph Twickel/Rainer Moritz: »Keine Häppchen«, in: *Die Zeit*, 18.9.2014.

³ Anna Kleimann/Rainer Moritz: »Lust auf Literaturhaus«, auf: *Litlog* (13.7.2011), URL: <http://www.litlog.de/lust-auf-literaturhaus/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁴ Lasse Samström: Vorwort, in: Lydia Daher (Hrsg.): *Vokalpatrioten. Ein Poetry Slam Sampler*, Augsburg: Ubooks 2004, S. 5–7, hier S. 5.

⁵ So lautet der Untertitel einer TV-Dokumentation zum Poetry Slam: Stephan Rebelein: *Poetry Slam. Das laute Comeback der Poesie*, 3sat 2002.

⁶ Als Schreibweise des Veranstaltungsformats empfiehlt die aktuelle Ausgabe des Rechtschreib-Dudens »Poetry-Slam« bzw. »Poetryslam«. Innerhalb der sozialen Praxis wird jedoch fast ausschließlich die anglophone Schreibweise »Poetry Slam« genutzt. Dies ist der Grund, weshalb ich die letztgenannte Schreibweise auch in dieser Arbeit verwende. Die Bezeichnungen »Poetry Slam« und »Slam« werden im Folgenden synonym gebraucht.

⁷ Vgl. Thomas Andre: »Das literarische Hamburg streitet«, in: *Hamburger Abendblatt*, 22.9.2015; Daniel Haas et al.: »Slam ist ein Türöffner«, in: *Die Zeit*, 3.6.2015; »lit.CO-

Das stete Ansteigen der Besucherzahlen von Literaturveranstaltungen bis in die dargestellten Größenordnungen nahm seinen Anfang in den 1990er-Jahren, als es zu einer stärkeren Verbreitung etablierter und zur Herausbildung neuer Formen direkter Literaturvermittlung kam.⁸ Neben der anwachsenden Rezeption von Literatur als Hörbuch⁹ ließ sich eine Zunahme an Autorenlesungen beobachten, die zunächst als »überraschende Renaissance«¹⁰ beurteilt wurde – eine Entwicklung, die weniger überraschend erscheint, berücksichtigt man die von Gerhard Schulze beschriebenen Strukturen des Kulturkonsums in der ›Erlebnisgesellschaft‹, in der das Handlungsmuster der Erlebnisorientierung »normal geworden ist«.¹¹ Vor allem aber hat sich das Feld der Literaturveranstaltungen ausgehend von der ›klassischen Autorenlesung‹, die noch immer das am weitesten verbreitete Veranstaltungsformat ist, ausdifferenziert: Einerseits finden mehr Autorenlesungen als früher und mehr Literaturfestivals statt, bei denen dem Besucher eine Vielzahl an Lesungen geboten wird. Andererseits kann der Zuschauer daneben heute Formate wie Poetry Slams, Lesebühnen, Open Mikes und ›Literaturlabore‹ besuchen, bei denen Literatur ebenfalls direkt vermittelt wird; in Stadtmagazinen werden Lesungen bekannter Autoren inzwischen in einer Reihe mit verschiedenen Literatur›Events‹ genannt, die sich im Kontext literarischer Szenen abseits des Literaturbetriebs herausgebildet haben: Schriftsteller,¹² vom Hobbydichter bis zum Bachmann-Preisträger,¹³ kehren in Clubs, Kneipen und Strandcafés ein, um

LOGNE 2014 endet mit Besucherrekord« (o.V.), auf: *boersenblatt.net* (24.3.2014), URL: http://www.boersenblatt.net/artikel-silberschweinpreis_an_gunnar_cynybulk.787780.html, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

- ⁸ Vgl. Erhard Schütz/Thomas Wegmann: Einleitung, in: Dies. (Hrsg.): *literatur.com. Tendenzen im Literaturmarketing*, Berlin: Weidler 2002, S. 5–9, hier S. 8.
- ⁹ Lagen die Hörbuchumsätze im deutschsprachigen Raum 1995 noch bei 0,5 Millionen Euro, sind sie bis 2005 auf 140 Millionen Euro angewachsen. Vgl. Gerlinde Freis: *Der Hörbuchmarkt im deutschsprachigen Raum. Struktur und Ökonomie einer vielversprechenden Branche*, Hamburg: Diplomica 2008, S. 123. 2014 wurde das Marktvolumen auf ca. 160 Millionen Euro geschätzt (ohne digitale Vertriebswege und alle Nebenmärkte) Vgl. »Aufschwung für Audio« (o.V.), auf: *buchreport online* (11.2.2014), URL: http://www.buchreport.de/nachrichten/verlage/verlage_nachricht/datum/2014/02/11/aufschwung-fuer-audio.htm?no_cache=1, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- ¹⁰ Ulrich Sonnenschein: »Hörbuch«, in: Erhard Schütz et al. (Hrsg.): *Das BuchMarktBuch*, Reinbek/Hamburg: Rowohlt 2005, S. 138–141, hier S. 141.
- ¹¹ Vgl. Gerhard Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, 2. Aufl., Frankfurt/Main: Campus 1992, S. 36.
- ¹² »Schriftsteller«, »Autor« usw. werden im Folgenden als grammatische Genera verwendet und schließen – soweit nicht anders markiert – Schriftstellerinnen, Autorinnen usw. mit ein; begänne ich die Arbeit an dieser Studie zum Zeitpunkt der Veröffentlichung, würde ich diese inzwischen zu Recht kritisierte Praxis nicht mehr wählen.
- ¹³ So etwa Michael Lentz, der 1998 die Poetry-Slam-Meisterschaft des deutschsprachigen Raums und 2001 den Ingeborg-Bachmann-Preis gewonnen hat; Nora Gomringer gewann

einem überwiegend jungen Publikum bei Poetry Slams oder auf Lesebühnen mit Namen wie *LSD – Liebe Statt Drogen* oder *Lesedüne* ihre neuesten Texte vorzutragen – kurz: »Mündlichkeit hat Konjunktur«¹⁴, und das noch immer.

Damit hat die direkte Vermittlung von Literatur einen großen Bedeutungszuwachs gegenüber der indirekten Literaturvermittlung¹⁵ erfahren, insbesondere gegenüber der feuilletonistischen Literaturkritik. Letztere wiederum fußt in der Bedeutungszunahme der Schriftlichkeit und darin, dass sich das Lesen – spätestens seit sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die bürgerliche Gesellschaft formierte und die Lesekompetenz zunahm – zur wichtigsten Kulturtechnik der westlichen Welt emporschwang.¹⁶ Innerhalb der Theorie des Lesens etablierte sich die autonomieästhetische Lehre von der »reinen Lektüre«, der zufolge literarische Texte als dekontextualisiert, als »ihre Existenzberechtigung in sich tragende Wirklichkeiten«¹⁷ aufgefasst werden. Wenn gleich Literatur immer auch direkt vermittelt wurde, etwa durch Rezitationen, wurden diese Praktiken im Kontext der Entwicklung des Lesens abgewertet,¹⁸ sodass etwa Ijoma Mangold schrieb: »Literatur kennt nur einen Ort, wo sie ganz bei sich selbst ist: Und das ist die Einsamkeit der Lektüre«.¹⁹ Aus dem genannten Grund war nicht der Vortrag von Literatur die zentrale Form ihrer Vermittlung in der bürgerlichen Moderne, vielmehr wurde der Diskurs *über* Literatur im Anschluss an die Lektüre bestimmend, und zwar besonders die Literaturkritik.²⁰ Diese Dominanz der indirekten Literaturvermittlung blieb lange Zeit unangefochten, auch vom Projekt der historischen Avantgarden

den letztgenannten Preis 2015. Auch Albert Ostermaier ist schon beim Münchner Poetry Slam im Club Substanz aufgetreten.

¹⁴ Jens Jessen: »Dichter im Trend«, in: *Die Zeit*, 3.7.2003.

¹⁵ Zu den indirekten Formen der Vermittlung von Literatur zähle ich solche, bei denen nicht der literarische Text selbst präsentiert wird, sondern Aussagen über ihn gemacht werden, so etwa in der Literaturkritik oder durch Werbung. Im Gegensatz dazu betrachte ich etwa den Vorabdruck eines literarischen Textes in einer Zeitung als Form direkter Literaturvermittlung (vgl. hierzu auch Kap. 4.1).

¹⁶ Vgl. Werner Faulstich: *Die bürgerliche Mediengesellschaft (1700–1830)*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002, S. 216.

¹⁷ Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes* (1992), übers. v. Bernd Schwibs u. Achim Russer, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999, S. 477. Vgl. hierzu auch Achim Barsch: »Popular Fiction – A Subsystem of the Literary System? The Problem of Literary Evaluation«, in: Roger J. Kreuz/Mary S. MacNealy (Hrsg.): *Empirical Approaches to Literature and Aesthetics*, Norwood: Ablex 1996, S. 687–697, hier S. 691.

¹⁸ Vgl. Severin Perrig: *Stimmen, Slams und Schachtelbilder. Eine Geschichte des Vorlesens. Von den Rhapsoden bis zum Hörbuch*, Bielefeld: Aisthesis 2009, S. 89.

¹⁹ Ijoma Mangold: »Schiffbruch im Wörter-See«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 1.7.2002.

²⁰ Fred E. Schrader: *Die Formierung der bürgerlichen Gesellschaft. 1550 – 1850*, Frankfurt/Main: Fischer 1996, S. 74. Die Rolle des Literaturkritikers, der »interpretiert, gewichtet, beurteilt«, hat sich im 18. Jahrhundert im Kontext der Aufklärung herausgebildet. Vgl. Faulstich: *Die bürgerliche Mediengesellschaft*, S. 201f.

Anfang des 20. Jahrhunderts, das Peter Bürger als Versuch der »Rückführung der Kunst in die Lebenspraxis«²¹ beschreibt.

Ungeachtet der Tatsache, dass die Anzahl der Rezensionen in Printmedien schon seit Langem abnimmt, schrieb Walter Hinck noch 1989 über die feuilletonistische Literaturkritik, das »Produkt des bürgerlichen Zeitalters«,²² sie sei nach wie vor die maßgebliche Instanz, die eine »kommunikative Öffentlichkeit«²³ herstelle, indem sie »die Literatur im lebendigen Gespräch«²⁴ halte. Heutzutage lässt sich das so kaum mehr behaupten – zumindest ist die Literaturkritik damit nicht mehr alleine:²⁵ Nicht nur Leserrezensionen im Internet und Literatur-Blogs sind neben die etablierte Literaturkritik getreten,²⁶ auch haben direkte Vermittlungspraktiken, und zwar v.a. in Form von Literaturveranstaltungen, gegenüber den indirekten an Relevanz gewonnen – für den Verkauf von Büchern, als Einkommensmöglichkeit für Autoren sowie als Mittel, um im nahezu unüberschaubaren Kulturbetrieb präsent zu bleiben und Reputation zu erlangen, v.a. jedoch für die Freizeitgestaltung von Literaturinteressierten.

Diese und weitere Aspekte der soziokulturellen Rolle von Literaturveranstaltungen, aber auch die Entwicklung des Literaturveranstaltungsfeldes im deutschsprachigen Raum wurden bislang kaum systematisch erforscht; nur vereinzelte Aufsätze und Abschnitte in Monografien über den Literaturbetrieb widmen sich den Funktionen von Veranstaltungen für ihre Besucher und für die beteiligten Instanzen des literarischen Feldes, also für die Autoren bzw. Auftretenden und die Vermittler (all jene Organisationsinstanzen, die an der Ausrichtung von Literaturveranstaltungen mitwirken: Veranstalter, Verlage, Booking-Agenturen usw.).²⁷ Angesichts der enormen Besucherzahlen, die Lite-

²¹ Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, S. 80.

²² Gustav Seibt: »Literaturkritik«, in: Heinz L. Arnold/Heinrich Detering (Hrsg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft* (1996), 7. Aufl., München: dtv 2005, S. 623–637, hier S. 626.

²³ Walter Hinck: »Kommunikationsweisen gegenwärtiger Literaturkritik«, in: Wilfried Barner (Hrsg.): *Literaturkritik – Anspruch und Wirklichkeit. DFG-Symposium 1989*, Stuttgart: Metzler 1990, S. 98–107, hier S. 98.

²⁴ Ebd.

²⁵ Vgl. Jan Süselbeck: »Verschwinden die Verrisse aus der Literaturkritik? Zum Status polemischer Wertungsformen im Feuilleton«, in: Heinrich Kaulen/Christina Gansel (Hrsg.): *Literaturkritik heute. Tendenzen – Traditionen – Vermittlung*, Göttingen: V&R unipress 2015, S. 175–195, hier S. 177.

²⁶ Vgl. Stephan Stein: »Laienliteraturkritik. Charakteristika und Funktionen von Laienrezensionen im Literaturbetrieb«, in: Heinrich Kaulen/Christina Gansel (Hrsg.): *Literaturkritik heute. Tendenzen – Traditionen – Vermittlung*, Göttingen: V&R unipress 2015, S. 59–76.

²⁷ Zur Entwicklung der Literaturveranstaltung vgl. z.B. Reinhard Tgahrt (Hrsg.): *Dichter lesen*, 3 Bde., Marbach/Neckar: Deutsche Schillergesellschaft 1984–1995; Perrig: *Stimmen, Slams und Schachtelbilder*. Die Vortragsweise von Autoren u.a. Rezitatoren ihrer Texte findet sich z.B. thematisiert in Reinhart Meyer-Kalkus: *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, Berlin: Akademie 2001; Lothar Müller: *Die zweite Stimme. Vortrags-*

raturveranstaltungen, Veranstaltungsorte und -reihen im deutschsprachigen Raum verzeichnen, liegt hier ein eklatantes Missverhältnis zwischen der breiten sozialen Wirksamkeit eines kulturellen Praxisbereichs und ihrer wissenschaftlichen Aufarbeitung vor, und zwar hinsichtlich fast aller Fragestellungen, die an den Gegenstand der Literaturveranstaltungen herangetragen werden können.

1.1 Fragestellung und Ausrichtung der Arbeit

Die vorliegende Arbeit kann diese Lücke mithin nur zu einem Teil schließen und konzentriert sich auf die Akteursgruppe der Besucher von Literaturveranstaltungen. Gerade die Entwicklungen im Bereich der Literaturveranstaltungen seit Beginn der 1990er-Jahre werfen die Frage auf, warum so viele Menschen in Literaturveranstaltungen strömen. Im Mittelpunkt dieser Studie steht deshalb die Beantwortung der Frage, was den realen Publika²⁸ an Literaturveranstaltungen insgesamt und an ihren einzelnen Elementen – insbesondere an der mündlichen Präsentation literarischer Texte – gefällt oder nicht gefällt und warum.

Wegen der Vielzahl verschiedener Literaturveranstaltungsformen können aus forschungspraktischen Gründen nicht die Publika aller Formate in den Blick genommen werden. Die empirische Untersuchung konzentriert sich deshalb auf zwei Veranstaltungsformen, bei denen Autoren ihre Texte selbst vortragen, denn – so stellt Thomas Wegmann fest – die Literaturveranstaltung »lebt [...] in der Regel von der Anwesenheit des Autors«:²⁹ erstens auf die Auto-

kunst von Goethe bis Kafka, Berlin: Wagenbach 2007. Zur Funktion von Literaturveranstaltungen vgl. z.B. Gunter E. Grimm: »Nichts ist widerlicher als eine sogenannte Dichterlesung«. Deutsche Autorenlesungen zwischen Marketing und Selbstrepräsentation«, in: Ders./Christian Schärf (Hrsg.): *Schriftsteller-Inszenierungen*, Bielefeld: Aisthesis 2008, S. 141–167. Die meisten Beiträge zum Thema Literaturveranstaltungen sind jedoch nicht systematisch ausgerichtet, sondern vollziehen die Perspektive der vortragenden Autoren oder der Veranstalter nach, ohne weitergehende Folgerungen anzustellen; sie eignen sich deshalb eher als Quellen und sind weniger als Beiträge zum wissenschaftlichen Diskurs zu verstehen. Vgl. z.B. Peter Renz (Hrsg.): *Dichterlesung. Der Kampf des Autors mit dem Publikum*, Friedrichshafen: Gessler 1988; Thomas Böhm (Hrsg.): *Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen*, Berlin: Tropen 2003; Ders. (Hrsg.): *Weltempfang. Panorama internationaler Autorenlesungen*, Berlin: Tropen 2006.

²⁸ Als reale Publika gelten die »Beiwohnende[n] einer Aufführung zur selben Zeit im selben Raum«. Patrick Glogner-Pilz/Patrick S. Föhl: »Das Kulturpublikum im Fokus der empirischen Forschung: Relevanz, Systematisierung, Perspektiven«, in: Dies. (Hrsg.): *Das Kulturpublikum. Fragestellungen und Befunde der empirischen Forschung*, 2., erw. Aufl., Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2011, S. 9–26, hier S. 17.

²⁹ Thomas Wegmann: »Zwischen Gottesdienst und Rummelplatz. Das Literaturfestival als Teil der Eventkultur«, in: Ders./Erhard Schütz (Hrsg.): *literatur.com. Tendenzen im Literaturmarketing*, Berlin: Weidler 2002, S. 121–136, hier S. 126.

renlesung, bei der zumeist ein einzelner Autor vorträgt, der bereits eine eigenständige Buchveröffentlichung vorweisen kann; zweitens auf den Poetry Slam, ein Veranstaltungsformat, das Mitte der 1980er-Jahre in den USA entwickelt wurde und sich im deutschsprachigen Raum seit Mitte der 1990er-Jahre mit hoher Geschwindigkeit flächendeckend verbreitet hat.

Gefragt wird zum einen nach konkreten Wertungen von Literaturveranstaltungen und ihren Teilaspekten durch die Zuschauer, also danach, welche Relevanz die Rezipienten bei Literaturveranstaltungen ihrem individuellen Erlebnis bzw. ihren spezifischen Erfahrungen zuordnen.³⁰ Zum anderen geht es darum, die soziokulturellen Geschmacksmuster herauszuarbeiten, die diesen Beurteilungen zugrunde liegen. In dieser Arbeit bestimme ich also die faktischen, auf die einzelnen Veranstaltungsaspekte bezogenen Wertungen, Wertmaßstäbe und Präferenzmuster von Zuschauern verschiedener Literaturveranstaltungsformate, und zwar mithilfe von Methoden der empirischen Sozialforschung: Um die genannten Untersuchungsziele zu erreichen, nehme ich in erster Linie eine synchrone Perspektive ein und lege mithilfe qualitativer und quantitativer Erhebungsmethoden den Blick darauf, welche Aspekte von Literaturveranstaltungen und mündlich vorgetragener Literatur ihrem Publikum in der heutigen, »nachbürgerlichen Kultur«³¹ wichtig sind und in den Augen der Zuschauer zum Gelingen oder Misslingen konkreter Veranstaltungen beitragen. Davon ausgehend stelle ich die Unterschiede zwischen ihnen dar und erarbeite Erklärungsmöglichkeiten für die einzelnen Wertungsaspekte. Ich betrachte Literatur also als Bezugsobjekt eines Bereichs sozialer Handlungen bzw. als Produkt und Gegenstand sozialer Praktiken.

Meine Studie ist dementsprechend primär soziologisch, zugleich aber theoretisch und methodisch interdisziplinär ausgerichtet: Neben soziologischen Theorien v.a. aus dem praxeologischen Spektrum berücksichtige ich Ansätze aus der Psychologie, der Sprachphilosophie, der Linguistik und der Literaturwissenschaft. Auch wenn ich an mancher Stelle auf literaturwissenschaftliche Theorien und Methoden zurückgreife, ist der Fokus meiner Arbeit also kein literaturwissenschaftlicher, der »fachfremde« Theorien und Methoden zu integrieren sucht. Mithin fügt sich diese Arbeit in die Reihe jener Studien, die üblicherweise der »empirischen Literaturwissenschaft« zugeordnet werden oder

³⁰ Anders als z.B. Erika Fischer-Lichte spreche ich im Zusammenhang mit Literaturveranstaltungen nicht von »ästhetischen Erfahrungen«: Die Bestimmung der Begriffsbedeutung ist in jenen theoretischen Kontexten, in denen üblicherweise mit dem Begriff der »ästhetischen Erfahrung« operiert wird, oft autonomieästhetisch (i.e. normativ) gefärbt. Dies gilt auch für Fischer-Lichtes Explikation, die »ästhetische Erfahrung« als »Destabilisierung- und Umstrukturierung des Bedeutungssystems des rezipierenden Subjekts« bzw. seiner »Selbst- und Weltwahrnehmung« versteht. Erika Fischer-Lichte: »Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung«, in: Dies.: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Tübingen: Francke 2001, S. 347–363, hier S. 355.

³¹ Andreas Reckwitz: *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Weilerswist: Velbrück 2006, S. 328.

unter der Überschrift »Empirie in der Literaturwissenschaft« firmieren, also jener literaturwissenschaftlich geschulter soziologischer oder psychologischer Arbeiten, die sich Literatur betreffenden Fragestellungen widmen und zu deren Bearbeitung qualitative und/oder quantitative Methoden der empirischen Sozialforschung verwendet werden.

Da es sich bei dieser Studie um die erste umfassendere Forschungsarbeit über gegenwärtige Literaturveranstaltungen handelt, ist es mir ein wichtiges Anliegen, Anschlussforschungen zu erleichtern. Alle im Folgenden umrissenen Kapitel, mit denen Voraussetzungen für die empirisch fundierten Wertungsanalysen geschaffen werden, sind deshalb so gestaltet, dass sie sich separat heranziehen lassen, um andere oder weiterführende Fragestellungen zu erörtern – sei es zum Thema Literaturveranstaltungen oder zur Rekonstruktion von Wertungen kultureller Produkte.

1.2 »Live und direkt«.³² Problembereiche einer Untersuchung von Wertungen mündlich präsentierter Literatur und Literaturveranstaltungen

Literaturveranstaltungen können ihren Besuchern aus den unterschiedlichsten Gründen gefallen: Einerseits stellen sie – wie andere Veranstaltungen auch – ein soziales Ereignis dar; man verbringt Zeit mit anderen Personen und pflegt soziale Beziehungen, man begibt sich gemeinsam in einen spezifischen Kontext kultureller Praxis und wird dabei Teil einer Gruppe von Kulturkonsumenten. Andererseits betreffen Literaturveranstaltungen die Ebene des persönlichen Erlebens eines jeden Zuschauers: Sie werden – teils bewusst, teils unbewusst und dementsprechend in unterschiedlichem Maße konzeptualisiert – als zweckrational, emotional oder in anderer Weise sinnhaft wahrgenommen. Die Rezipienten können Informationen über ein Thema, ein literarisches Werk, einen Autor oder die ›Beziehung‹ von Text und Autor gewinnen, sie können von einem vorgetragenen Text schockiert, überrascht und unterhalten werden, sich an seiner sprachlichen Gestaltung erfreuen und vieles mehr.³³ Eine solche bewusst wahrgenommene Wirkung auf den Rezipienten, aber auch unbewusst verarbeitete Informationen können sich in Wertungen darüber äußern,

³² Leif Greinus/Martin Wolter/Sebastian Wolter (Hrsg.): *Live und direkt. Clubgeschichten*. Dresden/Leipzig 2004.

³³ Dass sich den Zuschauern durch die Anwesenheit des Autors und den Umstand, dass der Autor seinen Text selbst liest, die Möglichkeit bietet, einen Zusammenhang zwischen Autor und Text herzustellen sowie mehr und eine andere Form von Informationen über den Autor zu erhalten, ist ein Grund dafür, dass ich Autorenlesungen bzw. Poetry Slams untersuche. Es kommen hier wertungsrelevante Aspekte auf der Seite des Zuschauererlebens hinzu (systematisch beschrieben in Kap. 5.3.1), die fehlen, wenn z.B. Schauspieler literarische Texte vortragen. So spielt etwa die Authentizität des Autors bei der Bewertung von Auftritten eine große Rolle (Kap. 5.3.2).

ob und inwiefern eine Veranstaltung oder einzelne Veranstaltungsaspekte ihm gefallen.

Die Wertungen der Besucher von Literaturveranstaltungen können sich dabei erstens auf ganz ähnliche Aspekte beziehen wie Bewertungen schriftlich vermittelter Literatur: Sie können inhaltliche bzw. formale Aspekte des vorgelegten literarischen Texts betreffen, deren Zusammenspiel, das Verhältnis des Textes zu anderen Texten oder seine Wirkungen.³⁴ Bei Literaturveranstaltungen jedoch wird dem Rezipienten Literatur mündlich vermittelt. Nur in Ausnahmefällen ist der Text dem Zuschauer zusätzlich auch schriftlich präsent;³⁵ normalerweise liegt er lediglich als gleichsam virtuelle Größe vor. Hierdurch erlangt der schriftliche Text, der einem Vortrag fast immer zugrunde liegt,³⁶ eine andere Qualität; es entsteht – mit Severin Perrig gesprochen – »eine akustisch neue, von fremder Stimme gedeutete Welt«:³⁷ Zu den sprachlich vermittelten Informationen kommen solche hinzu, die aus der Art resultieren, wie der literarische Text vorgetragen wird, und die z.B. die Bedeutung des Textes spezifizieren, etwas über die Person des Autors verraten oder zu verraten scheinen. Weiterhin gewinnen indirekte Vermittlungspraktiken an Bedeutung, so etwa bei den meisten Autorenlesungen: Der Autor wird zu seinem literarischen Produkt oder seiner Arbeit daran befragt, es findet eine Diskussion über den präsentierten Text statt o.Ä.

Mithin können die Werturteile der Rezipienten sich zweitens auch auf die Art des Vortrags, die Performance, beziehen, außerdem auf alle anderen Aspekte, die eine Veranstaltung ausmachen: die auftretenden Personen (Autoren, Interviewpartner, Moderatoren usw.), Gespräche über den Text, das Signieren von Büchern, den Veranstaltungsort, die übrigen Zuschauer usw. Um zu bestimmen, was Zuschauern an Literaturveranstaltungen gefällt, müssen also neben den Wertungen, die sich auf den vermittelten Text beziehen, auch solche berücksichtigt werden, die den Vortrag des literarischen Textes, die übrigen Ablaufkomponenten und den Rahmen betreffen, in dem die Veranstaltung situiert ist, zudem jene, die einem Auftritt (also der Kombination von Text und Performance) oder einer Veranstaltung insgesamt gelten.

³⁴ Vgl. Renate von Heydebrand/Simone Winko: *Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation*, Paderborn u.a.: Schöningh 1996, S. 112. Hiermit wird die autonomieästhetische Annahme unterlaufen, Literatur zeichne sich dadurch aus, dass sie an sich zweckfrei und funktionslos sei. Mit Heydebrand/Winko nehme ich an, dass es lediglich eine Rezeption von Literatur als autonom gibt. Vgl. ebd., S. 29. Auch durch diese Form der Rezeption werden jedoch (sozialgruppen-)spezifische rezipientenseitige Funktionen der Besucher erfüllt.

³⁵ Bei Lesungen etwa kann man manchmal Zuschauer beobachten, die während des Vortrags den Text im Buch mitverfolgen; seltener kommt es vor, dass der Text für gehörlose Besucher auf eine Leinwand o.Ä. projiziert wird.

³⁶ Es ist der Ausnahmefall, dass bei Literaturveranstaltungen ein Text durch Improvisation entsteht.

³⁷ Perrig: *Stimmen, Slams und Schachtel-Bücher*, S. 27.

Um die Teilaspekte, auf die sich die Wertungen der Zuschauer beziehen können, systematisch voneinander zu unterscheiden, sie in den späteren empirischen Erhebungen operationalisieren zu können und Wertungen so erst rekonstruierbar zu machen, wird in *Kapitel 2* ein allgemeines Modell zur Beschreibung und Kategorisierung von Literaturveranstaltungen entwickelt, das sich v.a. aus Erving Goffmans interaktionistischer Theorie sozialen Handelns speist. Insofern verschiedene Veranstaltungsformate, bei denen Literatur präsentiert wird, sich durch jeweils typische Kombinationen einzelner Elemente und Veranstaltungsphasen auszeichnen, ermöglicht ein solches Modell zugleich die deskriptive Differenzierung von Literaturveranstaltungsformaten.

Basierend auf empirischen Daten wird in dieser Arbeit rekonstruiert, was Zuschauern von Literaturveranstaltungen gefällt und was nicht – an konkreten Veranstaltungen ebenso wie an Veranstaltungsformaten im Allgemeinen; sollen die entsprechenden Beurteilungen erklärt werden, gilt es, Gründe für diese ausfindig zu machen. Notwendig hierfür ist eine allgemeine Theorie der Wertung, wie sie in *Kapitel 3* entwickelt wird. Dabei gehe ich von sozial-konstruktivistischen Grundannahmen aus: Der vorgetragene Text, der Autor, die Veranstaltung insgesamt usw. können dem Rezipienten nur insofern gefallen, wie es dessen Rezeptionsvoraussetzungen ermöglichen; die Wertungen sind zwar einerseits bezogen auf die Eigenschaften des bewerteten Objekts, andererseits jedoch durch die individuellen kognitiven Fähigkeiten des Wertenden bedingt, durch die ihm bekannten Formen der Wahrnehmung und Deutung kultureller Produkte sowie insbesondere durch die Maßstäbe, an denen er die Qualität des zu bewertenden Objekts bewusst oder unbewusst misst.³⁸ Demzufolge gehe ich in meiner Untersuchung davon aus, dass die Wahrnehmung, Verarbeitung und Evaluation von Informationen sowohl durch externe Impulse (›bottom-up‹) als auch durch rezipientenseitige Faktoren (›top-down‹) beeinflusst werden.³⁹ Damit nehme ich gleichzeitig an, dass kulturelle Artefakte keinen Wert an sich haben, sondern nur wertvoll *für* das jeweilige wertende Subjekt sind.

³⁸ Zwar fühlt es sich für die meisten Mitglieder sozialer Milieus oder anders differenzierter Sozialgruppen gut an, unter ›Gleichgesinnten‹ zu sein, denn »die ästhetische Einstellung eint und trennt gleichermaßen«. Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (1979), übers. v. Bernd Schwibs u. Achim Russer, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982, S. 104. Man begibt sich üblicherweise in »Situationen, die geeignet sind, [...] Dispositionen dadurch zu verstärken, daß sie [ihnen] den aufnahmebereitesten Markt bieten«; diese Wahl ist jedoch – folgt man z.B. Bourdieus für praxeologische Sozialtheorien typischem Ansatz – »größtenteils das Ergebnis eines unbewußten und nicht gewollten« Verhaltens. Pierre Bourdieu: *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft* (1980), übers. v. Günter Seib, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993, S. 114. Deshalb kann der betreffende Akteur z.T. gar nicht angeben, dass eine Veranstaltung ihm aus einem bestimmten Grund gefallen hat.

³⁹ Vgl. Richard J. Gerrig/Philip G. Zimbardo: *Psychologie*, übers. v. Ralf Graf et al., 18., aktual. Aufl., München u.a.: Pearson 2008, S. 152f.

Versteht man Wertungshandlungen vor dem Hintergrund dieses Modells, das in Kapitel 3.1 ausgeführt wird, als Zuschreibungen von Werten, gilt es, auch die o.g. rezipientenseitigen Voraussetzungen der Wertungen zu rekonstruieren, möchte man diese Wertungen erklären und somit aufzeigen, was dazu führt, dass bestimmte Texte, Vortragsweisen, Autoren, Autoreninterviews oder Literaturveranstaltungen insgesamt dem betreffenden Zuschauer gefallen – oder bestimmten Zuschauergruppen.⁴⁰ Denn die individuellen Rezeptionsvoraussetzungen sind geprägt durch die Sozialisation des Zuschauers, sodass bei Wertungen üblicherweise sozialgruppenspezifische und somit intersubjektiv geteilte Präferenzmuster zum Tragen kommen.⁴¹ Wertungen auf einen solchen übergeordneten, sozialgruppenspezifischen und historisch gewachsenen Komplex von Wertmaßstäben zurückzuführen, stellt bereits den wichtigsten Schritt zu ihrer Erklärung dar. Um aufzuzeigen, auf welche Weise sich Wertungen erklären lassen und welche kontextuellen Faktoren hierfür berücksichtigt werden müssen, greife ich in Kapitel 3.2 auf das Sozialraummodell und das Habituskonzept Pierre Bourdieus zurück – im Zusammenhang mit Untersuchungsfragen, die evaluative Einstellungen und Wertungshandlungen betreffen, erweist sich Bourdieus Sozialtheorie m.E. als besonders hilfreich.

Die herauszuarbeitenden Präferenz- bzw. Geschmacksmuster – Schemata zur Evaluation von Objekten bzw. Praktiken, die als ästhetisch repräsentiert werden – wurden einerseits durch das Spektrum der Literaturveranstaltungsformate geprägt, andererseits bedingen sie dieses und die Herausbildung un-

⁴⁰ Entgegen etwa Peter Finkes Ausführungen zur funktionalen Erklärung von auf Literatur bezogenen Handlungen und Verhaltensweisen betrachte ich Letztere nicht als »eine von Aktanten des Literatursystems getragene systematische Strategie«. Peter Finke: *Konstruktiver Funktionalismus. Die wissenschaftstheoretische Basis einer empirischen Theorie der Literatur*, Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg 1982, S. 119. Hierdurch würde auch auf Literatur bezogenes Verhalten als bewusst zugängliche, intentionale Handlung gedeutet. Ich gehe davon aus, dass literaturbezogene Handlungen und Verhaltensweisen – mit Pierre Bourdieu gesprochen – durch den Habitus des Akteurs bedingt sind, also durch ein System von internalisierten und interiorisierten körperlich-mentalen Dispositionen von sozialen Akteuren. Diese kognitiven und handlungsorientierten Schemata des Habitus fungieren als nicht-deterministisches Erzeugungsprinzip sozialer Praktiken. Handlungen und Verhalten von Akteuren basieren demzufolge zwar auf eigenen Entscheidungen und individuellen Erfahrungen, sind aber immer bedingt durch soziale bzw. soziostrukturelle Rahmungen. Vgl. Pierre Bourdieu: »Strukturalismus und soziologische Wissenschaftstheorie« (1968), übers. v. Wolfgang Fietkau, in: Pierre Bourdieu: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, S. 7–41, hier S. 40. Zur Erklärung sozialer Handlungen vgl. auch Kap. 3.2 sowie Kap. 5.1.2.2.3. Auch Wertmaßstäbe und Wertungen eines Akteurs sind zwar durch sozialgruppenspezifische Präferenzmuster beeinflusst, nicht aber determiniert, da diese Muster »immer erst individuell anzueignen und so in ein je *besonderes* Leben zu integrieren sind, daß sie dabei modelliert und verändert werden«. Holmer Steinfath: *Orientierung am Guten. Praktisches Überlegen und die Konstitution von Personen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001, S. 437.

⁴¹ Vgl. Bourdieu: *Sozialer Sinn*, S. 98f.

terschiedlicher Formen der direkten Vermittlung von Literatur; Bourdieu hat für solche wechselseitigen Zusammenhänge separierbarer soziokultureller Strukturkomplexe die Rede von der strukturierten *und* strukturierenden Struktur geprägt.⁴² Mithin lässt sich annehmen, dass das praktisch-interpretative Wissen, das bei Wertungen wirksam wird und dessen inkorporierte Routiniertheit in hohem Maße durch die historische Genese der betreffenden Rezeptionsmuster bedingt sind (eine Annahme, die sich ausgehend von den empirischen Daten in Kapitel 5 bestätigen lässt).⁴³

Aspekten der diachronen Entwicklung, also der Ausdifferenzierung des Literaturveranstaltungsfeldes sowie der aktuellen Struktur des Literaturveranstaltungsfeldes, die in *Kapitel 4* dargestellt werden, kommen deshalb mehrere Funktionen zu. Erstens dient der an Bourdieus differenztheoretischen Überlegungen orientierte Blick auf die historischen und gegenwärtigen Positionierungen von Auftretenden und Organisationsinstanzen dazu, das Spektrum der Wertmaßstäbe und veranstaltungsformatsbezogenen Präferenzen einzugrenzen, die möglicherweise auch für die Zuschauer relevant sind und deshalb im Rahmen der empirischen Erhebungen berücksichtigt werden sollten (zur Entwicklung des Untersuchungsdesigns vgl. Kap. 5.1.2). Zweitens zielt die Gegenüberstellung der verschiedenen gegenwärtigen Formen der Literaturveranstaltung darauf, eine systematische Grundlage für die Bestimmung des Untersuchungskorpus zu entwickeln (Kap. 5.1.1): Ausgehend von den dargestellten sozialen Strukturen wird die Entscheidung für die untersuchten Formate Autorenlesung und Poetry Slam und für die jeweiligen Veranstaltungsorte bzw. -instanzen getroffen. Denn über die in Kapitel 2 beschriebenen Unterschiede hinaus, die zwischen den Veranstaltungsformen hinsichtlich ihrer einzelnen Elemente und Ablaufphasen bestehen, tragen die verschiedenen Formate eine historisch gewachsene soziokulturelle Konnotation: Die Partizipation an verschiedenen Formaten steht auf der Ebene der beteiligten Akteure für distinkte künstlerische Positionen; für die Zuschauer entspricht die Teilhabe an den betreffenden Veranstaltungspraktiken einer Positionierung auf der Ebene des Lebensstils.⁴⁴

⁴² Vgl. z.B. Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 279.

⁴³ Vgl. hierzu Andreas Reckwitz: »Die Entwicklung des Vokabulars der Handlungstheorien. Von den zweck- und normenorientierten Modellen zu den Kultur- und Praxistheorien«, in: Manfred Gabriel (Hrsg.): *Paradigmen der akteurszentrierten Soziologie*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2004, S. 303–328, hier S. 323f.

⁴⁴ Aus diesem Grund bildet neben der Geschichte der Literaturveranstaltungen deren Situiertheit im Handlungssystem Literatur einen soziokulturellen Kontext der Wertungen und Präferenzmuster des Literaturveranstaltungspublikums. Hierauf und damit auch auf die Funktionen von Veranstaltungen für die Produzenten ›literarischer Performances‹ (zumeist die Autoren) sowie für die Vermittlungsinstanzen beziehe ich mich jedoch nur, insofern sie den Geschmack des Publikums und seinen Ausdruck, die konkreten Publikumsbewertungen, als ›strukturierende Struktur‹ mitbedingen.

Wie in Kapitel 5.1.1 ausgehend von den Ergebnissen aus Kapitel 2 und Kapitel 4 näher ausgeführt wird, liegen sich die beiden Veranstaltungsformate Autorenlesung und Poetry Slam im Spektrum der Literaturveranstaltungen diametral gegenüber. Andere Formate lassen sich hingegen als Mischformen der beiden genannten Ausprägungen der Literaturveranstaltung beschreiben (Kap. 2.3). Es ist daher zu erwarten, dass sich auch Aspekte des Geschmacks von Literaturveranstaltungspublika und literarischer Geschmacksbildung all-gemein mithilfe einer Untersuchung der beiden Veranstaltungsformate Auto-renlesung und Poetry Slam explizieren lassen. Ein Indiz hierfür sind nicht zu-letzt die emphatischen positiven oder negativen Wertungen des Poetry Slams in populär gehaltenen Publikationen, sei es als »Party[s]«,⁴⁵ als »Events« im »Kreuzfeuer von Clubkultur und literarischen Boxkampf«⁴⁶ oder Veranstaltun-gen zwischen »Rockkonzert«⁴⁷ und »Kindergeburtstag«,⁴⁸ auf denen »heftige Dichtung«⁴⁹ vorgetragen werde, während Kritiker die stereotypen Merkmale

Es sei darauf hingewiesen, dass die Rede vom »Handlungssystem« u.ä. Termini hier wie im Folgenden keine systemtheoretischen Implikationen trägt, sondern lediglich aus-drücken soll, dass Literatur Produkt und Gegenstand sozialer Handlungen ist, zwischen denen systemische Zusammenhänge bestehen, die also durch Regelmäßigkeiten ge-kennezeichnet sind und miteinander verknüpfte Handlungsformen und -bereiche hervor-bringen. Vor allem im vierten Kapitel kommt zum Tragen, weshalb ich mich für Bour-dieus Sozialtheorie als Analyserahmen entschieden habe statt etwa für Luhmanns Systemtheorie: Stehen dort zwar ebenfalls differenzierungstheoretische Überlegungen im Mittelpunkt, analysiert Bourdieu soziale Strukturen distinktions- und insofern gleichsam konflikttheoretisch – eine Perspektive, die durch Luhmanns Ansatz nicht evo-ziert wird, die sich aber im Rahmen dieser Arbeit als fruchtbar erweisen wird. Vgl. Hans Joas/Wolfgang Knöbl: *Sozialtheorie. Zwanzig einführende Vorlesungen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004, S. 546.

»Lebensstil« sei hier verstanden »als die »Handlungsform« soziokultureller Differenzie-rung«. Gerhard Fröhlich/Ingo Mörth: »Lebensstile als symbolisches Kapital? Zum aktuel-len Stellenwert kultureller Distinktionen«, in: Dies. (Hrsg.): *Das symbolische Kapital der Lebensstile. Zur Kulturosoziologie der Moderne nach Pierre Bourdieu*, Frankfurt/Main: Campus 1994, S. 7–30, hier S. 11. Die besagte Handlungsform ist thematisch übergrei-fend, in unterschiedlichem Maße integrativ und überformt den individuellen Lebens-vollzug symbolisch. Vgl. ebd.

⁴⁵ Petra Anders: *Poetry Slam. Live-Poeten in Dichterschlachten. Ein Arbeitsbuch*, Mühl-heim/Ruhr: Verlag a.d. Ruhr 2004, S. 9.

⁴⁶ Jenni Roth: »Die Reimwerker. Deutschland sucht den Superdichter: Poetry Slam goes TV im WDR«, auf: *Der Tagesspiegel online* (12.2.2007), URL: <http://www.tagesspiegel.de/medien-news/Medien;art290,2031938>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁴⁷ Verena Carl: »10 Jahre Poetry Slam. Hier spricht der Dichter!«, auf: *Spiegel online* (25.2.2005), URL: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,343597,00.html>, Da-tum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Literaturwerkstatt Berlin (Hrsg.): *SLAM! Poetry. Heftige Dichtung aus Amerika*, Berlin: Galrev 1993.

von Autorenlesungen zum Bild eines hinter Tisch und Wasserglas sitzenden Autors verdichten, der »piepsig und verdruckst«⁵⁰ aus seinem neuesten Werk liest und bei Bedarf eher widerwillig einige Fragen des ansonsten ehrfürchtig stillen Publikums beantwortet. Slams hingegen waren von Beginn an als »lebensnähere« Literaturevents gedacht, die eine Möglichkeit zur literarischen Kommunikation⁵¹ abseits des Literaturbetriebs ohne jede Zugangsbeschränkung bieten sollten.⁵²

Für die umfangreichen empirischen Untersuchungen habe ich zwei Poetry Slams ausgewählt, die zum Zeitpunkt der Untersuchung zu den bekanntesten in Deutschland gehörten: den Slam im Münchner Club *Substanz*, der ein typischer Poetry Slam mit Konzert- bzw. Clubatmosphäre ist, und den Slam auf der Kleinkunsthöhle im Stuttgarter Lokal *Rosenau*, der als repräsentativer Poetry Slam mit eher kabarettistischer Atmosphäre gelten darf. Zwischen diesen beiden durch die Veranstaltungsorte gesetzten Rahmen, die de facto nur eine geringe Auswirkung darauf haben, welche Autoren eingeladen und welche Texte vorgetragen werden, die aber die Atmosphäre der Veranstaltung wesentlich prägen, spannt sich das Feld der Poetry Slams im deutschsprachigen Raum auf. Als Veranstaltungsorte der untersuchten Autorenlesungen habe ich die Literaturhäuser gewählt, die sich selbst als »Zentren des literarischen Lebens«⁵³ verstehen, und zwar aus Gründen der Vergleichbarkeit ebenfalls jene in Stuttgart und München.

1.3 Wertungs- und Rezeptionsanalysen auf der Grundlage empirischer Daten

Die Wertungen und Wertmaßstäbe der Zuschauer sowie weitere soziodemografische Daten und Daten über ihren Kulturkonsum lassen sich empirisch erheben. Hierfür wird in *Kapitel 5.1* ein trianguläres Untersuchungsmodell mit Fragebogenbefragungen und leitfadengestützten Interviews entwickelt. Da bislang lediglich spekulative oder auf individueller Erfahrung basierende Annahmen darüber existieren, welche Aspekte von Literaturveranstaltungen dem Publikum gefallen, ist die vorliegende Grundlagenstudie in diesem Punkt pri-

⁵⁰ Thomas Kling: »Sprachinstallation 1«, in: Ders.: *Itinerar*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997, S. 9–13, hier S. 9.

⁵¹ »Literarische Kommunikation« sei verstanden als systemischer Zusammenhang von Kommunikationen von oder über solche (in fast allen Fällen) sprachlichen Kommunikationsbasen, die in den jeweiligen Kommunikationssituation als ästhetisch repräsentiert werden. Vgl. Siegfried J. Schmidt: *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft* (1980), Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, S. 376.

⁵² Vgl. Reinhart Meyer-Kalkus: »Ich schreibe so laut ich kann«. Literatur auditiv«, in: *goon* 17 (2006), S. 36–39, hier S. 36.

⁵³ Rainer Moritz: »Ein Forum für die Literatur. Literaturhäuser«, in: Heinz L. Arnold/Matthias Beilein (Hrsg.): *Literaturbetrieb in Deutschland*, 3. Aufl., Neufassung, München: edition text + kritik 2009, S. 123–129, hier S. 124.

mär explorativ ausgerichtet. Sie stellt damit nicht nur eine wissenschaftliche Aufarbeitung der Publikumspräferenzen bei Autorenlesungen und Poetry Slams zum Zeitpunkt der Untersuchungen dar. Noch immer erlaubt sie auch Veranstaltungsorganisatoren und Auftretenden einen Blick auf die komplexen Zusammenhänge der Wahrnehmung von Auftritten und Veranstaltungen durch die Besucher sowie auf die Fragen und Bedürfnisse, die ihr Gegenüber, das Publikum, umtreiben, um diese in der Praxis ggf. in anderem Maße zu berücksichtigen.

Die Analyse der Zuschauerpräferenzen wird in mehreren Schritten vollzogen: In *Kapitel 5.2* wird zunächst untersucht, ob es systematische Unterschiede zwischen den Publika der beiden Literaturveranstaltungsformate hinsichtlich ihrer soziodemografischen Eigenschaften, ihres Literaturkonsums u.a. Freizeitgestaltungsformen gibt. In den Blick genommen werden hier Realisierungen des jeweiligen Lebensstils, die mit dem Literaturveranstaltungsbesuch in Relation stehen. Letzteres ist der Grund, weshalb sie als nicht-kontingenter Kontext zu fungieren vermögen, um aufzuzeigen, ob und auf welche Weise der Besuch des betreffenden Literaturveranstaltungsformats in Formen der Lebensführung eingebettet ist, die für die beiden Publika kennzeichnend sind.

In einem zweiten Schritt werden in *Kapitel 5.3.1* die Wertmaßstäbe der Zuschauer beider Formate in den Blick genommen: Was gefällt den Publika am betreffenden Veranstaltungsformat und was erwarten sie von den Auftritten mit literarischen Texten? Gemäß welcher Kriterien bewerten sie die besuchten Veranstaltungsformen? Diesen Fragen nähere ich mich auf unterschiedliche Weise: Zum einen werden die spontan geäußerten formatsbezogenen Präferenzen erfasst, die Aufschluss über dominante werthaltige Erwartungen der Besucher an verschiedene Aspekte der Veranstaltungen geben (Kap. 5.3.1.1). Zum anderen wird von den Wertmaßstäben ausgegangen, die sich in Kapitel 4 als potenziell relevant für die Zuschauer dargestellt haben (Kap. 5.3.1.2). Sie werden erstens herangezogen, um distinkte Wertmuster zu identifizieren, also kohärente Konstellationen von ähnlich ausgeprägten Wertmaßstäben, die sich in den Publika ausmachen lassen. Zweitens dienen sie dazu, Publikumsgruppen zu differenzieren, die gleiche Wertvorstellungen an die Veranstaltungsformate und an Auftritte mit literarischen Texten herantragen.

In einem dritten Schritt wird in *Kapitel 5.3.2* der Blick auf die Wertungen der Veranstaltungsbesucher gelenkt: die evaluativen Beurteilungen einzelner Veranstaltungen und ihrer Bestandteile. Das oben in aller Kürze skizzierte Zusammenspiel von subjektiven, intersubjektiven und durch den Gegenstand der Wertungen bedingten Faktoren kommt dabei einerseits bei der Bewertung einzelner Autorenauftritte bei Lesungen und Poetry Slams zum Tragen (Kap. 5.3.2.3). Andererseits beeinflussen diese Faktoren auch die Bewertung von Veranstaltungen insgesamt (Kap. 5.3.2.2). Ausgehend von den o.g. theoretischen Ansätzen werden ihre Rezeption, Wirkung und Bewertung analysiert, um einen umfassenden, multiperspektivischen Einblick in die Genese

von Wertungshandlungen und evaluativen Einstellungen der Zuschauer von Literaturveranstaltungen zu geben.

Insbesondere bei den Analysen der Wertungen einzelner Auftritte ermöglichen es die Interviews herauszuarbeiten, worauf genau sich Wertungen beziehen und weshalb bestimmte Eigenschaften des bewerteten Objekts einen Wertmaßstab erfüllen. Oftmals reichen hier die empirisch gewonnenen Erkenntnisse jedoch nicht aus: Die aus forschungspraktischen Gründen notwendige Kürze der Interviews (15 bis 30 Minuten), von der die Bereitschaft der Zuschauer zur Mitwirkung an der Untersuchung maßgeblich abhängt, hat zur Folge, dass nicht alle Aspekte der bewussten Wahrnehmung von Veranstaltungen und Auftritten auf Grundlage empirischer Daten rekonstruiert werden können. In manchen Fällen können Besucher von Literaturveranstaltungen zudem nicht angeben, warum ihnen ein bestimmter Aspekt der Veranstaltung gefallen hat. Aus diesen Gründen bietet es sich an, auf ein heuristisches Modell zurückzugreifen, das es erlaubt, Erklärungslücken theoriegeleitet zu schließen und dabei gleichzeitig die auftritts- und veranstaltungsspezifischen Einflüsse auf die Wertungen der Zuschauer zu berücksichtigen. Bei Literaturveranstaltungen werden haptische, visuelle und sprachliche sowie nicht-sprachliche auditive Informationen verarbeitet. Um die Verarbeitung dieser auf unterschiedliche Weise wahrgenommenen Informationen zu rekonstruieren, wird hier ein pragmatisches Modell der inferenzbasierten Rezeption herangezogen (Kap. 5.3.2.1), das u.a. auf Paul Grices Kommunikationstheorie basiert. Es geht davon aus, dass kommunizierende Subjekte durch regel-, heuristik- und konventionsgeleitete Schlussfolgerungen Informationen miteinander verknüpfen und Bedeutungen zuschreiben. Auf Grundlage des entwickelten Modells lassen sich auch plausible Annahmen über die Wirkung solcher Auftrittsaspekte aufstellen, über die sich die Zuschauer in vielen Fällen nicht zu äußern vermögen – so etwa die sprachlichen Eigenschaften von Texten, die zwar immer eine bestimmte Wirkung zeitigen, den Zuschauern aber im »Fegefeuer der Unmittelbarkeit«⁵⁴ eines Auftritts oft nicht bewusst zugänglich werden. Denn diese »Unmittelbarkeit« von literarischen Performances – so lautet eine Grundannahme dieser Arbeit – mag zwar den Eindruck von »Magie«,⁵⁵ eines »poetischen Raptus«⁵⁶ oder von »Emergenz«⁵⁷ hervorrufen, ja, sie ist wahrscheinlich der Grund, weshalb es fast keine Forschungsarbeiten zu Lesungen gibt – unerklärlich oder gar wissenschaftlich nicht zugänglich sind jedoch

⁵⁴ Peter Renz: »Kleine Vorrede«, in: Ders. (Hrsg.): *Dichterlesung. Der Kampf des Autors mit dem Publikum*, Friedrichshafen: Gessler 1988, S. 7–13, hier S. 7.

⁵⁵ Konrad Heidkamp: »Weinen, bluten, rasen«, in: *Die Zeit*, 1.3.2001.

⁵⁶ Gustav Stickel über eine Lesung Goethes in »Meine Berührungen mit Goethe« (1886), in: Reinhard Tgahrt (Hrsg.): *Dichter lesen*, Bd. 1: Von Gellert bis Liliencron, Marbach/Neckar: Deutsche Schillergesellschaft 1984, S. 92.

⁵⁷ Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004, S. 249.

weder die Rezeption noch die Wertungen von Literaturveranstaltungen und live erlebter Literatur, so flüchtig diese auch sein mag.

2. Modell zur Beschreibung von Literaturveranstaltungen

Den Gegenstand dieser Arbeit bilden Veranstaltungen, bei denen Literatur dargeboten wird. So allgemein diese erste Annäherung an den Begriff der Literaturveranstaltung ausfällt, so viele konkrete Ausprägungen sind denkbar: »Die Frau, für die ich den Computer erfand. Lesung und Gespräch mit Friedrich Christian Delius«¹ im Stuttgarter Literaturhaus, der »Stuttgarter Poetry Slam«² in der *Rosenau*, bei dem »[j]unge Nachwuchskünstler [...] ihre Werke präsentieren«³ können, die »Lesebühne 7PS«⁴ im Landespavillon Stuttgart, der »Krimiabend, Spannendes und Kulinarisches mit wechselndem Programm, heute: Ägypten«⁵ im Rotenberger *Weingärtle* – diese und weitere Veranstaltungen führten zwei Stadtmagazine im Raum Stuttgart, die Zeitschriften *Prinz* und *lift*, im Oktober/November 2009 als Literaturveranstaltungen auf, also inmitten des Zeitraumes der unten dargestellten empirischen Erhebungen (Kap. 5.1.1). Um den Gegenstandsbereich der Untersuchung einzugrenzen, muss eine Explikation⁶ des Begriffs der Literaturveranstaltung all diese Formen sozialer Praktiken erfassen, an denen verschiedene interagierende Akteure bzw. Akteursgruppen beteiligt sind. Insofern Literaturveranstaltungen sich gerade dadurch von anderen Veranstaltungen unterscheiden, dass bei ihnen Literatur präsentiert wird, muss die Begriffsexplikation zudem auf einer Bestimmung der beiden Konstituenten, »Veranstaltung« (Kap. 2.1) und »Literatur« (Kap. 2.2.1), fußen.

Eine entsprechende Bestimmung des allgemeinen Begriffs der Literaturveranstaltung ermöglicht es jedoch noch nicht, zu zeigen, worauf genau die Handlungen der beteiligten Akteure bei Literaturveranstaltungen – der Organisationsinstanzen, Vortragenden und Zuschauer⁷ – gerichtet sind, gerade weil

¹ »Kalender« (o.V.), in: *Prinz Stuttgart* (2009), H. 10, S. 122-140, hier S. 128.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ »Planen« (o.V.), in: *lift Stuttgart* (2009), H. 11, S. 88-149, hier S. 93.

⁵ Ebd., S. 124.

⁶ Zu Konzept und Methode der Explikation, also der Transformation unpräziser, häufig vorwissenschaftlicher Begriffe in solche mit operationalisierbaren Anwendungskriterien, vgl. Tadeusz Pawłowski: *Begriffsbildung und Definition*, übers. v. Georg Grzyb, Berlin, New York: de Gruyter 1980, S. 157-183.

⁷ Da mündlich vorgetragene Literatur den Gegenstand von Literaturveranstaltungen bildet und sowohl die visuelle als auch die auditive Wahrnehmungen bei der Rezeption von

es so viele unterschiedliche Formen der Literaturveranstaltung gibt; die Explikation des Begriffs der Literaturveranstaltung ist noch nicht ausreichend, um systematisch verschiedene Muster sozialer Praktiken, die auf verschiedene Formen von Literaturveranstaltungen bezogen sind, adäquat zu differenzieren. Deshalb wird im Folgenden zudem ein Modell entwickelt, das es ermöglicht, Literaturveranstaltungen mit Rekurs auf empirische Daten als Produkt und Kontext sozialer Praxis zu beschreiben. Dabei wird unter Bezug auf typische Merkmale von Literaturveranstaltungen und die wichtigsten Formen, die sich herausgebildet haben, eine Terminologie zur Beschreibung sowie ein System zur Typologisierung verschiedener Veranstaltungsformate erarbeitet. Es dient erstens als Grundlage zur Bestimmung des Untersuchungsgegenstands dieser Arbeit und zweitens als Ausgangspunkt, um Wertungen und Präferenzmuster der Zuschauer systematisch bestimmen zu können (Kap. 5.3). Diese hängen maßgeblich von der Art der jeweiligen Literaturveranstaltung ab, also vom Veranstaltungsformat (Kap. 2.3), auf welches die Erwartungen der Zuschauer gerichtet sind und in das ihr Gegenstand, mündlich vorgetragene Literatur (Kap. 2.2.2), eingebunden ist. Weiterhin ist das Verhalten der Akteure durch die Live-Situation bei Literaturveranstaltungen bedingt (Kap. 2.1). Die typischen Ausprägungen der verschiedenen Veranstaltungsformate bilden darüber hinaus den Ausgangspunkt zur Gestaltung der jeweiligen Veranstaltung durch die Organisatoren und Autoren, sei es durch die Wahl des Veranstaltungsortes (Kap. 2.2.5), den Einsatz verschiedener Ablaufkomponenten (Kap. 2.2.3) oder die Kombination unterschiedlicher Kunstformen (Kap. 2.2.4).

Die Entwicklung aller Aspekte des Literaturveranstaltungsmodells in diesem Kapitel erfolgt mit Blick auf die Anwendung in der empirischen Erhebung, sprich: Es werden zum einen operationalisierbare Konzepte entwickelt (z.B. basierend auf Goffmans Rahmen-Theorie [Kap. 2.1] und zur Differenzierung der Auftrittsgrößen Text, Performance und Kotext [Kap. 2.2.2]); zum anderen erfolgt bereits die allgemeine Bestimmung von Begriffen und Modellaspekten mit Blick auf ihre spätere Anwendung (so die des Literaturbegriffs; Kap. 2.2.1) bzw. ihre faktischen Ausprägungen (etwa die verschiedener Ablaufkomponenten von Literaturveranstaltung; Kap. 2.2.3).

2.1 Allgemeine differenzierende Merkmale von Veranstaltungen

Forschungsbeiträge zur Veranstaltung als Ort sozialer Praxis finden sich weniger in der Soziologie als vielmehr in der Ethnologie bzw. Kulturanthropologie. Letztere nähern sich dem Phänomen der Veranstaltung zumeist mithilfe des Ritualbegriffs. Dementsprechend gilt ihr Interesse insbesondere solchen Handlungen, die in hohem Maße von Regeln und Normen geleitet sind, und

Vorträgen und Gesprächen bei Literaturveranstaltungen relevant sind, könnte man statt von »Zuschauern« auch von »Zuhörern« sprechen. Aus pragmatischen Gründen werde ich im Folgenden »Besucher von Literaturveranstaltungen«, »Rezipienten«, »Zuschauer« und »Zuhörer« äquivalent verwenden.

den Regelmäßigkeiten des Ablaufs religiöser bzw. quasi-religiöser Veranstaltungen.⁸ Im Rahmen der kulturwissenschaftlichen Aneignung des Performativitätsbegriffs haben die Theatertheorie und die Performance-Forschung diese Perspektive in den 1990er-Jahren aufgegriffen. Die soziologische Forschung zu Veranstaltungen geht zumeist von Erving Goffmans Rahmen-Theorie aus. Gerade der Blick der deutschsprachigen Forschung gilt dabei überwiegend den seit den 1980er-Jahren in Mode gekommenen ›Events‹ als einer besonderen Form der Veranstaltung. Ich werde im Folgenden ebenfalls von der interaktionistischen Theorie Goffmans ausgehen, jedoch ein allgemeineres Konzept der Veranstaltung entwickeln, als es die Eventforschung vorgelegt hat.

In seiner frühen Arbeit *Verhalten in sozialen Situationen* entwickelt Goffman eine Terminologie zur Beschreibung der situativen Kontexte, in denen Kommunikationen stattfinden.⁹ Den Ausgangspunkt bildet der Begriff des sozialen Anlasses, der sich auf sämtliche Zusammenkünfte von mindestens zwei Personen bezieht. Soziale Anlässe lassen sich erstens aufgrund des Grades an struktureller Organisation klassifizieren. Dieser kann von einem vorgegebenen Veranstaltungsablauf, etwa durch die Tagesordnung bei einer Ausschusssitzung, bis zu einer Struktur reichen, die von den Beteiligten kaum mehr identifiziert werden kann, so z.B. bei einem »Dienstagnachmittag in der Stadt«. ¹⁰ Zweitens klassifiziert Goffman soziale Anlässe anhand eines inhaltlichen Aspekts: ihrer Zweckgebundenheit. So dienen einige Formen sozialer Anlässe einem bestimmten extrinsischen Zweck. Goffman spricht in diesem Fall von ›ernsten Anlässen‹ (»serious [...] occasions«).¹¹ Von diesen unterscheidet Goffman die ›rekreativen Anlässen‹ (»recreational [...] occasions«),¹² die auf keinen Zweck außerhalb ihrer selbst ausgerichtet sind, sondern zumeist darauf, den teilnehmenden Personen bestimmte Erlebnisse oder Erfahrungen zu ermöglichen.¹³

⁸ Vgl. z.B. Victor Turner: *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, London: Routledge & Kegan Paul 1969; Richard Schechner: *Between Theatre & Anthropology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1985; Daniel J. Krieger/Andréa Belliger: Einleitung, in: Dies. (Hrsg.): *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch* (1998), 3. Aufl., Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2006, S. 7-34.

⁹ Vgl. Erving Goffman: *Verhalten in sozialen Situationen. Strukturen und Regeln der Interaktion im öffentlichen Raum* (1963), übers. v. Hannah Herkommer, Gütersloh: Bertelsmann Fachverlag 1971, S. 24-40.

¹⁰ Ebd., S. 30.

¹¹ Erving Goffman: *Behavior in Public Places. Notes on the Social Organisation of Gatherings*, New York, London: Free Press 1963, S. 19.

¹² Ebd. Goffman weist darauf hin, dass rekreative Anlässe von den Beteiligten zumeist als Selbstzweck wahrgenommen werden. Vgl. Goffman: *Verhalten in sozialen Situationen*, S. 30.

¹³ Wenig trennscharf erscheint die dritte Klasse sozialer Anlässe, die Goffman in diesem Zusammenhang nennt: die ›üblichen Anlässe‹ (»regular [...] occasions«, Goffman: *Behavior in Public Places*, S. 19). Sie zeichnen sich Goffman zufolge dadurch aus, dass sie »Teil [...] einer Reihe ähnlicher Gelegenheiten [sind], wobei die Reihe als Einheit gesehen

Bei Veranstaltungen handelt es sich mithin um soziale Anlässe, die (i) auf einen bestimmten Gegenstand fokussiert sind, (ii) sowohl zeitlich als auch räumlich begrenzt sind und (iii) deren Ablauf immer im Vorfeld geplant wurde, wobei die jeweiligen Organisationsgrade von Veranstaltungen differieren. Ihr Besuch kann verschiedenen Zugangsbeschränkungen unterliegen und die Veranstaltung mithin in unterschiedlichem Maße öffentlich sein.¹⁴ Zudem verfügen sie häufig über eine spezifische Ausstattung, die dazu beiträgt, dass die Umsetzung des geplanten Veranstaltungsablaufs gelingt.¹⁵ Im Folgenden geht es um Freizeitveranstaltungen, die üblicherweise weder in der Arbeitszeit besucht werden noch der zweckgebundenen Weiterbildung o.Ä. dienen. Die Teilnahme an Kultur- und Sportveranstaltungen, Spielen u.a. Formen geselligen Beisammenseins ist stets darauf ausgerichtet, den Teilnehmern bestimmte Erlebnisse bzw. Erfahrungen zu ermöglichen, weshalb es sich bei ihnen um rekreative soziale Anlässe handelt.

Situative Kontexte, wie auch Veranstaltungen sie bilden, sind nicht nur zeitlich begrenzt, sondern zudem immer singulär. Sie live zu erleben, kann weder wiederholt noch medial ermöglicht werden. Jede Aufzeichnung unterzieht die Wahrnehmung des vermeintlich ›reproduzierten‹ Gegenstandes einer Selektion und verändert so die Wahrnehmung,¹⁶ sodass Steve Wurtzler zu dem

wird und sich als solche [...] entwickelt, häufig mit den gleichen Beteiligten«. Goffman: *Verhalten in sozialen Situationen*, S. 30. Laut Goffman sind übliche Anlässe von den beiden bereits genannten Typen abzugrenzen und umfassen gerade die Formen sozialer Anlässe, die keiner der beiden Kategorien zugeordnet werden können. Dies seien v.a. alltägliche soziale Anlässe, die deshalb zwischen *serious occasions* und *recreational occasions* einzuordnen seien, weil ihnen für die Teilnehmenden eine mittlere Relevanz zwischen Funktionalität und Vergnügen zukomme. Vgl. Ralph Weiß: »Alltagskultur«, in: Hans-Otto Hügel (Hrsg.): *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2003, S. 23-32, hier S. 23. Da es im Folgenden um Veranstaltungen geht, die von den teilnehmenden Zuschauern zur Gestaltung ihrer Freizeit besucht werden, kann diese unscharfe Kategorie hier außer Acht gelassen werden, obwohl auch viele Freizeitveranstaltungen Reihen bilden bzw. als solche konzipiert sind.

¹⁴ Der Zugang zu Veranstaltungen kann durch mehrere Faktoren reglementiert sein: So können Veranstaltungen nur geladenen Gästen offenstehen, oder die Höhe des Eintrittsgeldes reguliert, wer eine Veranstaltung besucht bzw. besuchen kann. Daneben sind viele weitere Exklusions- bzw. Inklusionskriterien denkbar, so etwa eine bestimmte Kleidung der Besucher von Diskotheken und Clubs.

¹⁵ Vgl. Goffman: *Verhalten in sozialen Situationen*, S. 29.

¹⁶ Vgl. Erika Fischer-Lichte: »Für eine Ästhetik des Performativen«, in: Dies.: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Tübingen, Basel: Francke 2001, S. 139-150, hier S. 144. Hubert Knoblauchs Feststellung, »[d]ie Einmaligkeit des Ereignisses wird aufgehoben«, wenn man häufig Veranstaltungen besucht, ist irreführend, da lediglich die Relevanz des einzelnen Veranstaltungsbesuches abnimmt. Hubert Knoblauch: »Das strategische Ritual der kollektiven Einsamkeit. Zur Begrifflichkeit und Theorie des Events«, in: Winfried Gebhardt/Ronald Hitzler/Michaela Pfadenhauer (Hrsg.): *Events. Soziologie des Außergewöhnlichen*, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 33-50, hier S. 45.

Schluss kommt, »the live comes to stand for a category completely outside representation«. ¹⁷ Am ehesten kann man sich einer Veranstaltung mithilfe einer Videoaufzeichnung annähern. Doch auch die so vermittelbaren Informationen sind erstens selektiv (z.B. beschränkt auf Audiovisuelles) und zweitens durch den von der Kamera gezeigten Ausschnitt bereits perspektiviert. Hierdurch werden Informationen nicht nur bewertet, sondern außerdem verändert, weil sie häufig dekontextualisiert vorliegen (so wird z.B. der strategische Zusammenhang von Spielzügen bei einem Fußballspiel im Fernsehen oftmals nicht deutlich). Goffman hält deshalb fest:

Here, incidentally, is an interesting contrast between stage and screen. Stage design allows one individual to take the center and claim the audience's prime attention; but all of him more or less will thus be put before the viewers. ¹⁸

Beim Live-Erlebnis einer Veranstaltung nimmt der einzelne Akteur die Perspektivierung dementsprechend entweder selbst vor und/oder wird diesbezüglich durch saliente Informationen gelenkt (Kap. 5.3.2.1.4). ¹⁹ Gerade die Einmaligkeit und Unmittelbarkeit des Erlebnisses scheint für viele Zuschauer einen wichtigen Anreiz zu bilden, Veranstaltungen zu besuchen. Peter Renz greift auf diese Aspekte deshalb sogar zur Erklärung der Konjunktur von Autorenlesungen zurück, wenn er festhält: »[A]ngesichts der Distanz im Erlebnis der Massenmedien erfreut sich die Begegnung mit dem ›leibhaftigen‹ Autor zunehmender Nachfrage.« ²⁰ Möchte man Veranstaltungen untersuchen und nicht deren mediale Vermittlung, gilt es somit trotz der Probleme, eine einmalige, live stattfindende Veranstaltung aus der Retrospektive zu beschreiben, die situativen sozialen Anlässe in den Blick zu nehmen. ²¹

Veranstaltungen anhand der bereits genannten Kategorien von Goffman zu unterscheiden, erscheint v.a. deshalb sinnvoll, weil das jeweilige Veranstaltungsformat, der typischerweise mit ihm verbundene Organisationsgrad sowie seine inhaltliche Ausrichtung als »Zeichen [fungieren], die den Akteuren ›an-

¹⁷ Steve Wurtzler: »She Sang Live, but the Microphone Was Turned Off. The Live, the Recorded, and the Subject of Representation«, in: Rick Altman (Hrsg.): *Sound Theory/Sound Practice*, New York, London: Routledge 1992, S. 87-103, hier S. 88.

¹⁸ Erving Goffman: *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, New York: Harper & Row 1974, S. 144.

¹⁹ Zum psychologischen Konzept der Salienz vgl. Hermann J. Müller/Joseph Krummenacher: »Aufmerksamkeit«, in: Joachim Funke/Peter A. Frensch (Hrsg.): *Handbuch der Allgemeinen Psychologie – Kognition*, Göttingen u.a.: Hogrefe 2006, S. 118-126; Klaus Fiedler/Herbert Bless: »Soziale Kognition«, in: Wolfgang Stroebe/Klaus Jonas/Miles Hewstone (Hrsg.): *Sozialpsychologie. Eine Einführung*, 4., aktual. Aufl., übers. v. Matthias Reiss, Berlin u.a.: Springer 2002, S. 125-164, hier S. 137.

²⁰ Renz: »Kleine Vorrede«, S. 7.

²¹ Gleichwohl muss hierbei berücksichtigt werden, ob und in welcher Weise diese mit dem Ziel ihrer medialen Vermittlung ausgerichtet werden. Vgl. zu dieser Frage Philip Auslander: *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, London, New York: Routledge 1999.

zeigen«, welche Situation gerade »gilt«. ²² Auf diese Weise wird das Wissen der Teilnehmer darüber aktiviert, welche Verhaltens- und Handlungsweisen der betreffenden Situation angemessen sind, kurz: das Rahmenwissen. ²³ Es konstituiert jenen »Rahmen«, dem Goffmans Theorie ihren Namen verdankt: ein kognitives Wissenskonstrukt von Akteuren, das einerseits notwendig ist, um eine bestimmte Menge von Situationen, Interaktionen bzw. Erlebnissen zu verstehen (Kognitionswissen), ²⁴ und das andererseits als Maßstab für das eigene Handeln und Verhalten fungiert (Performanzwissen). ²⁵ Das Rahmenwissen ist dem Akteur nur z.T. bewusst und kognitiv zugänglich, und seine Aktivierung beruht auf »eine[r] Art der »Mustererkennung«: ²⁶ Rahmen sind habituell verankerte,

mehr oder weniger komplexe [kognitive] Repräsentationen [...], die als »zweite Natur« der Akteure unbewußt, spontan und spontaneitätssteuernd fungieren,

²² Hartmut Esser: »Sinn, Kultur, Werte und soziale Konstitution. Oder: Was ist »soziologisch« am Modell der soziologischen Erklärung?«, in: Manfred Gabriel (Hrsg.): *Paradigmen der akteurszentrierten Soziologie*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2004, S. 103-119, hier S. 108. Dies gilt insbesondere für die sprachliche Bezeichnung der jeweiligen Veranstaltung. Vgl. ebd.

²³ Ich übernehme den Terminus von Andreas Reckwitz: *Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms* (2000), Studienausgabe, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2006, S. 416. Herbert Willems meint ein äquivalentes heuristisches Konstrukt, wenn er in seiner Arbeit über Goffmans Rahmentheorie von »Rahmungswissen« spricht. Vgl. Herbert Willems: *Rahmen und Habitus. Zum theoretischen und methodischen Ansatz Erving Goffmans. Vergleiche, Anschlüsse und Anwendungen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997, S. 50.

²⁴ Vgl. Goffman: *Frame Analysis*, S. 10.

²⁵ Ebd., S. 22. Zu den Begriffen »Kognitionswissen« und »Performanzwissen« vgl. Hans-Georg Soeffner: »Handlung – Szene – Inszenierung. Zur Problematik des »Rahmen«-Konzeptes bei der Analyse von Interaktionsprozessen«, in: Werner Kallmeyer (Hrsg.): *Kommunikationstypologie. Handlungsmuster, Textsorten, Situationstypen*, Düsseldorf: Schwann 1986, S. 73-91, hier S. 76.

Köppe/Winko weisen in ihrem Buch *Neuere Literaturtheorien* auf die häufig vorgenommene Differenzierung zwischen Rahmen als Repräsentationen von Wissen über Eigenschaften (aktiviert durch ein bestimmtes situationelles Setting) und Scripts als Repräsentationen von Wissen über Prozesse und Verhaltensweisen (aktiviert durch bestimmte Abläufe) hin. Vgl. Tilmann Köppe/Simone Winko: *Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2008, S. 303. Dieser Unterscheidung möchte ich hier nur bedingt folgen: Zwar leuchtet es ein, dass Deutungsrahmen auf mehrere Arten aktiviert werden können, bei allen Formen so aktivierter Wissensbestände handelt es sich jedoch um explizites oder implizites Wissen über Handlungs- und Verhaltensweisen, die der Kommunikationssituation bzw. dem Setting usw. angemessen sind, also über Prozessstrukturen. Deshalb betrachte ich im Anschluss an Goffman beide genannten Formen von »Hintergrundwissen« als Rahmenwissen.

²⁶ Vgl. Esser: »Sinn, Kultur, Werte und soziale Konstitution«, S. 117.

die aber auch zu Referenzen bewußter Handlungsführung und -reflexion werden können.²⁷

Als Teil des Habitus²⁸ sind Rahmen vom Individuum durch soziales Handeln in spezifischen Kontexten erlernt worden, gleichzeitig aber tradierte und intersubjektiv geteilte Wissensbestände: Rahmenwissen ist kultur- sowie sozialgruppenspezifisch und zudem abhängig von Erfahrungen aufgrund der generationellen Lagerung.²⁹ Darüber hinaus ist das Wissen über Verhalten in sozialen Situationen Wissen über *typische* soziale Situationen und relativ stabil gegenüber der Beeinflussung durch faktische Interaktionen in einzelnen konkreten Situation, auch wenn es prinzipiell wandelbar ist.³⁰ Zwar beeinflusst es die Erwartungen des Individuums an konkrete Situationen in hohem Maße, muss aber jeweils auf die tatsächlichen Gegebenheiten eines sozialen Anlasses abgestimmt werden.³¹ Goffmans Ansatz beschränkt also »das Soziale weder auf eine konditionierende Außenwelt des Individuums noch auf bloße Intersubjektivität«. ³² Er geht gleichzeitig von der zentralen Prämisse des Symbolischen Interaktionismus aus, »daß Menschen ›Dingen‹ gegenüber auf Grundlage der Bedeutungen handeln, die diese Dinge für sie besitzen«, ³³ ohne den

²⁷ Willems: *Rahmen und Habitus*, S. 265. Die soziologische Rahmen-Theorie Goffmans weist starke Gemeinsamkeiten mit Forschungsansätzen der kognitiven Psychologie zur Struktur und Funktion von Wissensrepräsentationen auf, die sich ungefähr zeitgleich herausgebildet haben. Dabei beziehen sich die hinsichtlich ihrer Bedeutung nur geringfügig verschiedenen Konzepte »Frame«, »Script« bzw. »Szenario« auf dieselben Phänomene. Sie werden deshalb häufig als unterschiedliche Ansätze der sog. Schematheorie angesehen, und ihre Differenzierung erfüllt in erster Linie eine heuristische Funktion. Zur Schematheorie vgl. John R. Anderson: *Cognitive Psychology and Its Implications*, 8., überarb. Aufl., New York: Worth 2015, S. 116-118.

²⁸ Vgl. Kap. 1.2, Fn. 40.

²⁹ Vgl. Goffman: *Frame Analysis*, S. 27f. Zum Konzept der generationellen Lagerung vgl. Ulrike Jureit: *Generationenforschung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 21f.

³⁰ Goffman verfolgt einen sozial-konstruktivistischen Ansatz und teilt mithin die allgemeinen anti-essentialistischen Prämissen der Theorien von Wittgenstein (Kap. 2.2.1) und Bourdieu (vgl. v.a. Kap. 3): »[T]he meaning of an object (or act) is a product of social definition and [...] this definition emerges from the object's role in the society at large, which role then becomes for smaller circles a given, something that can be modified but not totally re-created. The meaning of an object, no doubt, is generated through its use, as pragmatists say, but ordinarily not by particular users.« Goffman: *Frame Analysis*, S. 39, Fn. 25.

³¹ Vgl. Willems: *Rahmen und Habitus*, S. 214.

³² Niklas Luhmann: »Einfache Sozialsysteme«, in: *Zeitschrift für Soziologie* 1 (1972), S. 51-63, hier S. 52.

³³ Herbert Blumer: »Der methodologische Standort des Symbolischen Interaktionismus«, in: Arbeitsgruppe Bielefelder Soziologen (Hrsg.): *Alltagswissen, Interaktion und gesellschaftliche Wirklichkeit*, Bd. 1: Symbolischer Interaktionismus und Ethnomethodologie, Reinbek/Hamburg: Rowohlt 1973, S. 80-146, hier S. 81. Es ist umstritten, ob Goffmans

gegebenen Kontext aus dem Blick zu verlieren: Die Teilnehmer an einer sozialen Situation – so Goffmans allgemeine Annahme – »project their frames of reference into the world immediately around them«,³⁴ während gleichzeitig »the context, as we say, rules out wrong interpretations and rules in the right one«. ³⁵

Rahmenwissen ist komplexitätsreduzierend, da es typisierend wirkt,³⁶ und insbesondere in unmittelbaren Interaktionen, »in denen die Reaktionszeiten extrem kurz sind, sind [...] Normalisierungen ein fast unvermeidlicher Modus der Informationsverarbeitung«. ³⁷ Gerade weil sie typisierend verfahren, treffen Rahmungen im Routinefall zu, während sie für den Handelnden jedoch gleichzeitig das ständige Potenzial interpretativer Unsicherheit haben, v.a. wenn unklar ist, welcher Rahmen einer Situation angemessen ist.³⁸ Bei personenbezogenen »Normalisierungen« kommt stereotypes Rahmenwissen zum Tragen. Dabei sei »Stereotyp« hier im Gegensatz zu den Begriffen des Vorurteils bzw. des Klischees als eine nicht in jedem Fall wertende verallgemeinernde Aussage über sowohl generelle als auch spezielle Eigenschaften einer sozialen Gruppe verstanden,³⁹ also über eine Menge von Individuen, die mindestens hinsichtlich eines Merkmals oder hinsichtlich ihrer Bezeichnung von anderen abweicht.⁴⁰ Bei einer Stereotypisierung wird die jeweilige Eigenschaft (zumeist gemeinsam mit anderen Eigenschaften) den einzelnen Mitgliedern der Gruppe

Rahmen-Theorie selbst zum Symbolischen Interaktionismus zu zählen ist. Vgl. z.B. Joas/Knöbl: *Sozialtheorie*, S. 208.

³⁴ Goffman: *Frame Analysis*, S. 39.

³⁵ Ebd., S. 440f. Goffman definiert »Kontext« als »immediately available events which are compatible with one frame understanding and incompatible with others«. Ebd., S. 441. Goffmans Deutung handlungsbegleitender kognitiver Prozesse entspricht damit in ihren Grundzügen jenem Modell, das in der Kognitionspsychologie Konsens ist und für die Verarbeitung von Informationen kombinierte Top-down- und Bottom-up-Prozesse annimmt. Ich komme hierauf mit Blick auf Rezeptions- und Wertungsprozesse unten noch zu sprechen (Kap. 3.1, 5.3.2.1.4).

³⁶ Vgl. Matthias Hartig: »Soziologie und Kontaktlinguistik«, in: Hans Goebel et al. (Hrsg.): *Kontaktlinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*, 1. Halbbd., Berlin, New York: de Gruyter 1996, S. 23-31, hier S. 29.

³⁷ Niklas Luhmann: »Sinn als Grundbegriff der Soziologie«, in: Ders./Jürgen Habermas (Hrsg.): *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie. Was leistet die Systemforschung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1971, S. 25-100, S. 45.

³⁸ Vgl. Reckwitz: *Die Transformation der Kulturtheorien*, S. 429.

³⁹ Jarochna Dabrowska: *Stereotype und ihr sprachlicher Ausdruck im Polenbild der deutschen Presse. Eine textlinguistische Untersuchung*, Tübingen: Narr 1999, S. 77.

⁴⁰ Ich orientiere mich hier mithin am sozialpsychologischen Stereotypbegriff, wie er z.B. dargestellt wird in Ruth Florack: *Bekannte Fremde. Zu Herkunft und Funktion nationaler Stereotype in der Literatur*, Tübingen: Niemeyer 2007, S. 33-37. Auf einen solchen Begriff des Stereotyps bezieht sich auch Goffman selbst. Vgl. Erving Goffman: *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität* (1963), übers. v. Frigga Haug, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1975, S. 68.

zugeordnet und mithin für alle Mitglieder der betreffenden Gruppe als gültig behauptet; *weil* ein Individuum Teil der betreffenden Gruppe ist, so wird bewusst oder unbewusst angenommen, verfügt es über die jeweiligen Eigenschaften. Verschiedene stereotype Eigenschaften, die in einer sozialen Gruppe über eine andere angenommen werden, sind – ähnlich wie die zugeschriebenen Eigenschaften bei der Bildung einer impliziten Persönlichkeitstheorie – kohärent strukturiert.⁴¹

Bezieht sich das Rahmenwissen auf andere Entitäten, z.B. auf Veranstaltungsformate, werden die Erwartungen der Akteure an die jeweilige Veranstaltung von ihrem Wissen darum gesteuert, welche allgemeinen Merkmale und insbesondere Ablaufkomponenten das jeweilige Literaturveranstaltungsformat üblicherweise aufweist. Die Vorstellung von einem Veranstaltungsformat ist auf begrifflicher Ebene also prototypisch organisiert, wobei der Prototyp gleichsam als bestes Beispiel für seine Kategorie dient.⁴² Dabei werden Prototypen nicht (oder zumindest nicht in jedem Fall) als *konkretes* Beispiel oder gar als mentales ›Bild‹ repräsentiert. So hält Eleanor Rosch fest: »For natural-language categories, to speak of a single entity that is the prototype is either a gross misunderstanding of the empirical data or a covert theory of mental representation.«⁴³

Je nach Erfahrung des rahmenden Akteurs sind die individuell repräsentierten Stereotype bzw. Prototype unterschiedlich detailliert und systemisch organisiert.⁴⁴ Die typisierenden Wissensbestände sind dabei in hohem Maße handlungsrelevant: Da Rahmen typisieren (und damit normalisieren) haben

⁴¹ Implizite Persönlichkeitstheorien sind Schemata darüber, welche Persönlichkeitseigenschaften üblicherweise gemeinsam auftreten. Aronson/Wilson/Akert bezeichnen implizite Persönlichkeitstheorien als »mentale Abkürzungen«, da diese herangezogen werden, um von bekannten Persönlichkeitseigenschaften auf weitere zu schließen, ohne zu wissen, ob letztere tatsächlich vorhanden sind (dies ist bei einer Stereotypisierung ebenfalls der Fall). Elliot Aronson/Timothy Wilson/Robin M. Akert: *Sozialpsychologie*, übers. v. Eva Aralikatti, 4., aktual. Aufl., München: Pearson 2008, S. 112.

⁴² Vgl. Gerd Hentschel: »Stereotyp und Prototyp. Überlegungen zur begrifflichen Abgrenzung vom linguistischen Standpunkt«, in: Hans H. Hahn (Hrsg.): *Historische Stereotypenforschung. Methodische Überlegungen und empirische Befunde*, Oldenburg: BIS 1995, S. 14-40, hier S. 23f. Ich möchte hier nicht darauf eingehen, inwiefern sich Stereotype auf Prototypen zurückführen lassen. Vgl. hierzu z.B. Martina Mangasser-Wahl: *Von der Prototypensemantik zur empirischen Semantik. Dargestellt am Beispiel von Frauenkategorisierungen*, Frankfurt/Main u.a.: Lang 2000, S. 159-180.

⁴³ Eleanor Rosch: »Principles of Categorization«, in: Dies./Barbara B. Lloyd (Hrsg.): *Cognition and Categorization*, Hillsdale/NJ: Erlbaum 1978, S. 27-48, hier S. 40. Georges Kleiber plädiert aus diesem Grund dafür, von »prototypische[n] Effekten« und nicht mehr von »Prototypen« zu sprechen. Georges Kleiber: *Prototypensemantik. Eine Einführung* (1990), übers. v. Michael Schreiber, Tübingen: Narr 1993, S. 113. Auf die Debatte um die Repräsentation von Prototypen kann ich in diesem Zusammenhang nicht genauer eingehen.

⁴⁴ Goffman: *Frame Analysis*, S. 21.

sie häufig – wenn auch nicht in jedem Fall – eine evaluative Qualität.⁴⁵ So ist davon auszugehen, dass etwa das Wissen über Literaturveranstaltungen im Allgemeinen je nach habituspezifischer Konnotation seiner Inhalte dazu führt, dass bestimmte Personen die betreffende Veranstaltung besuchen und andere nicht. Das Wissen um Rahmen, die bei bestimmten Veranstaltungsformaten üblicherweise gelten, ermöglicht es wiederum Organisatoren und Auftretenden, Veranstaltungen zielgruppenadäquat zu gestalten, mit den Erwartungen der Rezipienten zu spielen oder sie zu brechen.⁴⁶

Rekreative Veranstaltungen lassen sich unter Rekurs auf ganz verschiedene Merkmale voneinander unterscheiden. Die differenzierenden Eigenschaften können einerseits formaler Art sein und die Dramaturgie der Veranstaltung, also Ablauf bzw. Struktur, betreffen. So differieren etwa Poetry Slams und Open-Mike-Lesungen v.a. insofern, als es bei Letzteren keinen Wettbewerb gibt. Andererseits können die Unterschiede zwischen Veranstaltungen inhaltlicher Art und wie z.B. bei Poetry Slams und Rap Battles in erster Linie durch den Gegenstand bedingt sein: Den Mittelpunkt beider Veranstaltungsformen bildet ein Wettbewerb. Auf welche Weise dieser jedoch geführt wird und welche kognitiven Rahmen wirksam werden, resultiert aus den unterschiedlichen soziokulturellen Konnotationen der Gegenstände: Bei Poetry Slams kann jedwede Form von gesprochener Sprache vorgetragen werden, und die in Konkurrenz zueinander stehenden Beiträge grenzen sich zumeist nicht gegeneinander ab. Das Format scheint so trotz der Wettbewerbsstruktur eher auf Inklusion ausgerichtet zu sein (Kap. 4.2.1.3). Die Beiträge bei Rap Battles sind hingegen häufig aufeinander bezogen, entweder dadurch, dass der Vortragende sich selbst auf- und so andere implizit abwertet, oder indem er andere Beiträger bzw. ihre ›styles‹ explizit ›disst‹ (von ›dis-respect‹).⁴⁷ Der Grund dafür, dass Rap-Texte und damit auch Battles dezidiert auf Abgrenzung zielen, besteht darin, dass die Mitglieder der Rap-Szene sich bewusst darüber sind, dass die Szene sich durch eine spezifische Erfüllung der Wertmaßstäbe ›Fame, Credi-

⁴⁵ Vgl. Reckwitz: *Die Transformation der Kulturtheorien*, S. 432.

⁴⁶ Wie dargestellt halte ich es für plausibel, dass Rahmen entweder stereotypisch oder prototypisch strukturiert sind. In der Forschung besteht über die repräsentative Struktur von Rahmen jedoch keine Einigkeit. So weist z.B. Claudia Fraas darauf hin, dass die psychologische Forschung eine Kontroverse darüber führt, welche Struktur kognitive Rahmen haben. Dessen ungeachtet steht fest, dass Rahmen typisierende Repräsentationen von Wissensbeständen sind, deren inhaltliche Ausprägungen mithilfe empirischer Methoden zu spezifizieren sind. Vgl. Claudia Fraas: »Usuelle Wortverbindungen als sprachliche Manifestation von Bedeutungswissen. Theoretisch Begründung, methodischer Ansatz und empirische Befunde«, in: Henrik Nikula/Robert Drescher (Hrsg.): *Lexikon und Text. Beiträge auf der 2. Tagung zur kontrastiven Lexikologie. Vaasa 7.-9.4.2000*, Vaasa: SAXA 2001, S. 41-66.

⁴⁷ Zu Rap Battles vgl. Stefanie Menrath: *represent what... Performativität von Identitäten im HipHop*, Hamburg: Argument 2001, S. 76-78.

bility und Respekt«⁴⁸ strukturiert. Dies wiederum schlägt sich in vielen bei Rap Battles vorgetragene Texten nieder und bewirkt, dass die Veranstaltungsumgebung aggressiver ist.

Sollen wie in dieser Arbeit die auf kognitiven Rahmen basierten Erwartungen, Handlungen und Wertungen des Publikums in den Blick genommen werden, bietet es sich an, zur Beschreibung der spezifischen Struktur einer Veranstaltung bzw. der typischen Struktur eines Veranstaltungsformats auf jene Kategorien zurückzugreifen, die Goffman im Zusammenhang seiner Rahmen-Theorie entwickelt hat, um den situationellen Kontext hinreichend differenziert beschreiben zu können. Im Fall von Veranstaltungen, bei denen eine Bühnensituation herrscht, sind insbesondere zwei von Goffman herausgearbeitete Aspekte relevant: die Unterscheidung von ›Spiel‹ und ›Spektakulum‹ sowie die Modulation. Erstere ermöglichen eine Beschreibung der verschiedenen Formalisierungsgrade, die in verschiedenen Phasen einer Veranstaltung wirksam werden. So herrscht etwa vor Beginn einer Lesung eine informelle Atmosphäre, in der einerseits allgemeine Verhaltensrichtlinien gelten, so z.B. ›Anstandsregeln‹, andererseits auf den Anlass abgestimmte Regeln: Während es bei einem Rockkonzert nicht negativ auffällt, den Beginn auf dem Fußboden sitzend abzuwarten, erscheint dies in der Oper als unangemessen. Beginnt aber die Opernvorstellung, die Lesung eines Autors oder seine Diskussion mit einem Gesprächspartner, greifen wesentlich engere Verhaltensnormen, insbesondere was die Produktion jeder Form von Geräuschen angeht. Diese verschiedenen Formen des ›Benehmens‹ resultieren aus der Tatsache, »daß situationelle Artigkeiten oder Verstöße durchgängig als eine Art Reflexion auf die eigene Beziehung zu *spezifischen* anderen, die anwesend sind, gedacht sind«.⁴⁹

Die Besonderheiten des jeweils aktivierten Rahmens werden auch in der formelleren Phase einer Veranstaltung wirksam, wodurch etwa der Verzehr von Snacks bei einem Kinobesuch adäquat erscheint, bei einem Lesungsbesuch jedoch nicht. Im Anschluss an Kenneth Pike nennt Goffman die informellere Phase einer Veranstaltung »Spektakulum«, die formellere, in das Spektakulum eingebettete Phase »Spiel«.⁵⁰ Das Spektakulum differenziert die Veranstaltung »from the ongoing flow of surrounding events by a special set of boundary markers or brackets of a conventionalized kind«.⁵¹ So bildet etwa die Kontrolle der Karten beim Betreten eines Kinos gleichsam eine öffnende Klammer, während das Spektakulum endet, sobald der Veranstaltungsort wieder verlassen wird. Welche Verhaltensnormen im Spektakulum wirksam werden, ist vom Veranstaltungsformat abhängig, wird aber auch durch den

⁴⁸ Gabriele Klein/Malte Friedrich: *Is this real? Die Kultur des HipHop*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003, S. 40.

⁴⁹ Goffman: *Verhalten in sozialen Situationen*, S. 209 (Hervorhebung SD).

⁵⁰ Vgl. Goffman: *Frame Analysis*, S. 261; Kenneth Pike: *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, Glendale/CA: Summer Institute of Linguistics 1954, S. 44f.

⁵¹ Goffman: *Frame Analysis*, S. 251.

Veranstaltungsort beeinflusst: Bei einem Spektakulum, in das eine Performance eingebettet ist, die in einem Museum stattfindet, gelten z.B. restriktivere Normen, als würde sie in Kneipenambiente stattfinden. Auch das Spiel ist bei den meisten Veranstaltungen mithilfe von Klammern markiert, im Kino etwa dadurch, dass es dunkel wird bzw. das Licht wieder angeht. Neben solchen Formen ritualisierter Handlungen oder Ereignissen, die den Wechsel verschiedener Veranstaltungsphasen markieren, kann das spezifische ›Setting‹ eines Veranstaltungsorts als Klammer wirken: Sobald z.B. eine Aktivität auf einer Bühne stattfindet, gehen die Zuschauer davon aus, dass vom Spektakulum zum Spiel gewechselt worden sein könnte.⁵²

Der zweite Aspekt von Goffmans Rahmen-Theorie, der im vorliegenden Kontext sinnvoll ist, um die Binnenstruktur von Veranstaltungen zu beschreiben, ist das Konzept der Modulation (›keying‹). Es ist insbesondere zur Erklärung der Rezeption von Bühnensituationen gewinnbringend: Auf einer Bühne ausgestellt erhalten Ereignisse und Handlungen eine Bedeutung, die von jener abweicht, die ihnen im Normalfall, in einem primären Rahmen, zukommt. So ist den Zuschauern z.B. klar, dass es sich nicht um einen tatsächlichen Notfall handelt, wenn jemand auf einer Theaterbühne um Hilfe ruft. Im sekundären Rahmen, dem Modul, hat der Hilferuf lediglich eine Funktion innerhalb der Diegese. Die Modulation, die ebenso wie die Übergänge von Spektakulum und Spiel durch Klammern markiert ist, bewirkt jedoch nicht in jedem Fall eine umfassende Fiktionalisierung des Bühnengeschehens. Die Auftretenden sind immer auch als Person und nicht nur in ihrer Rolle anwesend, wenn auch in unterschiedlichem Maße: In vielen Stücken verkörpern Theaterschauspieler ihre Rolle und es ist unklar, inwiefern ihre Persönlichkeit durch das Agieren auf der Bühne zum Ausdruck kommt; demgegenüber liefern Musiker bei Rockkonzerten zwar auch eine ›Show‹ und agieren dabei gebunden an eine (soziale) Rolle, ihre Handlungen werden von den Zuschauern dennoch eher ihrer Person als einer Rolle zugeschrieben (Kap. 5.3.2.1.3.2).⁵³ Moduln können mithin die Bedeutung, die Handlungen in primären Rahmen haben, auf unterschiedliche Arten transformieren, von denen die Fiktionalisierung im vorliegenden Zusammenhang die wichtigste ist, sei es in Bezug auf eine auf der Bühne dargestellte Figur oder auf einen vorgetragenen Text.⁵⁴

⁵² Auch hier muss zwischen verschiedenen Veranstaltungsformaten differenziert werden: Während im Theater eher vermutet wird, dass der Bühnenarbeiter Teil des Spiels ist, sind Soundchecks zur Einstellung des Mikrofons bei einem Poetry Slam, während das Publikum sich bereits im Veranstaltungsraum befindet, nicht unüblich. Es hängt also vom typischen Organisationsgrad eines Veranstaltungsformats ab, wann Geschehnisse auf der Bühne als zum Spiel gehörig gesehen werden.

⁵³ Vgl. Erving Goffman: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag* (1959), übers. v. Peter Weber-Schäfer, 2. Aufl., München: Piper 1973, S. 65-71.

⁵⁴ Ich fasse längere Zeiträume modulierter Kommunikation hier als Strukturmerkmale von Veranstaltungen auf. Ob diese zustande kommen, ist jedoch immer durch die Eigenschaften des Gegenstandes bedingt, der im Mittelpunkt der Veranstaltung steht. Ebenso

Zusätzlich zu diesen Kategorien zur Beschreibung der Struktur von Veranstaltungen hat die soziologische Eventforschung weitere formale Aspekte von Veranstaltungen herausgearbeitet, v.a. um die für Gerhard Schulzes ›Erlebnisgesellschaft‹ typischen ›Events‹ von ›normalen Veranstaltungen‹ zu unterscheiden.⁵⁵ Im Sprachgebrauch abseits der Forschung wird der Begriff ›Event‹ wenig differenziert verwendet: ›Literatur zum Ereignis zu machen, das sowohl den Text als auch den Autor bewusst präsentiert, bezeichnet der englische Begriff Event, der genau das heißt: Ereignis und Veranstaltung, Umstand und Ergebnis‹,⁵⁶ halten etwa Friederike Moldenhauer und Joachim Bitter in einem Ratgeber zur Ausrichtung von Literaturveranstaltungen fest; und Bodo Plachta notiert: ›Autorenlesungen sind inzwischen Großereignisse, Events‹.⁵⁷ Die soziologische Forschung bemüht sich seit Ende der 1990er-Jahre um eine Präzisierung solcher vagen bzw. reduktionistischen Bestimmungen des Begriffs. M.E. lässt sich jedoch eine trennscharfe Differenzierung von ›normalen Veranstaltungen‹ und Events nicht vornehmen:⁵⁸ Es finden sich zwar bestimmte Merkmale, die bei Veranstaltungen, die als Events gehandelt werden, eher oder in stärkerem Maße auftreten, doch in der Forschung werden bisher kaum Angaben dazu gemacht, wie stark diese Merkmale ausgeprägt sein oder in welcher Kombination sie auftreten müssen, damit es sich bei einer Veranstaltung um ein Event handelt.⁵⁹ Zudem führen viele Versuche einer Begriffsexplikation sehr unterschiedliche Merkmale an, die weder auf alle Veranstaltungen zutreffen, die als ›Event‹ bezeichnet werden, noch ausschließlich auf diese. Die im Folgenden vorgestellten *potenziellen* Eigenschaften von Veranstaltungen scheinen jedoch bei Formaten stärker ausgeprägt zu sein, die sich seit den 1980er-Jahren, also im Kontext der Erlebnisgesellschaft, dem Wandel des Kulturkonsums hin zur einer allgemeinen ›Erlebnisorientierung‹,⁶⁰ heraus-

ist es von den Eigenschaften abhängig, die als typisch für den Veranstaltungsgegenstand gelten, ob im Vorfeld der Veranstaltung modulierte Phasen erwartet werden bzw. als Strukturmerkmal eines Veranstaltungsformats anzusehen sind.

⁵⁵ Vgl. Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 417-457; Horst W. Opaschowski: ›Jugend im Zeitalter der Eventkultur‹, in: *Das Parlament* (2000), B 12, S. 17-23.

⁵⁶ Friederike Moldenhauer/Joachim Bitter: *Literatur veranstalten. Lesung, Vortrag, Event. Ein Ratgeber zu Konzept, Organisation und Durchführung*, München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung 2005, S. 8.

⁵⁷ Bodo Plachta: *Literaturbetrieb*, Paderborn: Fink 2008, S. 10. Zur evaluativen Begriffsverwendung mit Bezug auf Literaturveranstaltungen vgl. Kap. 4.2.2.2).

⁵⁸ Damit erfüllen die vorgeschlagenen Begriffsbestimmungen m.E. eine wesentliche Bedingung wissenschaftlicher Explikationen nicht in ausreichendem Maße: die der Präzision. Vgl. Pawłowski: *Begriffsbildung und Definition*, S. 167-174.

⁵⁹ Angesichts der Vielfalt von als ›Event‹ bezeichneten Veranstaltungen scheint die Festlegung klarer Grenzen auch kaum möglich zu sein.

⁶⁰ Vgl. Winfried Gebhardt: ›Feste, Feiern und Events. Zur Soziologie des Außergewöhnlichen‹, in: Ders./Ronald Hitzler/Michaela Pfadenhauer (Hrsg.): *Events. Soziologie des Außergewöhnlichen*, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 17-31, hier S. 29.

gebildet haben.⁶¹ Sie erlauben so eine Differenzierung von Veranstaltungen, ohne dass von diesen auf einer systematisch-deskriptiven Ebene trennscharf als »Event« gesprochen werden muss.⁶²

Besonders drei Eigenschaften geraten in den Blick:⁶³ So stellt die Eventforschung erstens heraus, dass es bei Veranstaltungsformaten der Erlebnisgesellschaft zu einer stärkeren Publikumpartizipation bzw. einem höheren Maß an Interaktivität kommt als bei anderen Veranstaltungen (Kap. 2.2.4).⁶⁴ Diese kann von der vermehrten direkten Ansprache bis zur Entscheidung über den Ablauf der Veranstaltung reichen, bei den in großen Teilen dialogischen Rap Battles sogar so weit, dass sich mit Gerhard Schulze weniger von einer »Kunst der Künstler«⁶⁵ als vielmehr von einer »Kunst des Publikums«⁶⁶ reden lässt.

Zweitens lenkt die Eventforschung das Augenmerk darauf, dass sich die Veranstaltungen besagter Formate der »Formsprache eines *kulturellen und ästhetischen Synkretismus*«⁶⁷ bedienen (Kap. 2.2.4): »Zum einen vernetzen sie unterschiedliche ästhetische Ausdrucksformen [...]. Zum anderen vermischen sie [...] ganz unterschiedliche kulturelle Traditionsbestände.«⁶⁸ Auf diese Weise werden unterschiedliche Formen der Wahrnehmung angesprochen, woraus jener »fundamental« »sinnliche Charakter«⁶⁹ resultiert, von dem in der Eventforschung häufig die Rede ist: Vor der Vernissage genehmigt sich das

⁶¹ Ich schließe mich damit der Forschung aus dem anglophonen Sprachraum an. Bereits aufgrund der Wortbedeutung wird »Event« hier üblicherweise als Begriff für außeralltägliche, organisierte Veranstaltungen verwendet, wie ich sie oben mit Goffmans Terminologie beschrieben habe, also für Veranstaltungen im Allgemeinen. Vgl. z.B. Craig B. Upright: »Social Capital and Cultural Participation. Spousal Influences on Attendance at Arts Events«, in: *Poetics* 32 (2004), S. 129–143.

⁶² Zur Rolle des Event-Begriffs in der normativen Diskussion um Literaturveranstaltungsformen vgl. Kap. 4.2.2.2.

⁶³ Vgl. zum Folgenden auch Stephan Ditschke: »Das Publikum hat getobt!« Literarische Events«, in: Heinz L. Arnold/Matthias Beilein (Hrsg.): *Literaturbetrieb in Deutschland*, München: edition text + kritik 2009, S. 307–321, hier S. 309.

⁶⁴ Vgl. Knoblauch: »Das strategische Ritual der kollektiven Einsamkeit«, S. 38; Gabriele Klein/Malte Friedrich: »Performativität und Event. Zur Konstitution des popkulturellen Feldes HipHop«, in: Erika Fischer-Lichte et al. (Hrsg.): *Performativität und Ereignis*, Tübingen, Basel: Francke 2003, S. 339–355, hier S. 347.

⁶⁵ Gerhard Schulze: »Die Kunst und ihr Publikum«, in: Dominika Szope/Pius Freihausburg (Hrsg.): *Pragmatismus als Katalysator kulturellen Wandels. Erweiterung der Handlungsmöglichkeiten durch liberale Utopien*, Berlin, Wien, Zürich: LIT 2006, S. 275–296, hier S. 293.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Gebhardt: »Feste, Feiern und Events«, S. 20; vgl. auch Ronald Hitzler: »Ein bißchen Spaß muß sein!«. Zur Konstruktion kultureller Erlebniswelten«, in: Winfried Gebhardt/Ronald Hitzler/Michaela Pfadenhauer (Hrsg.): *Events. Soziologie des Außergewöhnlichen*, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 401–412, hier S. 402 (Hervorhebung im Original).

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Opaschowski: »Jugend im Zeitalter der Eventkultur«, S. 21.

Publikum diverse Drinks, die Sichtung der präsentierten Kunstartefakte wird unterbrochen von kurzen Lesungen, hinterher legen verschiedene DJs auf, und es darf getanzt werden – *Party Arty* hieß das Format, mit dem der Berliner Jan ›Yaneq‹ Kage später auch durch andere Städte tourte.⁷⁰

Selbst wenn keine Kombination verschiedener ästhetischer Ausdrucksformen gegeben ist, sind viele jüngere Veranstaltungsformate, so lässt sich drittens festhalten, abwechslungsreich gestaltet: Einzelne Strukturelemente werden episodenhaft so aneinandergereiht, dass unterschiedliche Versatzstücke des Veranstaltungsformats aufeinander folgen (wie etwa bei den unten behandelten Lesebühnen; Kap. 2.3.2) oder unterschiedliche, aneinander anschließende Elemente zu einem Höhepunkt führen (so z.B. die einzelnen Auftritte in den ›Vorrunden‹ und das ›Finale‹ bei Poetry Slams; Kap. 2.3.5).

Neben diesen formalen Merkmalen stellt die Eventforschung einige wirkungsbezogene Aspekte von typischen Veranstaltungsformaten der Erlebnisgesellschaft heraus, die in vielen Fällen jedoch lediglich behauptet und nicht belegt werden:⁷¹ Erstens zielt das Event primär auf das Spaß-Erleben seiner Besucher, in jedem Fall jedoch auf eine affektive Wirkung.⁷² Zweitens erzeuge es beim Zuschauer eine besondere Form des Erlebnisses situativer Gemeinschaftlichkeit,⁷³ um mit Victor Turner zu sprechen: der *communitas*.⁷⁴ Durch diese würden Grenzen zwischen sozialen Gruppen affirmativ bestätigt, da Eventformate jeweils spezifische Publika anzögen,⁷⁵ die sich von allen, die das betreffende Veranstaltungsformat, aber auch die jeweilige Veranstaltung nicht besuchen, durch eine »kollektive Distinktion« abgrenzten.⁷⁶ Innerhalb des

⁷⁰ Jan H. Brisolla (Red.): »Party Arty – Das Arty« (o.D.), URL: <http://dasarty.com/party-arty/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁷¹ Eine Ausnahme bildet etwa Arnold Zingerles auf Interviews basierende Rekonstruktion des Erlebens der Zuschauer bei den Richard-Wagner-Festspielen in Bayreuth. Vgl. Arnold Zingerle: »Monothematisches Kunsterlebnis im Passageraum. Die Bayreuther Richard-Wagner-Festspiele als Event«, in: Winfried Gebhardt/Ronald Hitzler/Michaela Pfadenhauer (Hrsg.): *Events. Soziologie des Außergewöhnlichen*, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 183-202.

⁷² Vgl. Hitzler: »»Ein bißchen Spaß muss sein!««, S. 347; Andreas Hepp/Waldemar Vogelgesang: »Ansätze einer Theorie populärer Events«, in: Dies. (Hrsg.): *Populäre Events. Medienevents, Spielevents, Spaßevents*, Opladen: Leske + Budrich 2003, S. 11-36, hier S. 402.

⁷³ Vgl. Knoblauch: »Das strategische Ritual der kollektiven Einsamkeit«, S. 40.

⁷⁴ Vgl. Victor Turner: »The Anthropology of Performance«, in: *The Anthropology of Performance* (1986), New York: PAJ 1988, S. 72-98, hier S. 84.

⁷⁵ Vgl. Ralf Bohnsack/Arnd-Michael Nohl: »Events, Efferveszenz und Adoleszenz. ›battle‹ – ›fight‹ – ›party««, in: Winfried Gebhardt/Ronald Hitzler/Michaela Pfadenhauer (Hrsg.): *Events. Soziologie des Außergewöhnlichen*, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 77-93, hier S. 79.

⁷⁶ Herbert Willems: »Events: Kultur – Identität – Marketing. Zur Soziologie sozialer Anlässe: Struktur, Performativität und Identitätsrelevanz von Events«, in: Erika Fischer-Lichte et al. (Hrsg.): *Performativität und Ereignis*, Tübingen, Basel: Francke 2003, S. 83-98, hier S. 90.

Publikums würden soziale Rollen dabei suspendiert, sodass es als »große Familie«⁷⁷ erscheine. Gleichzeitig diene die situative Gemeinschaftlichkeit in erster Linie als »Vehikel individueller Bedürfnisbefriedigungen«.⁷⁸ Ob diese u.a. Wirkungen tatsächlich vom Publikum wahrgenommen werden und wertungsrelevant sind, soll im Rahmen dieser Arbeit empirisch bestimmt werden. Deshalb greife ich zur Differenzierung verschiedener Veranstaltungsformate im Vorfeld der Erhebungen und um später die Erwartungen, Handlungen und das Verhalten der beteiligten Akteure zu kontextualisieren nicht auf die genannten wirkungsbezogenen, sondern nur auf strukturelle bzw. formale Aspekte zurück. Im Folgenden gilt es aufzuzeigen, inwiefern die herausgearbeiteten heuristischen Konstrukte für Literaturveranstaltungen spezifiziert werden können.

2.2 Inhaltliche und formale Merkmale von Literaturveranstaltungen

2.2.1 Der Familienähnlichkeitsbegriff »Literatur« und seine soziale Konstruktivität

Literaturveranstaltungen, so die bereits genannte erste Annäherung an ihren Begriff, sind Veranstaltungen, deren Gegenstand Literatur ist, genauer: bei denen Literatur präsentiert und vermittelt wird. Wie der Blick in die Veranstaltungsmagazine *Prinz* und *lift* für den Raum Stuttgart gezeigt hat, werden jedoch ganz verschiedene Formate als Literaturveranstaltungen geführt, die sich auch hinsichtlich der vorgetragenen Texte stark voneinander unterscheiden: Bei vielen Lesungen tragen Autoren oder andere Rezitatoren bereits publizierte Texte vor, die zumeist in Buchform erschienen sind; die Texte bei Poetry Slams sind größtenteils noch nicht veröffentlicht, häufig nur für den mündlichen Vortrag geschrieben und gelegentlich sogar improvisiert, z.B. bei Auftretenden, die vom Rap oder durch die amerikanische *Spoken-Word*-Tradition beeinflusst sind; sowohl bei Poetry Slams als auch bei Lesebühnen werden darüber hinaus häufig Texte vorgetragen, die keiner der klassischen literarischen Gattungen Epik, Lyrik oder Dramatik zuzuordnen sind, sondern aufgrund ihrer textinternen Merkmale eindeutig als sachinformierende bzw. argumentative Texte klassifiziert werden könnten⁷⁹ – viele weitere Unterschiede zwischen den Gegenständen der verschiedenen Veranstaltungsformate, aber auch einzelner Veranstaltungen eines Formats oder an einem Veranstaltungsort ließen sich angeben. Dessen ungeachtet betrachtet die Mehrheit der Zuschauer die Veranstaltungen der unten genauer dargestellten For-

⁷⁷ Gebhardt: »Feste, Feiern und Events«, S. 21.

⁷⁸ Herbert Willems: »Events: Kultur – Identität – Marketing«, S. 89.

⁷⁹ Zur Kategorisierung von Texten vgl. Wolfgang Heinemann: »Aspekte der Textsortendifferenzierung«, in: Klaus Brinker et al. (Hrsg.): *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*, 1. Halbbd., Berlin, New York: de Gruyter 2000, S. 523-546, hier S. 535.

mate grundlegend als Literatur vermittelnd; von dem, was ihnen bei den verschiedenen Veranstaltungsformaten präsentiert wird, geben sie an, dass es sich um Literatur handele.⁸⁰ Gleichzeitig beurteilt ein geringerer Anteil der Zuschauer Poetry Slams als Veranstaltungen, die auf die Präsentation von Literatur ausgerichtet sind, als Lesungen.⁸¹

All diese Faktoren sprechen dafür, ein Modell der Literaturveranstaltung an eine Konzeption von Literatur als Produkt sozialer Praxis zu knüpfen: Ich verstehe Literatur als ein Konstrukt kommunikativer Handlungen, basiert auf einem sozialgruppenspezifischen

Komplex von kollektiven Verhaltensmustern und gleichzeitig von kollektiven Wissensordnungen [...] sowie diesen entsprechenden Mustern von subjektiven Sinnzuschreibungen [...], die diese Verhaltensmuster ermöglichen und sich in ihnen ausdrücken.⁸²

Eine solche Konzeption löst sich von der Frage danach, was Literatur ist, und konzentriert sich auf den »Bereich derjenigen Handlungen [...], die Texte [u.a. Sprach- bzw. Lautprodukte, SD] thematisieren bzw. fokussieren, die Aktanten für literarisch halten«.⁸³

Bei dieser Konzeption handelt es sich jedoch keineswegs lediglich um eine theoriebasierte Setzung. Vielmehr ist sie wesentlich empirisch fundiert, insofern sie der uneinheitlichen praktischen Verwendung des Terminus »Literatur« gerecht wird, die den Umgang mit Dingen *als* Literatur durch verschiedene Akteure im Alltagshandeln, aber auch die literaturtheoretischen und -kritischen Debatten um den Begriff prägt: »Literatur« wird im alltäglichen Gebrauch auf ganz unterschiedliche Dinge bezogen, die sich auf theoretischer Ebene nicht anhand notwendiger und hinreichender inhaltlicher oder formaler Merkmale von nicht-literarischen Sprach- bzw. Lauthandlungen unterscheiden lassen. Werner Strube spricht deshalb von der »Unschärfe der Grenzen der Literatur«.⁸⁴ Was als »Literatur« bezeichnet wird, teilt weder eine besondere

⁸⁰ Vgl. Anhang 8.4.7.2.1.

⁸¹ Vgl. ebd.

⁸² Reckwitz: *Die Transformation der Kulturtheorien*, S. 565.

⁸³ Siegfried J. Schmidt: »Empirische Literaturwissenschaft in der Kritik«, in: *SPIEL* 3 (1984), S. 291-332, hier S. 325. Spreche ich im Folgenden von »literarischen Texten«, ist immer das gemeint: Texte, die für literarisch gehalten werden.

⁸⁴ Werner Strube: »Die Grenzen der Literatur oder Definitionen des Literaturbegriffs«, in: Simone Winko/Fotis Jannidis/Gerhard Lauer (Hrsg.): *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomenen des Literarischen*, Berlin, New York: de Gruyter 2009, S. 45-77, hier S. 67. Dies ist einer der Gründe dafür, dass sich in den literaturtheoretischen Debatten um die richtige Definition von Literatur bislang kein Ansatz durchgesetzt hat. Einen Überblick über die literaturtheoretische Debatte um den Literaturbegriff bietet Jörn Gottschalk/Tilmann Köppe (Hrsg.): *Was ist Literatur? Basistexte Literaturtheorie*, Paderborn: mentis 2006; Simone Winko/Fotis Jannidis/Gerhard Lauer (Hrsg.): *Grenzen der Literatur*, Berlin, New York: de Gruyter 2009.

Art der ›ästhetischen‹, nicht-alltäglichen sprachlichen Gestaltung oder der Referenzialität bzw. Fiktionalität noch die sprachliche oder schriftliche Form. Gleichzeitig erscheint der Umgang mit dem Terminus in den meisten Zusammenhängen unproblematisch: Man versteht, was andere meinen, wenn sie von einem Text als »Literatur« sprechen, und man glaubt zu wissen, womit sich Literaturkritiker oder Literaturwissenschaftler beschäftigen.

Die Relation der Entitäten, die die Extension des Begriffs »Literatur« bilden, also der Dinge, die mit dem Terminus »Literatur« bezeichnet werden, hat Ludwig Wittgenstein als »Familienähnlichkeit«⁸⁵ bezeichnet. ›Familienähnlichkeitsbegriffe‹ – »Spiel«, »Genre«, »Kunst« usw. – können nicht eliminativ definiert werden. Sie bezeichnen eine Menge von Entitäten, die erstens nicht alle Merkmale teilen, aufgrund derer sie z.B. als »Spiel« bezeichnet werden; zweitens ist weder eine bestimmte Anzahl an Merkmalen noch sind bestimmte Merkmalskombinationen der Grund dafür, dass etwas mit dem jeweiligen Terminus bezeichnet wird; drittens enthält die Menge solche Entitäten, die kein einziges gemeinsames Merkmal teilen, aufgrund dessen sie der betreffenden Menge zugeordnet werden (im Fall von Literatur z.B. ein schriftlich fixiertes Lautgedicht und ein mündlicher, improvisierter, argumentativer Text, der bei einem Poetry Slam vorgetragen wird).⁸⁶ Der Grund dafür, dass man Dinge z.B. »Literatur« nennt, ist vielmehr ihre ›Verwandtschaft‹, die Wittgenstein mit einem »komplizierte[n] Netz«⁸⁷ bzw. mit einem Faden, in dem »viele Fasern einander übergreifen«⁸⁸ vergleicht.⁸⁹

Ich bleibe im Folgenden nicht bei einer gleichsam phänomenologischen Bestimmung des Gegenstandsbereichs dieser Arbeit stehen, genauer: des Bezugsgegenstands der Veranstaltungsformate, die in dieser Arbeit untersucht werden. Stattdessen gehe ich einen Schritt weiter und nehme genauer in den Blick, worauf die Verwendung des Wortes »Literatur« fundiert ist und was den Grund für die hier vertretene Herangehensweise an Literatur bildet. Damit möchte ich nicht zuletzt dem Einwand vorgreifen, die Verwendung des Terminus »Literatur« in Bezug auf die Veranstaltungen, die im Folgenden im Mittelpunkt stehen, beruhe auf einem fehlerbehafteten Begriff von Literatur und betreffe – zumindest in Teilen – etwas, was keine Literatur sei.

⁸⁵ Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, in: Ders.: *Tractatus logico-philosophicus*, Werkausgabe, Bd. 1., Frankfurt/Main: Suhrkamp 1984, S. 225-618, hier S. 278 (§ 67).

⁸⁶ Im letztgenannten Merkmal liegt der Unterschied zu Konzeptionen, die den Literaturbegriff prototypensemantisch, und zwar durch Rückführung auf *einen* Prototyp, zu bestimmen versuchen. Vgl. z.B. Jim Meyer: »What is Literature? A Definition Based on Prototypes«, in: *Work Papers of the Summer Institute of Linguistics* (1997), URL: https://arts-sciences.und.edu/summer-institute-of-linguistics/work-papers/_files/docs/1997-meyer.pdf, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁸⁷ Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, S. 277f. (§ 66f.).

⁸⁸ Ebd., S. 278 (§ 67).

⁸⁹ Bourdieus Konzeption des sozialen Feldes (Kap. 2.2.1, Fn. 106) bildet eine zentrale Prämisse der unten dargestellten soziokulturellen Praxisbereiche und Zusammenhänge. Es sei darauf hingewiesen, dass Felder im Sinne Bourdieus sich um Bereiche sozialer Praxis

Den Literaturbegriff aufgrund der Verwendung des Wortes »Literatur« als Familienähnlichkeitsbegriff zu betrachten, impliziert, statt eines essenzialistischen einen konstruktivistisch-empirischen Standpunkt einzunehmen: Möchte man bestimmen, was »Literatur« bedeutet, muss man die Wortverwendung rekonstruieren. Um festzustellen, ob etwas als Literatur gilt, muss folglich bestimmt werden, ob es entweder als »Literatur« bezeichnet wird oder mit dem betreffenden Gegenstand wie mit Literatur operiert wird, »Literatur« also als kognitiv bewusst oder unbewusst repräsentiertes Konzept wirksam wird. Ich betrachte Literatur in diesem Sinne als ein durch soziales Handeln generiertes Konstrukt.⁹⁰

Die empirische Bestimmung der Wortbedeutung oder -verwendung berücksichtigt mehrere Aspekte des faktischen Umgangs mit dem Wort »Literatur«: (1) »Literatur« wird sowohl verwendet, um Äußerungszusammenhänge deskriptiv als Literatur zu klassifizieren, als auch evaluativ gebraucht, um sie – ein-

›aufspannen‹, die mit Begriffen bezeichnet werden, die ebenso ›funktionieren‹ wie der Familienähnlichkeitsbegriff »Literatur«. Ich bin der Ansicht, dass dies zumindest für übergeordnete, subordinierende Felder gilt (das Feld der Politik, das religiöse Feld, künstlerische Felder usw.), also solche Felder, die auf einer distinkten feldinternen Axiologie und dementsprechend einer spezifischen Form symbolischen Kapitals basiert sind (Bourdieu's Begrifflichkeiten und Konzeption werden in Kap. 3.2 erläutert). Ohne in diesem Zusammenhang weiter darauf eingehen zu können, scheinen Wittgensteins Familienähnlichkeitskonzeption und Bourdieus Konzeption sozialen Handelns also deutliche Überschneidungen aufzuweisen und dieselben Phänomene aus unterschiedlicher Perspektive zu berühren. So spricht Bourdieu nicht ohne Grund auch selbst explizit von »Familienähnlichkeiten«. Pierre Bourdieu: »Klassenschicksal, individuelles Handeln und das Gesetz der Wahrscheinlichkeit«, in: Ders. et al.: *Titel und Stelle. Über die Reproduktion sozialer Macht*, übers. v. Helmut Köhler et al., Frankfurt/Main: Europäische Verlagsanstalt 1981, S. 169-226, hier S. 198. Zu einem weiteren Aspekt der Wittgenstein-Rezeption Bourdieus vgl. Boike Rehbein: »Bourdieu's Habitusbegriff und Wittgensteins Sprachphilosophie«, in: Alexander Lenger/Christian Schneickert/Florian Schuhmacher (Hrsg.): *Pierre Bourdieus Konzeption des Habitus. Grundlagen, Zugänge, Forschungsperspektiven*, Wiesbaden: Springer VS 2013, S. 123-129.

⁹⁰ Das hier vertretene allgemeine Konzept eines (Sozial-)Konstruktivismus unterscheidet sich vom radikalkonstruktivistischen Ansatz, dem zufolge jedwedes Erkennen eine subjektive Konstruktion der individuellen Kognition ist. Vgl. z.B. Ernst von Glasersfeld: »Konstruktion der Wirklichkeit und des Begriffs der Objektivität«, in: Heinz Gumin/Heinrich Meier (Hrsg.): *Einführung in den Konstruktivismus*, München, Zürich: Piper 1992, S. 9-39. Ich nehme vielmehr an, dass die soziale Wirklichkeit ein Konstrukt ist, das aus intersubjektivem Handeln und Verhalten in sozialen Situationen resultiert. Vgl. hierzu z.B. Hubert Knoblauch/Bernt Schnettler: »Vom sinnhaften Aufbau zur kommunikativen Konstruktion«, in: Manfred Gabriel (Hrsg.): *Paradigmen der akteurszentrierten Soziologie*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2004, S. 121-137, hier S. 123. Dies schließt im Gegensatz zum radikalen Konstruktivismus die Existenz einer objektiven Wirklichkeit nicht aus und ermöglicht den Anschluss an soziologische Theorien zur Erklärung individueller Handlungen wie z.B. die Rahmentheorie Goffmans und die Habituskonzeption Bourdieus.

hergehend mit einer beschreibenden Klassifizierung – zu bewerten, und zwar zumeist positiv.⁹¹ Möchte man bestimmen, ob etwas als Literatur gilt, müssen beide Formen der Wortverwendung berücksichtigt werden, da beide Verwendungsformen zur Wortbedeutung beitragen.

(2) Wie oben bereits erwähnt wurde, ist der Umgang mit dem Terminus »Literatur« für diejenigen, die ihn verwenden, weitestgehend unproblematisch. Ein Grund hierfür ist, dass die Wortverwendung und der Umgang mit »literarischen« Gegenständen konventionell geregelt und/oder in anderer Weise kontextbedingt sind. Die Wortverwendung, die der einzelne Sprecher erlernt hat, erfolgt dementsprechend zumindest abhängig von Raum und Zeit sowie sozialgruppenspezifisch;⁹² was »Literatur« bedeutet und die individuelle »ästhetische Sicht [...], die den Gegenstand als ästhetischen erschafft«,⁹³ sind soziokulturell bedingt. Darüber hinaus können Publikationskontexte dazu führen, dass etwas als Literatur aufgefasst wird (so etwa bei Peter Handkes oft als Beispiel angeführten Ready Mades aus *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*),⁹⁴ zudem situationelle Kontexte (z.B. der Rahmen, den eine bestimmte Veranstaltungsform aktiviert), diskursive Kontexte (z.B. die feuilletonistische Literaturkritik), disziplinäre Kontexte (z.B. die Literaturwissenschaft) und institutionelle Kontexte.⁹⁵ Kurz: Ob etwas als Literatur rezipiert wird, hängt nicht nur von dessen Eigenschaften, sondern außerdem wesentlich vom Habitus des Akteurs und/oder vom Rahmen ab, der in einer Situation aktiviert wird.⁹⁶ Dies ist außerdem der Grund dafür, dass Searles Annahme, »whether or not a work is literature is for the readers to decide«,⁹⁷ abgeschwächt werden muss: Da soziale Praktiken »weder nur Verhalten noch nur Wissen [sind], sondern ein geregeltes Verhalten, das ein spezifisches Wissen enthält«,⁹⁸ sind die

⁹¹ Für einen empirischen Beleg vgl. Dagmar Hintzenberg/Siegfried J. Schmidt/Reinhard Zobel: *Zum Literaturbegriff in der Bundesrepublik Deutschland*, Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg 1980, S. 62f.

⁹² Vgl. Helmut Kreuzer: »Zum Literaturbegriff der sechziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland«, in: Ders.: *Veränderungen des Literaturbegriffs. Fünf Beiträge zu aktuellen Problemen der Literaturwissenschaft*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1975, S. 64-75, hier S. 64.

⁹³ Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 58.

⁹⁴ Vgl. Kap. 2.2.1, Fn. 109.

⁹⁵ Vgl. hierzu z.B. George Dickie: *Art and the Aesthetic*, Ithaca: Cornell University Press 1974.

⁹⁶ Petra Hoffstaedter hat empirisch nachgewiesen, dass diese Faktoren sich zudem gegenseitig beeinflussen und z.B. bestimmte Texteeigenschaften in Abhängigkeit davon als literarisch wahrgenommen werden, ob explizite Gattungsmarkierungen wie »Roman« oder »Gedicht« vorliegen. Vgl. Petra Hoffstaedter: *Poetizität aus der Sicht des Lesers. Eine empirische Untersuchung der Rolle von Text-, Leser- und Kontexteeigenschaften bei der poetischen Verarbeitung von Texten*, Hamburg: Buske 1986, insb. S. 243-251.

⁹⁷ John R. Searle: »The Logical Status of Fictional Discourse«, in: Ders.: *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*, S. 58-75, hier S. 59.

⁹⁸ Reckwitz: *Das hybride Subjekt*, S. 37.

Konventionen, die den individuellen Umgang mit Dingen als Literatur prägen, dem handelnden Akteur oftmals nicht bewusst und z.T. gar nicht zugänglich.⁹⁹ Aber selbst wenn die Klassifizierung eines Gegenstandes als Literatur bewusst vorgenommen wird, ist diese Entscheidung des Rezipienten (oder Produzenten) bedingt durch die internalisierten kollektiven Verhaltensmuster, die soziale Praktiken auszeichnen.

Es gibt verschiedene Konventionen, die in der Forschung als Erklärung dafür angeführt werden, dass etwas als Literatur gilt. Siegfried J. Schmidt nennt in seiner Explikation von »Literatur«¹⁰⁰ die bekanntesten: die Fiktionalitäts-, die Polyvalenz- sowie die (Sprach-)Ästhetikkonvention.¹⁰¹ Diese Konventionen sind sicherlich noch immer die wichtigsten, die den Umgang mit Dingen als Literatur prägen (unten werden sie näher ausgeführt; Kap. 5.3.2.1.3).¹⁰² Sie sollten jedoch nicht als einzige herangezogen werden, um eine inhaltlich spezifische Explikation des Literaturbegriffs vorzunehmen; eine Konzeption von Literatur als soziale Praxis sollte sich nicht auf diese Konventionen beschränken, insofern »Literatur« als Familienähnlichkeitsbegriff Anknüpfungspunkte für vielfältige hinreichend ähnliche Entitäten bietet.

Genauso reduktionistisch wäre es, eine allgemeine Konzeption der Literatur lediglich auf spezifischen kontextuellen Rahmungen zu fundieren, seien es der Publikationskontext, situationelle, diskursive, disziplinäre oder institutionelle Kontexte. So beschränken etwa Renate von Heydebrand und Simone Winko ihre ebenfalls vom allgemeinen Sprachgebrauch ausgehende Explikation des Literaturbegriffs bewusst auf Texte, die »den Gegenstand der Literaturwissenschaft bilden«.¹⁰³ Doch auch wenn die Literaturwissenschaft ihren Gegenstandsbereich kontinuierlich ausweitet,¹⁰⁴ zieht eine Explikation über die wissenschaftliche Disziplin nach sich, dass die Menge der vom Forscher als Literatur betrachteten Gegenstände in hohem Maße durch den spezifischen Habitus von Literaturwissenschaftlern bedingt und deshalb ggf. einseitig normativ gefärbt ist. So stellt etwa Rainer Rosenberg die These auf, dass die Menge dessen, was in einer bestimmten Zeit als literarisch gilt, sogar haupt-

⁹⁹ Zum Begriff der Konvention vgl. David Lewis: *Conventions*, Cambridge: MIT Press 1969, S. 78f. Zugespitzt formuliert definiert Lewis »Konvention« als ein Verhaltensregularium, das auf einem Präferenz- und Erwartungssystem basieren, welches zwar innerhalb seines sozialen Geltungsbereichs anerkannt, aber nicht alternativlos ist.

¹⁰⁰ Schmidt spricht von »Literarischen Kommunikaten«. Vgl. Schmidt: *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft*, S. 376.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 383.

¹⁰² Zum empirischen Nachweis vgl. Hintzenberg/Schmidt/Zobel: *Zum Literaturbegriff in der Bundesrepublik Deutschland*.

¹⁰³ Heydebrand/Winko: *Einführung in die Wertung von Literatur*, S. 23.

¹⁰⁴ Zur Diskussion um die Erweiterung des Gegenstandsbereichs der Literaturwissenschaft vgl. z.B. Wilfried Barner: »Kommt der Literaturwissenschaft ihr Gegenstand abhandeln? Vorüberlegungen zu einer Diskussion«, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 41 (1997), S. 1-8.

sächlich enthält, was professionelle Leser wie z.B. Literaturwissenschaftler ausgrenzen:¹⁰⁵ Es geraten bei einem von der Disziplin Literaturwissenschaft ausgehenden Literaturbegriff erstens nicht alle als literarisch geltenden Entitäten in den Blick und zweitens noch immer wesentlich mehr als autonomie-ästhetisch rezipierte literarische Werke als solche, die – mit Bourdieu gesprochen – dem heteronomen Pol des literarischen Feldes¹⁰⁶ zugerechnet werden können.

(3) Ein weiterer Grund dafür, dass die Anwendung des Terminus »Literatur« im alltäglichen Sprachgebrauch gelingt, liegt in einer Eigenart der Verwendung von Familienähnlichkeitsbegriffen: Während der Begriff »Literatur« in der o.g. Weise semantisch durch Familienähnlichkeit strukturiert ist, wird der Terminus bei seiner spezifischen Verwendung zumeist auf einen rigideren prototypischen Begriff bezogen.¹⁰⁷ Dieser wird – so ist anzunehmen – im Wechselspiel von Top-down- und Bottom-up-Prozessen¹⁰⁸ aus der Menge der Dinge gebildet, die als »Literatur« bezeichnet werden und die aufgrund der Informationen, die dem Akteur zur Verfügung stehen, als in höchstem Maße ähnlich repräsentiert werden. Im Gegensatz zu Konzepten, deren Verwendung durch den Bezug auf einen einzelnen Prototypen geregelt ist, erfolgt die Zuschreibung von Literarizität und die Bezeichnung einer Entität als »Literatur« habitusbedingt unter Bezug auf einen für den aktuellen Verwendungszusammenhang passenden prototypischen Begriff aus einem »Pool« einander wiederum familienähnlicher

¹⁰⁵ Vgl. Rainer Rosenberg: »Literarisch/Literatur«, in: Karlheinz Barck et al. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 3, Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, S. 665-693, hier S. 678.

¹⁰⁶ Ein Feld der kulturellen Produktion sei als ein nach spezifischen Regeln strukturierter wandelbarer sozialer Raum verstanden, in dem Produzenten von als ästhetisch rezipierten Werken unterschiedliche Positionen besetzen können. Jede Position ist durch die Relationen zwischen den im Feld insgesamt bestehenden Positionen objektiv bestimmt. Ob ein Produzent eine bestimmte distinkte Position einnehmen oder weiterhin besetzen kann, resultiert infolge relevanter Äußerungen (Werk, Rede, nicht-sprachliche Handlung etc.) (a) aus den im Feld wirkenden Kräften, die sich wiederum aus den Relationen zwischen den verschiedenen Positionen ergeben, und (b) aus den Konkurrenz- und Definitionskämpfen der Akteure, die sich als Abfolge aufeinander beziehbarer spezifischer Äußerungen realisieren. Felder kultureller Produktion sind durch den Gegensatz von feldinterner Anerkennung (das sog. spezifische symbolische Kapital, allgemein: von anderen Handlungsbereichen autonome Aspekte des Feldes) und ökonomischem Kapital strukturiert (allgemein: heteronome Einflüsse auf ein Feld) sowie durch Auseinandersetzungen zwischen Akteuren um diese Kapitalsorten geprägt. Vgl. Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 365; ausführlicher hierzu in Kap. 3.2.

¹⁰⁷ Vgl. Stephan Packard: »Was ist ein Cartoon? Psychosemiotische Überlegungen im Anschluss an Scott McCloud«, in: Stephan Ditschke/Katerina Kroucheva/Daniel Stein: *Comics. Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*, Bielefeld: transcript 2009, S. 29-51, hier S. 29f., Fn. 3; vgl. auch die Ausführungen von Rosch, auf die sich Fn. 43 in Kap. 2.1 dieser Arbeit bezieht.

¹⁰⁸ Hierauf komme ich unten genauer zu sprechen (Kap. 3.1, 5.3.2.1.4).

prototypischer Begriffe.¹⁰⁹ Es liegt also eine »[a]nalytische Polysemie bei gleichzeitiger intuitiver Eindeutigkeit«¹¹⁰ der Kategorisierung durch den Sprechenden vor.¹¹¹

Ebenso wie eine systematische Untersuchung dessen, was als Literatur gilt, muss ein allgemeines Modell der Literaturveranstaltung, die der zunehmenden Ausdifferenzierung des Feldes der Literaturveranstaltungen gerecht werden soll, die genannten vielfältigen Faktoren der soziokulturellen Konstruktivität des Literaturbegriffs berücksichtigen. Ihr Gegenstandsbereich sollte nicht durch einen engen Literaturbegriff eingegrenzt werden, der sich z.B. nur auf fiktionale Texte und solche mit besonderen sprachlichen Merkmalen erstreckt. Sie muss nicht nur die normative und deskriptive Verwendung des Literaturbegriffs beachten, sondern zudem seine Bedingtheit durch habituell verankerte bzw. sozialgruppenspezifische Konventionen und situationelle, diskursive, disziplinäre und institutionelle Kontexte. Möchte man herausfinden, ob eine Veranstaltung in einem bestimmten sozialen Handlungsbereich als Literaturveranstaltung gilt, muss man deshalb entweder mithilfe der Methoden der empirischen Sozialforschung feststellen, ob sie von den beteiligten Akteuren – den Produzenten bzw. Vortragenden, den Veranstaltern und Vermittlern sowie den Rezipienten – als »Literaturveranstaltung« angesehen wird oder ob mit den Gegenständen, die bei der Veranstaltung präsentiert werden, wie mit Literatur umgegangen wird.

Bislang habe ich lediglich aufgezeigt, welche Aspekte sozialer Praxis zur Bedeutungs-genese des Familienähnlichkeitsbegriffs »Literatur« beitragen, diesen jedoch nur in Ansätzen inhaltlich spezifiziert. Ich werde zur Beantwortung der Frage, ob die von mir untersuchten Veranstaltungsformate Autorenlesung und

¹⁰⁹ Auf dieses Phänomen zielt z.B. Eric D. Hirsch ab, wenn er davon spricht, »daß die Kriterien variieren, die wir benutzen, wenn wir etwas als Literatur klassifizieren«. Eric D. Hirsch: »Was ist *nicht* Literatur?« (1978), übers. v. Jörn Gottschalk, in: Ders./Tilman Köppe (Hrsg.): *Was ist Literatur? Basistexte Literaturtheorie*, Paderborn: mentis 2006, S. 62-71, hier S. 66. Falls es keinen passenden prototypischen Begriff gibt, ist der Kontext entscheidend, in dem die »literarische« Äußerung situiert ist. Dies ist etwa bei den o.g. Ready Mades von Peter Handke der Fall, die ursprünglich zur Information über Sachfragen (»Bei uns zu Gast«: der Ausschnitt aus einem Zeitungsartikel) oder als Gebrauchstexte (»Das Rätsel vom 17. August 1968«, die Reproduktion eines Kreuzworträtsels, und »Die Aufstellung des 1. FC Nürnberg vom 27.1.1968«) konzipiert worden sind und erst durch die Platzierung in einem als literarisch angesehenen Publikationskontext als Literatur (in diesem Fall als Lyrik) rezipiert werden. Vgl. Peter Handke: *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1969, S. 39, 59, 98.

¹¹⁰ Kleiber: *Prototypensemantik*, S. 109 (Hervorhebung im Original).

¹¹¹ Für eine ähnliche, noch weitergehende Vorgehensweise, die auf die Explikation eines pragmatischen, auch für historische Kontexte systematisch anwendbaren Literaturbegriffs zielt, vgl. Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Simone Winko: »Radikal historisiert: Für einen pragmatischen Literaturbegriff«, in: Dies. (Hrsg.): *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomenen des Literarischen*, Berlin, New York: de Gruyter 2009, S. 3-37, hier S. 12f.

Poetry Slam als Literaturveranstaltungen angesehen werden, daher eine Klassifikation durch die Publika von Literaturveranstaltungen vornehmen lassen.¹¹² Dies setzt zunächst keine weitere inhaltliche Bestimmung der sozialgruppenspezifisch dominierenden Literaturbegriffe voraus und erlaubt es zu überprüfen, ob das jeweilige Veranstaltungsformat zu Recht zum Gegenstandsbereich der vorliegenden Untersuchung gezählt wird. Eine Veranstaltung durch das Publikum klassifizieren zu lassen, berücksichtigt erstens die Prägung der Veranstaltung durch die Veranstaltungskonzeption sowie die aktiv mitwirkenden Akteure (Moderatoren, Autoren usw.) und ihre Handlungen, insofern sich diese Faktoren auf das Klassifikationsurteil der Rezipienten auswirken. Zweitens lassen sich ausgehend von einer Einschätzung durch die Publika verschieden positionierter Veranstaltungsformate am ehesten die Facetten der öffentlichen Wahrnehmung des betreffenden sozialen Anlasses rekonstruieren.

2.2.2 Auftritte und die mündliche Präsentation von Literatur

Den Gegenstand dieser Arbeit bilden Veranstaltungen, bei denen Literatur mündlich präsentiert wird. Es geht also im Gegensatz zu viele Beiträgen der eher ethnologisch ausgerichteten *Oral-Poetry-Forschung* nicht um die mündliche Überlieferung von Literatur oder um die Spezifika von Literatur oraler Kulturen, die lediglich als mündliche konzipiert worden ist.¹¹³ Ich untersuche vielmehr eine besondere Form der Vermittlung: Literatur wird bei einer Literaturveranstaltung nicht in Buchform oder auf andere Weise als physikalisches Artefakt medial vermittelt, sondern erst durch ihren Vortrag rezipierbar. Informationen werden bei Auftritten mit einem literarischen Text also nicht nur verbal, sondern auch nonverbal mitgeteilt. Angesichts ihres zumeist sprachlich realisierten Gegenstandes stehen beim Vortrag von Literatur die Sprechhandlungen der Auftretenden im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit des Publikums, aber auch der Auftretenden selbst. Die sprachlichen Informationen werden aber bereits durch den Umstand, dass sie gesprochen werden, um die paraverbalen Aspekte des Sprechens ergänzt, d.h. um

die Möglichkeit, durch Stimmhöhe, spezielle Intonationskurven, Sprechgeschwindigkeit, durch ein ›Zittern‹ oder Lachen in der Stimme oder durch andere stimm- und redebegleitende Signale zusätzliche Informationen zu übermitteln.¹¹⁴

¹¹² Der genannte Weg wird mithilfe der Frage 24 auf dem unten vorgestellten Fragebogen (Anhang 8.2.1) eingeschlagen (Kap. 5.2.3).

¹¹³ Mit diesen Themenbereichen beschäftigen sich z.B. Walter J. Ong: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London, New York: Methuen 1982; Paul Zumthor: *Einführung in die mündliche Dichtung* (1983), übers. v. Irene Selle, Berlin: Akademie 1990.

¹¹⁴ Angelika Linke/Markus Nussbaumer/Paul R. Portmann: *Studienbuch Linguistik*, 5., erw. Aufl., Tübingen: Niemeyer 2004, S. 309. Weitere suprasegmentale bzw. prosodische

Zusätzlich zu den lautlich vermittelten Informationen können kinesische Verhaltensaspekte (Gestik, Mimik, Körperhaltung, Bewegungen, Raumverhalten sowie Blickkontakte und Berührungen) die Äußerungen des Auftretenden unterstützen, verdeutlichen und vorbereiten, sie aber auch relativieren oder völlig losgelöst vom Gesagten etwas über die Eigenschaften, Meinungen oder die Verfasstheit des Sprechers usw. ausdrücken.¹¹⁵ Dabei haben die nonverbalen Bestandteile mündlicher Kommunikation häufig eine »unterschwellige Wirkungsweise«,¹¹⁶ werden also den Kommunikationsteilnehmern nicht in jedem Fall bewusst. Darüber hinaus werden verbal und nonverbal vermittelte Informationen stets gemeinsam verarbeitet, sodass sie vom Rezipienten hinsichtlich ihrer Wirkung kaum als voneinander verschiedene Größen interpretiert werden können. Ähnliches gilt für die Vortragenden bei Literaturveranstaltungen: Zwar können sie vor ihrem Auftritt planen, wie sie einen Text vortragen werden, trotzdem lässt sich nicht gänzlich kontrollieren, welche zusätzlichen Informationen durch unbewusste Verhaltensweisen nonverbal vermittelt werden.

Die faktische Rezeption und Wirkungsweise des nonverbalen Verhaltens, das im Alltag aufgrund von Erfahrungswissen eingeordnet wird, ist wegen des komplexen Zusammenspiels verbal und nonverbal vermittelter Informationen nur mit aufwendigen psychologischen Methoden vom Sprechhandeln getrennt analysierbar.¹¹⁷ Zur Beschreibung von Literaturveranstaltungen als Produkt und Bezugspunkt sozialer Praxis und der Handlungen und Verhaltensweisen der beteiligten Akteure bietet es sich jedoch nicht zuletzt aus forschungspraktischen Gründen an, eine heuristische Differenzierung einzelner Bestandteile von Auftritten mit Literatur vorzunehmen, und zwar eine Unterscheidung der Größen Text, Kotext und Performance.¹¹⁸

Für eine Differenzierung des vorgetragenen Textes von anderen Elementen des Auftritts spricht, dass sich die Erwartungen, Wertungen und sonstigen

Aspekte paraverbalen Kommunikation sind z.B. Rhythmus, Akzentuierung, Lautstärke und die Stimme als solche. Vgl. ebd., S. 482.

¹¹⁵ Vgl. Sven F. Sager: »Bedingungen und Möglichkeiten nonverbaler Kommunikation«, in: Klaus Brinker et al. (Hrsg.): *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*, 2. Halbbd., Berlin, New York: de Gruyter 2000, S. 1132-1141, hier S. 1133f.

¹¹⁶ Linke/Nussbaumer/Portmann: *Studienbuch Linguistik*, S. 309.

¹¹⁷ Vgl. David Krech et al.: *Grundlagen der Psychologie* (1982), Studienausgabe, Bd. 7: Sozialpsychologie, hrsg. v. Hellmuth Benesch, übers. v. Brigitte Stein, Weinheim: Beltz 1992, S. 69.

¹¹⁸ Auch wenn die faktische Rezeption von nonverbalem Verhalten nur empirisch nachgewiesen werden kann, lässt sich zur Erklärung der Wertungshandlungen des Publikums die *wahrscheinliche* Rezeption unter Rekurs auf die Ergebnisse der eigenen empirischen Erhebungen sowie der psychologischen und linguistischen Forschung modellgeleitet rekonstruieren. Zu diesem inferenzbasierten Rezeptionsmodell und seiner Begründung vgl. Kap. 5.3.2.1.

Einstellungen der Zuschauer aufgrund des Rahmens Literaturveranstaltung immer auch auf literarische Texte als eigenständige Größe beziehen sowie auf die Relation anderer Elemente der Veranstaltung zu diesen Texten,¹¹⁹ und zwar obwohl die Verarbeitung verbaler Informationen nicht losgelöst von der nonverbal vermittelter Informationen erfolgt;¹²⁰ die Zuschauer bilden ein heuristisches textuelles Konstrukt, auf das ein Teil ihrer Einstellungen, die die Rezeption steuern oder aus ihr resultieren, bezogen ist. Der Grund hierfür liegt in dem Umstand, dass bei Literaturveranstaltungen zumeist Texte vorgelesen werden, die bereits vor ihrer mündlichen Präsentation konzipiert oder verschriftlicht wurden, sog.s mündlich realisierte schriftkonstituierte Texte.¹²¹ Deshalb spricht z.B. Willy Hochkeppel in einem feuilletonistischen Beitrag über mündliche Kommunikation davon, dass »Lesungen nicht einmal die halbe Mündlichkeit«¹²² seien und »wahre Mündlichkeit sich einzig im [...] Gespräch«¹²³ ereigne.

Ein Eindruck, wie ihn Hochkeppel formuliert, entsteht zum einen, weil Vorträge bei Literaturveranstaltungen sich von üblichen *Face-to-face*-Kommunikationen unterscheiden: Zwar sind Publikum und Auftretende jeweils notwendige Bestandteile der Kommunikationssituation.¹²⁴ Da sich aber immer mehrere Zuschauer im Publikum befinden, spricht der Autor, während er seinen Text vorträgt, gleichsam über den Kopf des einzelnen Zuschauers hinweg,¹²⁵ auch wenn prinzipiell die Möglichkeit zur direkten sprachlichen oder

¹¹⁹ So werden z.B. in Interviews bei Autorenlesungen Fragen zum Werk gestellt, aus dem der Text entnommen ist, zum vorgetragenen Text usw.

¹²⁰ Vgl. hierzu z.B. Nick J. Enfield: *The Anatomy of Meaning. Speech, Gesture, and Composite Utterances*, Cambridge u.a.: Cambridge University Press 2009, S. 1-9.

¹²¹ Norbert Gutenberg: »Mündlich realisierte schriftkonstituierte Textsorten«, in: Klaus Brinker et al. (Hrsg.): *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*, 1. Halbbd., Berlin, New York: de Gruyter 2000, S. 574-587. Walter Ong nennt solche mündlichen Realisierungen schriftlicher Texte »secondary orality«. Ong: *Orality and Literacy*, S. 11.

¹²² Willy Hochkeppel: »Bemerkungen über die Mündlichkeit«, in: *Merkur* 59 (2005), S. 728-734, hier S. 730.

¹²³ Ebd., S. 734.

¹²⁴ Vgl. Julia Novak: *Live Poetry. An Approach to Poetry in Performance*, Amsterdam, New York: Rodopi 2011, S. 62; Vasile Popovici: »Is the Stage-Audience Relationship a Form of Dialogue?«, in: *Poetics* 13 (1984), S. 111-118, hier S. 115.

¹²⁵ Vgl. Goffman: *Frame Analysis*, S. 140. Beim Vortrag vor einem größeren Publikum liegt stets eine Mehrfach-Adressierung der Äußerungsakte des Autors vor. Dabei spricht der Autor bei der Äußerung seines Textes in den meisten Fällen nicht *mit* dem Publikum, sondern liest ihn *für* das Publikum vor. Die Ebene der Äußerungsakte des Autors ist folglich bei der Analyse eines Vortrags systematisch von jener der Erzählerinstanz des literarischen Textes zu unterscheiden, gerade um ausgehend von empirischen Ergebnissen zeigen zu können, inwiefern und warum die Rezipienten einen Zusammenhang zwischen beiden herstellen (Kap. 5.3.2.3).

nicht-sprachlichen Interaktion mit einzelnen Zuschauern besteht.¹²⁶ Zum anderen liegt bei vielen Auftritten der Text entweder in materieller Form vor oder es wird auf ihn als materiellen oder quasi-materiellen Text Bezug genommen. So lesen die Autoren bei Autorenlesungen – wie sich bereits aus der Bezeichnung des Veranstaltungsformats ableiten lässt – zumeist einen schriftlich fixierten, für die Zuschauer augenscheinlich materiell vorliegenden Text vor. Bei Poetry Slams hingegen werden in vielen Fällen Texte auswendig vorgetragen, von denen die meisten Zuschauer zudem nicht wissen, ob sie bereits publiziert vorliegen. Da jedoch einer der bei Slams geltenden Regeln zufolge nur selbst verfasste Texte vorgetragen werden dürfen (Kap. 2.3.5), gehen die Zuschauer auch hier von einem zuvor konzipierten, gleichsam losgelöst von der aktuellen Sprechhandlung vorliegenden Text aus (es sei denn, es wird darauf hingewiesen, dass ein Auftretender improvisiert bzw. einen ›Freestyle‹ darbietet). Zudem sind die Handlungen der vortragenden Autoren auf die Vermittlung von Texten gerichtet, und häufig präsentieren sie die verbalen Bestandteile ihrer Auftritte als von der Performance verschiedene Texte. So leiten viele der Slam-Autoren ihre Vorträge mit der Feststellung ein, dass sie einen Text »mitgebracht«¹²⁷ hätten. Auch dies bewirkt, dass weniger der Auftritt als ›Gesamtkunstwerk‹ im Zentrum der Zuschauerwahrnehmung steht, sondern angenommen wird, dass ein Text im Rahmen eines Auftritts mit den Mitteln mündlicher Kommunikation, einer Performance, vermittelt wird.

Gestützt wird diese Einschätzung durch eine beim Poetry Slam Göttingen mit Fragebogen durchgeführte Vorstudie zur Erhebung der Publikumsbewertungen. Sie hat ergeben, dass viele Zuschauer explizit von »Text« bzw. »Texten« sprechen, wenn offen nach ihren Einstellungen zu Slam-Auftritten und zur Veranstaltung insgesamt gefragt wird.¹²⁸ Bei den Pretests (Kap. 5.1) hat sich außerdem gezeigt, dass viele Zuschauer davon auszugehen scheinen, die vorgetragenen Texte unabhängig von der Vortragsweise beurteilen zu können, so z.B. wenn sie von »lustigen Texten« sprechen,¹²⁹ sich also auf eine Wirkung

¹²⁶ Diese Möglichkeit wird bei Poetry-Slam-Auftritten gelegentlich genutzt und die direkte Interaktion mit einzelnen Zuschauern in den Auftritt oder sogar in den vorgetragenen Text eingebunden (Kap. 2.3.5).

¹²⁷ Vgl. z.B. sp1, 00:31:42, 00:38:52, 02:13:57 (zu den Kürzeln der Veranstaltungen vgl. Anhang 8.1). Auch bei allen anderen untersuchten Poetry Slams finden sich entsprechende Formulierungen.

¹²⁸ Bei Autorenlesungen, wo oft nur ein Teil eines Textes vorgetragen wird, muss bei der Analyse von Aussagen über ›den Text‹ berücksichtigt werden, ob sie sich auf den (häufig publizierten) Gesamttext beziehen oder auf den vorgetragenen Ausschnitt.

¹²⁹ Hierzu findet sich auch in den Interviews eine Vielzahl an Beispielen. Vgl. etwa Interview 01/mp1 (FB 045), 8.3.1.2.1, Z. 282; Interview 07/sp2 (FB 071), 8.3.1.3.7, Z. 208.

beziehen, die in mündlicher Kommunikation fast immer auch durch nonverbale Ausdrucksmittel bedingt ist.¹³⁰

Eine Bestimmung des Auftrittselements Text soll dazu dienen, die Auftritte von Vortragenden bei Literaturveranstaltungen differenziert beschreiben und die einzelnen Auftrittselemente systematisch so zueinander in Bezug setzen zu können, dass der literarische Text systematisch als Bezugspunkt der Einstellungen und Handlungen von Rezipienten wie Auftretenden berücksichtigt werden kann.¹³¹ Da bei Literaturveranstaltungen zumeist Texte vorgetragen werden, die zwar mündlich realisiert werden, aber schriftlich konstituiert sind, gehe ich nicht von vornherein davon aus, dass beim aktuellen Gegenstand die Spezifika mündlicher Literatur vorliegen, wie sie viele Vertreter der *Oral-Poetry*-Forschung formuliert haben. So gibt z.B. Walter Ong an, mündliche Literatur stelle Inhalte redundant, konservativ, sinnlich, auf Einfühlung zielend, konkret, situationsbezogen, mythisch und narrativ dar. Demgegenüber seien Darstellungen in schriftlicher Literatur ökonomisch, innovativ, sachlich, distanzierend, abstrakt, begrifflich und kausal.¹³² Welche Eigenschaften der präsentierten Texte wie wirksam werden, wird unten datengestützt unter Rekurs auf ein ebenfalls empirisch fundiertes Rezeptionsmodell rekonstruiert (Kap. 5.3.2.1).

Ich gehe im Folgenden von der weiten Definition von »Text« aus, die Susanne Horstmann im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* formuliert. Sie bestimmt »Text« als eine »Folge von Sätzen oder sonstigen sprachlichen Äußerungen, die als Einheit betrachtet werden kann«.¹³³ Im Gegensatz z.B. zu Klaus Brinkers Definition von »Text« als »eine begrenzte Folge von sprachlichen Zeichen, die in sich kohärent ist und die als Ganzes eine erkennbare kommunikative Funktion signalisiert«,¹³⁴ trägt Horstmanns Definition der Tatsache Rechnung, dass Kohärenz nicht nur durch Textsignale generiert wird, sondern außerdem von den jeweiligen Rezeptionsbedingungen abhängt. Zudem ist die

¹³⁰ Vgl. Klaus Müller: »Formen der Markierung von ›Spaß‹ und Aspekte der Organisation des Lachens in natürlichen Dialogen«, in: *Deutsche Sprache* 11 (1983), S. 289-321, hier S. 301-303.

¹³¹ Zu möglichen Formen des funktionalen Zusammenhangs von Text, Kotext, Performance und situationellem Kontext vgl. Stephan Ditschke: »›Wenn ihr jetzt alle ein bisschen klatscht ...‹ Text-Performance-Zusammenhänge als Faktoren für Publikumsbewertungen bei Poetry Slams«, in: *IASLonline* (16.9.2007), URL: http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=2716, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

¹³² Vgl. Ong: *Orality and Literacy*, S. 36-57.

¹³³ Susanne Horstmann: »Text«, in: Jan-Dirk Müller et al. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3, Berlin, New York: de Gruyter 2003, S. 594-597, hier S. 594.

¹³⁴ Klaus Brinker: *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*, 5., durchgesehene u. ergänzte Aufl., Berlin: Schmidt 2001, S. 17. Eine Zusammenfassung der Diskussion um den Text-Begriff bieten Margot Heinemann/Wolfgang Heinemann: *Grundlagen der Textlinguistik. Interaktion – Text – Diskurs*. Tübingen: Niemeyer 2002, insb. S. 95-104.

«kommunikative Funktion» von literarischen Texten nicht allein aufgrund von Textmerkmalen ableitbar. Vielmehr wird in dieser Untersuchung gerade danach gefragt, welche Funktion als literarisch wahrgenommene Texte in ihrer mündlichen Realisierung im situationellen Kontext verschiedener Typen von Literaturveranstaltungen für die jeweiligen Publika erfüllen. Da das Auftrittselement Text jedoch potenziell dem entspricht, was an Auftritten für literarisch gehalten wird, muss der hier verwendete Textbegriff auch Lautgedichte oder z.B. dadaistisch anmutende Vorträge berücksichtigen. Ich verstehe unter »Text« deshalb eine Folge von sprachlichen Äußerungen und/oder eine Folge von nicht-sprachlichen Lauten, die als kohärente Einheit betrachtet werden können. Gegenstand der Analyse textbezogener Wertungen bei Literaturveranstaltungen ist der Text, der mündlich durch die Performance realisiert wird, sodass er »im Augenblick seines Existierens weder Rasuren noch Korrekturen aufweisen kann«¹³⁵ und gleichsam »im Augenblick seiner Mündlichkeit [...] ohne Vorentwurf«¹³⁶ besteht – es sei denn, die Zuschauer haben ihn gleichzeitig schriftlich vor Augen, weil sie in einem Buch mitlesen, der Text an eine Leinwand projiziert wird o.Ä.

Die Einheit, die der vorgetragene Text bildet, resultiert dabei nicht aus seinem Werkcharakter,¹³⁷ sondern aus seiner strukturellen, also sprachlichen bzw. inhaltlichen Kohärenz¹³⁸ und/oder aus den Klammern im Sinne Goffmans, aufgrund derer er relational zum unten definierten Kotext abgegrenzt werden kann. Ich gehe mithin davon aus, dass auch Ausschnitte aus einem

¹³⁵ Paul Zumthor: *Die Stimme und die Poesie in der mittelalterlichen Gesellschaft* (1984), übers. v. Klaus Thieme, München: Fink 1994, S. 75.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Als »Werk« bezeichne ich mit Tilmann Köppe »einen ganzen Roman, ein ganzes Drama, ein ganzes Gedicht usw.«. Der Begriff des Werks »grenzt erstens vollständige literarische Werke von Werkbestandteilen oder einzelnen (literarischen) Äußerungen ab. [...] Zweitens umfasst der Begriff im Unterschied zu manchen linguistischen Textbegriffen auch nicht-manifeste (etwa semantische oder ästhetische) Eigenschaften. Ein literarisches Werk *verfügt* über einen Text bzw. hat eine textuelle Grundlage«. Drittens sind Werke »Resultate absichtsvoller *Tätigkeiten*«. Tilmann Köppe: *Literatur und Erkenntnis. Studien zur kognitiven Signifikanz fiktionaler literarischer Werke*, Paderborn: mentis 2008, S. 47f. (Hervorhebungen im Original).

¹³⁸ Ich recurriere hier auf den soziolinguistischen Kohärenzbegriff von Katsuhiko/Petöfi/Sözer: »Ein als Text betrachteter Ausdruck kann auf eine gegebene Theorie, einen gegebenen Interpreten und ein gegebenes Modell (Modell-System) bezogen kohärent genannt werden, wenn ihm der Interpret eine solche, durch keine zusätzlichen Sachverhalts-Repräsentationen ergänzte Textwelt-Repräsentation zuordnen kann, die mit einer zusammenhängenden Konfiguration der Repräsentation des als Korrelat akzeptierten Teiles des Modells kongruent ist.« Katsuhiko Hatakeyama/Janos S. Petöfi/Emel Sözer: »Text, Konnexität, Kohäsion, Kohärenz«, in: Marie-Elisabeth Conte (Hrsg.): *Kontinuität und Diskontinuität in Texten und Sachverhalts-Konfigurationen. Diskussion über Konnexität, Kohäsion und Kohärenz*, Hamburg: Buske 1989, S. 1-55, hier S. 29.

Werk, wie sie ja häufig bei Autorenlesungen vorgetragen werden, als im Auftrittskontext eigenständige Texteinheiten betrachtet werden.

Häufig gehen dem Vortrag der Texte die Begrüßung des Publikums, die Vorstellung der eigenen Person oder andere einleitende Worte voraus. Darüber hinaus werden Vorträge unterbrochen, um das Publikum anzusprechen, das Ende des Vortrags eines Textes wird verbal markiert usw. Solche und ähnliche Äußerungen bezeichne ich als »Kotext«. Prinzipiell können alle Äußerungen der auftretenden Person als zum Gesamttext eines Auftritts gehörig gezählt werden. Der Kotext bildet somit einen intratextuellen Kontext, der »zu anderen Ausschnitten eines [...] [Textganzen] in (a) thematischer oder (nur) (b) sequentieller Hinsicht« in Beziehung steht.¹³⁹ Die Konstruktion von Text und Kotext stützt sich auf markierte Grenzen oder Abweichungen der Größen zueinander.¹⁴⁰ Diese sind bei jedem Auftritt verschieden und müssen jeweils für den Einzelfall bestimmt werden. Weil die Grenzen des Textes und des Kotextes nicht immer aufgrund von syntaktischen oder semantischen Merkmalen ausgemacht werden können, ist die Differenzierung der beiden Größen häufig durch die Modi ihrer Realisierung bedingt: Es sind oftmals Veränderungen in der Intonation bzw. körperliche Handlungen wie das Verbeugen nach dem Vortrag oder das Aufblicken nach der Lesung eines Textes, die den Unterschied von Text und Kotext markieren. Diese fungieren ebenso wie explizite Hinweise darauf, dass gleich ein Text vorgetragen wird, als Klammern im Sinne Goffmans.

Eine weitere Schwierigkeit, beide Ebenen zu differenzieren, ergibt sich daraus, dass bei vielen Auftritten mit dem Verhältnis von Text und Kotext »gespielt« wird, wie z.B. bei einem Auftritt Sebastian Krämers im Halbfinale des *SLAM 2006* in München.¹⁴¹ Diesen begann Krämer mit der Ankündigung, Auszüge eines Drehbuchs für einen Horrorfilm vorzustellen. Der Zuschauer vermutete folglich, dass die Auszüge des Drehbuchs den Text bilden würden. Der Kotext, bestehend aus Kommentaren und ergänzenden Beschreibungen zum Drehbuchtext, dominierte den Text jedoch quantitativ stark. Der Zuschauer verstand deshalb erst, nachdem er einen Teil des Textes gehört hatte, dass der

¹³⁹ Lutz Danneberg: »Kontext«, in: Harald Fricke et al. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2, Berlin, New York: de Gruyter 2000, S. 333-337, hier S. 333.

¹⁴⁰ In fast allen Fällen werden die Grenzen zwischen den Größen entweder explizit markiert oder sie lassen sich anhand von Abweichungen im Sinne eines *code-switching* und/oder *style-shifting* identifizieren. Zu den beiden letztgenannten Konzepten, die v.a. in der Dialektologie Verwendung finden, vgl. Alexandra N. Lenz: »Zum Salienz-begriff und zum Nachweis salienter Merkmale«, in: Christina A. Anders/Markus Hundt/Alexander Lasch (Hrsg.): »*Perceptual Dialectology*«. *Neue Wege der Dialektologie*, Berlin, New York: de Gruyter 2010, S. 89-110, hier S. 96.

¹⁴¹ Der jährlich stattfindende *SLAM* (gelegentlich auch »GIPS«/»German International Poetry Slam« oder »National Slam« genannt) ist die Poetry-Slam-Meisterschaft des deutschsprachigen Raums (Kap. 4.2.1.3.2).

vermeintliche Kotext eigentlich den Text des Auftritts bildete, in dem das Drehbuch eine intradiegetische Position einnahm.¹⁴²

Realisiert werden die nur virtuell vorliegenden Konstrukte Text und Kotext durch die Performance.¹⁴³ Unter »Performance« verstehe ich sämtliche Verhaltensweisen und Handlungen, die bei einem vor Publikum stattfindenden Auftritt durch den Einsatz des Körpers realisiert werden, also die Summe aller von einem Akteur ausgehenden nonverbalen Informationen.¹⁴⁴ Hierzu zähle ich neben den o.g. kinesischen Verhaltensaspekten auch die Erzeugung sämtlicher Laute, die durch Aktivität des Körpers ausgelöst wird. Neben stimmlichem Handeln wie der Artikulation von Äußerungen und der Produktion von Tönen gehören dazu außerdem stimmliches Ausdrucksverhalten (z.B. Lachen) und Atemreflexe, die sich geräuschvoll realisieren (z.B. Husten), aber etwa auch das Geräusch, das entsteht, wenn ein Akteur mit dem Fuß aufstampft. Was die Elemente der Performance für ihre Rezipienten bedeuten, ist wie o.g. nur mithilfe empirischer Methoden eindeutig festzustellen. Zugleich ist es im vorliegenden Zusammenhang aus pragmatischen Gründen nicht möglich, sämtliche Performancebedeutungen auf Grundlage empirischer Daten zu bestimmen. Deshalb weisen Linke/Nussbaumer/Portmann darauf hin, dass für die gesprächs- bzw. interaktionsanalytische Forschungsarbeit ein erfahrungspraktischer Zugang zu nonverbalem Verhalten sinnvoll und angemessen scheint.¹⁴⁵ Dieser wiederum müsse – wo möglich – durch die Ergebnisse sozialpsychologischer Forschung gestützt werden. Diesem Postulat gemäß

¹⁴² Der Münchner Auftritt von Sebastian Krämer ist nicht veröffentlicht. Der Text findet sich als Audio-Mitschnitt des Auftritts beim *Quatsch Comedy Club* auf Sebastian Krämer: *Schlaflieder zum Wachbleiben* (Audio-CD), Bochum: Roof 2008, Track 18.

¹⁴³ Vgl. Ruth Finnegan: *Oral Traditions and the Verbal Arts. A Guide to Research Practices*, London, New York: Routledge 1992, S. 20.

¹⁴⁴ Ich weiche mit diesem Begriff der Performance von anderen Definitionen ab, die im Zusammenhang mit ähnlichen Untersuchungsgegenständen gebildet wurden, und zwar erstens von wesentlich auf darstellende Performativität bezogenen Definitionen der Performance, wie sie z.B. Erika Fischer-Lichte formuliert, wenn sie »Performance« als den »Vorgang einer Darstellung durch Körper und Stimme« bestimmt. Erika Fischer-Lichte: »Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur«, in: Uwe Wirth (Hrsg.): *Performanz. Zwischen Sprachwissenschaft und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002, S. 277-300, hier S. 299. Zweitens betrachte ich Performances nicht als rein intentionalen Komplex von Handlungen wie etwa Klein/Friedrich, die festhalten: »Performance soll hier als dialogisch ausgerichtetes soziales Handlungsgefüge verstanden werden, das sich in einem theatrale Rahmen unter Einsatz des Körpers vollzieht.« Klein/Friedrich: »Performativität und Event«, S. 349, Fn. 25. Drittens meine ich mit Performance nicht die *Situation* eines Auftritts, weiche mit meinem Begriff also auch von Goffmans Definition ab, der unter »Performance« »any arrangement which transforms an individual into a stage performer« versteht, also die Performance mit einer spezifischen Form situationeller Kontexte gleichsetzt. Goffman: *Frame Analysis*, S. 124.

¹⁴⁵ Vgl. Linke/Nussbaumer/Portmann: *Studienbuch Linguistik*, S. 311.

werde ich unten ein Interpretationsmodell entwickeln, von dem ausgehend Auftritt- und Veranstaltungsrezeptionen rekonstruiert werden können (Kap. 5.3.2.1).

2.2.3 Typologie der Ablaufkomponenten von Literaturveranstaltungen

Bei verschiedenen Typen von Literaturveranstaltungen, Veranstaltungsreihen und einzelnen Veranstaltungen ist ihr Gegenstand, die mündliche Präsentation von Literatur, in einen je spezifischen situationellen Kontext eingebunden. Dieser ergibt sich aus dem Veranstaltungsort (Kap. 2.2.5) und den am Spiel mitwirkenden Akteuren – Vortragenden (zumeist Autoren), Moderatoren u.a. Gesprächsführenden – sowie aus der Reihenfolge, Länge und Ausgestaltung verschiedener Phasen bzw. Ablaufkomponenten der Veranstaltung.¹⁴⁶ Auf die spezifische Konstellation von Komponenten sind die Erwartungen der Zuschauer gerichtet: Dass sie am Ende einer Autorenlesung selbst Fragen stellen dürfen, ist typisch für das Veranstaltungsformat. Ist dies nicht möglich, kann es sein, dass die Erwartungen der Zuschauer enttäuscht werden;¹⁴⁷ wird eine Sonderveranstaltung der Organisatoren des Göttinger Poetry Slams als »Poetry Slam Special« angekündigt, ist aber kein Wettbewerb, sondern ein abendfüllendes Programm mit erfolgreichen Slammern, werden zwar mehr Zuschauer angezogen, jedoch ebenfalls die Erwartungen jener enttäuscht, die mit einem Poetry Slam rechnen. Die Differenzierung einzelner Veranstaltungsphasen ist darüber hinaus wichtig, um die Entstehung von Zuschauerwertungen bei verschiedenen Literaturveranstaltungsformaten differenziert zu erklären: So sind – wie bereits aus den Ausführungen zur möglichen Enttäuschung von Publikumserwartungen erschlossen werden kann – veranstaltungsbezogene Wertungen in hohem Maße davon beeinflusst, inwiefern die konkrete Veranstaltung ein typischer Vertreter des Formats ist und Erwartungen erfüllt bzw. auf positive oder negative Weise mit diesen bricht; auch die Frage, auf welche Art von Informationen das Bild beruht, das Zuschauer von einem Vortragenden konstruieren, lässt sich nur unter Rekurs auf die verschiedenen Formen der Informationsvermittlung in den jeweiligen Phasen einer Veranstaltung rekonstruieren usw.

Die Konstellation der Ablaufkomponenten, die typisch für ein bestimmtes Veranstaltungsformat oder eine Veranstaltungsreihe sind und auf welche dementsprechend die Erwartungen der Zuschauer gerichtet sind, kann der Gestaltung der faktisch stattfindenden Einzelveranstaltung entsprechen, jedoch auch davon abweichen. Einzelne Phasen von Literaturveranstaltungen aktivieren ebenso wie die sie umfassenden Phasen Spiel und Spektakulum

¹⁴⁶ Die Differenzierung verschiedener Phasen von Veranstaltungen basiert im Wesentlichen auf meinen eigenen teilnehmenden Beobachtungen sowie Goffmans oben vorgestellter Differenzierung von Spiel, Spektakulum und Modulation.

¹⁴⁷ Vgl. z.B. Interview 02/ml1 (FB 001), 8.3.2.1.2, Z. 18f.

kognitive Rahmen. Beginn und Ende der Phasen sind wie oben dargestellt zumeist durch Klammern markiert. Darüber hinaus kennzeichnen viele öffnende Klammern bereits die jeweilige Phase, zu der sie gehören: Bei der Eröffnung der Veranstaltung durch den Moderator, mit der das Spiel beginnt, werden die Zuschauer zumeist direkt angesprochen und begrüßt, und zwar »zu diesem Abend mit Christian Delius«¹⁴⁸ oder »zum 125. Poetry Slam hier im *Substanz*«;¹⁴⁹ »So, und wir wollen jetzt zur Abstimmung kommen«,¹⁵⁰ heißt es etwa, soll die Abstimmung bei einem Poetry Slam eingeleitet werden. Die gängigste Form der Klammerung ist jedoch der Applaus, eine nonverbale Form der Wertschätzung eines Auftretenden. Der Applaus leitet von einer Phase in die nächste über und begleitet z.B. den Aufgang eines Autors auf die Bühne. Des Weiteren kann er Rahmenwechsel markieren, etwa von einem moduliert-fiktionalen in einen nicht-modulierten, primären Rahmen. So hält Goffman fest: »It is an obvious feature of stage productions that the final applause wipes the make-believe away.«¹⁵¹ Einzelphasen einer Veranstaltung unterscheiden sich entweder hinsichtlich der Interaktionsmodi der aktiv an ihnen Beteiligten und/oder durch einen Wechsel der Akteure, die die Phase mitgestalten: Während der Autor beim Vortrag seinen Text deklamativ mitteilt, und zumeist der Einzige ist, der spricht, sind am Gespräch zwischen Autor und Interviewer bei einer Lesung mindestens zwei Personen beteiligt, die direkt miteinander interagieren. Im Gegensatz zu einem solchen Gespräch ist die Phase, in der das Publikum Fragen stellen darf, eine stärker normierte Abfolge von Fragen und Antworten, an der sich zwar alle Zuschauer beteiligen dürfen, jedoch nur unter der Leitung eines Moderators.

Der Person, die außer den Vortragenden auf der Bühne steht, kommt die Moderatorenfunktion zu.¹⁵² Diese beinhaltet in erster Linie, dass der betreffende Akteur einen Übergang zwischen den einzelnen Phasen der Veranstaltung schafft, auf diese Weise ihren Ablauf bestimmt und diesen dem Publikum, aber auch den Vortragenden vermittelt. Darüber hinaus besteht die Funktion des Moderators darin, für Bedingungen zu sorgen, die den Ablauf der Veranstaltung befördern. Hierzu gehört insbesondere die Kommunikation mit dem Publikum, etwa um es in eine bestimmte Stimmung oder eine Aufmerksamkeitshaltung zu versetzen (etwa durch Aufforderung zum Applaus

¹⁴⁸ sl1, 00:00:30.

¹⁴⁹ mp1, 00:00:34.

¹⁵⁰ Ebd., 00:39:18.

¹⁵¹ Goffman: *Frame Analysis*, S. 131.

¹⁵² Dies gilt selbst dann, wenn die Zuschauer den Gesprächs- oder Diskussionspartner des Vortragenden nicht als Moderator wahrnehmen. Das war etwa bei der Lesung von Eva Menasse am 8.12.2009 in München der Fall: Alle interviewten Zuschauer gaben an, dass sie den Münchner Pfarrer, der auf der Bühne ein Gespräch mit Menasse geführt hat, nicht als Moderator der Veranstaltung, sondern als einen der Autorin gleichwertigen Diskussionspartner gesehen hätten. Trotzdem kam ihm die Rolle zu, eine Überleitung von den Gesprächs- zu den Vortragsphasen des Spiels zu schaffen (Kap. 5.3.2.3.1.2).

oder eine andere Form der Einbindung in den aktuellen Ablauf der Veranstaltung), um es zur Einhaltung der Veranstaltungsregeln zu bewegen (z.B. zur Ruhe während des Textvortrags) o.Ä. Dem Moderator, so lässt sich bei Veranstaltungen verschiedener Formate beobachten, kommt bei der Lenkung des Publikumsverhaltens eine besondere Wirkungsmacht zu, sodass das Publikum seinen Aufforderungen, während der Veranstaltung ruhig zu sein oder die eigene Meinung über einen Poetry-Slam-Auftritt selbst dann zu äußern, wenn sie negativ ausfällt, fast immer nachkommt.

Dem informelleren Spektakulum der Veranstaltung sind die folgenden Einzelphasen zuzuordnen, in denen das Bühnengeschehen noch nicht begonnen und die Aufmerksamkeit der Veranstaltungsbesucher nicht in einer Weise auf den Gegenstand der Veranstaltung fokussiert ist, dass sie als Publikum bzw. Zuschauer zu betrachten wären:¹⁵³

- (I) *Einlass*: Bevor die Zuschauer überhaupt den Veranstaltungsraum betreten, passieren sie bei allen kostenpflichtigen Literaturveranstaltungen eine Einlasskontrolle, bei der sie den Eintritt bezahlen oder ihre im Vorverkauf erworbene Karte vorzeigen müssen. Bereits das Warten in der Schlange bis zum Passieren der Einlasskontrolle lässt sich als Beginn des sozialen Anlasses betrachten. Die Zuschauer begegnen einander zum ersten Mal und setzen sich selbst dabei – bewusst oder unbewusst – in Relation zu den übrigen Zuschauern: Sie erkennen, welches Klientel bei der betreffenden Veranstaltung dominiert und ordnen sich in das hieraus gewonnene Schema von Normalität und Abweichung ein.¹⁵⁴ Bereits zu diesem frühen Zeitpunkt, so ist zu vermuten, wird ein großer Teil der Erwartungen des einzelnen Zuschauers an die Veranstaltung aktiviert.
- (II) *Phase zwischen Einlass und Beginn des Spiels*: An den Einlass schließt sich eine Phase an, die die Zuschauer bis zum Beginn des Bühnengeschehens überbrücken müssen. Die Länge der Phase ist individuell unterschiedlich, insofern die Zuschauer den Einlass zu unterschiedlichen Zeitpunkten passieren. Üblicherweise sucht man sich in dieser Zwischenphase einen Sitz- oder Stehplatz, kauft sich wenn möglich etwas zu trinken und gestaltet die Zeit, in der man auf den Beginn des Ereignisses wartet, wegen dem man die Veranstaltung besucht. Es muss jedoch nicht der Fall sein, dass alle Zuschauer auf den Beginn des Bühnengeschehens *warten*: So gehört es für einen Teil der Zu-

¹⁵³ Die hier genannten *öffentlichen* Phasen von Literaturveranstaltungen betreffen in erster Linie die Zuschauer. Die an der Veranstaltung mitwirkenden Autoren, Moderatoren und Veranstalter können zwar auch in diese Phasen eingebunden sein, insbesondere die Autoren treffen jedoch häufig erst später am Veranstaltungsort ein, während manche Veranstalter nach dem Ereignis noch in der Location bleiben, um diese wiederherzurichten o.Ä.

¹⁵⁴ Vgl. Goffman: *Verhalten in sozialen Situationen*, S. 41.

schauer des Slams in der Stuttgarter »Lokalität«¹⁵⁵ *Rosenau* ebenso wie der Poetry-Slam-Wettbewerb selbst zur Veranstaltung, vor Beginn etwas zu essen. Wie auch in der Pause greifen in dieser Phase den Zuschauern bekannte oder von ihnen antizipierte kultur- und situationstypspezifisch gültige Normen, die bewirken, dass sie sich anlassgemäß verhalten.¹⁵⁶ Dabei handelt es sich v.a. um allgemeine Benimmregeln, von denen die Zuschauer wissen, dass sie auch auf ihr Verhalten bei einer Veranstaltung es aktuellen Typs zu applizieren sind, so etwa das Wissen um die angemessene Gesprächslautstärke: Üblicherweise unterhält man sich nicht lauter, als es dem allgemeinen Geräuschpegel entspricht. Deshalb wird bei Veranstaltungen, bei denen in dieser Phase keine Hintergrundmusik gespielt wird, häufig mit gedämpfter Stimme gesprochen. Je nachdem, ob sie bereits zu diesem Zeitpunkt angeboten werden, können die Zuschauer in der Zeit zwischen Einlass und Beginn des Spiels zudem Bücher, Hörbücher oder andere Produkte der Auftretenden kaufen.¹⁵⁷

- (III) *Pause*: Die Pause ermöglicht es den Zuschauern, sich neue Getränke zu kaufen, an die frische Luft zu gehen, zu rauchen oder das WC aufzusuchen. Gerade Letzteres erklärt, warum Veranstaltungspausen verschieden lang sind, und zwar üblicherweise in Abhängigkeit von der Anzahl der Zuschauer und der WCs, jedoch nie kürzer als es dauert, eine Zigarette zu rauchen, und nicht länger als eine halbe Stunde.
- (IV) *Signieren von Büchern/Tonträgern/anderen Datenträgern im Anschluss an das Spiel*: Fast immer, wenn aus bereits veröffentlichten Werken vorgetragen wurde, besteht nach Abschluss des Spiels und der Verabschiedung des Publikums durch den Moderator oder Veranstalter die Möglichkeit, sich ein Buch o.Ä. vom Autor signieren zu lassen.¹⁵⁸ Bei Lesungen bleibt der Autor in dieser Phase nicht selten auf der Bühne,

¹⁵⁵ »Rosenau Stuttgart – Lokalität & Bühne« (o.V., o.D.), URL: <http://www.rosenau-stuttgart.de/de/index.php>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

¹⁵⁶ Vgl. Goffman: *Verhalten in sozialen Situationen*, S. 42-44.

¹⁵⁷ Wann Bücher zum Verkauf angeboten werden, hängt normalerweise davon ab, wann sich der Verkauf lohnt: Bei Poetry Slams findet der Buchverkauf zumeist nur in den Phasen (IV) und (V) statt, da die Zuschauer die Auftretenden häufig noch nicht kennen und potenzielle Käufer deshalb erst nach deren Auftritt bereit sind, ein Produkt zu erwerben. Bei Autorenlesungen wird ebenfalls nach der Lesung am meisten verkauft, es ist zumeist jedoch auch in den Phasen (II) und (III) möglich, etwas zu erwerben, da die Zuschauer die Veranstaltung gezielt wegen bestimmter Autoren und ihrer Werke besuchen und deshalb eine höhere Kaufbereitschaft besteht.

¹⁵⁸ Da erstens das Spiel bereit offiziell beendet und das Publikum verabschiedet wurde, sich das Publikum zweitens nicht mehr in einem Modus einer *gemeinsamen* zentrierten Interaktion befindet (das Bühnengeschehen bzw. der Autor stehen nicht mehr im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit aller Zuschauer), zähle ich diese Phase zum Spektakulum. Zu zentrierten und nicht-zentrierten Interaktionen vgl. Goffman: *Verhalten in sozialen Situationen*, S. 35.

vor der sich eine Schlange von Zuschauern bildet, die um eine Widmung und eine Unterschrift bitten; bei Poetry Slams hingegen müssen die Zuschauer die Auftretenden hierzu häufig erst ausfindig machen, da Letztere sich im Anschluss an das Spiel zumeist unter das Publikum mischen. Wenn bei einer Veranstaltung Bücher u.a. Produkte der Auftretenden verkauft werden, dann in jedem Fall auch in dieser Phase, die sich direkt an das Spiel anschließt (ggf. auch in der Pause).

- (V) *Anschlussstätigkeit (im unmittelbaren Umfeld des Veranstaltungsorts):* Bei den meisten Veranstaltungen verlassen die Zuschauer den Veranstaltungsort, nachdem das Spiel beendet ist oder sie sich etwas haben signieren lassen. Zum Spektakulum werde ich jedoch auch solche Phasen zählen, die sich an den zentralen Gegenstand der Veranstaltung (das Spiel) anschließen, so etwa bei den sozialen Anlässen Lesungs-, Lesebühnen- oder Poetry-Slam-Besuch. So legte Lt. Surf bei der Lesebühne *Die Surfpoeten* nach der Veranstaltung Musik auf; im Club *Substanz*, in dem der Münchner Poetry Slam stattfindet, schließt sich an die Veranstaltung ein regulärer Kneipenbetrieb an; ein Abend, den man auf einer Autorenlesung verbracht hat, kann in vielen Literaturhäusern seinen Ausklang im Restaurant finden, das im selben Gebäude untergebracht ist und in dem sich zumeist auch die Autoren, Veranstalter usw. noch aufhalten. Wenn die Veranstaltung offiziell beendet ist, findet sie so zumindest indirekt in Form eines Gesprächs über das Erlebte in Gegenwart anderer Akteure im unmittelbaren Umfeld des Veranstaltungsortes eine Fortführung.

Die im Folgenden genannten sind die am häufigsten auftretenden Ablaufkomponenten in der subordinierenden Phase des Spiels von Literaturveranstaltungen. Sie können in weiteren übergeordneten Phasen situiert sein, bei Poetry Slams, die sich u.a. durch ihren Wettbewerbscharakter auszeichnen, z.B. in verschiedene Vorrunden bzw. das Finale eingebunden sein oder, wie etwa die Lesung des sog. *featured poet*, das Rahmenprogramm des Wettbewerbs bilden und gerade nicht Teil desselben sein (Kap. 2.3.5). Auch in den Phasen des Spiels werden typische Verhaltensformen der Akteure aktiviert. Sie werden jedoch durch stärkere Normen gesteuert als jene, die in den Phasen des Spektakulums wirksam werden. So verhält sich der einzelne Zuschauer einer Autorenlesung während des Spiels so ruhig, dass auch alle anderen dem Vortrag folgen können und Lesender sowie das Gespräch nicht gestört werden.¹⁵⁹

- (1) *Eröffnung des Spiels/Begrüßung:* Die Veranstaltung im engeren Sinne, das Spiel, beginnt mit einer Ansage durch einen Vertreter der Veranstalter. Dieser begrüßt zunächst das Publikum. Anschließend erläutert er den Ablauf sowie ggf. die Regeln der Veranstaltung und/oder stellt die Mitwirkenden kurz vor bzw. nennt sie zumindest (Autoren/Vortragende, Moderatoren/Gesprächspartner usw.).

¹⁵⁹ Da die Reihenfolge der Phasen des Spiels in spezifischen Veranstaltungen stark voneinander abweichen kann, ist ihre Auflistung nicht als chronologisch zu verstehen.

- (2) *Vorstellung des Autors durch den Moderator:* Zur erneuten Ankündigung und Vorstellung eines auftretenden Autors/Vortragenden kommt es dann, wenn ein anderer Moderator als der Vertreter der Veranstalter durch den Abend führt oder mehrere Autoren auftreten. Zumeist werden hier wichtige biografische Daten, Stationen in der Karriere oder Werke genannt. Die vorgestellte Person ergreift fast immer direkt im Anschluss an die Vorrede des Moderators zum ersten Mal das Wort, um sich für die Einladung, die Vorstellung oder beim Publikum für die Stimmung zu bedanken – Harry Rowohlt hat diesen Zeitraum des ersten aktiven Mitwirkens an der Veranstaltung deshalb einmal polemisch als »An- und Einschleimphasen«¹⁶⁰ bezeichnet. Gleichzeitig wird bereits zu diesem Zeitpunkt der grundlegende Rahmen geschaffen, in dem die Auftretenden wahrgenommen werden: Bei den Zuschauern greift der sog. psychologische Anfangseffekt (*primacy effect*), durch den zuerst wahrgenommene Merkmale von Personen oder Informationen, die bei ihrem ersten Auftreten vermittelt werden, den Gesamteindruck dieser Personen tendenziell dominieren.¹⁶¹ Die Äußerungen der Moderatoren u.a. Mitwirkender haben dementsprechend einen großen Einfluss auf die Meinungsbildung des Publikums über die auftretenden Autoren bzw. die Vortragenden.
- (3) *Auftritt des Autors/Vortragenden mit einem/mehreren Text/en:* Auf die Phase des Vortrags von literarischen Texten sind die meisten Literaturveranstaltungen fokussiert. Im Mittelpunkt dieser Arbeit steht der Auftritt von Autoren mit selbst verfassten Texten. Gleichwohl gibt es viele Literaturveranstaltungen, bei denen ein anderer als der Autor dessen Text vorträgt. Dies kann entweder daran liegen, dass der Autor des Textes nicht mehr lebt, dass professionelle Sprecher (z.B. Schauspieler) diese Aufgabe erfüllen, weil diese über bessere rhetorische Fähigkeiten verfügen als der Autor oder als prominente Persönlichkeiten zusätzliche Zuschauer anziehen, oder – und das ist der häufigste Grund – dass der Autor fremdsprachig ist.

Der Auftritt eines Vortragenden mit einem literarischen Text lässt sich, wie oben ausgeführt wurde, in (a) den Vortrag des Textes und (b) kotextuelle Äußerungen differenzieren. Der Kotext wird in vielen Fällen v.a. durch eine Vorrede konstituiert, mit der ein Auftretender seinen Vortrag einleitet. Dabei wird zumeist der anschließend folgende Text kontextualisiert, indem z.B. etwas über seine Entstehung, die Position innerhalb des Gesamtwerkes o.Ä. erzählt wird. Die Phase endet fast immer mit einer kotextuellen Äußerung, die markiert, dass der Vortrag des Textes beendet ist, und an die sich ein Applaus der Zu-

¹⁶⁰ Harry Rowohlt/Ralf Sotscheck: *In Schlucken-zwei-Spechte. Harry Rowohlt erzählt Ralf Sotscheck sein Leben von der Wiege bis zur Biege*, Berlin: Bittermann 2002, S. 126.

¹⁶¹ Vgl. Werner Herkner: *Lehrbuch Sozialpsychologie*, 5., korr. u. erw. Aufl., Bern u.a.: Huber 1991, S. 235f.; Kretch et al.: *Grundlagen der Psychologie*, S. 75f.

schauer anschließt, der die Phase als Klammer abschließt. Zudem bildet Applaus häufig dann eine diese Phase eröffnende Klammer, wenn der Vortragende sich noch nicht auf der Bühne befindet und diese für seinen Vortrag erst betreten muss.

Während des Textvortrags kommt es auf Seiten der Zuschauer zu einem Rahmenwechsel, insofern Rezeptionskonventionen wirksam werden, die im Prinzip auch bei schriftlicher Literatur gültig sind: Der als literarisch präsentierte Text wird als Zusammenhang von modulierten Äußerungen wahrgenommen. Deshalb gehen die Zuschauer, die mit den besagten Konventionen vertraut sind, nicht ohne weitere Informationen davon aus, dass die Äußerungen des Vortragenden dessen Meinung wiedergeben, sondern dass der Sprechende seine Stimme einer textkonstituierten Erzählinstanz leiht; zudem erwarten sie nicht, dass der Text auf die Wirklichkeit referiert, sondern vielmehr, dass er fiktional ist. Gleichwohl sind bei mündlich präsentierte Literatur zudem Konventionen der Bühnenkommunikation zu beachten, soll deren Rezeption rekonstruiert werden (Kap. 5.3.2.1.3).

- (4) *Gespräch zwischen Autor und Interviewer*: Bei fast jeder Lesung gibt es neben dem Vortrag von Textausschnitten ein Gespräch über die Hintergründe des Textes oder den Autor. Das Gespräch ist typischerweise wie ein Interview gehalten (als Interviewer werden bei Autorenlesungen häufig Literaturkritiker eingeladen), kann aber auch Züge einer Diskussion haben. So debattierte etwa Eva Menasse bei der Lesung aus *Lässliche Todsünden* im Literaturhaus München mit dem katholischen Pfarrer Rainer Maria Schießler über das Thema der Sünde, wobei beide als Diskussionspartner mit ähnlichen Redeanteilen auftraten.¹⁶²
- (5) *Referat/Diskussion über einen Autor und/oder einen Text*: Die Diskussion über literarische Texte ist fester Bestandteil vieler Formen von Literaturveranstaltungen, bei denen Preise verliehen werden (z.B. bei den Tagen der deutschsprachigen Literatur in Klagenfurt und dem *open-mike*-Wettbewerb des Hauses für Poesie in Berlin), zudem von Werkstattveranstaltungen, bei denen die Produktion literarischer Texte im Mittelpunkt steht (z.B. das Berliner *lauter niemand literaturlabor*). Bei den erstgenannten Veranstaltungen diskutiert eine Gruppe von ‚Experten‘, die sich professionell, in den meisten Fällen beruflich, mit Literatur beschäftigen, darüber, welche Qualität ein Text hat. Bei Werkstattveranstaltungen diskutieren Autoren, aber auch andere Zuschauer miteinander, wie ein Text verbessert werden kann. Referate über Texte bzw. Autoren können die knappere Vorstellung eines Auftretenden durch den Moderator (2) oder das Gespräch (4) ersetzen, wie es z.B. bei der Lesung von Friedrich Christian Delius im Münchner Li-

¹⁶² Die Lesung fand am 8.12.2009 statt und ist Teil des Untersuchungskorpus dieser Arbeit (Kap. 5.3.2.3.1.2, Anhang 8.1).

teraturhaus zum Roman *Die Frau, für die ich den Computer erfand* der Fall war.¹⁶³

- (6) *Fragen der Zuschauer an die Mitwirkenden:* Insbesondere im Anschluss an Lesungen wird den Zuschauern häufig die Möglichkeit geboten, den Mitwirkenden, insbesondere den Autoren, Fragen zu stellen. Die Moderation, also das Aufrufen sich meldender Zuschauer und die Eröffnung sowie Beendigung dieser Phase, wird dabei häufig von der Person übernommen, die als Vertreter der Veranstalter das Spiel eingeleitet hat, gelegentlich auch vom Gesprächspartner aus Phase (4).
- (7) *Abstimmung:* Bei Literaturveranstaltungen mit Wettbewerbscharakter gibt es fast immer eine oder mehrere öffentliche Abstimmungen, durch welche die Gewinner ermittelt werden. Stimmberechtigt ist dabei je nach Reglement entweder eine Publikums- bzw. Expertenjury oder das gesamte Publikum. Abgestimmt wird durch Applaus, Noten oder die Summe von Einzelstimmen, die entweder mündlich, per Stimmzettel oder auf andere Weise ermittelt wird.
- (8) *Siegerehrung:* Von der Abstimmung ist die Siegerehrung bei literarischen Wettbewerbsveranstaltungen zu unterscheiden, da z.B. bei vielen Poetry Slams mehrmals und zu verschiedenen Zeitpunkten (zumeist am Ende jeder Vorrunde) abgestimmt wird, bevor der Sieger schließlich ausgerufen wird. Bei der Siegerehrung wird der ermittelte Gewinner des Wettbewerbs erneut auf die Bühne gebeten und mit einem Preis oder durch Applaus honoriert.
- (9) *Verabschiedung:* Die Verabschiedung der Zuschauer und der damit einhergehende Schluss des Spiels erfolgt durch eine Ansage entweder des Moderators bzw. Gesprächspartners des Vortragenden oder des Vertreters der Veranstalter. In dieser Phase wird bei vielen Veranstaltungen nicht nur den Auftretenden gedankt, sondern außerdem Werbung für kommende Veranstaltungen gemacht oder auf den Bücherverkauf im Anschluss an das Spiel hingewiesen.

Verschiedene Veranstaltungsformate unterscheiden sich einerseits hinsichtlich der Art der Einzelphasen, aus denen sie bestehen, andererseits hinsichtlich der Menge und Länge einzelner Abschnitte. Insbesondere jüngere Formate wie der Poetry Slam und die Lesebühne weisen insgesamt mehr und jeweils kürzere Phasen auf als typische Autorenlesungen. Inwiefern das häufigere Wechselspiel von Veranstaltungsphasen etwa im Gegensatz zu Autorenlesungen als abwechslungsreicher wahrgenommen wird und damit andere Wertmaßstäbe bedient, gilt es empirisch zu überprüfen.

¹⁶³ Die Lesung fand am 30.9.2009 statt und ist ebenfalls Teil des Untersuchungskorpus (Kap. 5.3.2.3.1.1, Anhang 8.1).

2.2.4 Ästhetischer Synkretismus und Publikumsbeteiligung

Weitere Kriterien, anhand derer sich Veranstaltungen voneinander differenzieren lassen, sind die Einbindung des Publikums in den Ablauf der Veranstaltung und die Verbindung verschiedener ästhetischer Formen miteinander. Wie bereits dargestellt wurde, nennen Eventsoziologen gerade diese beiden formalen Merkmale neben dem Abwechslungsreichtum, den ein rekreativer organisierter sozialer Anlass bietet, als Kriterien, um von einer Veranstaltung als »Event« zu sprechen. Weil es jedoch kaum plausibel erscheint, die Merkmale so genau zu fassen oder zu quantifizieren, dass sie als Kriterium herangezogen werden können, um »Events« von »normalen« Veranstaltungen zu unterscheiden, sind sie hierfür m.E. zu vage. Davon abgesehen eignen sie sich jedoch erstens, um Veranstaltungsformate voneinander zu differenzieren, und zweitens, um empirisch herauszuarbeiten, ob Formate, die eine höhere Anzahl unterschiedlicher Einzelphasen aufweisen, sich verschiedener ästhetischer Formen bedienen oder das Publikum so einbinden, dass es den Ablauf der Veranstaltung aktiv beeinflusst, gezielt von Zuschauern besucht werden, die spezifische Erwartungen haben und Veranstaltungen auf eine ähnliche Weise bewerten (Kap. 5.3.1).

Ästhetischer Synkretismus kann auf viele unterschiedliche Weisen ausgeprägt sein. Bei Literaturveranstaltungen ist die Einbindung musikalischer Elemente am häufigsten zu beobachten und hat die längste Tradition: »Kaum denkbar, dass im antiken Griechenland eine poetische Lesung ohne begleitende Musik ausgekommen wäre,«¹⁶⁴ hält Severin Perrig in seiner Geschichte des Vorlesens fest. Die Verbindung von vorgetragene(n) Texten und Musik hat seitdem Bestand und erfährt in jüngeren Veranstaltungsformaten eine Renaissance: Vor und nach dem Spiel sowie in der Pause wird bei Poetry Slams und Lesebühnen Musik gespielt, meistens mit nicht allzu hoher Lautstärke im Hintergrund. Darüber hinaus wird Musik während des Spiels eingesetzt: Manche Lesebühnen haben ein Lied, das zum Abschluss jeder Veranstaltung gespielt wird, so etwa »Die Sonne wird scheinen« bei *LSD – Liebe Statt Drogen*, in dem – wie auch in vielen Texten von Lesebühnenautoren – eine ironisch gefärbte Erbaulichkeit Programm ist, wenn es heißt: »Mein Freund, Du musst nicht traurig sein: / Tränen trocknen im Sonnenschein.«¹⁶⁵ Gelegentlich wird auch der Textvortrag mit Musik kombiniert, z.B. bei Jazz-Poetry-Slams, wo die Auftretenden ihre Texte zur Live-Musik einer Jazz-Band vorgetragen. Manche Autoren wechseln bei ihren Lesungen zudem lediglich gesprochene Texte mit solchen ab, die gesungen oder gesprochen zu Musik präsentiert werden, wie etwa Lydia Daher bei ihrem Auftritt während der *Langen Leipziger Lesenacht* 2008: Daher trug zum einen Gedichte aus ihrem Lyrikband *Kein Tamtam für*

¹⁶⁴ Perrig: *Stimmen, Slams und Schachtelbücher*, S. 116.

¹⁶⁵ Ivo Lotion (Red.): »Liebe Statt Drogen – Die Sonne wird scheinen«, auf: *YouTube* (12.6.2006) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Gm4D3skDumo>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

diesen Tag vor, zum anderen Lieder aus ihrem Debütalbum, die sie mit der Gitarre begleitete.¹⁶⁶

Seltener kommt es bei Literaturveranstaltungen zum Einsatz visueller Elemente anderer ästhetischer Formen. Viele Literaturhäuser veranstalten regelmäßig Ausstellungen zu Themen, die Hintergrundwissen zum soziokulturellen Kontext literarischer Produktion präsentieren: Im Herbst 2009 fand in München zum 60. Jahrestag der Bundesrepublik Deutschland eine Ausstellung zum literarischen Leben in der Zeit der Staatsgründung statt;¹⁶⁷ im Stuttgarter Literaturhaus war ungefähr im gleichen Zeitraum die Ausstellung *Thomas Mann in Stuttgart* zu sehen.¹⁶⁸ In München sind die Ausstellungen jedoch nur tagsüber und nicht in den Räumlichkeiten zugänglich, in denen die Lesungen üblicherweise stattfinden, sondern in der Galerie des Literaturhauses im selben Gebäude untergebracht; zudem ist der Eintritt kostenpflichtig. Zwischen den Literaturveranstaltungen und den Ausstellungen des Literaturhauses besteht so lediglich ein formaler Zusammenhang über den gemeinsamen Veranstalter. Demgegenüber befinden sich die Stuttgarter Ausstellungen im Veranstaltungssaal des Literaturhauses und können während des Spektakulums, also etwa vor bzw. nach einer Lesung, betrachtet werden. Sie ergänzen das Rezeptionsangebot der Abendveranstaltung auf diese Weise um eine zusätzliche Komponente.

Die visuelle Untermalung von Textvorträgen ist bei Literaturveranstaltungen eher selten. Eine Ausnahme stellen die Auftritte der *Spoken-Word*-Gruppe *großraumdichten* mit der Licht- und Videokünstlergruppe *Radiant Audiovisual Arts* dar: *großraumdichten* tritt mit gesprochenen Texten zu elektronischer Musik auf, die wiederum von *Radiant Audiovisual Arts* mit Lichtinstallationen und Videoprojektionen untermalt wird.¹⁶⁹ Solche Formen der zusätzlichen visuellen Gestaltung von Vorträgen wie die Präsentation von Filmen während des Spiels sind eher unüblich, insbesondere bei Lesungen in Literaturhäusern oder Buchhandlungen, die eher ein älteres Publikum anziehen (Kap. 5.2). So richten sich Veranstaltungen, die die mündliche Präsentation von Literatur

¹⁶⁶ Der Auftritt erfolgte im Rahmen des Festivals *Leipzig liest* in der Moritzbastei.

¹⁶⁷ Die vom Literaturkritiker Helmut Böttiger u.a. kuratierte Ausstellung mit dem Titel *Doppelleben. Literarischen Szenen aus Nachkriegsdeutschland* war zuvor in den Literaturhäusern Berlin und Frankfurt zu sehen und gastierte – erweitert um eine Abteilung über das literarische Leben im München der Nachkriegszeit – vom 30.10.2009 bis zum 17.1.2010 im Münchner Literaturhaus. Vgl. Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung (Hrsg.): *Doppelleben. Literarischen Szenen aus Nachkriegsdeutschland* (o.D.), URL: <http://www.doppelleben.org>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

¹⁶⁸ Die Ausstellung wurde vom 29.9.2009 bis 22.12.2009 gezeigt und wurde ebenfalls von Helmut Böttiger kuratiert sowie von Lutz Dittrich gestaltet. Vgl. »Thomas Mann in Stuttgart« (o.V.), auf: *Literaturhaus Stuttgart* (o.D.), URL: <http://www.literaturhaus-stuttgart.de/event/1415-1-thomas-mann-in-stuttgart/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

¹⁶⁹ Beispiele der Zusammenarbeit finden sich auf der Homepage von *Radiant Audiovisual Arts* (o.V., o.D.), URL: <http://www.radiant.de>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

mit anderen Kunstformen kombinieren, zumeist an ein jüngeres Publikum, wie etwa die Buchpremiere zu Finn-Ole Heinrichs im mairisch Verlag erschienenen Erzählungsband *Gestern war auch schon ein Tag*.¹⁷⁰ Der Autor inszenierte eine der zwei vorgetragenen Geschichten zu einer Untermalung mit Geräuschen und Musik von Ludwig Plath. Zudem zeigte er zwei Kurzfilme, an denen er als Regisseur und Drehbuchautor mitgewirkt hatte. Nach den Vorträgen der Texte und den Filmvorführungen gab Ludwig Plath ein Konzert, im Anschluss daran legte Daniel Beskos, einer der Verleger von mairisch, Musik auf und es wurde getanzt. »Der Text ist nicht die Party, aber ein Teil davon«,¹⁷¹ hat Peter Kemper im *BuchMarktBuch* über literarische Events geschrieben. Zwar führt die skizzierte Veranstaltung paradigmatisch die Gestaltungsweise einer Autorenlesung vor, die auf ästhetischen Synkretismus hin ausgerichtet ist, gleichwohl lag ihr Fokus – nicht zuletzt in Veranstaltungsankündigungen oder der Werbung für die Veranstaltung – auf mündlich vermittelter Literatur als ihrem zentralen Gegenstand; der Rahmen, von dem bei der Buchpremiere von Finn-Ole Heinrich ausgegangen wurde, blieb so der einer Autorenlesung, die mit einer Party ausklingt.¹⁷²

Die genannten Formen von ästhetischem Synkretismus als Teil des Spiels sind bei Literaturveranstaltungen recht selten und finden sich in erster Linie bei jüngeren Veranstaltungsformaten und Autoren. Die häufigste, aber bei Autorenlesungen in Literaturhäusern und Buchhandlungen trotzdem kaum auszumachende Form ästhetischen Synkretismus besteht darin, dass während der Phasen des Spektakulums Musik gespielt wird. Bereits dieses Merkmal könnte eine Differenzierung von Veranstaltungstypen sowie der Präferenzmuster ihrer Besucher erlauben. Dabei ist zu erwarten, dass die Aufwertung der Einbindung von Musik mit einer allgemeinen Erlebnisorientierung einhergeht, die sich v.a. im hohen Stellenwert affektbezogener Wertmaßstäbe und Wertungen niederschlägt sowie einem eher auf die Veranstaltung insgesamt bezogenen Wertverhalten (Kap. 5.3.1.2.1).¹⁷³

¹⁷⁰ Das geschätzte Alter der Zuschauer lag zwischen 20 und 35 Jahren. Die Lesung fand am 28.10.2009 in der Hamburger Kneipe Astra-Stube statt.

¹⁷¹ Peter Kemper: »Event«, in: Erhard Schütz u.a. (Hrsg.): *Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen*, Reinbek/Hamburg: Rowohlt 2005, S. 119f., hier S. 120.

¹⁷² Vgl. »Lesung und Party: »Gestern war auch schon ein Tag« (o.V.), auf: *Literatur in Hamburg* (28.9.2009), URL: <http://www.literaturinhamburg.de/index.php?id=1&aufmacher=145&day=28&month=9&year=2009>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

¹⁷³ Vgl. Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 89. Nicht als ästhetischen Synkretismus im dargestellten Sinne, durch den »unterschiedlichste Erlebnisinhalte und Erlebnisformen [zu einem] nach ästhetischen Kriterien konstruierten Ganzen« synthetisiert werden, wohl aber als eine Erweiterung des Erlebnisangebots, bei dem andere Sinne angesprochen werden, verstehe ich den Verzehr von Speisen bei einer Literaturveranstaltung. Winfried Gebhardt/Ronald Hitzler/Michaela Pfadenhauer: Einleitung, in: Dies. (Hrsg.): *Events. Soziologie des Außergewöhnlichen*, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 9-13, hier S. 10. So präsentierte etwa der Autor Stevan Paul seine Bücher regelmäßig nebst mehrgängigem

Ein weiteres Differenzmerkmal von Veranstaltungen, das deren ›Erlebnissfaktor‹ steigert,¹⁷⁴ ist die oben bereits erwähnte Publikumspartizipation. Hiermit ist nicht die Ansprache des Publikums durch den Moderator oder allgemein die Hinwendung der Akteure auf der Bühne zu den Zuschauern gemeint. Vielmehr liegt eine Publikumsbeteiligung dann vor, wenn die Zuschauer im Laufe der Veranstaltung anstelle der üblichen bloßen Rezeptionshaltung eine aktive Handlungsrolle einnehmen und dabei (in welchem Maße auch immer) den Ablauf der Veranstaltung oder die Handlungen der Akteure auf der Bühne beeinflussen.

Auch hier sind bei Literaturveranstaltungen unterschiedliche Formen zu beobachten: In den meisten Fällen gibt es eigene Phasen, in denen das Publikum aktiv an der Gestaltung des Spiels mitwirkt. Bei Autorenlesungen besteht das Höchstmaß an Partizipation zumeist darin, dass die Zuschauer am Ende der Veranstaltung die Möglichkeit haben, den Auftretenden Fragen zu stellen (vgl. die o.g. Phase [6]). Bei Veranstaltungen mit Wettbewerbscharakter entscheidet das Publikum in vielen Fällen darüber, wer den Wettbewerb gewinnt (Phase [7]): Beim *open-mike*-Wettbewerb des Hauses für Poesie (ehemals Literaturwerkstatt Berlin) gibt es einen eigenen Publikumspreis, über dessen Vergabe die Zuschauer direkt vor Ort entscheiden;¹⁷⁵ beim Publikumspreis des Bachmann-Wettbewerbs kann man über das Internet abstimmen.¹⁷⁶ Bei Poetry Slams gibt es mehrere Runden, die die Vortragenden bestehen müssen, und insofern mehrere Abstimmungen. Seltener ist eine Einbindung des Publikums in die Phase des Textvortrags (3). Sie kommt fast nur bei Poetry-Slam-Auftritten mit improvisierten Texten vor, bei denen das Publikum dem Autor vor oder während des Vortrags Stichworte zuruft, die dieser in den Text integriert oder nach denen er die Narration ausrichtet. Darüber hinaus bieten Poetry Slams wie auch Open Mikes eine Form der Publikumsbeteiligung,

Menü. Vgl. z.B. »Lesung mit Stevan Paul« (o.V.), auf: *Kühlungsborn kocht* (o.D.), URL: <http://www.gourmettage.com/event/lesung-mit-stevan-paul>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016. Solche Veranstaltungen sprechen ein relativ spezifisches, vermutlich zum Großteil bereits im Beruf stehendes Publikum an: Sie bieten zwar einerseits einen hohen ›Erlebnissfaktor‹, sind andererseits jedoch teurer als alle anderen Literaturveranstaltungen. Da sie zudem relativ selten stattfinden, werden sie im Folgenden nicht genauer untersucht. Sie finden hier trotzdem Erwähnung, da das Publikum in den Phasen (II) und (V) des Spektakulums mancher Literaturveranstaltungen die Gelegenheit hat, Speisen zu sich zu nehmen und z.B. den Abend bei einer Lesung oder einem Poetry Slam mit einem Restaurantbesuch zu verbinden.

¹⁷⁴ Vgl. hierzu Gerhard Schulzes Ausführungen zum »Spannungsschema« in Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 155.

¹⁷⁵ »Der open mike. Internationaler Wettbewerb junger deutschsprachiger Prosa und Lyrik« (o.V.), auf: *Haus für Poesie* (o.D.), URL: <http://www.haus-fuer-poesie.org/de/open-mike/der-open-mike/uber-den-open-mike/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

¹⁷⁶ »Preise und Preisstifter 2015« (o.V.), auf: *Bachmannpreis* (o.D.), URL: <http://bachmannpreis.orf.at/stories/2708943/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

durch die Zuschauer einen Rollenwechsel vornehmen können:¹⁷⁷ Open Mikes basieren darauf, dass jeder aus dem Publikum seine eigenen Texte vortragen kann, und auch bei den meisten Slams wird den Zuschauern diese Möglichkeit geboten, wenn sie sich am Einlass auf die sog. ›offene Liste‹ setzen lassen.

Zwischen den verschiedenen Formen der Publikumspartizipation bestehen offensichtlich qualitative Unterschiede: Bei einer Abstimmung per Applaus oder Stimmzettel beteiligt sich zwar jeder einzelne Zuschauer, gleichzeitig findet er sich jedoch nicht vor dem Rest des Publikums ›ausgestellt‹. Auch als Mitglied einer wertenden Jury wirkt man lediglich als Teil einer Gruppe und befindet sich nicht alleine im Fokus der Aufmerksamkeit der anderen Zuschauer. Dies hingegen ist bei einzelnen Veranstaltungsbesuchern der Fall, die Fragen an die Auftretenden formulieren oder sogar selbst die Bühne betreten, um einen Text vorzutragen. Da eine stärkere Einbindung von Zuschauern insbesondere bei jüngeren Literaturveranstaltungsformaten vorliegt, ist auch in Bezug auf die unterschiedlichen Formen der Publikumspartizipation zu fragen, inwiefern sie spezifische Personengruppen ansprechen und bestimmte Bedürfnisse auf Seiten der Zuschauer bedienen.

Insbesondere die z.B. bei Poetry Slams gewählte, an TV-Wettbewerbsformate wie *Deutschland sucht den Superstar* erinnernde Form der Publikumspartizipation trägt noch andere Implikationen: Es sind – wie bereits angemerkt wurde – die Zuschauer, die ausgehend davon, welcher der Auftretenden ihnen am besten gefallen hat, darüber entscheiden, wer den Wettbewerb gewinnt. Dass die individuelle Wertung im Handlungsfeld Literatur eine so deutlich sichtbare Konsequenz nach sich zieht, ist in literarischen Feldern westlicher Provenienz unüblich. Normalerweise bestimmen hier ›Experten‹ wie Literaturkritiker und -wissenschaftler, etablierte Autoren und Verlage die Zuweisung symbolischen Kapitals.¹⁷⁸ Parsons und Luhmann haben beobachtet, dass es ein typisches Phänomen sich ausdifferenzierender Bereiche sozialer Interaktion ist, dass vermeintlich sozial festgeschriebene Handlungsrollen unterlaufen werden.¹⁷⁹ Die beschriebene Form, den Sieger eines literarischen Wettbewerbs zu bestimmen, lässt sich – ganz unabhängig von den systemtheoreti-

¹⁷⁷ Gemeint ist hier nicht der Wettbewerb des Hauses für Poesie/der Literaturwerkstatt Berlin, sondern das Veranstaltungsformat Open Mike. Der gleichnamige Wettbewerb trägt lediglich den Namen »open mike«, die Vortragenden stehen jedoch bereits vor Beginn der Veranstaltung fest.

¹⁷⁸ Vgl. Sabine Buck: *Literatur als moralfreier Raum? Zur zeitgenössischen Wertungspraxis deutschsprachiger Literaturkritik*, Paderborn: mentis 2011, S. 54-58.

¹⁷⁹ Vgl. Sina Farzin: *Inklusion/Exklusion. Entwicklungen und Probleme einer systemtheoretischen Unterscheidung*, Bielefeld: transcript 2006, S. 40-49. Luhmann pointiert die Prämisse dieser These: »Die Ausdifferenzierung eines Sozialsystems für Kunst erfolgt, mit anderen Worten, als Ausdifferenzierung der *Differenz* von Profis und Publikum.« Niklas Luhmann: »Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst« (1986), in: Ders.: *Schriften zu Kunst und Literatur*, hrsg. v. Niels Werber, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2008, S. 139-188, hier S. 162.

schen Prämissen dieses Befunds – als Zunahme von Inklusionsstrukturen in einem sich ausdifferenzierenden sozialen Teilbereich der literarischen Kommunikation, der Literaturveranstaltung, und dementsprechend als Popularisierung begreifen.¹⁸⁰

2.2.5 Veranstaltungsorte und Räume der Literatur

Literaturveranstaltungen finden an ganz unterschiedlichen Orten statt: Man kann Lesungen in Literaturhäusern und Theatern besuchen, aber auch in Kneipen und Restaurants; Poetry Slams werden häufig in Clubs und Kneipen veranstaltet, aber – wie z.B. beim Münchner *SLAM 2006* – auch im örtlichen Literaturhaus oder in Theatern;¹⁸¹ Literaturfestivals binden zumeist eine Vielzahl unterschiedlicher Orte in ihr Programm ein, das *Krimifestival München* sogar einen Hörsaal der Rechtsmedizin und verschiedene Justizvollzugsanstalten.¹⁸² Welche Rolle spielen diese verschiedenen Veranstaltungsorte für ein Modell der Literaturveranstaltung? In welcher Weise können sie also zu einer Differenzierung von Veranstaltungsformaten beitragen und welche Relevanz kommt ihnen als Einflussfaktor auf die Literaturveranstaltung als Produkt und Konstituente sozialer Praktiken zu?

Veranstaltungsorte beeinflussen die soziale Praxis des Literaturveranstaltungsbesuchs auf einer sehr basalen Ebene, denn sie stellen mit der Ausstattung des Ortes ein Setting, das dazu führt, dass sich Veranstaltungsbesucher auf eine bestimmte Weise verhalten: Wenn vor der Bühne Stühle platziert sind, werden sich die Zuschauer hinsetzen; wenn es einen Getränkeauschank gibt, nehmen sie normalerweise keine mitgebrachten Getränke zu sich usw. Durch die Eigenschaften von Ort und Setting sowie jener Veranstaltungen, die ansonsten am betreffenden Veranstaltungsort stattfinden, werden bestimmte Rahmen im Sinne Goffmans aktiviert. Diese wiederum beeinflussen die Erwartungen, Rezeptionshaltungen und Verhaltensweisen von Zuschauern. Aus diesem Grund ziehen verschiedene Orte mit ihren jeweils spezifischen Möglichkeiten zur Freizeitgestaltung unterschiedliche Publika an.

In seiner Studie über die Erlebnisgesellschaft bestimmt Gerhard Schulze ausgehend von verschiedenen öffentlichen Räumen des Kulturkonsums und mithilfe von Korrelationsanalysen, wie hoch die Wahrscheinlichkeit ist, dass verschiedene Orte von denselben Personen besucht werden.¹⁸³ Die Orte, bei

¹⁸⁰ Zum Zusammenhang von Popularisierung und Inklusion vgl. z.B. Rudolf Stichweh: »Die vielfältigen Publika der Wissenschaft. Inklusion und Popularisierung«, in: Ders.: *Inklusion und Exklusion. Studien zur Gesellschaftstheorie*, Bielefeld: transcript 2005, S. 95-111.

¹⁸¹ Vgl. Planet Slam e.V. München: »slam 2006 – Programm« (2006), URL: <http://www.slam2006.de/programm.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

¹⁸² Vgl. Krimifestival München GbR: »Krimi Home« (o.D.), URL: <http://www.krimifestival-muenchen.de/index.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

¹⁸³ Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 696-699. Schulze scheint – zumindest seiner eigenen Darstellung zufolge – insofern ungenau vorzugehen, als er die Affinität von Kultur-

denen die Korrelationskoeffizienten am höchsten sind, fasst Schulze zu einer ›Szene‹¹⁸⁴ zusammen, die ein distinktes Publikum anzieht, und unterscheidet dementsprechend zwischen Hochkulturszene, Neuer Kulturszene, Kulturladen-, Kneipen-, Sport- und Volksfestszene.¹⁸⁵ Die Affinität bestimmter sozialer Gruppen zu verschiedenen Ensembles von Veranstaltungsorten hängt damit zusammen, dass diese Orte von (potenziellen) Veranstaltungsbesuchern mit spezifischen Kulturprodukten oder spezifischen sozialen Praktiken assoziiert werden. Ob Zuschauer überhaupt gewillt sind, diese zu konsumieren oder einen auf bestimmte Weise konnotierten Ort zu besuchen, korrespondiert wiederum mit dem jeweiligen Habitus, wie Bourdieu empirisch nachgewiesen hat.¹⁸⁶

Die Konnotation, die ein Ort für potenzielle Veranstaltungsbesucher trägt, und welche Einstellung die Besucher zu ihm haben, ist also bedingt durch die jeweiligen kognitiven Muster der Zuschauer. Dabei kann das entstehende ›Bild‹ oder die Typisierung eines Ortes bzw. einer abstrakten Kategorie von Orten sowohl auf Erfahrungen als auch auf anderweitig erworbenen Informationen basieren. Die Repräsentation eines spezifischen Ortes (z.B. des Münchner Clubs *Substanz*) oder einer abstrakten Kategorie von Orten (z.B. von Clubs im Allgemeinen) möchte ich mit Martina Löw »Raum« nennen. Demgegenüber bezeichnet der Ort »einen Platz, eine Stelle, konkret benennbar, meist geographisch markiert«.¹⁸⁷ Räume werden von Personen konstituiert, und zwar durch die »relationale Anordnung sozialer Güter und Lebewesen an Orten«.¹⁸⁸ Ein Raum bestimmt sich also erstens aus einer materiellen Komponente, den Gegenständen und Lebewesen vor Ort. Diese werden zweitens durch Wahrnehmungs-, Vorstellungs- oder Erinnerungsprozesse zum jeweiligen Raum synthetisiert. Aspekte des Habitus, wozu auch das jeweilige Rahmenwissen zählt, strukturieren dabei die relationale Anordnung der Elemente des Veranstaltungsortes; in Bourdieus Worten: »Es ist der Habitus, der das Habitat macht.«¹⁸⁹ Der Raum erhält so eine spezifische Bedeutsamkeit für den Akteur,

konsumenten zu verschiedenen Veranstaltungsorten und Veranstaltungsformaten (die an unterschiedlichen Orten situiert sein können) zusammen auswertet. Vgl. ebd., S. 698.

¹⁸⁴ Schulze versteht unter »Szene« ein »Ensemble [...] erlebnisanbietender Einrichtungen, die durch das Nachfrageverhalten miteinander verbunden werden«. Ebd., S. 696. Wenn ich in dieser Arbeit von »Szene« spreche, werde ich nicht auf diese (in der Soziologie recht untypische) Begriffsbestimmung rekurrieren, sondern verwende den Terminus zur Bezeichnung eines in spezifischer Weise vernetzten Akteurszusammenhangs (Kap. 4.2.1, Fn. 56).

¹⁸⁵ Vgl. ebd., S. 471.

¹⁸⁶ Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 416-442.

¹⁸⁷ Martina Löw: *Raumsoziologie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001, S. 224.

¹⁸⁸ Ebd., S. 212.

¹⁸⁹ Pierre Bourdieu: »Physischer, sozialer und angeeigneter physischer Raum« (1991), übers. v. Bernd Schwibs, in: Martin Wentz (Hrsg.): *Stadt-Räume*, Frankfurt/Main, New York: Campus 1991, S. 25-34, hier S. 32.

wodurch die räumliche Ordnung wiederum das Verhalten der Veranstaltungsbesucher strukturiert.¹⁹⁰ Die räumliche Semantik, die mit einem Ort verbunden wird, ist zudem durch die Reglementierung der Zugangsmöglichkeiten zu Veranstaltungen bedingt, die häufig vertikale soziale Ungleichheiten spiegelt.¹⁹¹ So dürfen z.B. die Eintrittsgelder bei Veranstaltungen, die in Kneipen und Clubs stattfinden, nicht zu hoch sein, denn das wäre für solche Orte unüblich und die Zuschauer könnten sich ggf. »vor den Kopf gestoßen« fühlen.

Welcher Veranstaltungsraum welches Publikum anzieht, muss empirisch bestimmt werden. Die Ergebnisse bekannter Studien wie jener von Bourdieu (durchgeführt wurden die Erhebungen 1963 bzw. 1967/68)¹⁹² und Schulze (die Daten wurden 1985 erhoben)¹⁹³ weisen zwar darauf hin, dass Veranstaltungsorte wie Opernhäuser und Stadttheater mit einer bildungskulturellen Zugangsweise,¹⁹⁴ kleinere Theater, Varietés und Kinos hingegen mit einer davon verschiedenen Zugangsweise zu den präsentierten Gegenständen korrespondieren. Es ist jedoch keineswegs sicher, dass dies auch zum Zeitpunkt der Erhebungen noch zutrifft oder dass die jeweils spezifischen Publika in derselben Weise strukturiert sind wie zu den Zeitpunkten der genannten Studien.¹⁹⁵ Deshalb möchte ich im Folgenden von zentralen, das Publikumsverhalten beeinflussenden Eigenschaften von Veranstaltungsorten ausgehen, deren räumliche Semantik empirisch jedoch erst herauszuarbeiten ist.

Es scheinen insbesondere zwei Aspekte von Veranstaltungsorten relevant, die eine bestimmte Haltung auf Seiten der Zuschauer evozieren: Das Setting des größten Teils aller Orte, an denen Literaturveranstaltungen stattfinden, dient entweder der Präsentation von als ästhetisch rezipierten Gegenständen oder ist auf das gesellige Miteinander der Gäste ausgerichtet. Orte des ersten Typs sind z.B. Opern-, Theater-, Literaturhäuser und Museen. Sie zeichnen sich zunächst dadurch aus, dass sie die Rezipierbarkeit der präsentierten Gegenstände in Abhängigkeit davon gewährleisten, mit welchen Sinnen sie wahrgenommen werden: Die Beleuchtung von Bildern ist ein wichtiger Aspekt bei der architektonischen Planung von Museen; die Sichtbarkeit des Spiels ist der Grund dafür, dass es erhöhte Bühnen gibt; dadurch, dass die Sitzplätze des Publikums in Stadien und Amphitheatern aufsteigend angeordnet sind, können die Zuschauer das Geschehen nicht nur sehen, auch die Akustik ist besser.¹⁹⁶ Der entscheidende Aspekt des Settings solcher Veranstaltungsorte liegt

¹⁹⁰ Vgl. Löw: *Raumsoziologie*, S. 171f.

¹⁹¹ Vgl. ebd., S. 213.

¹⁹² Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 784f.

¹⁹³ Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 90.

¹⁹⁴ Zum Begriff »bildungskulturell« bzw. »Bildungskultur« vgl. Kap. 3.1, Fn. 39.

¹⁹⁵ Zu verschiedenen Zugangsweisen zu den Veranstaltungen der Formate, die in dieser Arbeit untersucht wurden, vgl. Kap. 5.3.1.2.

¹⁹⁶ Die aufsteigende Anordnung der Sitzreihen ist allerdings nicht der einzige Faktor für die gute Akustik in antiken Theaterbauten. Vgl. Nico F. Declercq/Cindy S.A. Dekeyser: »Acoustic Diffraction Effects at the Hellenistic Amphitheater of Epidaurus. Seat Rows

m.E. jedoch darin, dass berücksichtigt wird, wie viel Zeit ihre Rezeption beansprucht: Bilder in Museen werden zumeist höchstens wenige Minuten betrachtet, bevor die Besucher zum nächsten Ausstellungsgegenstand weitergehen, weshalb es nur wenige fest installierte Sitzplätze gibt; dauert die Rezeption eines Gegenstandes wie etwa bei Konzerten, Theater- oder Opernaufführungen länger, gibt es fast immer zur Bühne hin ausgerichtete Sitzreihen.¹⁹⁷ Durch die reihenförmige Anordnung der Stühle und die daraus resultierende Entfernung der einzelnen Veranstaltungsbesucher sind Gespräche mit anderen nur in einer höheren Lautstärke möglich, die wiederum durch implizit gültige, aber ggf. auch explizit durchgesetzte Verhaltensnormen untersagt ist. Die Aufmerksamkeit der lediglich kopräsenten Zuschauer wird so in stärkerem Maße auf den präsentierten Gegenstand fokussiert und eine konzentriertere Rezeptionshaltung bewirkt.

Typische Vertreter der zweiten, eher auf Geselligkeit ausgerichteten Gruppe von Orten sind Kneipen und Clubs. Sitzgelegenheiten sind hier entweder kaum vorhanden (z.B. in Diskotheken) oder wie in Kneipen einander gegenüber angeordnet, sodass sie die Kommunikation der Besucher erleichtern; zudem befinden sich in vielen Fällen mehr Zuschauer auf demselben Raum, wodurch der sog. *personal space* z.T. deutlich eingeschränkt ist. Selbst wenn an solchen Orten Veranstaltungen stattfinden, bei denen ein bestimmter Gegenstand auf einer Bühne oder in anderer Weise herausgestellt präsentiert wird, bewirkt der mit dem Ort und Setting durch die »Kneipenatmosphäre«¹⁹⁸ assoziierte Rahmen, dass die Veranstaltungsbesucher selbst während des Spiels mehr und lauter miteinander sprechen. Dies gilt auch dann, wenn der präsentierte Gegenstand nicht nur visuell, sondern zudem auditiv vermittelt wird. Obwohl in diesem Fall die Norm gilt, möglichst ruhig zu sein und die Rezeption anderer Zuschauer nicht zu erschweren, liegt die Grenze dafür höher, dass es zur Ermahnung kommt, leise zu sein. Man kann deshalb davon sprechen, dass Veranstaltungen an solchen Orten diesbezüglich informeller sind. Findet z.B. ein Poetry Slam in einer Kneipe statt, hängt es aufgrund der Rezeptionshaltung der Zuschauer in wesentlich stärkerem Maße als z.B. bei Lesungen in einem Literaturhaus oder Theater von der »Präsenz« der Vortragenden ab, ob die Zuschauer während eines Auftritts ruhig sind oder sich miteinander unterhalten.

Responsible for the marvellous Acoustics«, in: *Journal of the Acoustical Society of America* 121 (2007), S. 2011-2022.

¹⁹⁷ Zudem ist die Anzahl der präsentierten Gegenstände beschränkt; sind es mehr als einer, werden sie häufig – so etwa die Stücke bei einem Konzert – nacheinander dargeboten.

¹⁹⁸ Hier wie im Folgenden sei »Atmosphäre« mit Martina Löw verstanden als »die in der Wahrnehmung realisierte Außenwirkung sozialer Güter und Menschen in ihrer räumlichen (An)Ordnung«. Atmosphären haben den Effekt, dass »sich Menschen in räumlichen (An)Ordnungen heimisch oder fremd« fühlen, zudem verschleiern sie eine ggf. vorhandene, in vielen Fällen ökonomisch bedingte Platzierungspraxis. Löw: *Raumsoziologie*, S. 272.

An diese Beobachtungen anknüpfend lassen sich mehrere Kategorien von Orten, an denen Literaturveranstaltungen stattfinden, unterscheiden:¹⁹⁹

- (A.1) Orte der Freizeitgestaltung, deren Funktion die Präsentation eines spezifischen (zumeist als ästhetisch rezipierten) Gegenstands ist (Literaturhäuser, Kunstmuseen usw.);
- (A.2) Orte der Freizeitgestaltung, die auf die Kommunikation zwischen ihren Besuchern, auf deren gemeinschaftlich-geselliges Handeln (Tanzen o.Ä.) hin ausgerichtet sind (Diskotheken, Kneipen usw.).

Wirft man einen Blick auf das Spektrum der Literaturveranstaltungen, finden sich darüber hinaus

- (B) Orte, die der Erfüllung eines anderen Zwecks dienen (Orte der Arbeitswelt, aber auch Orte, an denen Sport getrieben wird, usw.), sowie
- (C) Orte, die mit einer anderen Praxis, die den ästhetischen Gegenstand betrifft, in Zusammenhang stehen (z.B. Buchhandlungen, Geburtshäuser von Autoren u.a. Orte der Memorialkultur).

Die Kategorisierung erscheint zunächst unscharf: Restaurants, deren Zweck der Verzehr von Speisen ist, passen auf den ersten Blick in die Gruppe (C). Dass an den Tischen in den meisten Restaurants Platz für mehr als eine Person ist, verrät jedoch, dass sie der Gruppe (A.2) zuzuordnen sind. Gruppe (B) ist von den anderen zu differenzieren, da manche Literaturveranstaltungen sich gerade dadurch auszeichnen, dass sie an ungewöhnlichen Veranstaltungsorten stattfinden und nicht zuletzt wegen der »unerwartet spektakulären und entzückenden Örtlichkeiten«²⁰⁰ Zuschauer anziehen. Ein Beispiel hierfür sind die o.g. Veranstaltungsorte des *Münchener Krimifestivals*, die in einem thematischen Zusammenhang mit den präsentierten Gegenständen stehen. Demgegenüber bieten andere Vertreter der Gruppe (B) wie z.B. »Warenhäuser und Einkaufszentren [...] die Lesung als »freudvolle« Belebung wie Bereicherung ihres Warenangebots«²⁰¹ an. Die Orte der Gruppen (B) und (C) unterscheiden sich von jenen der Gruppen (A.1) und (A.2) in erster Linie dadurch, dass es sich bei ihnen zumeist nicht um Orte der Freizeitgestaltung handelt.²⁰² Gleichzeitig orientieren sie sich hinsichtlich des wichtigen Aspekts der Zuschauerplatzierung entweder an den für (A.1) typischen Sitzreihen oder den gruppierten bzw. nur vereinzelt vorhandenen Sitzgelegenheiten, die typisch für die Veranstaltungsorte der Gruppe (A.2) sind. Zudem ist an die Orte der Gruppen (B) und (C) oftmals kein eigener, für Veranstaltungen spezifischer Rahmen gekoppelt. Es lässt sich deshalb vermuten, dass die Interaktionsnormen und das daraus resultierende Verhalten der Zuschauer an diesen Orten in erster Linie von der Ähnlichkeit zu Orten der Inszenierung von Kunstprodukten bzw.

¹⁹⁹ Die Differenzierung lässt sich m.E. jedoch auch auf Veranstaltungsorte beziehen, an denen andere als ästhetisch rezipierte Gegenstände präsentiert werden.

²⁰⁰ Perrig: *Stimmen, Slams und Schachtel-Bücher*, S. 117.

²⁰¹ Ebd., S. 119.

²⁰² Eine Ausnahme bilden Orte, an denen zwar Sport getrieben, aber nicht präsentiert werden kann.

Orten der Geselligkeit beeinflusst werden, genauer: durch die entsprechende Platzierung der Zuschauer.

Der Rahmen, den ein Veranstaltungsort aktiviert, geht natürlich über diesen Aspekt hinaus. Wie bereits erwähnt wurde, lassen sich jedoch ohne empirische Untersuchungen kaum Aussagen über andere Mechanismen der Semantisierung von Veranstaltungsorten und damit einhergehende Rahmungen machen. Schulze hat in seiner Untersuchung empirisch nachgewiesen, dass im Raum Nürnberg zum Zeitpunkt seiner Erhebungen eine Affinität der Besucher von Veranstaltungen jüngerer Formate zur Kneipenszene bestand,²⁰³ deren wichtigstes Merkmal wiederum die Herstellung von Geselligkeitserleben ist. So notiert er etwa für die Orte der sog. Neuen Kulturszene: »Reinen Veranstaltungsbetrieb, der nur in der Pause ein kleines Kommunikationssegment vorsieht, gibt es in der Neuen Kulturszene kaum noch.«²⁰⁴ Die Affinität der Besucher jüngerer Veranstaltungsformate zur Kneipenszene scheint auch im Fall von Literaturveranstaltungen zuzutreffen, wenn die beiden Szenen von Veranstaltungsorten nicht sogar zusammenfallen und von denselben sozialen Gruppen besucht werden. Die Platzierung der Zuschauer könnte also das zentrale raumkonstitutive Differenzmerkmal von Veranstaltungsorten darstellen.

2.3 Literaturveranstaltungsformate

Mithilfe der oben herausgearbeiteten Merkmale lassen sich die wichtigsten Formate von Literaturveranstaltungen systematisch voneinander unterscheiden.²⁰⁵ Dabei müssen notwendigerweise Typisierungen vorgenommen werden, denn natürlich folgt die Ausrichtung von Literaturveranstaltung keinem feststehenden Regelkatalog oder Schema. Da die meisten Veranstaltungen des jeweiligen Formats aber die im Folgenden herausgestellten Eigenschaften aufweisen, kann davon ausgegangen werden, dass sie die wesentlichen Bestandteile von Rahmungen der beteiligten Akteure über die formalen Eigenschaften der Formate bilden.²⁰⁶ Zudem wird auf die jeweils häufigsten Varianten der

²⁰³ Vgl. Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 428.

²⁰⁴ Ebd. Die Einschätzung man komme so »dem Kommunikationsbedürfnis des Publikums durch Kneipenbetrieb entgegen«, ist naheliegend, aber empirisch nicht abgesichert.

²⁰⁵ Es wird im Folgenden nicht auf die Zeitpunkte eingegangen, an denen die Veranstaltungen der einzelnen Formate stattfinden, da diese sich nicht wesentlich voneinander unterscheiden: Die meisten Literaturveranstaltungen, v.a. in Großstädten und insbesondere Lesungen, finden weder Freitag- noch Samstagabend statt, um nicht mit anderen Möglichkeiten der Freizeitgestaltung an diesen beiden Tagen konkurrieren zu müssen (Treffen mit Freunden, Restaurant-/Kneipenbesuche, Sportsendungen u.ä.). An solchen Abenden werden fast nur solche Lesungen veranstaltet, bei denen der Autor eine hohe Popularität aufweist; Poetry Slams in Großstädten werden am Wochenende oft an Orten platziert, die so gelegen sind, dass sich ein Diskotheks- oder Clubbesuch anschließen lässt, wenn ihre Organisatoren nicht Gefahr laufen möchten, Zuschauer einzubüßen.

²⁰⁶ Eigentlich müsste empirisch erhoben werden, worin genau die Schnittmenge der Repräsentationen verschiedener Formate tatsächlich besteht. Da ich die Literaturveranstaltung

Formate verwiesen.²⁰⁷ Historische Aspekte und solche der Ausdifferenzierung des Literaturveranstaltungsfeldes werden in Kapitel 4.2 dargestellt.

2.3.1 Ausprägungen der Lesung

Die Lesung ist nicht nur das Format der Literaturveranstaltung, aus dem sich alle anderen entwickelt haben (Kap. 4.2.2), sie ist gleichzeitig von allen Veranstaltungsformen noch immer die bekannteste und am meisten verbreitete. Das Format ist als historisch ältestes auch das am weitesten ausdifferenzierte und somit sehr heterogen. Unterschiede zwischen Lesungen können in vielerlei Hinsicht bestehen: Bei den meisten Lesungen treten zwar Autoren mit ihren eigenen Texten auf, bei anderen – z.B. vielen Lesungen der *lit.COLOGNE* – tragen Schauspieler literarische Texte vor und die Autoren übernehmen lediglich während des Interviews eine aktive Rolle; meistens tritt nur ein Autor pro Lesung auf, gelegentlich aber auch mehrere; bei manchen Lesungen fehlt die Gesprächsphase zwischen Vortragendem und einem Kritiker o.Ä.; Orte von Lesungen sind Literaturhäuser, Theater, Buchhandlungen, Bibliotheken, Theater, Clubs, Kneipen u.a.m.

Von diesen Aspekten abgesehen, so lässt sich mit Peter Renz konstatieren, hat sich »[d]er äußere Ablauf solcher Veranstaltungen [...] in den letzten hundert Jahren kaum verändert«,²⁰⁸ Diese Umstände berücksichtigend werde ich im Folgenden die häufigste Spielart der Lesung in den Mittelpunkt stellen, die im Angebot der Literaturveranstaltungen zugleich die am schlechtesten vermarktbar ist:²⁰⁹ die nicht an eine Veranstaltungsreihe oder ein Festival gebundene Lesung eines einzelnen Autors.

- (i) *Auftretende Akteure:* Autor (ggf. übernehmen auch Schauspieler o.Ä. die Rolle des Vortragenden), Gesprächspartner/Moderator (Literaturkritiker, Personen mit persönlicher/beruflicher Beziehung zum Gegenstand des Textes/zum Autor o.Ä.), Vertreter der Veranstalter.
- (ii) *Veranstaltungsorte:* (A.1) Literaturhäuser, Theater, (C) Buchhandlungen; an Orten der Kategorien (A.2) und (B) finden Lesungen eher selten statt, sodass sie vermutlich als Abweichung vom Schema wahrgenommen werden.

jedoch als Produkt und Konstituente sozialer Praxis verstehe, gehe ich mithin auch davon aus, dass sich intersubjektiv konstituierte Rahmen als der (am häufigsten auftretende und/oder wirkungsmächtigste) Normalfall in der Praxis niederschlagen.

²⁰⁷ Hier steht die Veranstaltung als formaler Handlungskontext im Mittelpunkt. Zur historischen Entwicklung der einzelnen Veranstaltungsformate vgl. Kap. 4.2.

²⁰⁸ Renz: »Kleine Vorrede«, S. 7.

²⁰⁹ Vgl. Peter Reifsteck: *Handbuch Lesungen und Literaturveranstaltungen. Konzeption – Organisation – Öffentlichkeitsarbeit*, 3., aktual. u. überarb. Aufl., Reutlingen: Reifsteck 2005, S. 31.

- (iii) *Platzierung der Akteure*: Stuhlreihen mit Blick auf eine Bühne oder ein aus dem Kontext auf andere Weise herausgehobenes Podium, auf dem das Geschehen des Spiels stattfindet.
- (iv) *Veranstaltungsphasen und Ablauf*: Autorenlesungen, bei denen das Gesamtwerk oder die neuste Publikation eines einzelnen Schriftstellers präsentiert wird, haben in den meisten Fällen folgenden Ablauf, wobei die Phasen des Spiels zusammen ein bis zwei Stunden dauern):²¹⁰
 - a. (I) *Einlass* (Eintritt: ab ca. 10 Euro):²¹¹ Während die Besucher von jüngeren Literaturveranstaltungsformaten fast immer Stempel erhalten, damit überprüft werden kann, ob sie bereits Eintritt gezahlt haben, erhält man bei Lesungen üblicherweise Eintrittskarten. Dies hat in erster Linie praktische Gründe, da die Karten zu Lesungen bereits im Vorverkauf erhältlich sind. Gleichzeitig deutet diese Praxis darauf hin, dass ein großer Teil des Publikums bereits vor dem Veranstaltungstag plant, eine Lesung zu besuchen, während Poetry Slams, Lesebühnen und Open Mikes – bei denen nicht bereits im Vorfeld bekannt ist, welche Texte präsentiert werden oder welche Autoren auftreten – auch spontan besucht werden.
 - b. (II) *Phase zwischen Einlass und Spiel*: Die Zeit bis zum Beginn des Spiels wird bei Lesungen zumeist im Gespräch wartend verbracht. Dabei herrscht »jenes gespannte Murmeln und Wispern«,²¹² das für Veranstaltungsorte typisch ist, die erstens auf die Präsentation eines Gegenstandes ausgerichtet sind und bei denen zweitens keine Musik während des Spektakulums gespielt wird. Bereits in dieser Phase liegen die präsentierten Bücher aus, wohingegen der Ausschank von Getränken keineswegs die Regel ist.
 - c. (1) *Begrüßung* und kurze Vorstellung der am Spiel mitwirkenden Akteure durch einen Vertreter der Veranstalter.
 - d. (2) *Vorstellung des Autors durch den Moderator*: Wenn eine dritte Person das Gespräch mit dem Autor führt, stellt diese ihn erneut vor und geht dabei zudem auf die eigene Beziehung zum Autor bzw. zu seinem Werk ein. Veranstalter wählen häufig

²¹⁰ Die Reihenfolge der Veranstaltungsphasen dieses wie der folgenden vorgestellten Formate wird mit Minuskeln markiert. Die römischen bzw. arabischen Zahlen in Klammern rekurren auf die oben erläuterten Phasen des Spektakulums bzw. des Spiels.

²¹¹ Die Eintrittsgelder bei Lesungen hängen im Wesentlichen von der Popularität der Autoren und ihrer Gesprächspartner ab. Bei den o.g. Lesungen in Restaurants ist im höheren Eintrittspreis auch ein Menü enthalten. Alle Angaben von Eintrittsgeldern sowie über die Veranstaltungsdauer können bei Veranstaltungen aller Formate stark variieren. Es handelt sich bei ihnen um Erfahrungswerte.

²¹² Georg Klein: »Letzte Lesung«, in: Thomas Böhm (Hrsg.): *Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen*, Berlin: Tropen 2003, S. 7-12, hier S. 7.

Kritiker als Interviewer eines Autors, und zwar zumeist solche, die über ein hohes Maß an Expertise bzw. symbolisches Kapital verfügen. Auffällig ist, dass sie häufig das betreffende Buch des Autors positiv rezensiert haben.

- e. (4) *Gespräch zwischen Autor und Interviewer*: Bei den meisten Autorenlesungen findet vor der ersten Vortragsphase ein Interview des Autors durch den Gesprächspartner bzw. Moderator statt. Im Mittelpunkt stehen dabei Fragen, die keine Kenntnis des Textes voraussetzen, also z.B. zur Biografie des Autors, sowie solche, deren Beantwortung dem Publikum Kenntnisse über den Text im Allgemeinen vermittelt.
- f. (3) *Auftritt des Autors mit einem Text*: In der ersten Vortragsphase wird bei der Vorstellung eines längeren Prosatextes häufig der Anfang vorgelesen. Die meisten Autoren tragen im Sitzen vor und verlassen dementsprechend die Bühne nicht, und auch der Moderator/Gesprächspartner bleibt währenddessen auf der Bühne. Zudem lässt sich beobachten, dass Gestik, Mimik und Bewegungen nur selten funktional eingesetzt werden und wenige Autoren ihre Lesung als ›Performance‹ zu verstehen scheinen, wie es z.B. Michael Lentz macht (Kap. 4.2.2.3.2).²¹³
- g. (4) *Gespräch zwischen Autor und Interviewer*: Die Fragen des Interviewers, die sich an den ersten Vortrag anschließen, nehmen fast immer auf den eben gehörten Text Bezug und widmen sich anders als die der ersten Interviewphase auch der Interpretation und – liegt ein längerer narrativer Text vor – dem Fortgang des Textes.
- h. (3) *Auftritt des Autors mit einem anderen Text/Textabschnitt*: Der nach dem zweiten Gespräch vorgetragene Text oder Textabschnitt scheint in vielen Fällen so gewählt zu sein, dass sein Verständnis das Hintergrundwissen voraussetzt, das der Zuschauer bislang erworben hat.
- i. (6) *Fragen der Zuschauer an die Mitwirkenden*: Auch wenn die Phase, in der die Zuschauer den Autor etwas fragen können, nicht immer Teil von Autorenlesungen ist (nur bei drei der sieben Lesungen, bei denen im Rahmen dieser Arbeit Erhebungen durchgeführt wurden), erwarten viele Zuschauer sie bei einer Autorenlesung.²¹⁴ Die Moderation dieser Phase übernimmt meistens der Vertreter der Veranstalter und nicht der Interviewer/Moderator. Dies gilt ebenso für die nächste Phase (j.).

²¹³ Thomas Böhm/Michael Lentz: »Wirkung durch Wort, Nichtwort und Außenbelebung. Gespräch mit Michael Lentz«, in: Thomas Böhm (Hrsg.): *Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen*, Berlin: Tropen 2003, S. 41-48, hier S. 44f.

²¹⁴ Vgl. Anhang 8.4.18.3.2, f20pubg.0 (Häufigkeit der Nennungen bei der offenen Frage FB-20 des unten erläuterten Fragebogens; Kap. 5.1.2, Anhang 8.2.1.1).

- j. (9) *Verabschiedung der Zuschauer*
- k. (IV) *Signieren von Büchern*: Im Anschluss an das Spiel kann man sowohl Bücher kaufen als auch vom Autor signieren lassen. Dieser bleibt hierzu im Regelfall auf der Bühne sitzen. Die Zuschauer, die ihre Bücher nicht signieren lassen wollen oder kein Buch gekauft haben, verlassen währenddessen den Veranstaltungsort.
- l. (V) *Anschlusstätigkeit (im näheren Umfeld des Veranstaltungsorts)*: Nach den meisten Lesungen besteht für die Zuschauer nicht direkt vor Ort die Möglichkeit, den Abend ausklingen zu lassen. In den Gebäuden vieler auf die Präsentation ästhetischer Gegenstände ausgerichteter Veranstaltungsorte sind jedoch Restaurants, Kneipen o.Ä. untergebracht, sodass der Abend bei Bedarf im näheren Umfeld des Veranstaltungsorts fortgeführt werden kann (s.o.). Es besteht dabei ein indirekter Zusammenhang zur gerade erlebten Autorenlesung, da in vielen Fällen auch die Autoren, Interviewer und Veranstalter am nächstgelegenen Ort nach der Lesung noch gemeinsam etwas essen oder trinken gehen und somit weiterhin eine Kopräsenz der Akteure vorliegt.
- (v) *Ästhetischer Synkretismus*: Bei Lesungen kommt es nur äußerst selten zur Verknüpfung verschiedener Kunstformen während des Spiels, zur Untermalung der Spektakulumphasen durch Musik o.Ä.
- (vi) *Publikumspartizipation*: Ebenso ist die Publikumspartizipation gering. Die Zuschauer werden lediglich in Phase i. aktiv: Sie beeinflussen hier das Handeln der Akteure auf der Bühne, indem sie Fragen stellen. Diese Form der Partizipation – die direkte Kommunikation mit den Auftretenden – unterscheidet sich vom Abstimmen bei Poetry Slams u.Ä. nicht zuletzt dadurch, dass der Fragen stellende Zuschauer sich seinerseits vor einem Publikum präsentieren muss und nicht im Publikum gleichsam »untergeht«. Es ist zu erwarten, dass die Hemmschwelle dafür, vor Publikum eine Frage zu formulieren, wesentlich höher liegt, als wenn man als Teil des Publikums eine Abstimmungsentscheidung per Applaus fällt.

2.3.2 Lesebühnen

Auf den Bühnen der Clubs und Kneipen, in denen Lesebühnen zumeist wöchentlich oder monatlich stattfinden, tritt nicht wie bei den meisten Autorenlesungen nur ein Schriftsteller, sondern stets ein festes Ensemble von Autoren nacheinander und gelegentlich auch miteinander auf. Die Autoren sind gleichzeitig die Initiatoren der jeweiligen Lesebühne. Häufig sind sie außerdem für die Organisation der einzelnen Veranstaltungen verantwortlich, so etwa für die Einladung von Gastautoren usw. Herausgebildet haben sich Lesebühnen kurz

vor der Wiedervereinigung in Berlin (Kap. 4.2.1.1). Auch wenn es inzwischen in fast jeder Großstadt eine Lesebühne gibt, wird mit dem Format noch immer die Berliner Lesebühnenszene assoziiert, und tatsächlich sind in Berlin auch gegenwärtig die meisten und die am häufigsten stattfindenden Lesebühnen zu finden.

- (i) *Auftretende Akteure*: festes Ensemble von Autoren, ggf. geladene Gäste.
- (ii) *Veranstaltungsorte*: fast ausschließlich in (A.2) Clubs oder Kneipen.
- (iii) *Platzierung der Akteure*: Sitzplätze an Tischen/Stehplätze, Sitzreihen in Kombination mit Stehplätzen.
- (iv) *Veranstaltungsphasen und Ablauf* (Dauer: ca. zwei Stunden):
 - a. (I) *Einlass* (Eintritt: ab ca. fünf Euro)
 - b. (II) *Phase zwischen Einlass und Spiel*: Im Gegensatz zu Lesungen haben die Zuschauer bei Lesebühnen immer die Gelegenheit, vor Beginn des Spiels Getränke zu kaufen, zudem läuft – da Lesebühnen an typischen Orten der Geselligkeit stattfinden – Musik im Hintergrund. Hierdurch und aufgrund der eher informellen Kneipenatmosphäre werden Gespräche in höherer Lautstärke geführt als bei Lesungen.
 - c. (1) *Begrüßung*: Die Begrüßung des Publikums übernehmen in den meisten Fällen nicht die für den Ort zuständigen Veranstalter, sondern die Autoren selbst.
 - d. mehrfach: (3) *Auftritt eines Autors mit einem Text*: Die Vorträge der verschiedenen Autoren dauern üblicherweise fünf bis fünfzehn Minuten. Zumeist leitet der aktuell vortragende Autor am Ende seines Auftritts zum nächsten über. Während des Vortrags befindet sich in den meisten Fällen lediglich der vortragende Autor auf der Bühne (ggf. sitzt der Rest des Ensembles an einer herausgehobenen Position, z.B. auf Sofas im Bühnenhintergrund).
 - e. (III) *Pause*: Damit sich das Publikum erneut mit Getränken versorgen und das WC aufsuchen kann, ohne die Vorträge zu stören, gibt es bei Lesebühnenveranstaltungen eine Pause. In der Pause können darüber hinaus Publikationen der Autoren gekauft werden.
 - f. mehrfach: (3) *Auftritt eines Autors mit einem Text* (siehe Phase [iv.] d.)
 - g. (9) *Verabschiedung*: Die Verabschiedung des Publikums übernehmen abermals die Autoren selbst. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass manche Lesebühnen ein Abschlusslied haben, das die Autoren am Ende der Veranstaltung gemeinsam singen.

- h. (V) *Anschlussfähigkeit (am Veranstaltungsort)*: Monika Rinck schreibt mit Blick auf Lesebühnen als typisches Format der Literaturveranstaltungsszene in Berlin: »Sie fängt spät an, dauert lange, geht danach in etwas anderes über, was manchmal den Namen Tanz verdient hat und manchmal nicht.«²¹⁵ In den meisten Fällen schließt sich an den Lesebühnenabend der für den Veranstaltungsort übliche Kneipen- oder Clubbetrieb an.²¹⁶
- (v) *Ästhetischer Synkretismus*: Bei Lesebühnen lässt sich ästhetischer Synkretismus auf mehreren Ebenen erleben. Erstens wird das Spektakulum mit Musik gestaltet. Zweitens gibt es synkretistische Elemente auch während des Spiels, worauf oben bereits hingewiesen wurde: Neben dem besagten Abschlusslied treten bei Lesebühnenveranstaltungen gelegentlich Autoren mit selbst geschriebenen Liedern auf, die sie mit der Gitarre begleiten; Volker Strübing hat bei Lesebühnen Episoden seiner Trickfilmreihe *Kloß & Spinne* gezeigt usw.
- (vi) *Publikumspartizipation*: Wie bei Lesungen greift das Publikum bei Lesebühnen kaum in den Ablauf der Veranstaltung ein. Manche Lesebühnen bieten den Zuschauern allerdings die Möglichkeit, mit einem selbst geschriebenen Text aufzutreten (so etwa *Die Surfpoeten* mit »zwei Offenen [sic] Mikrofone[n]«).²¹⁷

2.3.3 Literaturlabor

Insbesondere manche Nachwuchsautoren sind Mitglieder nicht-öffentlicher Arbeitskreise, in denen sie mit anderen Schreibenden über ihre aktuell entstehenden Texte sprechen. Die ›Literaturwerkstatt‹ bzw. das ›Literaturlabor‹, wie ich das im Folgenden vorgestellte Veranstaltungsformat in Anlehnung in das Berliner *lauter niemand literaturlabor* nenne, stellt die öffentliche Form solcher Arbeitskreise dar, so etwa auch das *Leseforum* im Hamburger Café Sternheim, das »Austausch für angehende Autoren«²¹⁸ bot. Die Gruppe der Teilnehmer eines Literaturlabors ist dementsprechend variabel, auch wenn sich in den

²¹⁵ Monika Rinck: »Oft geht es eine Treppe hinab, seltener auch eine Treppe hinauf«, in: Thomas Böhm (Hrsg.): *Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen*, Berlin: Tropen 2003, S. 78-92, hier S. 79.

²¹⁶ Etwas, aber nicht grundlegend anders verhält es sich bei der Lesebühne *Die Surfpoeten*, die einen eigenen DJ haben, der nach den Vorträgen Musik auflegt. Auch hier ist diese Phase jedoch weiterhin zum Spektakulum zu zählen, da mit dem Wandel hin zur Tanzveranstaltung die für das Spektakulum typische Publikumshaltung einhergeht.

²¹⁷ Die Surfpoeten: »Die Surfpoeten – Surfpoeten FAQ« (o.D.), URL: <http://www.surfpoeten.de/surfpoeten-faq>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

²¹⁸ »Programm. Termine im August« (o.V.), in: *Szene Hamburg* (2009), H. 8, S. 103-129, hier S. 106.

meisten Fällen ein Stammpublikum herausbildet.²¹⁹ Das Literaturlabor ist gleichsam eine »[o]ffene Bühne plus Diskussion«,²²⁰ bei der prinzipiell alle Besucher der Veranstaltung ihre Texte vortragen und sich über die Texte äußern dürfen.

Gerade von den Autoren, die beim *lauter niemand literaturlabor* ihre Texte präsentiert haben, können inzwischen viele Einzelpublikationen vorweisen. Auch wenn eine Vielzahl an Faktoren zu einer Publikation beiträgt, »lässt sich die Lesung unter Literaten oder Literatur-Fachleuten als eine Art literarischer Hebammendienst für die spätere Publikation verstehen«,²²¹ folgen doch auf die Vorträge häufig konstruktive Diskussionen über die Texte und außerdem persönliche Gespräche mit anderen Gästen, die zur sozialen Vernetzung beitragen. Nachdem die Anzahl der Literaturwerkstätten, die ihre Hochzeit in den 1970er-Jahren erlebten, in den 1980er-Jahren abnahm (Kap. 4.2.2.1.1), stieg sie in den 1990er-Jahren parallel zum Boom der literarischen Kleinstzeitschriften mit drei- bis vierstelliger Auflage, die Nachwuchsschriftstellern ebenfalls eine Bühne boten, wieder an.²²²

- (i) *Auftretende Akteure*: vortragende Autoren, Moderator (zumeist auch einer der Veranstalter), Publikum (größtenteils ebenfalls Autoren).
- (ii) *Veranstaltungsorte*: zumeist in (A.2) Kneipen oder Cafés.
- (iii) *Platzierung der Akteure*: Sitzplätze an Tischen, ggf. zusätzlich Sitzreihen.
- (iv) *Veranstaltungsphasen und Ablauf* (Dauer: ca. zwei Stunden):
 - a. (I) *Einlass*: Häufig muss für den Besuch eines Literaturlabors kein oder nur ein geringes Eintrittsgeld von ca. fünf Euro bezahlt werden.
 - b. (II) *Phase zwischen Einlass und Spiel*: Hier haben Besucher bei vielen Literaturlaboren die Möglichkeit, sich zum Vortragen anzumelden. Damit die Veranstaltung nicht daran scheitert, dass sich keine Vortragenden finden, bieten viele Organisatoren die Möglichkeit, sich vorher einzutragen oder akquirieren im Vorfeld einige Vortragende.

²¹⁹ Vgl. Rinck: »Oft geht es eine Treppe hinab, seltener eine Treppe hinauf«, S. 86.

²²⁰ Ebd., S. 87.

²²¹ Perrig: *Stimmen, Slams und Schachtel-Bücher*, S. 45.

²²² Vgl. Nadine van Holt: »Goldsucher und Trüffelschweine. Deutschsprachige Literaturzeitschriften zwischen Existenznot und Entdeckerreichtum«, in: Heinz L. Arnold/Matthias Beilein (Hrsg.): *Literaturbetrieb in Deutschland*, 3. Aufl., Neufassung, München: edition text + kritik 2009, S. 250-262, hier S. 255f. Es lassen sich jedoch nicht nur Verbindungen von Kleinstzeitschriften und Literaturlaboren nachweisen (z.B. das *lauter niemand literaturlabor* und die Zeitschrift *lauter niemand*). Die Redaktionen von Kleinstzeitschriften richten auch eine Vielzahl von Gruppen- und Einzellesungen, Release-Partys und sogar Festivals aus. So zeichnet die *Bella-Triste*-Redaktion wesentlich für das Hildesheimer *Prosanova*-Festival verantwortlich, das sich insbesondere 2011 um die Entwicklung neuer Formen der direkten Literaturvermittlung durch Veranstaltungen bemühte.

- c. (1) *Begrüßung* der Besucher durch den Moderator und Vorstellung des Veranstaltungsformats.
- d. mehrfach: (2) *Vorstellung des Autors durch den Moderator*: Die Vortragenden werden meisten nur recht knapp vorgestellt. Dies hängt häufig entweder damit zusammen, dass die Texte für sich sprechen sollen und ihre Diskussion nicht vom Hintergrundwissen über den Autor beeinflusst werden soll, oder damit, dass die Moderatoren die vortragenden Autoren nicht kennen. Der Moderator sitzt bei vielen Veranstaltungen dieses Formats an einem herausgehobenen Platz, von dem aus er an der späteren Diskussion teilnehmen kann.
 - (3) *Auftritt des Autors mit einem/mehreren Text/en*: Die Zeit, die ein Autor für den Vortrag seines Textes hat, ist auf ca. zehn Minuten begrenzt, damit Texte bis ins Detail besprochen werden können. Dem Publikum liegen die vorgetragenen Texte in vielen Fällen außerdem als schriftliche Kopie vor.
 - (5) *Diskussion über die vorgetragenen Texte*: Die Diskussion über die Texte wird vom Moderator geleitet. Meistens greift dieser außerdem dann ein, wenn sie sich zu weit von den vorgetragenen Texten entfernt oder die Person des Autors kritisiert wird.
- e. ggf. zwischendrin: (III) *Pause*
- f. (9) *Verabschiedung* der Zuschauer und Dank an die Autoren, die ihre Texte vorgetragen haben, durch den Moderator.
- g. (V) *Anschlusstätigkeit (am Veranstaltungsort)*: Vielfach führen die Besucher im Anschluss an die Phasen des Spiels Gespräche untereinander oder setzen die zumeist nur angefangenen Diskussionen während der Veranstaltung im informelleren Rahmen des Spektakulums fort. So schreibt die Autorin Monika Rinck über das *lauter niemand literaturlabor*: »Wenn es nach einigen Stunden vorbei ist, werden im vorderen Hinterzimmer die Tische zusammengeschoben und die Nachlese beginnt. Eine Tafel wie ein Gastmahl. Und was im Nebenraum von psychischer Implosion bedroht war, bestellt jetzt ein Getränk und macht einfach weiter.«²²³
- (v) *Ästhetischer Synkretismus*: Bei Werkstattveranstaltungen kommt es eher selten zur Verbindung verschiedener Kunstformen. Ob während des Spektakulums Hintergrundmusik läuft, ist abhängig vom jeweiligen Veranstaltungsort.

²²³ Rinck: »Oft geht es eine Treppe hinab, seltener eine Treppe hinauf«, S. 87.

- (vi) *Publikumspartizipation*: Die Zuschauer sind aktiv in den Ablauf eines Literaturlabors eingebunden, und zwar einerseits durch die von ihnen geführte Diskussion über den vorgetragenen Text, andererseits dadurch, dass sie selbst die Möglichkeit haben, die Produkte ihres Schreibens vorzutragen. Da viele Zuschauer ebenfalls Autoren sind, die Vortragenden in der Zeit vor bzw. nach ihrem Vortrag weiterhin im Publikum sitzen und nach dem Spiel alle Akteure den Abend gemeinsam ausklingen lassen, bilden Zuschauer und Vortragende gleichsam eine soziale Gruppe und unterscheiden sich lediglich in Bezug auf die jeweils eingenommene Handlungsrolle.

2.3.4 Open Mike

Das Veranstaltungsformat Open Mike (auch »Open Mic« bzw. »Offene Bühne«) bietet ohne Einschränkung allen Personen die Gelegenheit, ihre Texte vorzutragen. Bei vielen Open-Mike-Veranstaltungen werden zwar überwiegend, jedoch nicht ausschließlich Texte vorgetragen. So hieß es z.B. bereits in der Ankündigung der *Offenen Bühne* im Berliner Zimmer 16:

Sie dürfen alles machen. Machen Sie sich zum Liebling des Publikums! Zeigen Sie uns Ihr Bestes aus Ihrem persönlichen Programm. Lesen Sie uns intime Gedichte vor! Zaubern Sie! Singen, tanzen und musizieren Sie oder ziehen Sie sich aus!!!²²⁴

Häufig besteht zwar die Möglichkeit, sich im Vorfeld der Veranstaltung für einen Auftritt anzumelden, in der Regel geschieht dies jedoch erst an der Abendkasse und wird mit einem Eintrittserlass vergolten.

- (i) *Auftretende Akteure*: mehrere Autoren, Moderator.
- (ii) *Veranstaltungsorte*: Es richten insbesondere solche (A.2) Kneipen, Clubs usw. Open Mikes aus, die regelmäßig Kabarett- oder sog. Kleinkunstveranstaltungen im Programm haben, so z.B. die unten genauer untersuchte Stuttgarter »Lokalität« *Rosenau*.
- (iii) *Platzierung der Akteure*: an Tischen/Stehplätze, Sitzreihen in Kombination mit Stehplätzen.
- (iv) *Veranstaltungsphasen und Ablauf* (Dauer: ca. anderthalb Stunden):
 - a. (I) *Einlass* (Eintritt: umsonst oder ab fünf Euro)
 - b. (II) *Phase zwischen Einlass und Spiel*: Kneipenbetrieb.
 - c. (1) *Begrüßung* des Publikums durch den Moderator, nach der das Veranstaltungsformat kurz vorgestellt wird.
 - d. mehrfach: (2) Die *Vorstellung des Autors durch den Moderator* beschränkt sich zumeist auf eine knappe Ankündigung, es sei denn der Vortragende ist dem Moderator persönlich oder von einer anderen Open-Mike-

²²⁴ Felix Jentsch: »OFFENE BÜHNE im Zimmer 16«, URL: http://www.foerdereverein-mikado.de/offene_buhne.html, Datum des Zugriffs: 6.1.2010.

Veranstaltung bekannt. Der Moderator verlässt nach seiner Anmoderation üblicherweise die Bühne.

- (3) *Auftritt des Autors mit einem/mehreren Text/en*: Bei Open Mikes können Autoren Texte aller Gattungen und Genres vortragen. Jeder Auftritt hat jedoch eine Zeitbeschränkung, die bei den meisten Veranstaltungen bei ungefähr zehn Minuten liegt. Finden sich nicht genug Autoren, treten die anwesenden mehrmals auf, damit die Veranstaltung nicht zu kurz wird.
- e. *zwischen*drin: (III) *Pause*
- f. (9) *Verabschiedung* des Publikums durch den Moderator und Dank an die Auftretenden.
- g. (V) *Anschlusstätigkeit (am Veranstaltungsort)*: Kneipen- bzw. Clubbetrieb.
- (v) *Ästhetischer Synkretismus*: Hintergrundmusik während des Spektakulums sowie ggf. Gesang.
- (vi) *Publikumspartizipation*: Beim Open Mike hat wie beim Literaturlabor jeder aus dem Publikum die Möglichkeit, eigene Texte vorzutragen. Die Vortragenden und das Publikum bilden hier jedoch eine weniger homogene Gruppe, insofern ein Großteil des Publikums die Veranstaltung lediglich besucht, um zuzuschauen, nicht um selbst vorzutragen.

2.3.5 Poetry Slam

Das Veranstaltungsformat, das neben der Autorenlesung inzwischen am weitesten verbreitet ist, ist der Poetry Slam, eine moderne Form des Dichterwettstreits. Die historischen Wurzeln des Formats liegen in Chicago, wo Marc Kelly Smith 1986 den ersten Poetry Slam initiierte (Kap. 4.2.1.3.1).²²⁵ Gelangweilt von den bekannten Varianten der Autorenlesung hatte Smith bereits zuvor »Poetry Performances«²²⁶ veranstaltet: Open Mikes, bei denen die Vortragenden z.T. von einer Jazz-Band begleitet wurden. Mit der Einführung des Wettbewerbs, bei dem das Publikum den Gewinner bestimmte, verfolgte er nach eigener Aussage das Ziel, »to maintain the idea of the responsibility to communicate effectively«;²²⁷ die Auftretenden sollten in höherem Maße als bei Open Mikes darauf bedacht sein, bei ihren »Poetry Performances« das Publikum und dessen Wünsche zu berücksichtigen.

²²⁵ Vgl. Gary M. Glazner: »Poetry Slam. An Introduction«, in: Ders. (Hrsg.): *Poetry Slam. The Competitive Art of Performance Poetry*, San Francisco: Manic D 2000, S. 11f., hier S. 11.

²²⁶ Ko Bylanzky/Rayl Patzak: »The story so far...«, in: Dies. (Hrsg.): *Planet Slam. Das Universum Poetry Slam*, Riemerling/München: yedermann 2002, S. 159-171, hier S. 159.

²²⁷ Marc K. Smith, zit. n. Kurt Heintz: »Convergence«, auf: Ders.: *An Incomplete History of Poetry Slam* (1996), URL: <http://www.e-poets.net/library/slam/converge.shtml>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

Seit Mitte der 1990er-Jahre breitet sich das Veranstaltungsformat auch im deutschsprachigen Raum aus (Kap. 4.2.1.3.2). Es unterscheidet sich auf der Handlungsebene der Veranstaltung nur insofern vom amerikanischen Poetry Slam, als die Autoren nicht ca. drei Minuten Zeit für ihren Vortrag haben, sondern fünf bis zehn. Die längere Auftrittszeit ist durch eine Differenz auf der Auftrittsebene bedingt: In Deutschland ist für viele Auftritte mehr Zeit notwendig, da wesentlich mehr Erzähltexte vorgetragen werden als in den USA. Dass jeder auf einer Slam-Bühne seine Texte vortragen kann, führte dort dazu, dass bei den Veranstaltungen sozialkritisch motivierte, in der Tradition des Rap bzw. der *Spoken-Word*-Bewegung der kulturell marginalisierten Minderheiten stehende Texte dominierten, also wie Lieder durch ein Wechselspiel von Strophen und Refrain strukturierte bzw. lyrische und dementsprechend eher kürzere Texte.²²⁸ Wie in Kapitel 4.2.1.3 gezeigt wird, knüpfen die Auftretenden in Deutschland an verschiedene Traditionsstränge der sprachästhetischen Produktion und der Bühnendarstellung an.

- (i) *Auftretende Akteure*: mehrere Autoren (in der Poetry-Slam-Szene häufig als »Poetry Slammer«, kurz: »Slammer«, »Poeten« oder »Dichter« bezeichnet; bei den meisten Poetry Slams treten ungefähr zehn Autoren auf), Moderator (in der Tradition des Rap häufig »MC« [»Master of Ceremony«] genannt; bei vielen Slams gibt es zwei Moderatoren).
- (ii) *Veranstaltungsorte*: (A.2) Kneipen, Clubs (regelmäßig stattfindende Poetry Slams); bei nicht regelmäßig stattfindenden Slams in zunehmendem Maße auch (A.1) Theater.
- (iii) *Platzierung der Akteure*: an Tischen/Stehplätze, Sitzreihen in Kombination mit Stehplätzen.
- (iv) *Veranstaltungsphasen und Ablauf* (Dauer: ca. zweieinhalb Stunden): Der Wettbewerb bei Poetry Slams wird nach einem Rundensystem ausgetragen. Bei den meisten Slams gibt es zwei Vorrunden, in denen je fünf Autoren einmal auftreten. Die vom Publikum gekürten Sieger der Vorrunden treten im die Veranstaltung abschließenden Finale ein weiteres Mal auf, woraufhin die Zuschauer über den Gewinner des Slams abstimmen. Ebenfalls populär sind sog. K.O.-Slams, bei denen je zwei der Autoren gegeneinander antreten, bis ein Slammer gewonnen hat. Im Folgenden stelle ich die Standardvariante vor, den Slam mit zwei Vorrunden und Finale. Dieser Ablauf wird bei manchen Slams durch die Auftritte eines sog. *featured poet* ergänzt. Der im Vorfeld der Veranstaltung eingeladene bekanntere Slammer tritt z.B. vor den Vorrunden außer Konkurrenz und ohne Beschränkungen durch die unten erläuterten Wettbewerbsregeln auf.
 - a. (I) *Einlass* (Eintritt: üblicherweise ca. zehn Euro): Wie bereits erwähnt wurde, können bei den meisten Poetry Slams alle

²²⁸ Vgl. Ko Bylanzky: »America, the Beautiful. Oder: München ist nicht New York City... und das ist auch gut so«, in: Ders./Rayl Patzak: *Planet Slam 2. Ein Reiseführer durch die Welten des Poetry Slam*, Riemerling/München: yedermann 2004, S. 158-165, hier S. 162.

aufzutreten, die selbst geschriebene Texte vortragen möchten. Hierzu liegt am Einlass eine sog. offene Liste aus, auf der man sich eintragen kann, um später einen Auftrittsort zugewiesen zu bekommen oder auf einen Platz gelost zu werden. Bei den meisten Slams laden die Veranstalter (in der Poetry-Slam-Szene auch als »Slam Master« oder mit dem englischen Terminus »host« bezeichnet) die Hälfte der Auftretenden im Vorfeld der Veranstaltung ein und »setzen« sie, weisen ihnen also feste Auftrittsorte zu. Die andere Hälfte der Plätze wird über die offene Liste vergeben.

- b. (II) *Phase zwischen Einlass und Spiel*: Während des Spektakulums werden Getränke ausgeschenkt, zudem gibt es vor Beginn des Spiels ggf. Restaurantbetrieb. In den Phasen des Spektakulums legt zudem bei vielen Slams ein DJ Musik auf.
- c. (1) *Begrüßung* des Publikums und Einführung in die Veranstaltung durch den Moderator: Nach der Begrüßung des Publikums stellt der Moderator das Veranstaltungsformat vor, erklärt den Ablauf der Veranstaltung und gibt die Regeln bekannt, welchen die Auftritte unterliegen, mit denen die Autoren um die Gunst des Publikums streiten: Man darf nur selbst geschriebene Texte vortragen, es steht nur ein begrenztes Maß an Zeit zur Verfügung (s.o.), die Auftretenden dürfen keine Hilfsmittel außer dem Mikrofon und der Textvorlage benutzen und nicht die längste Zeit des Auftritts singen. Darüber hinaus wird das Abstimmungssystem erläutert: Bei den meisten Slams bestimmt das Publikum den Sieger durch Lautstärke des Applauses. Entscheidet eine Jury aus dem Publikum mit hochzuhaltenden Notentafeln über den Sieger, wird dies dem Publikum bekannt gegeben, wohingegen die Jury selbst bereits vor Beginn des Spiels in der Phase (II) ausgewählt wurde.
- d. Vorrunde 1:
 - mehrfach: (2) *Vorstellung des Autors durch den Moderator*: Wie beim Open Mike wird jeder Autor kurz vorgestellt, wenn der Moderator über Angaben zur Person verfügt. Darüber hinaus wird das Publikum gerade zu Beginn der Vorrunden dazu animiert, den Auf- und Abgang jedes Autors mit Applaus zu begleiten.
 - (3) *Auftritt des Autors mit einem/mehreren Text/en*: Auch beim Poetry Slam können Autoren Texte aller Gattungen und Genres vortragen, wenn sie den o.g. Regeln genügen. Ausnahmen sind Themen-Slams wie z.B. Erotik-Slams o.Ä., die jedoch nur selten stattfinden. Ohne dass damit eine positive Wertung einhergehen soll, sei festgehalten, dass sich Poetry

Slam als das abwechslungsreichste Literaturveranstaltungsformat erwiesen hat. Auch wenn sich die Beiträge bei anderen Veranstaltungsformaten theoretisch aus derselben Vielfalt unterschiedlicher sprachästhetischer Formen speisen könnten und sich andere Formate ebenso mithilfe der Kombination einer höheren Anzahl von Veranstaltungsphasen gestalten ließen, lassen sich diese Mittel, um Abwechslungsreichtum zu generieren, de facto am häufigsten bei Poetry Slams beobachten.

- e. (7) *Abstimmung über den Gewinner von Vorrunde 1*: Die Abstimmung wird vom Moderator geleitet, der ggf. die Beiträge der Autoren noch einmal zusammenfasst, um sie dem Publikum in Erinnerung zu rufen. Das Ergebnis der Abstimmung wird wie die Reihenfolge der Auftretenden häufig für das Publikum sichtbar auf einer Tafel o.Ä. festgehalten.
- f. (III) *Pause*
- g. (1) *Begrüßung*: Um die Aufmerksamkeit der Zuschauer wieder auf das Bühnengeschehen zu fokussieren, begrüßen die Moderatoren das Publikum erneut und beenden so offiziell die Pause. Zudem werden zu diesem Zeitpunkt andere Veranstaltungen und der nächste Poetry Slam angekündigt.
- h. Vorrunde 2 (vgl. Vorrunde 1):
 - mehrfach: (2) *Vorstellung des Autors durch den Moderator*
 - (3) *Auftritt eines Autors mit einem/mehreren Text/en*
- i. (7) *Abstimmung über den Gewinner von Vorrunde 2*
- j. Finale: Das Finale schließt sich bei den meisten Slams ohne eine weitere Pause an die zweite Vorrunde an.
 - mehrfach: (2) *Anmoderation der Vorrunden-Gewinner durch den Moderator*: Da die Auftretenden bereits vorgestellt wurden, erfolgt hier lediglich eine kurze Ansage durch den Moderator.
 - (3) *Auftritt eines Vorrunden-Gewinners mit einem/mehreren Texten*
- k. (7) *Abstimmung über den Gewinner des Finales*: Bei der abschließenden Abstimmung werden die gerade gehörten Texte nicht noch einmal zusammengefasst, da im Finale nur die Gewinner der Vorrunden, also meistens zwei Autoren auftreten. Bei Slams mit Jurywertung in den Vorrunden wird im Finale häufig zu einer Applausabstimmung übergegangen.
- l. (8) *Siegerehrung*: Die Gewinner von Poetry Slams erhalten meistens nur symbolische Preise von geringem materiellen Wert, z.B. eine Flasche Whiskey, ein Buch o.Ä.

- m. (9) *Verabschiedung*: Nach der Siegerehrung bitten die meisten MCs das Publikum noch einmal um einen Applaus für alle aufgetretenen Autoren, wozu diese erneut auf die Bühne kommen. Mit dem Dank an die Slammer, der Verabschiedung des Publikums und häufig der Bitte des Gewinners um Applaus für den Moderator endet das Spiel.
- n. (V) *Anschlusstätigkeit (am Veranstaltungsort)*: Je nach Veranstaltungsort Kneipen- bzw. Clubbetrieb, bei dem auch viele der Autoren noch anwesend sind. Nach der Veranstaltung, ggf. auch in den anderen Phasen des Spektakulums, können die Zuschauer außerdem Bücher, Tonträger o.Ä. von den Auftretenden erwerben.
- (v) *Ästhetischer Synkretismus*: Zur Kombination verschiedener Kunstformen kommt es bei Poetry Slams durch die Regeln des Spiels nur in begrenztem Maße. Die Hintergrundmusik während des Spektakulums ist jedoch fester Bestandteil fast aller Poetry Slams, zudem tritt mancher *featured poet* mit musikalischen Elementen auf. Beim Münchner Slam im *Substanz* spielte sogar lange Jahre eine Band in der Veranstaltungspause.
- (vi) *Publikumspartizipation*: Der Poetry Slam bietet im Vergleich zu allen anderen Literaturveranstaltungsformaten die größte Bandbreite unterschiedlicher Formen der Publikumspartizipation: Erstens entscheiden die Zuschauer direkt über den Ablauf der Veranstaltung, indem sie abstimmen, wer im Finale erneut auftritt und wer die Veranstaltung gewinnt. Zweitens haben sie über die offene Liste die Möglichkeit, selbst im Wettbewerb aufzutreten. Drittens kommunizieren viele Auftretende direkt mit dem Publikum und manche beziehen es sogar in die Auftritte mit ein: Bei vielen improvisierten Texten dienen die Zuschauer wie oben dargestellt als Stichwortgeber, wohingegen sie bei den sog. *audience participation poems* bestimmte wiederkehrende Textpassagen auf ein Zeichen des Auftretenden hin mitsprechen oder ganz übernehmen.

2.3.6 Literaturfestival

Festivals setzen sich aus verschiedenen Einzelveranstaltungen zusammen, die in einem abgegrenzten Zeitraum stattfinden (dadurch unterscheiden sich Festivals von Veranstaltungsreihen). Geboten werden im Festivalkontext Autorenlesungen, Lesungen von Schauspielern und Prominenten, Diskussionsveranstaltungen zu verschiedenen Aspekten der Literatur und des Literaturbetriebs. Hinzu kommen Preisverleihungen, bei einigen Festivals außerdem Theateraufführungen und Musikveranstaltungen. Poetry Slams sind ebenfalls immer wieder Bestandteil von Literaturfestivals, so etwa des Festivals *Leipzig liest*, das während der Buchmesse stattfindet, dem *internationalen literatur-*

festival berlin, der *lit.COLOGNE* und des Brechtfestivals in Augsburg. Auch beim Festival *LITERA* in Linz wurde »[d]er Vortrag von Christoph Ransmayr [...] gestürmt«,²²⁹ und »Hunderte strömten zum ›Poetry Slam‹«,²³⁰ der parallel dazu stattfand. Lesebühnenautoren sind ebenfalls gelegentlich bei Festivals vertreten, sowohl einzeln als auch gemeinsam, wie z.B. *Die Surfpoeten* bei *AugsburgBrechtConnected* 2007. Wenngleich manche Festivals thematisch ausgerichtet sind (z.B. das eben genannte und sein Nachfolger, das *Brecht-festival*, das ebenfalls in Augsburg stattfindet) oder sich auf eine Gattung bzw. ein Genre konzentrieren (z.B. das *Internationale Lyrikfestival Basel* bzw. das bereits erwähnte *Krimifestival München*) zeichnen sich die meisten Literaturfestivals durch die ausgesprochene Heterogenität ihres Veranstaltungsprogramms aus. Hierdurch unterscheiden sich natürlich auch (i) die *auf tretenden Akteure*, (ii) die *Veranstaltungsorte*,²³¹ (iii) die *Platzierung der Akteure*, (iv) *Phasen/Ablauf* der unterschiedlichen Veranstaltungen, (v) die Formen des *ästhetischen Synkretismus* sowie (iv) die Möglichkeiten zur *Publikumspartizipation*.

Festivals werden hier nicht nur erwähnt, weil ihre Anzahl seit den 1990er-Jahren stark zugenommen hat (Kap. 4.2.2.1.2).²³² Sie evozieren durch die Vielzahl der Veranstaltungen und Formate, zwischen denen ihre Besucher wählen können, eine besondere Form des Erlebens: Wie Organisatoren und Wissenschaftler konstatieren, liege »eine auffällige Nähe von Literaturfestival und Rummelplatz«²³³ vor, die »Kindlichkeit und Markt, Lust und Schwindel«²³⁴ gleichermaßen verbinde; das Publikum werde durch den Zwang, aus einer großen Zahl angebotener Veranstaltungen zu wählen, und durch die »Episodenhaftigkeit«²³⁵ der Veranstaltungsbesuche systematisch überfordert, denn »[d]as Schlaraffenland hat keine Verkehrsstraßenordnung«,²³⁶ mithilfe derer sich Entscheidungen vereinfachen oder die Relevanz des jeweiligen Erlebnisses beurteilen lassen. Gleichzeitig biete das Literaturfestival, so Thomas Wegmann, eine Orientierungsmöglichkeit in »eine[r] Kultur, die in einem Jahr erheblich

²²⁹ Peter Grubmüller: »Ein zarter Hauch von Begeisterung für LITERatur«, in: *Oberösterreichische Nachrichten*, 28.4.2008.

²³⁰ Ebd.

²³¹ Bei kleineren Festivals wie dem *WortWärts-Literaturfestival* des Nürnberger Kulturladens Nord finden die verschiedenen Einzelveranstaltungen nacheinander an einem Ort statt. Das ist bei vielen anderen Festivals aufgrund der Vielzahl an Veranstaltungen gar nicht möglich: Bei *Leipzig liest* 2016 konnten die Besucher zwischen rund 3.000 Veranstaltungen wählen, bei der *lit.COLOGNE* im selben Jahr wurden rund 190, beim *Erlanger Poetenfest* 2015 ca. 100 Veranstaltungen angeboten. Diese laufen an unterschiedlichen Orten und häufig parallel zueinander ab. Die Zahl der Veranstaltungen der genannten, vergleichsweise großen Festivals ist in den letzten Jahren kontinuierlich gestiegen.

²³² Vgl. Wegmann: »Zwischen Gottesdienst und Rummelplatz«, S. 124.

²³³ Ebd., S. 123.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Ebd., S. 130.

²³⁶ Theo Schäfer: »The Show Must Go On. Wie man für Bücher die Trommel schlägt«, in: *neue deutsche literatur* 47 (1999), H. 526, S. 179-186, hier S. 179.

mehr Bücher auf den Markt bringt, als ein Einzelner während seines gesamten Lebens lesen kann«:²³⁷

Literaturfestivals leisten genau dies, indem sie den einzelnen [Besucher, SD] zunächst mit der ganzen literarischen Vielfalt konfrontieren, ihn dann aber hörend vergessen lassen, was er potentiell erinnern soll – ein Anästhetikum gegenüber einer boomenden Literatur, an der Besucher von Literaturfestivals in kleinen Dosen partizipieren können, ohne selbst sämtliche saisonalen Höhepunkte lesen zu müssen, von denen die meisten in der nächsten Saison doch wieder vergessen sind. Das Literaturfestival ist somit ein kultiviertes Autodafé einer an Literatur interessierten und gleichzeitig von Literatur überlasteten Gesellschaft.²³⁸

2.3.7 Weitere Literaturveranstaltungsformate

Wie bereits deutlich wurde, werden die dargestellten Literaturveranstaltungsformate in der Praxis auf unterschiedlichste Weise variiert, sodass sich ein weites Spektrum an verschiedenen Ausprägungen ergibt (Kap. 4.2.2.1.3). Die Eigenschaften der verschiedenen Formate überschneiden sich in vielerlei Hinsicht, worauf ich bei der Bestimmung des Untersuchungskorpus noch zu sprechen kommen werde (Kap. 5.1.1). Alle anderen, hier nicht vorgestellten Veranstaltungsformate lassen sich ebenfalls als eine Kombination von Merkmalen der bereits genannten beschreiben: Die bekannte jährlich stattfindende literarische Wettbewerbsveranstaltung *open mike* des Hauses für Poesie Berlin und das Lesen um den Ingeborg-Bachmann-Preis bei den *Tagen der deutschsprachigen Literatur* in Klagenfurt ähneln strukturell den Poetry Slams. Sie unterscheiden sich jedoch darin, dass sie erstens länger dauern, es zweitens keine offene Liste gibt und drittens der Hauptpreis von einer Jury vergeben wird, deren Mitglieder beruflich im literarischen Feld bzw. dem Feld der Literaturvermittlung tätig sind. Gleichwohl gibt es auch hier jeweils einen Publikumspreis, über den beim *open mike* vor Ort und bei den *Tagen der deutschsprachigen Literatur* von Zuschauern der Fernsehübertragung online abgestimmt wird. An die Lesungen in Klagenfurt schließen sich zudem Diskussionen über die Texte an, die an jene bei einem Literaturlabor erinnern. Veranstaltungen zur Verleihung von Literaturpreisen entsprechen Autorenlesungen bis auf den Umstand, dass statt einem Gespräch über das Werk eines Autors oder zusätzlich dazu Lob- und Dankesreden Punkte des Programms sind.²³⁹ Bei Buchmessen anlässlich derer wie in Leipzig ein Literaturfestival stattfindet, halten Schriftsteller Lesungen, nur dass nach dem Vortrag seltener Raum für ein Autorengespräch ist, die Lesungen kürzer sind und der Veranstaltungsort zumeist ein Messestand ist. Für diesen wirken die vortragenden Au-

²³⁷ Wegmann: »Zwischen Gottesdienst und Rummelplatz«, S. 125.

²³⁸ Ebd., S. 125.

²³⁹ Vgl. Burckhard Dücker: »Literaturpreise«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 39 (2009), S. 54-76.

toren gleichsam als »Publikumsmagneten«,²⁴⁰ mit deren Hilfe die Aufmerksamkeit der Besucher auf die Repräsentanz und die Neuerscheinungen des Verlags gelenkt wird, der auch das betreffende Werk des Autors publiziert hat.

Veranstaltungen all dieser Formate lassen sich sowohl systematisch als auch hinsichtlich der Genese ihrer formalen Struktur auf die oben genauer dargestellten zurückzuführen.²⁴¹ Da sie jedoch wesentlich seltener stattfinden, beeinflussen sie die dominanten sozialen Praktiken im Feld der Literaturveranstaltungen in deutlich geringerem Maße, sodass sie hier nicht näher untersucht werden.²⁴²

²⁴⁰ Plachta: *Literaturbetrieb*, S. 11.

²⁴¹ Dies gilt auch für literarische Salons u.Ä. Vgl. Cornelia Saxe: *Das gesellige Canapé. Die Renaissance der Berliner Salons*, Berlin: Quadriga 1999.

²⁴² Im literarischen Feld kann ihnen, so z.B. dem *open mike* oder dem *Ingeborg-Bachmann-Preis*, natürlich trotzdem eine große Relevanz für Autoren und Verlage zukommen. Vgl. hierzu Doris Moser: *Der Ingeborg-Bachmann-Preis. Börse, Show, Event*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2004, insb. S. 205-227, 218-339; Stefanie M. Graf: »Open Mike«. *Zur Bedeutung und Geschichte des Literaturwettbewerbs für Nachwuchsliteraten. Ein Wettbewerb zwischen Förderung und Vermarktung*, Berlin: Masterarbeit 2007, URL: http://www.haus-fuer-poesie.org/uploads/tx_pdfdownload/Masterarbeit_open_mike.pdf, 43 S., Datum des Zugriffs: 20.5.2008, insb. S. 13-16.

3. Theorie der Wertung und der sozialen Bedingungen von Wertungen

Schon bei der Entwicklung eines Beschreibungsmodells der Literaturveranstaltung habe ich auf die allgemeinen konstruktivistischen Rahmenannahmen hingewiesen, die meiner Verwendung der Begriffe »Literatur« und »Kunst« zugrunde liegen (Kap. 2.2.1).¹ Auch hinsichtlich des ontologischen Status von Werten vertrete ich einen anti-essenzialistischen Standpunkt: Ich halte es für gerechtfertigt anzunehmen, dass Entitäten keinen intrinsischen ästhetischen Wert haben;² vielmehr wird Gegenständen, die als ästhetisch rezipiert werden, dann Werthaftigkeit zugeschrieben, wenn sie in der rezipientenspezifischen Wahrnehmung und Interpretation ihrer Eigenschaften bestimmten Wertmaßstäben genügen,³ seien diese individueller oder kollektiver, also sozialgruppenspezifischer Art.

Gegen die historisch auf die Autonomieästhetik zurückführbare Auffassung, Werte kultureller Produkte lägen in irgendeiner Form in diesen selbst – etwa, wie Barbara Herrnstein Smith in Bezug auf Literatur spezifiziert,⁴ als intrinsische, objektive, absolute, universale oder transzendente Werte in Texten – sprechen mehrere Gründe:⁵ Auf einer theorieinternen Ebene stehen essenzia-

¹ Einem gemäßigten Konstruktivismus lassen sich sowohl die soziologischen Theorien zuordnen, auf die im letzten Kapitel Bezug genommen wurde (z.B. von Goffman und Bourdieu), als auch die philosophischen Ansätze (z.B. von Wittgenstein).

² Harold Osborne hat zudem darauf hingewiesen, dass ein Verständnis von »Kunst« als Familienähnlichkeitsbegriff eine philosophische Ästhetik unmöglich machen würde. Vgl. Harold Osborne: »Definition and Evaluation in Aesthetics«, in: *The Philosophical Quarterly* 23 (1973), S. 15-27, hier S. 20. Mit Joseph Margolis vertrete ich außerdem die Auffassung, »aesthetics is only a very loosely collected system of issues bearing on our interest in the arts«. Joseph Margolis: *The Language of Art and Art Criticism*, Detroit: Wayne State University Press 1965, S. 8.

Auch wenn ich davon ausgehe, dass es keine intrinsischen ästhetischen Werte gibt, halte ich es durchaus für möglich, dass Gegenstände, die als ästhetisch wahrgenommen werden, einen intrinsischen Wert haben können (z.B. einen moralischen).

³ Heydebrand/Winko sprechen deshalb hierbei von »attributiven Werten«. Vgl. Heydebrand/Winko: *Einführung in die Wertung von Literatur*, S. 42.

⁴ Vgl. Barbara Herrnstein Smith: *Contingencies of Value* (1988), in: Vincent B. Leitch (Hrsg.): *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, New York, London: Norton & Company 2001, S. 1910-1932, hier S. 1914.

⁵ Vgl. zum Folgenden Buck: *Literatur als moralfreier Raum?*, S. 28-32.

listische Wertkonzeptionen vor dem Problem, erklären zu müssen, wie Werte in künstlerischen Produkten ›vorliegen‹ können und wie der Zugang zu ihrer ›Existenzform‹ möglich ist. Gerade mit Blick auf fiktionale Texte, deren Bedeutung sich erst durch voraussetzungsreichere (und dementsprechend umstrittenere) Interpretationen bzw. Inferenzbildungen erschließt als z.B. Bedeutungen in Alltagskommunikation, drängt sich die Frage auf, ob gerechtfertigterweise davon gesprochen werden kann, dass Werte im jeweiligen Gegenstand ›enthalten‹ sind: Ausgehend von einer essenzialistischen Werttheorie müsste man Wertungen als wahr und falsch beurteilen können. Das entspricht jedoch nicht »unserem normalen Sprachspiel«,⁶ wie Sabine Buck in Anlehnung an Wittgensteins Terminologie feststellt; darüber hinaus erscheint es bei vielen literarischen Texten problematisch, Wertungen als wahr oder falsch zu klassifizieren, weil fiktionale Aussagen in ›komplexerer‹ Weise referieren als faktuale.⁷

Bereits das Erkenntnisinteresse dieser Untersuchung bedingt eine soziologisch, psychologisch und literaturwissenschaftlich geschulte Methodik, die sich nur ausgehend von einem wertontologischen Konstruktivismus theoretisch fundieren lässt: Nicht intrinsische Werte stehen hier im Mittelpunkt, sondern evaluative Einstellungen der Zuschauer, die zu Wertungen führen, welche sich wiederum in Werturteilen realisieren können.

Im Folgenden werde ich zunächst aufzeigen, welche Bestandteile von Wertungen allgemein bei deren Rekonstruktion berücksichtigt werden müssen (Kap. 3.1). Dabei gehe ich v.a. von der philosophisch-praktischen Wertungstheorie Holmer Steinfaths aus sowie von Renate von Heydebrands und Simone Winkos Theorie der Wertung literarischer Texte.⁸ Wenngleich sich von Heydebrand/Winko in der Anwendung ihrer Theorie auf Wertungen literarischer Texte beschränken, lässt sich ihr theoretischer Entwurf als Ausgangspunkt einer allgemeinen operationalisierbaren Wertungstheorie auch für den Gegenstandsbereich dieser Arbeit heranziehen. Anschließend führe ich unter Rekurs auf das soziologische Habituskonzept und das Sozialraummodell Pierre Bour-

⁶ Ebd., S. 30.

⁷ Die Diskussion um die Referenz fiktionaler Aussagen ist eine der umfassendsten in der Literaturtheorie. Deshalb würde eine Rekonstruktion der wesentlichen Argumentationsstränge hier zu weit führen. Vgl. hierzu z.B. Lutz Danneberg: »Weder Tränen noch Logik. Über die Zugänglichkeit fiktionaler Welten«, in: Uta Klein/Katja Mellmann/Steffanie Metzger (Hrsg.): *Heuristiken der Literaturwissenschaft. Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur*, Paderborn: mentis 2006, S. 35-83; Tilmann Köppe: »Prinzipien der Interpretation – Prinzipien der Rationalität. Oder: Wie erkundet man fiktionale Welten?«, in: *Scientia Poetica* 9 (2005), S. 310-329; Lutz Rühling: »Fiktionalität und Poetizität«, in: Heinz L. Arnold/Heinrich Detering (Hrsg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft* (1996), 7. Aufl., München: dtv 2005, S. 25-51, hier S. 27-38. Zur Fiktionalitätskonvention in literarischer Kommunikation vgl. Kap. 5.3.2.1.3.1.

⁸ Vgl. Steinfath: *Orientierung am Guten*; Heydebrand/Winko: *Einführung in die Wertung von Literatur*.

dieus aus, welche kontextuellen Faktoren zur Erklärung von Wertungen in den Blick genommen werden müssen (Kap. 3.2).

Damit bildet dieses Kapitel zur Wertungstheorie eine wesentliche Grundlage zur Darstellung des Literaturveranstaltungsfeldes und seiner sozialen Bezugsräume (Kap. 4) sowie v.a. für die Konzeption des empirischen Untersuchungsdesigns und der Methode zur Wertungsanalyse (Kap. 5.1.2). Im Folgenden zeige ich, welche Aspekte bei der Analyse und Erklärung von Wertungen allgemein zu berücksichtigen sind, und beziehe mich dabei auf eine Vielzahl an Beispielen aus verschiedenen Bereichen künstlerischer Produktion. Aus diesen allgemeinen theoretischen Grundlagen entwickle ich in Kapitel 5.1.2 eine Untersuchungsmethode, die speziell auf den Gegenstand dieser Arbeit, die Publikumsbewertungen bei Literaturveranstaltungen, zugeschnitten ist.

3.1 Wertungen und Wertmaßstäbe

Die Beantwortung der Fragen, was Zuschauern an Literaturveranstaltungen gefällt oder missfällt und wie dies zu erklären ist, setzt eine Explikation des Begriffs »Wertung« und seines konzeptuellen Bezugsrahmens voraus. Wie Holmer Steinfath in seiner Studie *Orientierung am Guten* darlegt, sind Werten und wertendes Verhalten zentrale Aspekte der Relation, in der Akteure zur Außenwelt stehen. Für viele Handlungen und Entscheidungen ist es sogar notwendig, Personen, Dinge, Sachverhalte, Handlungen und Verhalten, unsere eigenen Einstellungen usw. als gut oder schlecht zu qualifizieren und ihnen einen evaluativen Gehalt zuzuordnen. Ein weites Verständnis von »werten«, wie Steinfath es expliziert, umfasst »alle mentalen Einstellungen [...], durch die jemand etwas als in irgendeiner Hinsicht gut, attraktiv, schön, nützlich u.ä.m. erfährt oder einstuft«. ⁹ Wertungen können dementsprechend nicht nur verbal realisiert werden – entweder explizit in Form von Werturteilen oder implizit ¹⁰ –,

⁹ Steinfath: *Orientierung am Guten*, S. 153. Steinfath rekurriert hier auf einen Begriff der mentalen Einstellung, unter den neben Meinungen, Wünschen usw. auch Gefühle fallen. Dabei nimmt er jedoch an, dass eine mentale Einstellung nicht notwendigerweise einen wertenden Aspekt hat (wie etwa bei den sog. faktenbezogenen Einstellungen wie Glauben, Behaupten, Vermuten, Erinnern usw.). Anders wird der Begriff der Einstellung in der Psychologie und Soziologie verwendet, wo die meisten Konzeptionen einen kognitiven, einen affektiven und einen konativen Aspekt von Einstellungen annehmen, und Einstellungen folglich bereits ein wertender Aspekt immanent ist (so auch z.B. bei Bourdieus unten aufgegriffenem Dispositionsbegriff). Vgl. z.B. Richard E. Petty/John T. Cacioppo: *Attitudes and Persuasions. Classic and Contemporary Approaches*, Dubuque: Brown 1981, S. 7; Marvin E. Shaw/Jack M. Wright: *Scales for the Measurement of Attitudes*, New York: McGraw-Hill 1967, S. 3; Ulrike Six: »Die Rolle von Einstellungen im Kontext des Kommunikations- und Medienhandelns«, in: Dies./Uli Gleich/Roland Gimmler (Hrsg.): *Kommunikationspsychologie – Medienpsychologie*, Weinheim, Basel: Beltz 2007, S. 90-117, hier S. 91.

¹⁰ Als implizit bewertend können »all jene sprachlichen Handlungen [gelten], bei deren Beschreibung eine der Bedingungen des Handlungsvollzugs eine Bewertung enthält«. Wer-

sondern auch nicht-sprachlich durch Selektionshandlungen, Applaudieren usw. Unter den ausgeführten Begriff der mentalen Einstellung fallen zudem Gefühle. Diese zeigen erstens häufig Wertungen an (Steinfath spricht hier vom indirekten Wertungscharakter von Gefühlen). Insofern Gefühle »Weisen affektiven Involviertseins«¹¹ sind (angenehme/unangenehme sinnliche Empfindungen, Lust-/Unlustempfindungen, Stimmungen, viele Emotionen), sind Wertungen zweitens oft auch direkter, wenn auch nicht explizierter Bestandteil von Gefühlen, die dann wiederum zu Reaktionen wie Lachen, Weinen usw. führen können.¹² Eine Wertung, so lässt sich summieren, ist eine verbale oder nonverbale Handlung bzw. der Aspekt einer Handlung oder Einstellung, mit der bzw. mit dem ein Subjekt einem Objekt in einer bestimmten Situation zuschreibt, »in Bezug auf einen bestimmten Maßstab [...] positiv oder negativ zu sein«.¹³

In einer empirischen Untersuchung ist es notwendig, sich auf sprachlich bzw. nicht-sprachlich ausgedrückte Wertungen zu beschränken, also auf Wertungshandlungen, durch die es zu »Bekundungen des Gefallens oder Mißfallens«¹⁴ oder zu Anerkennungsäußerungen kommt. Ich lege den Fokus im Folgenden auf Werturteile, insofern ich davon ausgehe, dass sich die meisten Wertungsäußerungen als Werturteile reformulieren oder mit Werturteilen begründen lassen.¹⁵ Zwar gibt es sicherlich auch Fälle des Wertens, in denen ein nicht weiter qualifiziertes Gefallen oder Missfallen zum Ausdruck kommt und in denen ein Akteur nicht explizit angeben kann, welche Eigenschaft einer Sache er gut bzw. schlecht findet. Zumeist liegt Wertungen jedoch ein konkretisierbarer Maßstab zugrunde, der auf eine abgrenzbare Eigenschaft einer Sa-

ner Zillig: *Bewerten. Sprechakttypen der bewertenden Rede*, Tübingen: Niemeyer 1982, S. 299. Diese Faustregel, deren Anwendung Zillig in seiner Studie näher erläutert, erlaubt es, z.B. den Wertungscharakter solcher Rezensionen herauszuarbeiten, die sich expliziten Bewertungen verweigern.

¹¹ Steinfath: *Orientierung am Guten*, S. 152. Friederike Worthmann bestimmt Gefühle als affektive Erfahrungen im Rahmen von Wahrnehmungs- und Interpretationsprozessen, die ein Individuum an sich selbst wahrnimmt. Vgl. Friederike Worthmann: *Literarische Wertungen. Vorschläge für ein deskriptives Modell*, Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 2004, S. 170-172.

¹² Vgl. Steinfath: *Orientierung am Guten*, S. 149-153, 450. Steinfath zufolge sind *wertende* Gefühle darüber hinaus »die Voraussetzung dafür, daß wir überhaupt etwas als werthaft erfahren«. Ebd., S. 430.

¹³ Simone Winko: »Literarische Wertung und Kanonbildung«, in: Heinz L. Arnold/Heinrich Detering (Hrsg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft* (1996), 7. Aufl., München: dtv 2005, S. 585-600, hier S. 586. Zum intentionalen Gehalt von Gefühlen vgl. Steinfath: *Orientierung am Guten*, S. 146-149.

¹⁴ Ebd., S. 243.

¹⁵ Vgl. auch Simone Winko: »Literatur-Kanon als invisible hand-Phänomen«, in: Heinz L. Arnold (Hrsg.): *Literarische Kanonbildung*, München: edition text + kritik 2002, S. 9-24, hier S. 14. Das gilt z.B. auch für die von Worthmann untersuchten »indirekten Wertaussagen«. Vgl. Worthmann: *Literarische Wertungen*, S. 237-239.

che bezogen wird und der dem wertenden Akteur oder einem interpretierenden Beobachter zugänglich ist.

Werturteile haben üblicherweise deskriptive, evaluative und normative Bestandteile, und zwar

erstens die Feststellung, daß ein Beurteilungsgegenstand die und die [...] Eigenschaften hat; zweitens die Feststellung, daß er aufgrund dieser Eigenschaften dem und dem Standard entspricht (wobei manchmal die Nennung der Eigenschaften und die des Standards zusammenfallen); sowie drittens eine nicht-epistemische Einstellung zum zugrunde gelegten Standard, die im Kern eine affirmative optativische Stellungnahme ist.¹⁶

Nimmt man die o.g. Explikation von »Wertung« und Steinfaths Konzeptualisierung des Werturteilsbegriffs in den Blick, ist ersichtlich, weshalb es am einfachsten ist, Wertungen über Werturteile (oder Wertungsäußerungen, die sich mit Werturteilen begründen bzw. reformulieren lassen) zu erschließen. Die Aspekte, die hierbei beachtet werden müssen, lassen sich negativ daraus ableiten, auf welche Weise es zu Dissens innerhalb eines evaluativen Diskurses kommen kann (vgl. zum Folgenden auch Abb. 1):¹⁷

(I) Erstens muss rekonstruiert werden, auf welche Repräsentation eines Gegenstandes sich die Wertung eines Akteurs bezieht, was also das Objekt der Wertung ist: Zwar explizieren Werturteile die deskriptiven Bestandteile von Wertungen und gehen so über bloße Gefallens- oder Missfallensbekundungen hinaus; sie benennen, was gefällt, also das Objekt, an das der evaluative Aspekt der Wertung geknüpft wird. Gleichzeitig muss diese Beschreibung eines Gegenstandes oder seiner Eigenschaften gerade bei komplexen Begriffen wie »Thema«, »Erzählperspektive« oder »Vortragsweise« intersubjektiv keineswegs übereinstimmen, wie z.B. Barbara Herrnstein Smith konstatiert:

[T]hat what may be spoken of as the ›properties‹ of a work – its ›structure,‹ ›features,‹ ›qualities,‹ and of course its ›meanings‹ – are not fixed, given, or in-

¹⁶ Steinfath: *Orientierung am Guten*, S. 261. Zu beachten ist, dass die optativische Stellungnahme keinen Allgemeingültigkeitsanspruch beinhalten muss, was sich z.B. mithilfe von Rainer Grübels aus meiner Sicht zu enger Definition des Werturteils illustrieren lässt: »Ein Wertender (1), für den die Wertung symptomatisch ist, beurteilt einen Gegenstand (2), der in der Wertung werthaft dargestellt wird und richtet sich appellativ – ausdrücklich oder unausdrücklich – an Wertungsadressaten (3), deren Zustimmung erheischt wird.« Hier wird offensichtlich, dass gerade der letzte, vermutlich nicht ohne Grund unklar formulierte Aspekt des ›Erheischens von Zustimmung‹ nicht von allen Werturteilen erfüllt wird und auch nicht von allen Wertenden erzielt werden will. Rainer Grübel: »Wert, Kanon und Zensur«, in: Heinz L. Arnold/Heinrich Detering (Hrsg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, München: dtv 1996, S. 601-622, hier S. 609.

¹⁷ Zu evaluativem Dissens vgl. Heydebrand/Winko: *Einführung in die Wertung von Literatur*, S. 110.

herent in the work ›itself‹ but are at every point the variable products of particular *subjects'* interactions with it.¹⁸

Mit dem allgemeinen Konsens der Kognitionspsychologie gehe ich davon aus, dass bei der Wahrnehmung eines Gegenstands datengesteuerte, durch die Eigenschaften des Gegenstands bedingte Prozesse (Bottom-up-Prozesse) und schemagesteuerte, subjektseitige Prozesse (Top-down-Prozesse) ineinandergreifen.¹⁹ Für alle Stufen der Informationsverarbeitung (für die Wahrnehmung und natürlich ebenso für höherstufige Interpretationen) folgt hieraus, dass mentale Repräsentationen »die äußeren Verhältnisse also nicht einfach als eine Art Spiegelbild wieder[geben], sondern [...] in systematischer Weise davon ab[weichen]«²⁰ und auch »vom Vorwissen, den aktuellen Zielen sowie [...] Erwartungen«²¹ und sozialen Konventionen bedingt sind.²² Mentale Repräsentationen sind Ergebnisse von Interpretationen, und die Vorgänge, durch die sie gewonnen werden, lassen sich in ihren Grundzügen als eine Form hermeneutischer Zirkel modellieren (genauer hierzu Kap. 5.3.2.1).²³

(II) Friederike Worthmann umschreibt das Werten als Messen der betreffenden Repräsentation eines Gegenstands oder seiner Eigenschaften (des ›Ist-Zustands‹) an einem Maßstab,²⁴ der werthaft konnotiert ist und insofern einen

¹⁸ Herrnstein Smith: *Contingencies of Value*, S. 1928. Aus diesem Grund macht es m.E. keinen Sinn, wie Halbig von »inhärenten Werten« zu sprechen, also der Disposition einer Entität, »eine intrinsisch wertvolle Erfahrung, die dieses Objekt zum Gegenstand nimmt, zu ermöglichen«. Christoph Halbig: »Ethische und ästhetische Werte. Überlegungen zu ihrem Verhältnis«, in: Gerd Althoff (Hrsg.): *Zeichen – Rituale – Werte. Internationales Kolloquium des Sonderforschungsbereichs 496 an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster*, Münster: Rhema 2004, S. 37-53, hier S. 45.

¹⁹ Zur Informationsverarbeitung in Kommunikationen vgl. Peter Freytag/Klaus Fiedler: »Soziale Kognition und Urteilsbildung«, in: Ulrike Six/Uli Gleich/Roland Gimmler (Hrsg.): *Kommunikationspsychologie – Medienpsychologie*, Weinheim, Basel: Beltz 2007, S. 70-89, hier S. 71.

²⁰ Stephan Schwan/Jürgen Buder: »Informationsaufnahme und -verarbeitung«, in: Ulrike Six/Uli Gleich/Roland Gimmler (Hrsg.): *Kommunikationspsychologie – Medienpsychologie*, Weinheim, Basel: Beltz 2007, S. 51-69, hier S. 52.

²¹ Ebd.

²² Aufgrund des objektseitigen Aspekts können Wertungen gleichsam fehlschlagen: Ist die Beschreibung des Gegenstands der Wertung nicht adäquat, kann auch einer Wertung abgesprochen werden zuzutreffen. Vgl. Buck: *Literatur als moralfreier Raum?*, S. 34. Aus Gründen der Übersichtlichkeit lasse ich hier den Umstand außer Acht, dass es bereits auf der Ebene der Wahrnehmung zu Wertungen kommt. Vgl. z.B. Winko: »Literarische Wertung und Kanonbildung«, S. 588f.

²³ Vgl. Andreas Gardt: »Linguistisches Interpretieren. Konstruktivistische Theorie und realistische Praxis«, in: Fritz Hermanns/Werner Holly (Hrsg.): *Linguistische Hermeneutik. Theorie und Praxis des Verstehens und Interpretierens*, Tübingen: Niemeyer 2007, S. 263-280, hier S. 268.

²⁴ Renate von Heydebrand und Simone Winko sprechen aus diesem Grund mit Zdzisław Najder von »axiologischem Wert« anstelle von »Wertmaßstab«. Vgl. Heydebrand/Winko:

›Soll-Zustand‹ für den wertenden Akteur darstellt.²⁵ Natürlich wird in vielen Fällen nicht bewusst gewertet, Wertmaßstäbe werden zumeist unbewusst angewandt; im Gegensatz dazu sind Wünsche dem Akteur notwendigerweise bewusst.²⁶ Bei bewussten Wertungen muss ein Wertmaßstab subjektseitig nicht automatisch damit einhergehen, dass dem Akteur auch gefällt, was den Maßstab erfüllt. Vielmehr kann ein Wertmaßstab ebenso auf einer sozialgruppenspezifischen Norm basieren und z.B. Grundlage von Anerkennungswertungen sein, bei denen der Akteur unabhängig von seinen eigenen evaluativen Einstellungen und Gefühlen wertet.²⁷

(III) Unterschiedliche Wertungen können neben einer unterschiedlichen Repräsentation des betreffenden Gegenstands in unterschiedlichen Wertmaßstäben oder einer unterschiedlichen Gewichtung von Wertmaßstäben begründet sein. Heydebrand/Winko weisen auf einen weiteren, in Wertungstheorien oftmals nicht beachteten oder implizit bleibenden Aspekt von Wertungen als möglichen Grund für einen Dissens hin: verschiedene Zuordnungsvoraussetzungen – die Bedingungen, die erfüllt sein müssen, damit ein Akteur entweder einen Wertmaßstab auf ein Wertungsobjekt oder einen spezifischeren Wertmaßstab auf einen höherstufigen, abstrakteren Wertmaßstab beziehen kann.²⁸ So sind Fälle denkbar, in denen z.B. zwei Rezipienten, die beim Comic-Lesen besonderen Wert auf eine rasante Erzählgeschwindigkeit legen und einen Superheldencomic auf dieselbe Weise beschreiben würden, trotzdem in ihren Wertungen voneinander abweichen: Dem einen reicht die Actionlastigkeit des

Einführung in die Wertung von Literatur, S. 40; Zdzisław Najder: *Values and Evaluations*, Oxford: Clarendon 1975, S. 42-46. Ich verwende »Wertmaßstab«, »Wertstandard«, »Wertkriterium« und »axiologischer Wert« in dieser Arbeit aus pragmatischen Gründen synonym.

²⁵ Vgl. Worthmann: *Literarische Wertungen*, S. 61f. Hartmut Esser beschreibt Wertmaßstäbe ebenfalls als »Modell« von für wünschenswert gehaltenen [...] Zuständen«. Esser: »Sinn, Kultur, Werte und soziale Konstitution«, S. 111.

²⁶ Auch wenn ein Maßstab logisch notwendig ist, um den Wert eines Gegenstandes zu beurteilen, lässt sich mit Herrnstein Smith festhalten, dass in manchen Fällen bestimmte Gegenstände erst dazu führen, dass bestimmte Wertmaßstäbe in das akteurspezifische System von Wertmaßstäben und Differenzstrukturen (Kap. 3.2) eingepasst werden: »[W]hat we speak of as a subject's ›needs,‹ ›interests,‹ and purposes‹ are not only always changing, but they are also not altogether independent or prior to the entities that satisfy or implement them«. Herrnstein Smith: *Contingencies of Value*, S. 1914.

²⁷ Unter »Anerkennungswertungen« verstehe ich solche Wertungen, bei denen auf einen Wertmaßstab oder ein System von Wertmaßstäben rekurriert wird, der oder das im jeweiligen Wertungszusammenhang als dem persönlichen Wertmaßstabssystem übergeordnet oder als davon unabhängig betrachtet wird. Dabei wird ggf. vom eigenen Gebzw. Missfallen, also von eigenen evaluativen Einstellungen und/oder wertenden Gefühlen, abstrahiert. Worthmanns Bestimmung der Anerkennenswertung als eine Wertung literarischer Texte oder Handlungen »im Hinblick darauf, ob sie allgemein wünschenswert sind«, ist m.E. zu eng. Worthmann: *Literarische Wertungen*, S. 158.

²⁸ Vgl. Heydebrand/Winko: *Einführung in die Wertung von Literatur*, S. 44f.

Superheldencomics als Voraussetzung für eine positive Wertung der Erzählgeschwindigkeit, während für den anderen, an Manga gewöhnten Rezipienten die Erzählgeschwindigkeit nicht aus der Actionlastigkeit, sondern erst aus einem höheren Maß an Simultaneität folgt (und dementsprechend aus einer größeren Anzahl Panels im Verhältnis zur erzählten Zeit).²⁹ Wenn es darum geht, Wertungen über ein evaluatives Gefühl hinausgehend zu begründen, werden zumeist die Zuordnungsvoraussetzungen expliziert.³⁰

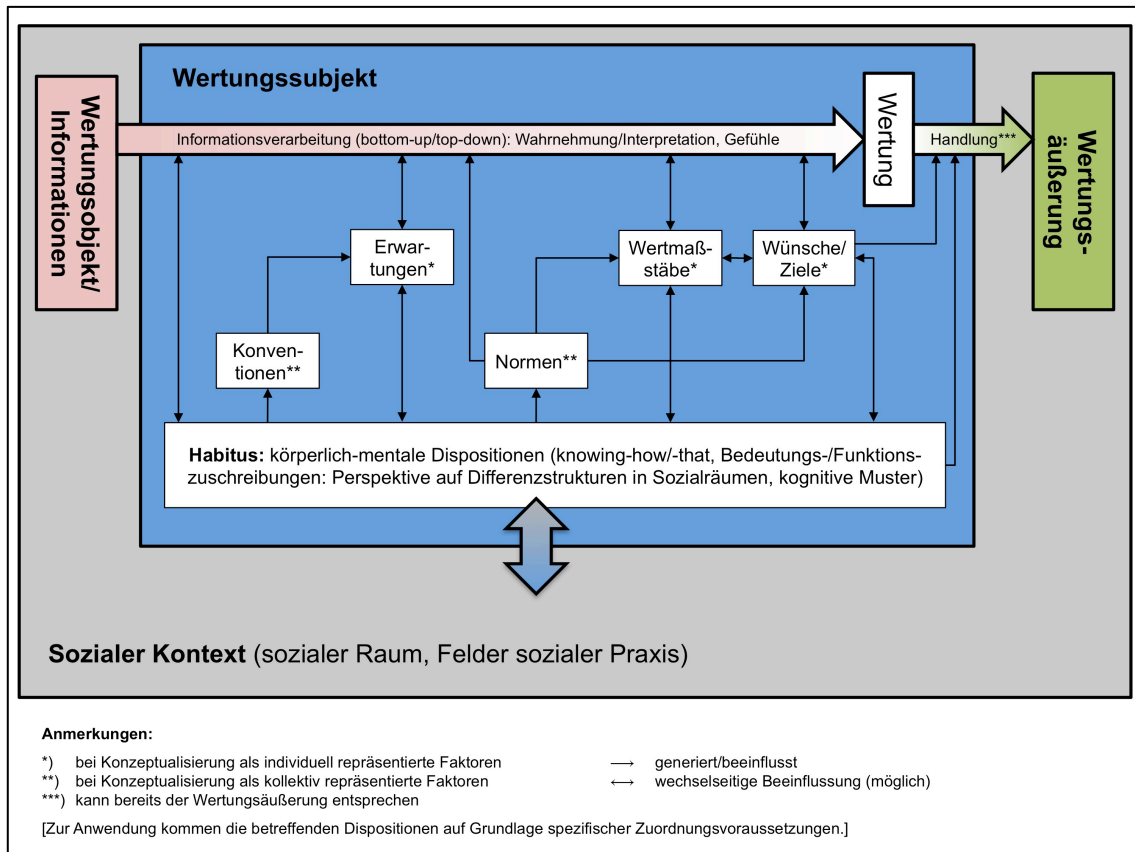


Abb. 1 – Einflussfaktoren in Wertungsprozessen (schematische Darstellung)

Gesondert hinweisen möchte ich auf einen speziellen Typ von Zuordnungsvoraussetzung, der in Äußerungszusammenhängen häufig dann expliziert wird, wenn es darum geht, Ausnahmen vom typischen Wertungsverhalten bestimmter Akteursgruppen zu begründen, d.h. Abweichungen faktischer Wertungen von programmatisch vertretenen Wertmaßstäben zu rechtfertigen oder Wertungsgegenstände ›habituskompatibel‹ zu machen: Letzteres tritt etwa bei

²⁹ Vgl. Jens R. Nielsen: »Manga – Comics aus einer anderen Welt?«, in: Stephan Ditschke/Katerina Kroucheva/Daniel Stein (Hrsg.): *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*, Bielefeld: transcript 2009, S. 335-357, hier S. 349.

³⁰ So z.B. in vielen feuilletonistischen Rezensionen oder auch in den Interviews, die ich im Rahmen der Erhebungen geführt habe (Anhang 8.3).

der feuilletonistischen Wertung von Comics häufig zutage.³¹ »[B]ekanntlich verträgt sich das Intelligible schlecht mit dem Erlebten«,³² stellt Roland Barthes fest – eine als Zuordnungsvoraussetzung geradezu milieukonstitutive Differenzstruktur, aufgrund derer das ›Erlebte‹ in der als legitim angesehenen Kultur z.T. noch immer nur dann positiv bewertet wird, wenn gleichzeitig eine hinreichend komplexe ›intelligible‹ Zugangsweise zum betreffenden Gegenstand möglich ist – Wertungen, die hiermit in Zusammenhang stehen, werden auch von den Befragten in dieser Untersuchung vorgenommen, etwa wenn zu Protokoll gegeben wird, es habe gefallen, »dass es nicht nur lustig war, sondern eigentlich auch Ernst dahintersteckt«,³³ Es handelt sich hierbei gleichsam um Zuordnungsvoraussetzungen zweiter Stufe, die zumeist dazu dienen, Aspekte von Gegenständen positiv zu beurteilen, die ohne die zusätzlich geltende Bedingung abgewertet würden. Die betreffenden Wertungen stehen dabei mit anderen Wertungen, Interpretationen des Wertungsgegenstandes, die nur mittelbar mit der betreffenden Wertung zu tun haben, oder Makropropositionen, die über einen Wertungsgegenstand gebildet werden, in einem funktionalen, oft legitimatorischen Zusammenhang. Auf diese Weise wird eine sonst übliche Form der Wertung ›überschrieben‹ – auch aus diesem Grund müssen Wertungen immer unter Berücksichtigung des jeweiligen Handlungskontextes bzw. Rahmens analysiert werden.

Ein ähnliches Phänomen findet sich bei der Wertübertragung zwischen verschiedenen Elementen eines Wertungsgegenstands. Als Beispiel nennt Friederike Worthmann in ihrem Leitfaden zur Analyse literarischer Wertungen die Christa-Wolf-Debatte, im Rahmen derer die negative Bewertung der Person Wolf auf ihre Erzählung *Was bleibt* übertragen wurde.³⁴ Wertende Implikationen kann es ebenso haben, die Beurteilung eines Produzenten nicht auf sein Produkt zu übertragen, wie z.B. der Umgang mit Lars von Triers Äußerungen über Hitler im Vorfeld der Filmfestspiele in Cannes 2011 zeigt und mit der

³¹ Vgl. Stephan Ditschke: »Die Stunde der Anerkennung des Comics? Zur Legitimierung des Comics im deutschsprachigen Feuilleton«, in: Thomas Becker (Hrsg.): *Comic. Intermedialität und Legitimität eines popkulturellen Mediums*, Essen, Bochum: Bachmann 2011, S. 21-44. Ein weiteres Beispiel sind moralische Wertungen ästhetischer Produkte in bildungskulturellen Zusammenhängen. So ließ sich lange Zeit beobachten, dass feuilletonistische Literaturkritiker einen fiktionalen Text fast immer nur dann aufwerten, weil er eine moralische Bedeutung hat, wenn diese indirekt vermittelt wird. Vgl. Buck: *Literatur als moralfreier Raum?*, S. 232f.

³² Roland Barthes: »Rhetorik des Bildes« (1964), in: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990, S. 28-46, hier S. 28.

³³ Interview 05/sl3 (FB 019), 8.3.2.7.5, Z. 127f.

³⁴ Vgl. Worthmann: *Literarische Wertungen*, S. 257.

Frage, ob man nun auch seinen dort präsentierten Film *Melancholia* abwerten müsse.³⁵

(IV) Die meisten Wertungen haben zumindest insofern eine implizite quantitative Dimension, als verschiedene Gegenstände und ihre Eigenschaften Wertmaßstäbe in unterschiedlichem Maße erfüllen können: Wertungsobjekte bzw. ihre Eigenschaften können einem Wertmaßstab mehr oder weniger entsprechen. Viele Werturteile, die künstlerische Produkte betreffen, erfassen diesen quantitativen Aspekt von Wertungen nicht; wenn doch, wird er häufig als Relation zu anderen, vergleichbaren Gegenständen ausgedrückt, also als Rangfolge.³⁶ So beurteilt z.B. der Kritiker Jörg Böckem den Comic *Gott Höchstselbst* von Marc-Antoine Mathieu im positiven Sinne als »zurückhaltender und feinsinniger, aber nicht minder radikal«³⁷ als Ralf Königs *Prototyp*. Wie hier wird der quantitative Wert in den allermeisten Fällen nicht präzisiert und mit hin auch die implizit angewandte Skala nicht expliziert.³⁸ Grund dafür ist nicht zuletzt, dass der Wert kultureller Produkte zumeist in der argumentativen Textsorte Rezension verhandelt wird und die explizite Quantifizierung des Wertes kultureller Produkte der überwiegend bildungskulturell geprägten Rezensionspraxis widerspricht.³⁹ Explizit quantifizierende Wertungen waren lange Zeit v.a. im populärkulturellen Kontext üblich (z.B. in Computerspielmagazinen oder in Musikzeitschriften wie dem *Rolling Stone*) und haben sich erst durch das Internet stärker verbreitet (u.a. durch das Fünf-Sterne-System

³⁵ Vgl. z.B. Andreas Kilb: »Die Insel des vorletzten Tages«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5.10.2011; aber auch fast alle anderen Besprechungen in überregionalen Zeitungen ließen sich anführen.

³⁶ Vgl. Heydebrand/Winko: *Einführung in die Wertung von Literatur*, S. 46.

³⁷ Jörg Böckem: »Blasphemie und letzte Fragen«, auf: *Spiegel online* (19.7.2010), URL: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,706919,00.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

³⁸ Meistens wird außerdem nicht erläutert, inwiefern Eigenschaften des bewerteten Gegenstands gleichsam als Argumente unterschiedlichen Rangs dazu beitragen, dass ein Wertmaßstab in einem bestimmten Maß erfüllt wird.

³⁹ Der Begriff »Bildungskultur« meint hier »ein vergleichsweise stabiles Repertoire kanonisierter Strukturen, Inhalte und Praxen, die der Formung subjektiver Selbsterkenntnis dienen«. Frank Kelleter: »Populäre Serialität«, in: Ders. (Hrsg.): *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript 2012, S. 34. Insofern in Deutschland »eine Konnotation von Bildung mit Kultur, Individualität und ›Zweckfreiheit« [...] bei Milieus mit privilegierten Lebensbedingungen« vorherrscht (Kap. 4.2.2.1.1), erweisen sich bildungskulturelle Praktiken noch immer als in spezifischer Weise sozial differenzierend. Helmut Bremer: *Soziale Milieus, Habitus und Lernen. Zur sozialen Selektivität des Bildungswesens am Beispiel der Weiterbildung*, Weinheim: Juventa 2007, S. 146f. Zu sozialen Kanonisierungsprozessen und zum Kanonbegriff, auf den ich in dieser Arbeit rekurriere, vgl. Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 235-259; Markus Kessel: »Aus Negern Afrikaner machen«. *Die Vermittlung subsaharisch-afrikanischer Literaturen in deutscher Übersetzung seit Ende der 1970er Jahre*, Berlin: Saxa 2011, S. 318-325.

beim Onlinehändler Amazon). Diese Untersuchung bietet im Rahmen ihrer empirischen Erhebung mithilfe von Fragebogen jedoch die Möglichkeit, auch die quantitative Seite von Wertungen zu berücksichtigen (Kap. 5.1.2).

(V) Insbesondere wenn es um die Analyse von Wertungspraktiken in einem distinkten sozialen Kontext geht, gilt es zudem, den Objektivitätsanspruch in den Blick zu nehmen, der mit den betreffenden Wertungen einhergeht – je höher die kulturelle Kompetenz⁴⁰ des Akteurs, so lässt sich vermuten, umso höher auch sein Anspruch auf die Verallgemeinerbarkeit der eigenen Wertungen. Bei »X ist gut« handelt es sich um eine objektivierende Wendung (zumindest in vielen Kontexten), »Ich finde X gut« ist hingegen eine subjektivierende Gefal-lensäußerung.⁴¹ Dabei hängt der Objektivitätsanspruch in der Wertungspraxis kaum von der Logik des jeweils zugeschriebenen Wertprädikats ab, sondern ist in hohem Maße kontextabhängig: Zwar besteht sicherlich Konsens dahin-gehend, dass man mit »X ist langweilig« allenfalls einen niedrigen Objektivitätsanspruch erheben kann, insofern das Werturteil in hohem Maße von sub-jektiven Voraussetzungen abhängt. Dessen ungeachtet verbinden viele Akteu-re mit ihren Wertungen, die auf individuelle wirkungsbezogene Wertmaßstäbe rekurrieren,⁴² trotzdem einen Anspruch auf Verallgemeinerung, intersubjek-tive oder sogar objektive Gültigkeit – Klaus Berghahn umschreibt dieses Para-dox in Nachfolge Kants mit dem Terminus »subjektive Allgemeingültigkeit«.⁴³ Solche Phänomene verdeutlichen, dass der Objektivitätsanspruch von Wertungen immer auch als Ausdruck der sozialen Position und der soziokulturellen Voraussetzungen von Akteuren interpretiert werden muss.

3.2 Individuelle und kollektive Dimensionen von Wertungen. Zur Er-klärung von Wertungshandlungen

Dem hier verfolgten konstruktivistischen Ansatz zufolge handelt es sich bei Wertungen um Zuschreibungen. Um z.B. zu erklären, welche qualitativen und quantitativen Aspekte der Repräsentation des betreffenden Gegenstands zum Objekt einer Wertung werden und welcher Objektivitätsanspruch mit einer

⁴⁰ »Kulturelle Kompetenz« sei hier verstanden als Teil des kulturellen Kapitals im Sinne Bourdieus: als *knowing-that* und *knowing-how* (z.B. als/durch Bildung) im Umgang mit kulturellen Gegenständen, mithin als Möglichkeit, Macht auszuüben. Vgl. Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 78f.

⁴¹ Vgl. Steinfath: *Orientierung am Guten*, S. 164. Neben diesen beiden Prototypen von Werturteilen mit unterschiedlichem Objektivitätsanspruch finden sich in der Wertungspraxis weitaus mehr und weniger eindeutig formulierte, deren Subjektivitäts- bzw. Objektivitätsanspruch sich nur aus dem (pragmatischen) Kontext der betreffenden Wertung erschließt.

⁴² Vgl. Heydebrand/Winko: *Einführung in die Wertung von Literatur*, S. 124.

⁴³ Klaus L. Berghahn: »Von der klassizistischen zur klassischen Literaturkritik«, in: Peter U. Hohendahl (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literaturkritik (1730 – 1980)*, Stuttgart: Metzler 1985, S. 10-75, hier S. 36.

Wertung erhoben wird, ist es deshalb notwendig, das Voraussetzungssystem des wertenden Akteurs und die »Logik der Situation«⁴⁴ insgesamt einzubeziehen: Zum einen müssen die Gegenstände der Wertung und ihre situationellen Bedingungen – im Rahmen dieser Arbeit Veranstaltungssetting (Kap. 2.2.5), -ablaufkomponenten und -dramaturgie (Kap. 2.2.3, 2.2.4), Auftrittselemente (Kap. 2.2.2) sowie Akteure – bei der Erklärung von Zuschauerwertungen berücksichtigt werden. Zum anderen sind auch die »über ihre Lernbiographien erworbenen ›Identitäten‹«⁴⁵ der Zuschauer und ihre »jeweiligen Wahrnehmungs- und Wertungsschemata«⁴⁶ in den Blick zu nehmen, also – um mit Bourdieu zu sprechen – das Dispositionssystem des jeweiligen Habitus.

Weil die Funktionslogik des Habitus und die damit zusammenhängenden Elemente der Bourdieuschen Sozialtheorie eine wesentliche Grundlage meiner Analyse der Publikumswertungen, aber auch meiner Darstellung des Handlungsbereichs der Literaturveranstaltungen (Kap. 4) bilden, gehe ich hier noch einmal detaillierter auf Bourdieus Konzeption ein. Sein komplexes Modell lässt sich im vorliegenden Rahmen aus erhebungspraktischen Gründen zwar nicht direkt und in allen Aspekten als empirisches Untersuchungsdesign operationalisieren (Kap. 5.1.2), trotzdem bietet es wesentliche Anhaltspunkte für die Erhebung von Wertungen und deren kontextuellen Faktoren sowie deren Analyse.

Bourdieu's sozialtheoretischem Modell und dem heuristischem Konstrukt des Habitus liegt ein Verständnis von Handlungen als Elemente sozialer Praktiken zugrunde, als Elemente eines »temporally unfolding and spatially dispersed nexus of doings and sayings«:⁴⁷ Selbst wenn Handlungen – wie es typischerweise beim Konsum kultureller Produkte der Fall ist – kein soziales Telos haben, keine soziale Orientierung und möglicherweise auch sonst keinen direkten sozialen Bezug, sind sie doch durch »die *Gleichförmigkeit und Repetitivität* der Handlungsmuster bei verschiedenen Individuen, die diese auch ohne sinnhafte Orientierung am anderen vollziehen können«,⁴⁸ als intersubjektiv gekennzeichnet. Weil es Handlungen gibt, die sich nicht als zweck- oder normorientiert rekonstruieren lassen, gleichzeitig aber für jedes Handeln bewusst oder unbewusst Klassifikationen vorgenommen werden,⁴⁹ müssen zudem allgemeinere kognitive Strukturen angenommen werden: »konstitutive Regeln«⁵⁰ bzw. »Hintergrundsprachen«, die die Verstehensleistungen regeln.⁵¹ Es

⁴⁴ Esser: »Sinn, Kultur, Werte und soziale Konstitution«, S. 103.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 353.

⁴⁷ Theodore R. Schatzki: *Social Practices. A Wittgensteinian Approach to Human Activity and the Social*, Cambridge: Cambridge University Press 2003, S. 89. Vgl. auch Reckwitz' Definition in Kap. 2.2.1.

⁴⁸ Reckwitz: *Die Transformation der Kulturtheorien*, S. 563.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 138.

⁵⁰ Ebd., S. 137.

sind diese sozial geteilten kognitiven Wissensordnungen und inkorporierten Verhaltensschemata, mit denen Aspekten der Wirklichkeit bestimmte Bedeutungen zugeschrieben werden, die Bourdieu »Habitus« nennt.⁵²

In Bourdieus sozialtheoretischem Modell hat das Konstrukt des Habitus die Funktion, zwischen Handlungsebene und Sozialstruktur zu vermitteln. Die Sozialstruktur resultiert dabei aus den unterschiedlichen sozialen Positionen von Akteuren, die sich wiederum aus dem ihnen zur Verfügung stehenden Kapitalvolumen und der jeweiligen Kapitalstruktur ergeben. Neben dem ökonomischen Kapital (materielle Besitzgüter, also nicht nur die Produktionsmittel) nimmt Bourdieu weitere Kapitalsorten an: soziales Kapital (das dauerhafte mobilisierbare Netz sozialer Beziehungen) und kulturelles Kapital (objektiviert in Form von Büchern, Kunstwerken usw.; inkorporiert als Bildung bzw. kulturelle Kompetenz; institutionalisiert als Bildungstitel). Alle drei Kapitalsorten gemeinsam ergeben das Kapitalvolumen von Akteuren und sind unter bestimmten Bedingungen ineinander transformierbar; ausgehend vom Verhältnis ihres ökonomischen und kulturellen Kapitals sowie vom Kapitalvolumen verortet Bourdieus Modell Akteure im Raum der sozialen Positionen.⁵³

Dieses ›Koordinatensystem‹ des Raums sozialer Positionen und seine Differenzstrukturen korrespondieren systematisch mit bestimmten sozialen Praktiken. In Anlehnung an Max Webers Erweiterung soziologischer Klassenmodelle um die Kategorie des sozialen Standes geht Bourdieu deshalb von einem Raum der Lebensstile aus (Konsumgewohnheiten, kulturelle Partizipation, Freizeitaktivitäten, Kleidungsstile, Essgewohnheiten usw.), der homologe Differenzstrukturen aufweist.⁵⁴

⁵¹ Ebd.; vgl. hierzu auch die erweiterte Fassung von Andreas Reckwitz' Schema der kulturtheoretischen Handlungserklärung in Buck: *Literatur als moralfreier Raum?*, S. 79, Abb. 2.

⁵² In verschiedenen kulturtheoretischen Ansätzen werden diese Wissensordnungen ganz unterschiedlich bezeichnet. Ein Überblick findet sich in Reckwitz: *Die Transformation der Kulturtheorien*, S. 149. Das Konzept der Wissensordnung erlaubt es, so Bourdieu, Handlungen und Verhalten als soziostrukturell zweckgerichtet interpretieren zu können, ohne eine intentionale Zielsetzung annehmen zu müssen (aus dieser Form der Zweckgerichtetheit resultiert auch die oft als intentionalistisch kritisierte Beschreibungssprache Bourdieus). Vgl. Pierre Bourdieu: *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns* (1994), Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998, S. 167f.

⁵³ Vgl. Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 211-219, insb. das Schaubild auf S. 212f. Eine differenziertere Bestimmung, insbesondere die Unterscheidung verschiedener Fraktionen der ›Mittelklasse‹, nimmt Bourdieu mithilfe des Indikators der typischen sozialen Laufbahn vor (Auf- oder Abstiegstendenzen) – da dieser Faktor in meiner Untersuchung keine große Rolle spielt, vernachlässige ich ihn hier. Vgl. ebd., S. 189-192.

⁵⁴ Im Gegensatz zu einem Teil der soziologischen Lebensstilforschung umfasst der Raum der Lebensstile im Rahmen der Theorie Bourdieus Habitusrealisierungen und keine Aspekte des Habitus selbst wie z.B. Einstellungen zu den konsumierten Gegenständen oder den ausgeübten Praktiken, kulturelle Präferenzen oder den Geschmack. Auf der Ebene der empirischen Untersuchung von Lebensstil und Habitusaspekten können Habi-

Aus dem Raum der sozialen Positionen (für die der Beruf ein wesentlicher Indikator ist), lässt sich objektiv ableiten, an welchen soziokulturellen Praktiken Akteure aufgrund ihrer spezifischen ökonomischen und kulturellen Lebensbedingungen partizipieren können. Zugleich lässt es sich nicht unmittelbar auf den Raum der sozialen Positionen zurückführen, an welchen konkreten Praktiken – Aspekte des Raums der Lebensstile – Akteure partizipieren. Gleichwohl zeigt der auf den Raum der sozialen Positionen projizierte Raum der Lebensstile an, in welcher relativen Nähe konkrete soziale Praktiken zu sozialen Positionen stehen. Diese Relationalität – ein Grundprinzip der anti-esenzialistischen Sozialtheorie Bourdieus⁵⁵ – strukturiert weiterhin den Raum der Lebensstile selbst: Bestimmte soziale Praktiken liegen deshalb näher beieinander als andere. Folglich »passen« sie im spezifischen gesellschaftlichen Kontext besser zueinander als andere und werden darüber hinaus auch tatsächlich häufiger als andere von denselben Akteursgruppen praktiziert: Wer im Frankreich der 1960er-Jahre z.B. oft in die Oper ging, so haben Bourdieus Befragungen gezeigt, besuchte mit hoher Wahrscheinlichkeit lieber Kunstaustellungen als Sportveranstaltungen, zog sonstige Museumsbesuche aber Boulevardtheaterabenden kaum vor.⁵⁶

Dass ein bestimmtes Kapitalvolumen und eine bestimmte Kapitalstruktur ein Grund, aber nicht die Ursache dafür sind, dass die favorisierte Sportart einer Akteursgruppe z.B. Tischtennis ist, erscheint intuitiv plausibel. Gleichzeitig gibt es einen systematischen Zusammenhang zwischen konkreten Positionen beider Räume, der darüber hinausgeht, dass es wahrscheinlicher ist, dass Akteure mit einem bestimmten ökonomischen Kapital Klavier spielen, weil sie sich ein Klavier leisten können. Den vermittelnden Aspekt zwischen beiden Ebenen bildet der Habitus, während spezifische Praktiken zudem von der aktuellen Struktur der jeweiligen spezifischen Handlungsbereiche abhängen, der Felder.

Wie Bourdieu in *Die feinen Unterschiede* empirisch belegt und v.a. in *Sozialer Sinn* theoretisch expliziert, ist der individuelle Habitus aufgrund intersub-

tusaspekte nur auf Grundlage der separierten Betrachtungsweise der beiden Größen als Erklärung für Habitusrealisierungen herangezogen werden. Vgl. Jörg Rössel: *Sozialstrukturanalyse. Eine kompakte Einführung*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 304. Gleichwohl verwendet auch Bourdieu den Terminus »Lebensstil« mehrfach mit einem weiteren Skopus, der auch Einstellungen bzw. den abstrakten Geschmack jenseits seiner Realisierungen umfasst. Dieser Begriffsverwendung schließe ich mich aus dem o.g. Grund nicht an. Vgl. z.B. Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 100, 103.

⁵⁵ Demzufolge ist »jedes Element durch die Beziehungen zu charakterisieren, die es zu anderen Elementen innerhalb eines Systems unterhält«. Bourdieu: *Sozialer Sinn*, S. 12. Dies gilt auch für die Kapitalsorten: Positionen im sozialen Raum, ob ein Akteur über viel oder wenig Kapital und damit Macht in sozialen Beziehungen verfügt, sind relativ. Vgl. z.B. Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 204.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 212f.

ektiv geteilter »Existenzbedingungen und Konditionierungen«⁵⁷ immer auch »Ausdruck und Widerspiegelung«⁵⁸ einer sozialen Gruppe: Als »Produkt kollektiver Geschichte und individueller Erfahrung«⁵⁹ ist das individuelle System von Dispositionen – von latenten Wahrnehmungs-, Deutungs-, Bewertungs- und Handlungsschemata⁶⁰ – stets »eine *strukturelle Variante* der anderen Systeme«⁶¹ in einer Klasse, einem Milieu oder einer anders strukturierten distinkten sozialen Gruppe.⁶² Geht man von diesen basalen Annahmen aus, müssen bei der Erklärung von Handlungen allgemein und von Wertungen im Speziellen immer sowohl akteursspezifische als auch kollektive Aspekte der Genese und Realisierung des Habitus berücksichtigt werden.

Der Habitus ist im einzelnen Akteur »verankert«. Er besteht zum einen aus inkorporierten, also körperlich wirksam werdenden Erzeugungsschemata von Handlungen und Verhalten, und zum anderen aus internalisierten Wahrnehmungs- und Bewertungsschemata. Zu diesen sind auch die (alltags-)ästhetischen Dispositionen zu zählen: der Geschmack. Diese Schemata bzw. Dispositionen sind den Akteuren meistens nicht bewusst und bilden ein kohärentes System.⁶³ Abgesehen von dieser allgemeinen Annahme bleibt die interne, psychologische Struktur des Habitus jedoch unterbestimmt, nicht zuletzt deshalb, weil es Bourdieu in erster Linie um die Funktion des Habitus geht, also um den Brückenschlag zwischen soziologischer Makro- und Mikroebene, zwischen Sozialstruktur und Handlungsebene:⁶⁴

⁵⁷ Bourdieu: *Sozialer Sinn*, S. 112.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Hans-Peter Müller: »Kultur, Geschmack und Distinktion. Grundzüge der Kulturosoziologie Pierre Bourdieus«, in: Rainer M. Lepsius/Johannes Weiß/Friedhelm Neidhardt (Hrsg.): *Kultur und Gesellschaft*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1986, S. 162-190, hier S. 165; vgl. auch Bourdieu: *Sozialer Sinn*, S. 108f.

⁶⁰ Im Fall von Wertmaßstabsschemata spreche ich im Folgenden von »Wertmustern«. Wertmuster verstehe ich mithin als intersubjektiv auftretende Konstellationen von in ähnlicher oder übereinstimmender Weise ausgeprägten Wertmaßstäben innerhalb von Populationen. Insofern sie Teil des Habitus sind, treten sie sozialgruppenspezifisch auf.

⁶¹ Ebd., S. 113.

⁶² Bourdieu selbst spricht von der Familienähnlichkeit von Habitus einzelner Akteure. In der empirischen Praxis bestimmt er jedoch aus den individuellen Habitus durchschnittliche Habitus, die er wie Prototypen behandelt, zu denen die individuellen Habitus Varianten bilden.

⁶³ Vgl. Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 283. Dieses System entspricht in Bourdieus Darstellung gleichsam dem kleinsten gemeinsamen Nenner seiner Realisierungen im Raum der Lebensstile: So spricht Bourdieu etwa – bewusst typisierend – vom »aristokratischen Asketismus« der französischen Hochschullehrerschaft der 1960er-Jahre, die sich vornehm und kultiviert gibt, aber zur Geselligkeit weit weniger positiv eingestellt ist als z.B. die Berufsgruppe der Ingenieure. Ebd., S. 214, 409.

⁶⁴ Gleichwohl sieht Bourdieu ästhetische Einstellungen keineswegs ausschließlich durch die Schichtzugehörigkeit bedingt, wie ihm insbesondere in der Literaturwissenschaft wiederholt vorgeworfen wurde. Vgl. z.B. Christian Gruber: *Unvorhersehbarkeit als Normalfall*:

(1) Akteursspezifisch ist der Habitus als Resultat der Sozialisation und damit der individuellen Erfahrungs- und Lernbiografie von Akteuren. Holmer Steinfath weist darauf hin, dass die kollektiven Dimensionen des Habitus »immer erst individuell anzueignen und so in ein je *besonderes* Leben zu integrieren sind, daß sie dabei modelliert und verändert werden«. ⁶⁵ Die akteurs-spezifische Erfahrungsbiografie entfaltet ihre Wirksamkeit nicht zuletzt bei der Erklärung vieler konkreter Wertungen: So wird z.B. ein Krimileser, für den der relationale Wertmaßstab der Originalität einen hohen Stellenwert hat und der Ermittlerfiguren mit persönlichen Problemen schätzt, Jussi Adler-Olsens Vizepolizeikommissar Carl Mørck vermutlich weniger positiv beurteilen, wenn er Henning Mankells Figur Kurt Wallander kennt, als wenn er Mankells Krimi-reihe um den Kommissar mit gescheiterter Ehe und gestörter Beziehung zu seiner Tochter (bei Adler-Olsen ist es ein Sohn) nicht gelesen hat.

(2) Kollektive Dimensionen hat der Habitus eines Akteurs deshalb, weil die individuelle Biografie immer von den Lebensbedingungen abhängt (Kapitalvolumen/-struktur), die typischerweise sozialgruppenspezifisch sind. ⁶⁶ Als »generative Grammatik der Handlungsmuster« ⁶⁷ überträgt der Habitus das »System von Differenzen«, ⁶⁸ das zwischen Akteursgruppen im Raum der sozialen Positionen besteht, in ein System spezifischer Praktiken (den Raum der Lebensstile bzw. die Felder) – wenngleich das den Akteuren in den meisten Fällen nicht bewusst ist und ihnen die eigenen Einstellungen zumeist als unmittelbar »evident und selbstverständlich«, ⁶⁹ gleichsam natürlich erscheinen. Konkrete inhaltliche Implikationen tragen die Differenzstrukturen, die durch Kapitalverteilung und -struktur im Raum der sozialen Positionen bestehen, also erst durch die Vermittlung mit einem bestimmten Lebensstil; per se sind sie nur

Der literarische Wandel. Eine interdisziplinäre Studie, Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 8-12. Überzeugende Argumente gegen eine Interpretation der Bourdieuschen Theorie als strukturdeterministisch finden sich z.B. bei Dirk Konietzka: *Lebensstile im sozialstrukturellen Kontext. Ein theoretischer und empirischer Beitrag zur Analyse sozialer Ungleichheiten*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1995, S. 83f.

⁶⁵ Steinfath: *Orientierung am Guten*, S. 437 (Hervorhebung im Original).

⁶⁶ Bourdieu spricht in seinen Arbeiten zumeist vom Habitus sozialer Klassen. Das Habituskonzept ist jedoch begrifflich nicht an eine gesellschaftliche Klassenstruktur gebunden, sondern lediglich an das Vorhandensein sozialer Gruppen. (Daher erscheint es mir als ein nicht zuletzt durch Bourdieus Methode der Theorieentwicklung selbst beförderter Fehler vieler Kritiker, die von Bourdieu explizierten Begriffe zu stark an empirische Tatbestände gebunden auszulegen. Vgl. zur Kritik des Habitusbegriffs z.B. Boike Rehbein/Gernot Saalman: »Habitus (habitus)«, in: Gerhard Fröhlich/Boike Rehbein (Hrsg.): *Bourdieu-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2009, S. 110-118, hier S. 115-117.)

⁶⁷ Pierre Bourdieu: »Der Habitus als Vermittlung zwischen Struktur und Praxis«(1967), übers. v. Wolfgang Fietkau, in: Pierre Bourdieu: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, S. 125-158, hier S. 150.

⁶⁸ Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 279.

⁶⁹ Bourdieu: *Sozialer Sinn*, S. 108.

minimal spezifiziert, etwa durch hierarchisierende Oppositionen (oben/unten, viel/wenig usw.). Der Habitus ist so durch den Raum der sozialen Positionen vorstrukturiert und reproduziert dessen Struktur symbolisch im Raum der Lebensstile.⁷⁰

Auch die zumeist bei empirischen Erhebungen berücksichtigten soziodemografischen Daten von Akteuren geraten bei einer Untersuchung sozialer Praktiken in den Blick: Bildung, Einkommen, Vermögen, berufliche Situation, sozialer Status usw. bilden Kapitalvolumen und -struktur, während die Differenzstrukturen, die sich aus den Größen Alter und Geschlecht ableiten, einerseits mit eigenen Systemen von Unterschieden im Raum der Lebensstile korrespondieren, andererseits als Einflussfaktoren im Raum der sozialen Positionen wirksam werden.

Konkrete Handlungen, Wahrnehmungen und Wertungen des Akteurs sind dabei nicht durch soziostrukturellen Bedingungen determiniert, sondern nur begrenzt: Der Habitus eröffnet einen Möglichkeitsraum, in dem der Akteur handeln bzw. sich verhalten kann. So ist z.B. Kunst »[v]on Bedeutung und Interesse [...] einzig für den, der die kulturelle Kompetenz, d.h. den angemessenen Code besitzt«.⁷¹ Zudem perspektiviert die soziale Position eines Akteurs dessen Wahrnehmung und Wertung,⁷² insofern der betreffende Akteur von seiner sozialen Position zu bestimmten Praktiken »aufschauen« muss, während er auf andere »herabsehen« kann. Die entstehenden spezifischen Differenzen wirken als »Trennung und Verbindung«⁷³ sozialer Gruppen und sind v.a. oppositionell strukturiert: als Unterschiede zwischen dem Eigenen und dem anderen.

(3) Je vielfältiger die Praktiken, je ausdifferenzierter also eine Gesellschaft, umso mehr Bereiche sozialer Praxis bilden sich heraus, die einer eigenen »Logik« folgen: die Felder und Subfelder (z.B. der Literatur, der Freizeitveranstaltungen allgemein, der Literaturveranstaltungen).⁷⁴ So gilt etwa für das

⁷⁰ Vgl. Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 279.

⁷¹ Ebd., S. 19.

⁷² Also auch seinen Geschmack. Vgl. Ebd., S. 104-115.

⁷³ Pierre Bourdieu: »Klassenstellung und Klassenlage«, übers. v. Wolfgang Fietkau, in: Ders.: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, S. 42-74, hier S. 63.

⁷⁴ Zur Definition von »Feld« vgl. Kap. 2.2.1, Fn. 106. Grund für die »eigene Logik« der Felder ist der Glaube der Akteure an den Wert ihrer auf den Gegenstand des Feldes bezogenen Handlungen, wobei dieser Wert sich nicht auf die charakteristischen Gegenstände oder Interessen reduzieren lässt. Bourdieu nennt diesen Glauben »illusio«, nicht zuletzt, weil er – von außerhalb des Feldes betrachtet – oftmals unsinnig erscheint. Bei den Akteuren im Feld führt er jedoch dazu, dass sie – auch wenn ihr Verhältnis durch Auseinandersetzungen geprägt ist – ein gemeinsames Interesse an der Sicherung der Existenz des Feldes haben und Einflüsse anderer Praxisbereiche auf das eigene Feld (Heteronomie) tendenziell abwerten bzw. ihnen eine geringere feldinterne Anerkennung (symbolisches Kapital) zusprechen. Vgl. Pierre Bourdieu: »Über einige Eigenschaften von Feldern« (1976), in: Ders.: *Soziologische Fragen*, übers. v. Hella Beister u. Bernd Schwibs, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993, S. 107-114, hier S. 107-109.

ökonomische Handeln in unserem Kulturkreis die informelle Regel: »*business is business*, aus dem [...] Verwandtschafts-, Freundschafts- und Liebesbeziehungen grundsätzlich ausgeschlossen sind«. ⁷⁵ In diesen distinkten sozialen Handlungsbereichen realisieren sich die internalisierten und inkorporierten Differenzstrukturen des Habitus der Akteure, und wie im sozialen Raum finden in Feldern Auseinandersetzungen um soziale Macht statt. Dabei strukturieren sich Felder anhand der Opposition von feldspezifischem symbolischem Kapital (feldinterner Anerkennung, die mit der Zuschreibung von Autonomie von feldexternen Einflüssen korreliert) ⁷⁶ sowie Kapitalsorten, die aus dem heteronomen Einfluss anderer sozialer Räume auf das Feld resultieren – im Fall von Feldern kultureller Produktion ökonomisches oder politisches Kapital. Akteure, die Kulturprodukte *ausschließlich* konsumieren, stellen somit einen heteronomen Einfluss auf das betreffende Feld dar und sind nicht selbst Teil des Feldes. Das gilt z.B. auch für die meisten Leser: Das literarische Feld besteht lediglich aus »all those activities and agents involved in the *production of literary stuff*«. ⁷⁷

Ein Akteur im Feld erlangt seine Position infolge relevanter Äußerungen, im Fall des literarischen Feldes durch Handlungen, die als literarisch relevant erachtet werden, v.a. aber durch als literarisch rezipierte Produkte. Aus diesen Äußerungen, die Bourdieu »Positionierungen« nennt, folgt eine spezifische Verfügbarkeit von symbolischem oder ökonomischem Kapital, ebenso wie die Positionierung durch bereits verfügbares Kapital bestimmt ist. Neben dem Produzenten selbst sind auch alle anderen Gegenstände von Konsumentenwertungen im betreffenden Feld positioniert oder als soziale Praktiken mit diesem oder anderen Feldern assoziiert. Durch diese wiederum sind die Felder in die Gesamtstruktur des sozialen Raums eingebunden, und zwar in Form eines objektiv bestimmbar Systems von Relationen bzw. Differenzen: Legt man den Blick etwa auf das allgemeine gesellschaftliche Ansehen (also nicht darauf, was persönlich gefällt), genießt die Literatur eine höhere Wertschätzung als Comedy-Veranstaltungen, während Paul Austers *New-York-Trilogie* im Vergleich mit Timothy Zahns *Star-Wars-Romanreihe* um General Thrawn als »wichtiger« gilt, wobei Letztere nicht nur lange die Bestsellerliste der *New York*

⁷⁵ Pierre Bourdieu/Loïc J.D. Wacquant: *Reflexive Anthropologie* (1992), übers. v. Hella Beister, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006, S. 127.

⁷⁶ Bourdieu wird gelegentlich vorgeworfen, durch seine Rede von Autonomie und Heteronomie soziale Differenzen zu reproduzieren und so die deskriptive Ebene zu verlassen. Wie immer diese Kritik im Detail zu bewerten ist, so lässt sich m.E. die Deskriptivität wahren, indem man zwischen faktischer Autonomie von feldexternen Einflüssen und – weitaus relevanter für die soziale Position – zugeschriebener Autonomie differenziert. Während Ersteres eine akteurszentrierte Analyse notwendig macht, lässt sich die Zuschreibung von Autonomie durch die Untersuchung von Positionierungen in den Blick nehmen.

⁷⁷ Tony Bennett et al.: *Culture, Class, Distinction*, New York: Routledge 2009, S. 95 (Hervorhebung SD).

Times angeführt hat, sondern auch unter *Star-Wars*-Fans und in Relation zu anderen *Star-Wars*-Romanreihen besonderes Ansehen genießt.

Will man nun Wertungen erklären, muss neben der Position des Akteurs im sozialen Raum und der damit einhergehenden Perspektive die interne Struktur der Felder ebenso wie die Position der Felder im sozialen Raum (bzw. der Subfelder innerhalb der einzelnen Felder) berücksichtigt werden,⁷⁸ und zwar aus mehreren Gründen:

(3.1) Differenzstrukturen sozialer Praktiken konturieren sich als unterschiedliche Lebensstile und lassen sich als Raum der Lebensstile modellieren. Welche konkreten Ausprägungen Praktiken annehmen – seien es Praktiken der Produktion oder des Konsums –, hängt jedoch immer auch von der aktuellen Struktur der betreffenden Handlungsbereiche ab, in denen sie situiert sind.⁷⁹ So können sich Konsumtionshandlungen natürlich nur auf die Gegenstände richten, die in Feldern auch tatsächlich vorliegen. Dabei stehen die Dispositionssysteme von Rezipienten entsprechend der Strukturhomologie des Raums der sozialen Positionen mit dem Raum der Lebensstile auch in struktureller Homologie zu den Feldern, in denen sie zur Anwendung kommen. Bezogen auf Felder ästhetischer Produktion heißt das, dass sich die Unterschiede verschiedener Geschmäcker von Rezipienten ebenso in Bezug auf bestimmte Werke zeigen (z.B. durch verschiedene Bewertungen dieser Werke),

⁷⁸ Rehbein und Saalman kritisieren, dass Bourdieu seine Konzepte des Feldes und des sozialen Raums nicht systematisch miteinander verknüpft habe. Vgl. Boike Rehbein/Gernot Saalman: »Feld (champ)«, in: Gerhard Fröhlich/Boike Rehbein (Hrsg.): *Bourdieu-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2009, S. 99-103, hier S. 102. M.E. schlägt diese Kritik fehl, da sich aus Bourdieus Ausführungen eine Verknüpfung der betreffenden Räume ableiten lässt (die er selbst mit seiner Visualisierung des literarischen Feldes einfängt. Vgl. Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 203). Diese ist nicht zuletzt deshalb notwendig, um z.B. nationale Räume oder noch umfassendere Räume zu modellieren bzw. um zu zeigen, wie Felder, die nationalstaatlichen politischen Bedingungen unterworfen sind, gleichzeitig über nationale Räume hinausgehen. So nimmt z.B. Casanova aufgrund des internationalen Literaturtransfers, Lizenzhandels und Übersetzungswesens einen weltweiten literarischen Raum an, in dem nationale literarische Felder miteinander verknüpft sind. Vgl. Pascale Casanova: *The World Republic of Letters*, Cambridge u.a.: Harvard University Press 2004.

⁷⁹ Folglich sind die sozialen Dynamiken von Rezeption und Produktion immer auch von situationellen und somit z.T. von kontingenten Faktoren wie der Schnelligkeit einer Reaktion o.Ä. abhängig. Allgemein lässt sich festhalten, dass der Vorwurf, Bourdieus Feldkonzeption sei deterministisch und lasse »Kontingenz und Handlungsfreiräumen wenig Platz«, nicht greift: Die sozialen Konstellationen im Feld lassen durchaus Platz für besagte Phänomene, wohingegen die Effekte von Handlungen nicht kontingent, sondern aus sozialen Bedingungen heraus erklärbar sind. Andreas Dörner/Ludgera Vogt: »Medien zwischen Struktur und Handlung. Zum Strukturdeterminismus in Bourdieus Kulturtheorie und möglichen Alternativen«, in: Markus Joch/York-Gothart Mix/Norbert Christian Wolf (Hrsg.): *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*, Tübingen: Niemeyer 2009, S. 253-267, hier S. 260.

wie sich die Unterschiede zwischen den Produzenten in ihren Werken niederschlagen (weil sich die ästhetischen Vorstellungen, Prägungen usw. der Produzenten bewusst oder unbewusst darin realisieren). So hält Bourdieu beispielsweise fest: »Der Liebhaber Mallarmés dürfte zu dem von Zola mit großer Wahrscheinlichkeit in einem ähnlichen Verhältnis stehen wie Mallarmé zu Zola«;⁸⁰ im Bereich der populären Musik ließ sich Ähnliches z.B. für das Verhältnis der Bands *Radiohead* und *The Killers* sowie das ihrer Hörer feststellen.⁸¹ In Bourdieus Worten:

Die Geschmacksrichtungen sind [...] in ihrer tatsächlichen Realisierung abhängig von der Beschaffenheit des Systems von Angeboten [...]; umgekehrt jedoch veranlaßt auch jeder aus einem Wandel der Lebensbedingungen und den entsprechenden Dispositionen folgende Geschmackswechsel mehr oder weniger direkt eine Umbildung des Produktionsfeldes.⁸²

Welche Bands etwa ein Akteur hört, hängt also nicht nur von den habituell verankerten Differenzstrukturen ab, sondern immer auch davon, wie das aktuelle musikalische Feld diese Differenzstrukturen realisiert (und natürlich davon, inwieweit der betreffende Akteur es kennt). Gleiches gilt für die soziale Konnotation, die mit der gehörten Musik einhergeht: Sie steht immer im Zusammenhang mit der Struktur des musikalischen Feldes, die durch Auseinandersetzungen um feldinterne Macht mit neuen musikalischen Produkten langsam, aber kontinuierlich verändert wird.

(3.2) Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass sich das Dispositionssystem des Habitus relational zu anderen kontradiktorischen, konträren, opponierenden o.ä. Dispositionen konturiert. Diese Relationen wiederum sind Resultat eines andauernden geschichtlichen Prozesses, in dem sich nicht nur verschiedene Habitusformen herausgebildet haben, sondern – folgt man der

⁸⁰ Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 43, Fn. 6.

⁸¹ Vgl. hierzu z.B. die Diskussion in den Kommentaren zu dieser Rezension: Roba Al-Assi: »Radiohead Slaps the Record Industry's Face«, auf: *andfaraway.net* (2.10.2007), URL: <http://andfaraway.net/blog/2007/10/02/radiohead-slaps-the-record-industrys-face>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016. Vgl. außerdem: »The Killers« (o.V., o.D.), auf: *Prinz.de*, URL: <http://prinz.de/deutschland/artikel/112837-the-killers/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016; Mike Diver: »Thom needs to write pop songs,« Observes Killer Brandon Flowers«, auf: *Drowned in Sound* (25.9.2006), URL: <http://drownedinsound.com/news/1164908-thom-needs-to-write-pop-songs-observes-killer-brandon-flowers>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁸² Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 364. Die sozialen Räume der Produktion und der Rezeption (Bourdieu spricht zumeist allgemeiner von »Konsumtion«) hängen nicht zuletzt deshalb in dieser Form zusammen, weil – bezogen auf das Produktionsfeld Literatur – »die Wahl bestimmter Themen, Gattungen, Stile und Erzählweise einen auf Anerkennung pochenden sozialen Akt darstellt«. Markus Joch/Norbert Ch. Wolf: »Feldtheorie als Provokation der Literaturwissenschaft«, in: Dies. (Hrsg.): *Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis*, Tübingen: Niemeyer 2005, S. 1-24, hier S. 12.

Konzeption Bourdieus – auch die Felder sozialer Praxis strukturiert wurden.⁸³ Der Habitus ist somit nicht bloß durch die individuelle Biografie des Subjekts bedingt, sondern außerdem durch die Geschichte des sozialen Raums, dessen Teil das Individuum ist, sowie seiner verschiedenen Teilbereiche, der Felder: »Als Produkt der Geschichte produziert der Habitus individuelle und kollektive Praktiken, also Geschichte, nach den von der Geschichte erzeugten Schemata«. ⁸⁴

Bei der Rekonstruktion der Einflussfaktoren auf die Wertung eines Kulturprodukts muss man den Blick also auch auf die Geschichte des jeweiligen Feldes legen, durch das die konkreteren, den feldspezifischen Gegenstand betreffenden Differenzstrukturen und die damit verbundenen Wertvorstellungen der Konsumenten konstituiert wurden (für das Feld der Literaturveranstaltungen geschieht dies in Kapitel 4). Grund hierfür ist, dass die Erzeugung von Praktiken durch den Habitus über die Biografie des Akteurs hinweg relativ stabil bleibt. Das wiederum liegt daran, dass sowohl allgemeine Differenzstrukturen als auch viele konkretere, inhaltlich spezifischere Aspekte sozialer Differenzierung bereits im Rahmen der Sozialisation im Kindesalter verinnerlicht werden.⁸⁵ So kann es geschehen, dass der Habitus Praktiken generiert, die der aktuellen Struktur des sozialen Raums nicht mehr entsprechen und veraltet wirken – ein Phänomen, das Kinder bei ihren Eltern z.B. dann wahrnehmen, wenn sie bemerken, dass ihre Eltern sich nicht mehr für neue Produzenten und Produkte solcher Musikrichtungen interessieren, die sie im Allgemeinen schätzen. »Ohne eine historische Soziologie«, so summiert Andreas Reckwitz deshalb in der Einleitung seiner Geschichte der Subjektkulturen, »steht die Zeitdiagnose auf tönernen Füßen«, ⁸⁶ und zwar deshalb, weil ohne eine historische Kontextualisierung gegenwärtiger soziokultureller Phänomene ein Ausgangspunkt zu ihrer Erklärung fehlt. Das Unverständnis für neue Ausprägungen eines Musikstils etwa lässt sich verstehen, wenn man die Möglichkeiten in Betracht zieht, dass sich verändernde soziale Praktiken entweder gar nicht mehr, nicht mehr in ihrer aktuellen feldspezifischen Bedeutung oder noch nicht durch das akteursspezifische Dispositionssystem erfassen lassen.⁸⁷

Weiterhin muss die Feldgeschichte herangezogen werden, um Phänomene wie z.B. unterschiedliche Bewertungen der Innovativität ästhetischer Praktiken zu erklären: Ein literaturhistorisch versierter Besucher eines Poetry Slams wird das Veranstaltungsformat ggf. als wenig innovativ beurteilen, weil er manche Vermittlungsstrategien der Auftretenden bereits bei den historischen Avantgarden Anfang des 20. Jahrhunderts ausmachen kann; der literaturhis-

⁸³ Bourdieu spricht von der »Deckungsgleichheit der objektiven Strukturen mit den einverleibten«. Bourdieu: *Sozialer Sinn*, S. 50.

⁸⁴ Ebd., S. 101.

⁸⁵ Arnold Lohaus/Marc Vierhaus/Asja Maass: *Entwicklungspsychologie des Kinder- und Jugendalters*, Berlin, Heidelberg: Springer 2010, S. 166, 173.

⁸⁶ Reckwitz: *Das hybride Subjekt*, S. 25.

⁸⁷ Von Bourdieu als »Hysteresis-Effekt« bezeichnet. Vgl. Bourdieu: *Sozialer Sinn*, S. 116f.

torische Laie hingegen schätzt das Veranstaltungsformat womöglich gerade, weil er ihm eine ästhetische Innovativität gegenüber typischen gegenwärtigen Autorenlesungen zuschreibt; ein Literaturwissenschaftler, der der ›legitimen‹ Kultur – die sich inzwischen auch die historischen Avantgarden ›einverleibt‹ hat – skeptisch gegenübersteht, könnte versuchen, dem Veranstaltungsformat eine historische Bedeutung überzustülpen, die sich zwischen beiden Positionen befindet.⁸⁸

(3.3) Neben der individuellen Sozialisation (1), allgemeinen Differenzstrukturen im Raum der sozialen Positionen (2), der aktuellen (3.1) und der historischen Struktur von Feldern (3.2) ist auch die Relation von Feldern und Subfeldern ein Einflussfaktor auf Wertungen und Wertmaßstäbe, die ein Akteur an Objekte heranträgt: Die Relationen der Praxisbereiche und Sozialräume entsprechen soziostrukturell verankerten allgemeinen Wertrelationen.⁸⁹ So wurde bereits darauf hingewiesen, dass verschiedene Felder der Kulturproduktion und ihre Praktiken ein unterschiedliches Ansehen genießen; sie gelten – mit Bourdieu gesprochen – aus Perspektive der Machtelite in unterschiedlichem Maße als legitim. Dabei spiegelt die Ausdifferenzierung von legitimen, mittleren und illegitimen, von ›höheren‹ und ›niederen‹ ästhetischen Kulturprodukten ebenso wie die der einzelnen Felder kultureller Produktion die Zugangsweisen ihrer Rezipienten wieder, die im Spektrum zwischen zugeschriebener extrinsischer Funktionslosigkeit und Funktionalität liegen, also zwischen (zugeschriebener) Autonomie und Heteronomie, zwischen einer Vorstellung von Kulturprodukten als ›ihre Existenzberechtigung in sich tragende Wirklichkeiten‹;⁹⁰ kurz: als Gegenstände, die einen spezifischen Zweck erfüllen.⁹¹ Dabei zeigen sich auch in der Relation der verschiedenen Bereiche kul-

⁸⁸ So z.B. Boris Preckwitz: *Slam Poetry – Nachhut der Moderne. Eine literarische Bewegung als Anti-Avantgarde*, Norderstedt: Books on Demand 2002.

⁸⁹ Hierzu zählt auch die Abhängigkeit einzelner Felder vom Feld der Macht, jenen »Raum der Kräfteverhältnisse zwischen Akteuren oder Institutionen, die die Verfügung über ein zur Einnahme beherrschender Stellungen in verschiedenen Feldern notwendiges (namentlich ökonomisches oder kulturelles) Kapital vereint«. Pierre Bourdieu: »Das literarische Feld. Die drei Vorgehensweisen«, übers. v. Stephan Egger, in: Louis Pinto/Franz Schultheis (Hrsg.): *Streifzüge durch das literarische Feld*, Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 1997, S. 33-147, hier S. 35.

Bei der Deutung von Sachverhalten innerhalb verschiedener Felder kommt es zu ›Brechungen‹ in unterschiedlichem Maße: Die Sachverhalte werden unterschiedlich beschrieben und gemäß der feldspezifischen Axiologie beurteilt. Je größer die Autonomie des jeweiligen Feldes, umso größer ist auch die Brechungsstärke. Vgl. Pierre Bourdieu: *Vom Gebrauch der Wissenschaft. Für eine klinische Soziologie des wissenschaftlichen Feldes*, übers. v. Stephan Egger, Konstanz: UVK 1998, S. 19.

⁹⁰ Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 477.

⁹¹ Zur Konzeption und empirischen Untersuchung der Legitimität von Kunstformen vgl. z.B. Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 150-161, 503-513; Pierre Bourdieu: »Die gesellschaftliche Definition der Photographie«, in: Ders./Luc Boltanski et al.: *Eine illegitime*

tureller Produktion zueinander die Differenzstrukturen des sozialen Raums: Ebenso wie für Rezipienten je nach sozialer Position nur bestimmte Produkte eines einzelnen kulturellen Feldes interessant sind, wenden sie sich nur bestimmten Feldern kultureller Produktion zu. Gleichzeitig sorgt der Habitus für einen kohärenten Konsum von Werken aus unterschiedlichen Feldern kultureller Produktion: Es ist zu erwarten, dass Rezipienten – bezogen auf der o.g. zentrale Differenzstruktur von Autonomie und Heteronomie – ähnlich positionierte Produkte der unterschiedlichen Bereiche konsumieren.⁹²

Das relationale Grundprinzip von Bourdieus empirisch gestützter sozialtheoretischer Konzeption macht deutlich, dass bei der Erklärung von Wertungshandlungen und des individuellen Erlebens von Rezipienten bei Literaturveranstaltungen immer auch die Exklusions- und Inklusionsfunktion von Wertungen berücksichtigt werden müssen, folglich also die Positionen von Akteuren im sozialen Raum und Feldern sozialer Praxis: »[S]oziale Identität [und Gruppenzugehörigkeit, SD] gewinnt Kontur und bestätigt sich in der Differenz«.⁹³

Um ausgehend von den hier theoretisch dargestellten individuellen und soziostrukturellen Aspekten von Wertungshandlungen ein Untersuchungsdesign zu entwickeln (Kap. 5.1), ist es notwendig, im folgenden Kapitel die faktischen Strukturen des Literaturveranstaltungsfeldes zu skizzieren (Kap. 4): Ein Blick auf die soziale Praxis Literaturveranstaltung und auf ihre Rezeption im wissenschaftlichen und journalistischen Diskurs gibt Hinweise darauf, welche Differenzstrukturen diese soziale Praxis prägen und bei der Untersuchung von Publikumswertungen berücksichtigt werden müssen. Dabei gehe ich außerdem auf die weiteren sozialen Bezugsfelder ein, mit denen bestimmte Literaturveranstaltungen aufgrund ihrer Ablaufkomponenten, ihrer Veranstaltungsorte oder der auftretenden Akteure assoziiert sind oder sein können.

Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie (1965), übers. v. Udo Rennert, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2006, S. 85-110.

⁹² In der Abstraktheit basaler Differenzstrukturen liegt auch der Grund für feldüberschreitende Diskurse (Interdiskurse). Vgl. Jürgen Link: »Literaturanalyse als Interdiskursanalyse«, in Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hrsg.): *Diskursanalyse und Literaturwissenschaft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988, S. 284-307. Allgemeine Differenzstrukturen, auf denen verschiedene Felder basieren, sind zudem der Grund dafür, dass der Vorwurf leerläuft, Bourdieus Feldkonzept widerspreche jenem vom »feldübergreifenden Habitus«. Dörner/Vogt: »Medien zwischen Struktur und Handlung«, S. 259.

Sobald Differenzstrukturen gegenstandsspezifischer werden, gilt es, die Eigenheiten der unterschiedlichen Felder und ihrer historischen Entwicklung zu berücksichtigen. Vgl. Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 215.

⁹³ Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 279.

4. Differenzstrukturen im Feld der Literaturveranstaltungen

Rezipienten beziehen mit ihren habituell gesteuerten Wertungen Position zu Differenzstrukturen, also zwischen konträren oder sich ausschließenden Polen sozialer Praxis: Wertet ein Zuschauer es z.B. negativ, dass ein Autor auf der Lesungsbühne die Textpassagen herausschreit, von denen es im Text heißt, auch die Figur, die sie äußert, schreie dabei, dann bezieht er mit seiner Wertung Stellung zur Positionierung des Vortragenden im Raum zwischen den Polen der schauspielerischen Darstellung des Textinhalts und der vorlesenden Rezitation (Kap. 4.2.2.3.2). Die zugrunde liegenden Wertmaßstäbe dafür können wiederum ganz unterschiedliche sein: Der betreffende Zuschauer könnte schauspielerische Darbietungen bei Lesungen allgemein nicht schätzen, es könnte sein, dass der Auftritt dem Zuschauer zu exalziert ist und ihm nicht dezent genug erscheint usw.

Die Differenzstrukturen, die die Praxis der Literaturveranstaltung und den Vortrag von Literatur aktuell prägen und geprägt haben, sind im Rahmen der vorliegenden Untersuchung in mehrfacher Hinsicht relevant: Zum einen bilden die Relationen, die im Feld der Literaturveranstaltungen zwischen einzelnen Veranstaltungsformaten zum subordinierenden Feld der Literatur u.a. Bereichen künstlerischer Produktion bestehen, einen Ausgangspunkt zur Bildung des Veranstaltungskorpus, das hier untersucht wird (Kap. 5.1.1). Zum anderen ist die Analyse der Differenzstrukturen, die die jeweiligen Veranstaltungspraktiken prägen, wichtig für die Entwicklung des Untersuchungsdesigns und der Erhebungsinstrumente: Um z.B. zu erfahren, was den Zuschauern am betreffenden Literaturveranstaltungsformat im Allgemeinen gefällt, ist es notwendig, offen danach zu fragen. Gleichzeitig sind Personen die eigenen Präferenzen in einer Befragungssituation, aber auch sonst oft nicht bewusst; in vielen Fällen lässt sich für die Reflexion der eigenen Präferenzen beobachten, was Wittgenstein für die Interpretation von Alltagssituationen feststellte: »Ich deute nicht, weil ich mich in dem gegenwärtigen Bild natürlich fühle.«¹ Um das zu erfassen, was die Zuschauer an einem Veranstaltungsformat im Allgemeinen schätzen oder nicht schätzen, sich aber normalerweise nicht bewusst machen, ist es notwendig, diese Aspekte gezielt, also mit geschlossenen Fragen, zu erheben (Kap. 5.1.2.2.2). Um dabei auch tatsächlich solche Differenz-

¹ Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Grammatik* (1931), Werkausgabe, Bd. 4., hrsg. v. Rush Rhees, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1969, S. 147.

strukturen zu eruieren, die die Praxis der Literaturveranstaltung strukturieren, ist noch vor den Pretests der Erhebungsinstrumente (Kap. 5.1.2) eine begründete Vorauswahl notwendig.

Diese Vorauswahl muss erstens die differenzierenden Eigenschaften von Literaturveranstaltungen berücksichtigen, die oben herausgearbeitet wurden (Kap. 2): Es ist zu erwarten, dass diese Eigenschaften und Merkmalsbündel, durch die sich Literaturveranstaltungsformate und einzelne Veranstaltungen auf einer deskriptiven Ebene unterscheiden, auch wichtige Bezugsgegenstände von Publikumswertungen sind. Gleichwohl verraten die Veranstaltungsmerkmale als solche noch nichts über ihre soziale Bedeutung, also darüber, welchen Differenzstrukturen sie zuzuordnen sind. Um die Eigenschaften von Veranstaltungen und Auftritten Differenzstrukturen zuzuordnen und so schlussendlich das Spektrum der Publikumswertungen adäquat erfassen zu können, ist zur Erstellung des Untersuchungsdesigns deshalb zweitens eine Bezugnahme auf vorangegangene Wertungen und bestehende, historisch gewachsene Categoriesysteme notwendig.

Da jedoch kaum Wertungen von Zuschauern überliefert sind, die Literaturveranstaltungen ohne professionelles Interesse besuchen, muss der Blick außerdem auf Praktiken im aktuellen Feld der Literaturveranstaltungen und auf dessen historische Entwicklung gelegt werden, oder genauer: erstens auf die Positionierungen der Veranstalter und Organisationsinstanzen (wozu ihre Auswahl der Auftretenden bzw. der bei den Veranstaltungen präsentierten literarischen Produkte zählt), auf die Auftrittspraktiken der Vortragenden, die Reflexion dieser Elemente durch die Auftretenden selbst sowie in Veranstaltungsbesprechungen und der wissenschaftlichen Rezeption; zweitens auf die jüngeren Entwicklungen und Oppositionen im Feld sowie ihre historischen Ausgangspunkte. Der Grund hierfür ist, dass – wie im letzten Kapitel dargestellt wurde – »die ästhetische Disposition [...] ein Produkt der gesamten Geschichte des Feldes«² ist, also die geschichtlichen Entwicklungen jene Fixpunkte mitbestimmen, zwischen denen sich das Spektrum der Wertmaßstäbe aufspannt. Denn auch auf das Feld der Literaturveranstaltungen trifft zu, was der Soziologe Gerhard Schulze für den ›Erlebnismarkt‹ allgemein konstatiert:

Anbieter und Nachfrager [...] orientieren sich an den Leitideen des schönen Erlebnisses, die im Zuge längerfristiger kulturgeschichtlicher Entwicklungen kollektiv erarbeitet wurden. So sehr sich gemeinsame ästhetische Muster auch historisch ändern mögen, sind sie doch immer nur im Zusammenhang mit Traditionen des Erlebens zu verstehen.³

Theoretischer Ausgangspunkt, von dem aus die sozialen Praktiken von Produzenten und deren Relationen in den Blick genommen werden, ist erstens der einfache Umstand, dass sich die Publikumswertungen nur auf die Praktiken beziehen können, die auch tatsächlich im Feld zur Anwendung kommen.

² Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 468.

³ Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 136.

Zweitens greift hier die bereits im letzten Kapitel genannte Homologieannahme. So hält Bourdieu beispielsweise für die Rezeption von Werken des autonomen Pols eines Feldes künstlerischer Produktion fest:

Die Erfahrung des Kunstwerks als unmittelbar sinn- und werthaft ist ein Effekt der Übereinstimmung der beiden sich gegenseitig begründenden Seiten derselben historischen Institution: des gebildeten *Habitus* und des künstlerischen Feldes.⁴

Empirisch hat Bourdieu die Homologieannahme nur für den Raum der sozialen Positionen und den Raum der Lebensstile in *Die feinen Unterschiede* belegt.⁵ Gleichwohl darf, insofern der Raum der Lebensstile auf der Partizipation an Produktionsfeldern oder darauf bezogenen Konsumtionshandlungen basiert, auch eine strukturelle Homologie von Produktionsfeldern und Konsumtion vorausgesetzt werden.⁶

Trotzdem muss an dieser Stelle eine Einschränkung vorgenommen werden, die ebenfalls bei der Auswertung von Quellen zur jüngeren Entwicklungsgeschichte der Literaturveranstaltung berücksichtigt werden muss (insbesondere wenn die Etablierung des Veranstaltungsformats Poetry Slam analysiert wird; Kap. 4.2.1.3.2): Am Beispiel von Comics, populärer Musik u.a.m. hat Thomas Becker gezeigt, dass sich seit Mitte des 20. Jahrhunderts der Angriff künstlerischer Avantgarden⁷ auf institutionell legitimierte künstlerische Formen nicht mehr nur »synchron zu einer die Autonomie der Kunstproduktion behauptenden Abgrenzung gegen den Massenmarkt«⁸ formiert. Vielmehr bilden sich mit

⁴ Ebd., S. 455.

⁵ Bourdieu hat sich zu diesem Zweck eines korrespondenzanalytischen Verfahrens bedient und in seinem berühmten Schaubild des sozialen Raums die sozialen Positionen und die Praktiken ausgehend von der Häufigkeit, mit der Praktiken bei Positionen auftraten, in Relation gesetzt. Vgl. Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 212f., S. 217-219.

⁶ Auch Luhmann weist (im Umkehrschluss) darauf hin, dass sich die Herstellung künstlerischer Produkte nur adäquat erklären lässt, indem sie als Codierung sozialgruppenspezifischer und diskursbedingter Präferenzen analysiert werden. Vgl. Niklas Luhmann: »Ist Kunst codierbar?« (1976), in: Ders.: *Schriften zu Kunst und Literatur*, hrsg. v. Niels Werber, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2008, S. 14-44, hier S. 15f.

⁷ Künstlerische Avantgarden im Sinne Bourdieus bilden sich aus der Gruppe derjenigen Akteure im Feld eingeschränkter Produktion, »die primär unter den Bedingungen der feldimmanenten Axiologie« produzieren. Johannes Ullmaier: »Felder eingeschränkter Produktion im Pop. Eine Skizze zum Applikationspotential einer Kategorie von Pierre Bourdieu«, in: Gereon Blaseio/Hedwig Pompe/Jens Ruchatz (Hrsg.): *Popularisierung und Popularität*, Köln: DuMont 2005, S. 217-242, hier S. 221. Dabei diskreditieren die Avantgarden zugleich etablierte ästhetische Mittel sowie Produktionsweisen, -strategien und -maximen, allerdings nicht zwangsläufig alle ihnen zugrunde liegenden Differenzstrukturen und Wertmaßstäbe. Vgl. Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 401f.

⁸ Thomas Becker: *Die Lust am Unseriösen. Zur politischen Unschärfe ästhetischer Erfahrung*, Hamburg: Philo Fine Arts 2011, S. 66f. Vgl. hierzu auch Ullmaier: »Felder eingeschränkter Produktion im Pop«, S. 217-242; Simon Frith: »Das Gute, das Schlechte und

den sog. Independent-Szenen (eingeschränkt) autonome, sich von kommerziellen bzw. ideologischen Zielsetzungen distanzierende Bereiche ästhetischer Produktion innerhalb zumeist gering legitimierter künstlerischer Felder und Subfelder mit ursprünglich heteronomer Ausrichtung heraus,⁹ in Feldern also, die oft dem Massenmarkt entstammen und häufig der Populär- oder Unterhaltungskultur¹⁰ zugeordnet werden.¹¹ Diese autonomen Bereiche wiederum,

das Mittelmäßige. Zur Verteidigung der Populärkultur gegen den Populismus«, in: Roger Bromley/Udo Göttlich/Carsten Winter (Hrsg.): *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*, übers. v. Gabriele Kreuzner, Bettina Suppelt u. Michael Haupt, Lüneburg: zu Klampen 1999, S. 191-214.

⁹ Vgl. Kelleter: »Populäre Serialität«, S. 34.

¹⁰ »Unterhaltung« sei im Folgenden im Sinne von »Unterhaltsamkeit« als Wirkung auf den Rezipienten verstanden: Werden bestimmte Kommunikationsprozesse, Handlungen oder Ereignissen als unterhaltsam wahrgenommen, lösen sie beim Wahrnehmenden positive Affekte aus. Hierbei muss es zu keiner Konzeptualisierung der Empfindung kommen. Vielmehr wird oftmals etwas als unterhaltsam empfunden, ohne dass diese Stimmung in Worte gefasst oder reflektiert wird. Ob jemand etwas unterhaltsam findet, ist abhängig von den psychischen Dispositionen der wahrnehmenden Person, z.B. davon, ob sie sich für das Wahrgenommene interessiert. Zudem werden zumeist solche Entitäten als unterhaltsam wahrgenommen, die zu verstehen die wahrnehmende Person sich nicht übermäßig bemühen muss. Dies wiederum hängt maßgeblich von den Kenntnissen und kognitiven Fähigkeiten des Wahrnehmenden ab. Vgl. Hans-Otto Hügel: Einführung, in: Ders. (Hrsg.): *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Stuttgart, Wiewar: Metzler 2003, S. 1-22, hier S. 16; Ders.: »Unterhaltung«, in: Ders. (Hrsg.): *Handbuch Populäre Kultur*, S. 73-82, hier S. 80; Ders.: »Ästhetische Zweideutigkeit der Unterhaltung. Eine Skizze ihrer Theorie«, in: *montage/av* 2 (1993), H. 1, S. 119-141, hier S. 130).

Die genannte Konzeption der Unterhaltung lässt bereits erahnen, dass nicht jedes populärkulturell ausgerichtete Produkt tatsächlich als unterhaltsam rezipiert wird, während umgekehrt nicht ausgeschlossen ist, dass auch anders positionierte Produkte als unterhaltsam wahrgenommen werden. Für den Bereich der Literatur etwa wird zudem inzwischen vielfach postuliert: »Unterhaltsam kann (und muss) heute fast jedes Buch sein.« Hans-Otto Hügel: »Unterhaltungsliteratur«, in: Erhard Schütz et al. (Hrsg.): *Das Buch-MarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen*, Reinbek/Hamburg: Rowohlt 2005, S. 354-356, hier S. 355. Gleichwohl wird im Literaturbetrieb noch immer praxiswirksam zwischen »U-Literatur« und »ernsthafte« Literatur/»E-Literatur« bzw. Hochliteratur« unterschieden, und zwar insbesondere durch die verschiedenen Abteilungen und Programme der Publikumsverlage (an denen sich wiederum der Buchhandel, die Literaturkritik und auch Veranstalter in den meisten Fällen orientieren). Spreche ich im Folgenden von »E-Literatur«/»Hochliteratur« bzw. »U-Literatur«/»Populärliteratur«, gehe ich dabei von der Zuordnung des Gegenstands zum betreffenden Verlagssegment aus. Dies entspricht immer einer spezifischen Positionierung im Feld, determiniert aber nicht notwendigerweise die Position eines Autors.

¹¹ Dieses Phänomen ist nicht mit der Adaptation für Populärkultur typischer Inhaltsaspekte und Verfahren durch Akteure in legitimierten Produktionsfeldern zu verwechseln, die sich ungefähr zeitgleich stärker zu verbreiten begann. Vgl. hierzu für den US-

deren Praxis sich durch »Originalitäts- und Abgrenzungsbemühungen«¹² auszeichnet, unterliegen (zumindest in der ersten Zeit ihres Bestehens) einer »aner kennenden Verkennung« der produktionsrelevanten Differenzstrukturen durch große Teile der Bildungseliten, indem diese die betreffenden Produkte wie Werke aus autonomen Produktionsbereichen höher legitimierter Felder behandeln und werten;¹³ zugleich kommt es zu einer Verkennung durch die Konsumenten des Massenmarkts, die dem heteronomen Pol des betreffenden populärkulturellen Feldes zugewandt sind: Sie schreiben den Produkten der besagten autonomen Bereiche zu, ihre Funktion zu verfehlen und z.B. schlechter zu unterhalten als der Mainstream.

Was folgt daraus für die Auswertung der Quellen, die im Folgenden herangezogen werden, um die zentralen Differenzstrukturen der sozialen Praxis Literaturveranstaltung herauszuarbeiten? Ein paar Sätze vorweg: Weil die Quellen in erster Linie dazu dienen, die Erhebungsinstrumente für meine Untersuchung zu konstruieren, verfolge ich hier nicht den Anspruch, die jüngere Geschichte der Literaturveranstaltung in allen Facetten darzustellen und eine umfassende Analyse von Handlungspraxis und diskursiver Praxis vorzunehmen. Vielmehr gilt es, dominante feldinterne Auseinandersetzungen und Entwicklungen zu erfassen. Da es fast keine auf Literaturveranstaltungen fokussierte Forschungsarbeiten gibt,¹⁴ habe ich hier neben Daten über konkrete

amerikanischen Raum z.B. Eva Morawietz: *A Modern Literary Vernacular. Canonization Practices in American Culture from the 1950s to the 1970s*, Salzhemmendorf: blumenkamp 2012.

¹² Thomas Hecken: »Ein neuer Kanon?«, auf: *pop-zeitschrift.de* (2.12.2015), URL: <http://www.pop-zeitschrift.de/2015/12/02/ein-neuer-kanon-von-thomas-hecken2-12-2015/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016. Insofern dies der Fall ist, sich also eine eigene Axiologie herausbildet, stellt die Entstehung entsprechender Teilbereiche kultureller Produktion immer einen »Angriff« auf bisher dominante feldspezifische symbolische Praktiken dar.

¹³ Diese Phase schließt sich an jene der pauschalen Ablehnung an, in der »Warenform und Warenförmigkeit [...] in eins« gedacht werden. Ullmaier: »Felder eingeschränkter Produktion im Pop«, S. 225. Vgl. auch Ditschke: »Die Stunde der Anerkennung des Comics?« Bourdieu stellte vergleichbare Strukturen heraus, allerdings nur bei unteren sozialen Schichten: Dort werde die Autorität der als legitim geltenden Kultur zwar anerkannt, jedoch ohne dass die betreffenden Akteure über ein Voraussetzungssystem verfügen würden, das für das Verständnis der betreffenden Werke notwendig ist. Vgl. Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 503-519. Thomas Becker führt die anerkennende Verkennung populärer Kultur auf den »Willen zu innerintellektueller Distinktion« zurück. Thomas Becker: »Wo steht die Gegenkultur? Zum Unterschied zwischen normativem Diskurs und sozialer Realität im Spiel zwischen *high* und *low*«, in: Thomas Wegmann/Norbert Chr. Wolf (Hrsg.): »*High*« und »*low*«. Zur Interferenz von Hoch und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur, Berlin, Boston: de Gruyter 2012, S. 43-55, hier S. 46.

¹⁴ Thomas Böhm weist darauf hin, dass nicht nur die jüngere, sondern die Geschichte der Literaturveranstaltung insgesamt bislang noch nicht systematisch aufgearbeitet wurde. Vgl. Thomas Böhm: »Für ein literarisches Verständnis von Lesungen«, in: Ders. (Hrsg.): *Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen*, Berlin: Tropen 2003,

Veranstaltungsrahmen (Veranstaltungsorte, -termine, Eintrittskosten etc.) v.a. themenspezifische Quellen herangezogen: Öffentliche¹⁵ Äußerungen von Autoren und Vortragenden über Veranstaltungen und literarische Performances, Selbstdarstellungen von Veranstaltern bzw. Veranstaltungsankündigungen,¹⁶ aber auch journalistische Veranstaltungsberichte, deren Verfasser sich über Einzelveranstaltungen bzw. Veranstaltungsformate äußern.¹⁷

Alle diese Quellen habe ich einer feldtheoretischen Revision unterzogen, sie also unter Rekurs auf die Bourdieusche Theorie mit differenzstrukturellem Fokus inhaltsanalytisch gedeutet.¹⁸ Zum einen heißt das, Positionierungen (und auch Wertungen) als Resultate sozialgruppenspezifischer Perspektiven auf oppositionelle Relationen zu verstehen; Differenzstrukturen lassen sich

S. 171. Ein erster Ansatz, diese Lücke zu schließen, findet sich in Harun Maye: »Eine kurze Geschichte der deutschen Dichterlesung«, in: *Sprache und Literatur* 43 (2012), S. 38-49. Allgemeinere soziologische Untersuchungen, die das Veranstaltungswesen einbeziehen, finden sich kaum, ebenso Arbeiten zum lokalen literarischen Leben – hieran hat sich wenig geändert, seit Funk/Wittmann das Problem für ihre eigene, ebenfalls an Bourdieu orientierte Arbeit über die literarische Szene in West-Berlin benannt haben. Vgl. Holger Funk/Reinhard G. Wittmann: *Literaturhauptstadt. Schriftsteller in Berlin heute*, Berlin: Berlin 1983, S. 46.

¹⁵ Unter »öffentlich« bzw. »Öffentlichkeit« verstehe ich hier einen abgrenzbaren sozialen Teilbereich, in dem aufgrund des Konsums bestimmter Medien bzw. einer spezifisch gerichteten Aufmerksamkeit die Aktivitäten in bestimmten kulturellen Praxisfeldern oder Subfeldern zur Kenntnis genommen werden. Ich folge damit Bourdieus Diktum (»Die öffentliche Meinung gibt es nicht«) sowie Luhmanns Annahme, dass es je nach Praxisbereich unterschiedliche »Öffentlichkeiten« gibt. Vgl. Pierre Bourdieu: »Die öffentliche Meinung gibt es nicht« (1972), in: Ders.: *Soziologische Fragen*, übers. v. Hella Beister u. Bernd Schwibs, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993, S. 212-223; Niklas Luhmann: *Die Realität der Massenmedien* (1996), 3. Aufl., Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2004, S. 184-187.

¹⁶ Um zu zeigen, im Kontext welcher historischen Konstellationen die betreffenden Akteure sozialisiert wurden, werde ich bei vielen auf ihr Geburtsjahr verweisen.

¹⁷ Unter den herangezogenen Quellen finden sich viele Internetquellen, nicht zuletzt deshalb, weil Veranstaltungsankündigungen häufig dort noch archiviert sind, wenn Werbeflyer und Programmhefte längst nicht mehr gedruckt zu finden sind, und insbesondere die Kommunikation innerhalb der Poetry-Slam-Szene lediglich über den Bezug auf Online-Quellen und E-Mail-Schriftverkehr rekonstruierbar ist.

¹⁸ Bei der Darstellung der Ergebnisse geht es hier darum, zentrale Positionen im Feld der Literaturveranstaltungen mit Bezug auf dominante argumentative Differenzstrukturen und Handlungszusammenhänge herauszuarbeiten. Dabei entspricht meine Vorgehensweise in ihren Grundzügen jener, die Rainer Diaz-Bone als »diskurstheoretisch formulierte Distinktionsanalyse« bezeichnet: »[A]ls vergleichbar angenommene Diskursformationen« werden gegenübergestellt, »um den Blick auf ihre Systematizität zu erhalten, von der nun distinktionstheoretisch angenommen wird, dass sie in der Sache als differentiell aneinander orientiert begründet sind«. Rainer Diaz-Bone: *Kultur, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der Bourdieuschen Distinktionstheorie*, 2., erw. Aufl., Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 193.

nur dann erfassen, wenn sowohl die positiven als auch die negativen Bezugspunkte der Positionierung bestimmt sowie der jeweiligen Positionierung entgegengesetzte in den Blick genommen werden. Zum anderen lassen sich Differenzstrukturen in Feldern und Subfeldern, die dem geschilderten Phänomen der Verkennung ›heteronom-autonomer‹ Strukturen unterliegen, nur dann erfassen, wenn die Perspektive von Akteuren der betreffenden Felder auf die Differenzstrukturen im eigenen Feld und damit die feldspezifische Axiologie berücksichtigt wird.¹⁹

Das Poetry-Slam-Subfeld ist ein Beispiel für das beschriebene Phänomen: Zwar findet sich eine Vielzahl journalistischer Berichte zu Poetry Slams, diese verzerren jedoch oft die Maßstäbe, die ›normale‹ Zuschauer an diese Form der Literaturveranstaltung anlegen. Denn insbesondere, wenn sie feuilletonistisch ausgerichtet ist, zeichnet die journalistische Berichterstattung den Blick eines Bildungsmilieus nach, das in hohem Maße der ›legitimen‹ Kultur zugewandt ist. Zudem haben viele Kulturjournalisten, die über Poetry Slams schreiben, keine umfassende Erfahrung mit dem Veranstaltungsformat, sondern stützen ihre Berichte zumeist auf einzelne Veranstaltungen. Besucht also ein entsprechend geprägter Rezensent einen Poetry Slam, ist zu z.B. erwarten, dass er einen Auftritt, der von Verfremdungs- bzw. Distanzierungsmitteln geprägt ist und so dem auf Autonomie basierendem Künstlerideal des Rezensenten gerecht wird, positiv wertet, weil der Auftretende nichts auf die Bewertung des Publikums geben würde. Damit würde er jedoch die spezifische Praxis verkennen, die innerhalb des Slam-Feldes der symbolischen Realisierung von Autonomie dient: Dort gilt es vielmehr als autonom, sein ›Innerstes nach außen zu kehren‹ und authentisch zu sein (sich also, zumindest vermeintlich, nicht hinter Distanzierungsmitteln ›zu verstecken‹ oder diese durch Authentifizierungsstrategien zu unterlaufen)²⁰ – mehr hierzu in Kapitel 4.2.1.3. Die Bewertung des Journalisten in diesem Beispiel gewährt also einen Blick darauf, wie das Subfeld von außen gesehen wird. Interne Differenzstrukturen und Wertmaßstäbe lassen sich jedoch nur durch den Bezug auf Quellen aus dem Feld

¹⁹ Die feldspezifische Axiologie nicht zu beachten, entspräche einer Form des sozialmilieubedingten Ethnozentrismus, bei dem man ignorieren würde, »daß eine dominante Kultur ihre zentralen Merkmale und ihre wesentlichen sozialen Funktionen der symbolischen Legitimation von Herrschaft dem Umstand verdankt, daß sie als solche verkannt und dadurch als legitim anerkannt wird«. Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 46.

²⁰ Beispiele für entsprechende Vermittlungsformen werden unten in den Wertungsanalysen zu einzelnen Poetry-Slam-Auftritten in den Blick genommen (Kap. 5.3.2.3.2).

Darstellungen der Slam-Szene aus der Zeit nach den empirischen Erhebungen im Rahmen dieser Arbeit weisen darauf hin, dass die hier postulierte soziostrukturelle Position des Poetry-Slam-Subfeldes in Relation zu anderen Feldern und den Teilfeldern des subordinierenden literarischen Feldes nach wie vor aktuell ist. Vgl. z.B. Franziska Holzheimer: »Warum Poetry Slams besser sind als ihr Ruf«, auf: *VICE* (27.4.2016), URL: <http://www.vice.com/alps/read/warum-poetry-slams-besser-sind-als-ihr-ruf>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

selbst zuverlässig rekonstruieren, da manche feldspezifischen Strukturen und Werte Akteuren nicht zugänglich sind, die – anders z.B. als viele nicht-professionelle Veranstaltungsbesucher – nicht regelmäßig an den Praktiken des jeweiligen Feldes partizipieren.

In diesem Kapitel soll also nicht nur der Rahmen sozialer Praxis dargestellt werden, in dem die unten untersuchten Veranstaltungen situiert sind. Vielmehr soll auf Grundlage von Bourdieus Homologieannahme eine erste Annäherung an die relevanten Differenzstrukturen vorgenommen werden, welche die Praxis der Literaturveranstaltung prägen, und zwar mit dem Ziel, diese Wertsysteme bei der Befragung der Veranstaltungspublika zu berücksichtigen. Dementsprechend habe ich primär solche Quellen ausgewertet, die vor dem Zeitpunkt meiner Publikumsbefragungen (April 2009 bis Juni 2010) publiziert wurden oder entstanden sind.²¹ Trotzdem verweise ich an einigen Stellen auf jüngere Quellen und Beispiele, und zwar jeweils aus einem der folgenden Gründe: (1) um einen Ausblick auf die weiteren Entwicklungen zu geben und das Fortdauern der dargestellten sozialen Strukturen aufzuzeigen; (2) um Aussagen zurate zu ziehen, die einen Zeitraum vor meinen Erhebungen als zurückliegenden deuten; (3) um eine Facette der Praxis des Literaturveranstaltungsfeldes zu illustrieren, die (i) das Verständnis strukturell-funktionaler Handlungszusammenhänge befördert, aber (ii) nicht notwendig für die Ableitung von Differenzstrukturen ist, und (iii) für die sich keine älteren Beispiele fanden – zumeist, weil die Quellenlage im Bereich der Literaturveranstaltungen allgemein problematisch ist und einzelne Literaturveranstaltungen fast nie dokumentiert sind.

Bevor ich auf historische Aspekte des Literaturveranstaltungsfeldes und seine Struktur eingehe, werde ich seine Verknüpfung mit dem Feld der Literatur u.a. Feldern kurz allgemein umreißen. Dabei gilt es, die verwendeten Begriffe, die zur Beschreibung der dargestellten sozialen Handlungszusammenhänge genutzt werden, mit und z.T. über Bourdieus Explikationen hinausgehend zu präzisieren.

²¹ So habe ich z.B. das unten zitierte Interview mit den Münchner Slam-Organisatoren Ko Bylanzky und Rayl Patzak bereit 2007 geführt, veröffentlicht wurde es aber erst 2010. Vgl. Stephan Ditschke/Ko Bylanzky/Rayl Patzak: »Slam ist keine Hobbydichterbühne mehr« (2007), in: Promotionskolleg »Wertung und Kanon« der Universität Göttingen (Hrsg.): *Bücher/Menschen. Der Literaturbetrieb im Gespräch*, Salzhemmendorf: blumenkamp 2010, S. 44-54.

4.1 Literaturveranstaltungen, Literaturvermittlung und das Feld der Literatur

Wenn erst mal die Veranstalter nervöser sind als du, dann bist du über das Größte hinweg.²²

Publikumswertungen können sich auf sämtliche Elemente einer Literaturveranstaltung beziehen: auf die Auftritte mit einem literarischen Text und ihre kaum eingrenzbareren einzelnen Aspekte, auf die übrigen Ablaufphasen, die Dramaturgie der Veranstaltung, die auftretenden Akteure, die eigene Partizipation, Veranstaltungsort und -setting sowie auf das Veranstaltungsformat allgemein, das gleichsam durch die einzelne Veranstaltung repräsentiert wird.²³ Mittels der einzelnen Veranstaltungselemente wiederum wirken die Differenzstrukturen unterschiedlicher sozialer Handlungsbereiche und die dortige Positionierung in das Feld der Literaturveranstaltungen hinein und beeinflussen die Wertungen der Veranstaltungsbesucher – seien es Konnotationen, die mit dem Veranstaltungsort verknüpft sind, Vortragende, die eigentlich nur auf Kabarettbühnen auftreten, oder Vorwissen und Annahmen aus dem übergeordneten Feld der Literatur.²⁴

²² Martin Suter: *Lila, Lila. Roman*, Frankfurt/Main, Wien, Zürich: Büchergilde Gutenberg 2004, S. 170.

²³ Während das Rahmenwissen der Zuschauer über das Veranstaltungsformat immer eine grundlegende Bedingung der Wertung von Veranstaltungselementen bildet, wird zwar nicht immer, aber besonders bei Zuschauern, die zum ersten Mal ein bestimmtes Veranstaltungsformat besuchen, auch von der Einzelveranstaltung auf das betreffende Veranstaltungsformat im Allgemeinen geschlossen. (In den Interviews, die im Rahmen dieser Untersuchung mit Zuschauern geführt wurden, finden sich vielfältige Hinweise hierauf; vgl. z.B. Interview 05/mp1 (FB 043), 8.3.1.2.5, Z. 44f.; Interview 08/sp3 (FB 064), 8.3.1.5.8, Z. 6-8.)

²⁴ Das literarische Feld wird hier als dem Feld der Literaturveranstaltungen übergeordnet betrachtet, weil sein Gegenstand, als literarisch gehandelte Texte, die Existenzvoraussetzung für Literaturveranstaltungen und deren spezifischen Praktiken bildet. Zwischen den beiden Feldern besteht also eine hierarchische Beziehung, die auch insofern zum Ausdruck kommt, als in einem bestimmten Bereich autonomer Positionen im literarischen Feld der Vortrag von Texten als minderwertige Vermittlungsform betrachtet wird (Kap. 4.2.2.3); zugleich finden sich homologe Strukturen zwischen übergeordnetem Feld und Subfeld, wobei die Entwicklungen im subordinierenden literarischen Feld eine deutlich größere Wirkmacht auf die Strukturen des Literaturveranstaltungsfeldes haben als umgekehrt. Gegenüber der vertikalen Relation dieser beiden Felder finden sich zwischen dem Feld der Literatur u.a. künstlerischen Feldern horizontale Beziehungen. Zur Differenzierung der unterschiedlichen Bezugsebenen sozialer Felder vgl. Neil Fligstein/Doug McAdam: »Grundzüge einer allgemeinen Theorie strategischer Handlungsfelder«, übers. v. Cornelia Dörries, in: Stefan Bernhard/Christian Schmidt-Wellenburg (Hrsg.): *Feldanalyse als Forschungsprogramm 1. Der programmatische Kern*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2012, S. 57-97, hier S. 68f.

Zum literarischen Feld sind – darauf wurde in Kapitel 3 bereits hingewiesen – all jene Akteure und sonstige Instanzen zu zählen, die literarische Produkte nicht ausschließlich rezipieren. Zwar spricht Bourdieu v.a. von Autoren (und dabei v.a. von Berufsautoren), hält aber fest, dass ebenso Institutionen wie z.B. Verlage im literarischen Feld situiert sind.²⁵ Ich betrachte hier auch all jene Akteure und Institutionen als Teil des literarischen Feldes, die neben der Rezeption Literatur produzieren und/oder an Rezipienten vermitteln, die also die Literaturproduktion und die Positionierung von Autoren steuern und beeinflussen, sei es durch Mitwirkung an der Produktion (z.B. Lektoren) oder durch verschiedene Formen der Literaturvermittlung, also durch eine bestimmte Ausrichtung von »Handlungen an der Schnittstelle zwischen Text und Leser«.²⁶

Zu den Literatur vermittelnden Praktiken möchte ich im Folgenden sowohl solche zählen, die dies durch die virtuelle oder materielle Bereitstellung von Texten direkt tun (z.B. Publikation von Büchern, Buchhandel, Veranstaltung von Lesungen, Vorabdruck eines Textes in einer Zeitung), aber auch indirekte Vermittlungspraktiken, bei denen Akteure sich über Texte äußern (z.B. Literaturkritiken und literaturwissenschaftliche Beiträge). In Siegfried J. Schmidts *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft* fallen Letztere unter die Verarbeitungshandlungen, bei denen ausgehend von einem Ausgangstext ein »Resultattextem« entsteht.²⁷ Markus Kessel versucht, Schmidts Konzeption akteurssoziologisch zu wenden, und differenziert Vermittler und Verarbeiter aufgrund des den Vermittlern zuschreibbaren, bei den Verarbeitern fehlenden institutionellen Interesses an der »erfolgreichen Rezeption [...], also an der »Durchsetzung« literarischer Texte«.²⁸ Angesichts von Bucheditionen in Zeitungsverlagen, zu deren Durchsetzung nicht zuletzt die Literaturkritiker der betreffenden Zeitung herangezogen werden, sowie mit Blick auf die starke Vermischung von Handlungsrollen z.B. bei Autoren, die außerdem als Rezensenten und Übersetzer tätig sind, Literatur wie Agenten an Verlage vermitteln und gelegentlich sogar selbst in Verlagen arbeiten, greift eine akteursbezogene Bestimmung von »Literaturvermittlung« jedoch zu kurz.

Vielmehr sollte eine Explikation des Begriffs erstens auf die Praxisform der Vermittlung ausgerichtet sein und so berücksichtigen, dass Literaturvermittler oftmals in verschiedenen Feldern und Subfeldern agieren. Zweitens sollte der Begriff der Literaturvermittlung nicht wie bei Schmidt auf die Distribution von Büchern beschränkt bleiben, sondern sich auf als literarisch betrachtete Texte beziehen. Im Unterschied zu Kessels Explikation bildet m.E. jedoch nicht in jedem Fall die erfolgreiche Rezeption das intendierte Resultat von Literatur-

²⁵ Vgl. Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 228-235, 395.

²⁶ Kessel: »Aus Negern Afrikaner machen«, S. 28.

²⁷ Vgl. Schmidt: *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft*, S. 184f., 338-344.

²⁸ Kessel: »Aus Negern Afrikaner machen«, S. 32. In anderer Hinsicht zu eng ist Stefan Neuhaus' Definition von Literaturvermittlung als Kommunikation *über* Literatur. Vgl. Stefan Neuhaus: *Literaturvermittlung*, Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 2009, S. 8.

vermittlungshandlungen, sondern die mentale Auseinandersetzung mit der betreffenden Literatur. Aus diesem Grund zähle ich all jene Handlungen zur Literaturvermittlung, die (auch) darauf zielen, Rezipienten mit einem literarischen Produkt (direkt oder indirekt) bekannt zu machen.²⁹

Dabei zeichnen sich viele solcher Handlungsbereiche durch spezifische Praktiken und eigene Handlungsregeln aus. Hierdurch wiederum werden Subfelder konstituiert, die zur Struktur des literarischen Feldes homolog sind und deren Akteure sich durch ihr Handeln ebenfalls in Relation zu zwei entgegengesetzten ›Logiken‹ positionieren: der »anti-ökonomische[n]‹ Ökonomie der reinen Kunst«³⁰ oder der »ökonomische[n]‹ Logik der literarisch-künstlerischen Industrien«. ³¹ Das Feld der Lektoren etwa, das sich Anfang des 20. Jahrhunderts herausgebildet hat, ist – zumindest was das Selbstverständnis der Akteure betrifft – noch immer durch »marktstrategische und marketingorientierte Operationen«³² einerseits und »literarisches [o.a.] Engagement«³³ andererseits geprägt. Die Programmatik der Literaturkritik greift u.a. die Differenz von Autonomieästhetik und ›engagiertem Schreiben‹ im literarischen Feld auf.³⁴

Das Subfeld der Literaturveranstaltungen zeichnet sich dadurch aus, dass bei diesen als literarisch aufgefasste Texte vorgetragen werden; diese Praxis, die Live-Darbietung von Texten unter Einsatz der Stimme und des Körpers in einem nicht-illusionistischen Auftrittsrahmen, bildet das verbindende Element des Literaturveranstaltungsfeldes und ihr grundsätzlicher Wert die feldspezifische *illusio*. Wie alle Veranstaltungen weisen jedoch auch Literaturveranstaltungen mit den in Kapitel 2 herausgearbeiteten Struktur- und Ablaufelementen noch wesentlich mehr Differenzmerkmale auf, als ihren Gegenstand, den Vortrag von literarischen Texten. Als wichtige Opposition, so die Literatursoziologin Sonja Vandenrath, umfasse das Feld der Literaturveranstaltungen aus

²⁹ Dabei kommt es nicht auf den tatsächlichen Vermittlungserfolg an oder auf ein bestimmtest Maß an Vermittlungserfolg, sodass auch z.B. Literaturkritiken als Literaturvermittlung gelten, die – wie die meisten – nur wenige Leser erreichen. Vgl. Otto Lorenz: »Literatur als Gespräch. Zur Aufgabe von Literaturkritik heute«, in: *text + kritik* (1988), H. 100, S. 100-106, hier S. 100.

³⁰ Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 228.

³¹ Ebd., S. 228f. Dabei erscheint es angemessen, mit Bourdieu einen graduellen Übergang von Heteronomie und Autonomie anzunehmen. Dass die beiden Pole eines Feldes jedoch zur Herausbildung zweier distinkter Subfelder führen (bei Bourdieu häufig als das der eingeschränkten Produktion und das der Massenproduktion bezeichnet), ist m.E. weder theorieintern ableitbar noch empirisch ausreichend belegt. Gleichwohl erfüllt die Rede von zwei Teilfeldern eine heuristische, vereinfachende Funktion. Wenn ich im Folgenden z.B. vom »Feld der eingeschränkten Produktion« spreche, meine ich damit dementsprechend die Nähe zum autonomen Pol des betreffenden Feldes.

³² Ute Schneider: *Der unsichtbare Zweite. Die Berufsgeschichte des Lektors im literarischen Verlag*, Göttingen: Wallstein 2005, S. 344.

³³ Ebd.

³⁴ Vgl. Buck: *Literatur als moralfreier Raum?*, S. 379f.

diesem Grund das »Primat von Text und Wort«³⁵ auf der einen und ein »multiples, sozial-kommunikative mit kulturellen Komponenten verbindendes, Erlebnis«³⁶ auf der anderen Seite. Die in Kapitel 2.3 vorgenommene systematische Differenzierung aktueller Veranstaltungsformate deckt diese beiden Positionen im Feld der Literaturveranstaltungen bereits ab; ob sie allgemein als strukturelle Gegensätze im Feld wahrgenommen werden und ob mit ihnen auch Unterschiede hinsichtlich der präsentierten Texte einhergehen, skizziere ich unten mit Blick auf die Literaturveranstaltungspraxis und den Diskurs darüber (Kap. 4.2).

Akteure im Feld der Literaturveranstaltungen sind die Veranstalter bzw. die Organisationsinstitutionen, und ihre Positionen im Feld resultieren v.a. aus den Veranstaltungen, die sie ausrichten, oder genauer: aus der Relation ihrer Veranstaltungen und den Veranstaltungseigenschaften zu anderen Veranstaltungen. Insofern stehen Organisatoren von Literaturveranstaltungen z.T. explizit, meistens aber implizit in lokaler, nationaler bzw. sprachraumgebundener sowie – in wenigen Fällen, z.B. bei Buchmessen³⁷ – in internationaler Konkurrenz um Ansehen und Inhalte: um die Präsentation bestimmter literarischer Texte und um Vortragende/Autoren.³⁸ Denn – so der Literaturkritiker Helmut Böttiger – wie im Literaturbetrieb allgemein gelte auch für Literaturveranstaltungen: »Es gibt immer nur wenige Namen, die wirklich zählen«,³⁹ und diese Namen möchten die meisten Veranstalter gerne in ihren Program-

³⁵ Sonja Vandenrath: *Private Förderung zeitgenössischer Literatur. Eine Bestandsaufnahme*, Bielefeld: transcript 2006, S. 31.

³⁶ Ebd.

³⁷ Buchmessen sind insofern ein Sonderfall, als bei ihnen zwar *auch* literarische Texte vorgetragen werden, dies aber nicht im Mittelpunkt der Veranstaltung steht oder gar deren Gegenstand bildet.

³⁸ In seinen Untersuchungen widmet sich Bourdieu nationalen Feldern kultureller Produktion. Zwar sind Felder immer nationalstaatlichen politischen Bedingungen unterworfen, ragen gleichzeitig aber über die Grenzen nationaler sozialer Räume hinaus: Aufgrund des internationalen Transfers von Literatur, durch Lizenzhandel und Übersetzungswesen, kann man etwa mit Pascale Casanova einen weltweiten literarischen Raum annehmen, in dem nationale literarische Felder zueinander in Beziehung stehen. Vgl. Casanova: *The World Republic of Letters*. Zumindest aber gilt: »Literaturmärkte sind Sprachmärkte«. Stefanie Preuß: »Über die Grenze und wieder zurück. Der Literaturbetrieb in der deutschsprachigen Schweiz«, in: Heinz L. Arnold/Matthias Beilein (Hrsg.): *Literaturbetrieb in Deutschland*, 3. Aufl., Neufassung, München: edition text + kritik 2009, S. 410-420, hier S. 411. Deshalb ist es sinnvoll, von einem *deutschsprachigen* literarischen Feld (und dessen Subfeldern) zu sprechen, in dem die deutschsprachigen nationalen literarischen Felder in Europa aufgrund der gemeinsamen Sprache verknüpft sind und in dem z.B. mit Arno Geiger auch ein Österreicher 2005 den ersten Deutschen Buchpreis gewinnen konnte.

³⁹ Helmut Böttiger: Vorwort, in: Katrin Blumenkamp/Hauke Hückstädt: *Das begehbare Feuilleton. Gespräche und Berichte als dem Kulturbetrieb*, Göttingen: blumenkamp 2007, S. 7-16, hier S. 7.

men wiederfinden. Auf lokaler Ebene konkurrieren Veranstalter zudem um Publikum und damit auch um ökonomisches Kapital.⁴⁰ Autonomie im Feld der Literaturveranstaltungen, so lässt sich zusammenfassen, entspricht der Handlungsmacht, Veranstaltungen ohne feldexterne Einflüsse gestalten zu können, sprich: ohne die eigene Existenz als Veranstalter zu gefährden, jene Autoren/Vortragenden einladen und seinem Publikum jene Texte präsentieren zu können, die man einladen möchte, und zwar möglichst unabhängig von ökonomischen Aspekten und einschränkenden Bedingungen seitens der Auftretenden oder ihrer Stellvertreter (der Verlage, Agenturen usw.). Allgemein stellen sich für Veranstalter die Fragen: Was und wen kann ich bei meiner Literaturveranstaltung darbieten? Was oder wer ist es wert, präsentiert zu werden? Und: Wie, wo und mit dem Ziel wirtschaftlichen oder symbolischen Kapitalerwerbs?

Positionierend wirken Veranstaltungen im Feld der Literaturveranstaltungen über die Ausprägung ihrer differenzierenden inhaltlichen und strukturellen Elemente, die gleichzeitig die Bezugsgrößen der Publikumswertungen bilden. Viele dieser Elemente bestimmen aber nicht nur das Feld der Literaturveranstaltungen, sondern sind gleichzeitig auch mit anderen sozialen Praxisbereichen assoziiert oder sogar primär in diese eingebunden. Ist das der Fall, hat es einen Effekt auf die soziale Bedeutung im Literaturveranstaltungskontext, ebenso wie die Einbindung in den Literaturveranstaltungskontext in andere soziale Praxisbereiche zurückwirkt. Die beiden folgenden Beispiele illustrieren dies: Für die Produzenten im übergeordneten Feld der Literatur etwa haben manche Literaturveranstaltungen zum einen – mit Bourdieu gesprochen – die Funktion von »Konsekrationsinstanzen«,⁴¹ während der Auftritt bestimmter Autoren ebenso eine Veranstaltung »adeln« kann;⁴² Literaturveranstaltungen bieten Autoren zum anderen die Möglichkeit, Geld zu verdienen, und gleichzeitig ziehen bestimmte Autoren viel Publikum an und sorgen so dafür, dass die Veranstaltung sich auch für die Organisatoren rechnet. Ein

⁴⁰ Messen konkurrieren auch auf nationaler Ebene um Publikum, außerdem auf nationaler und internationaler Ebene um Aussteller. Zudem gibt es insbesondere bei Festivals auf nationaler Ebene und auf der von Staatenverbänden (z.B. der EU) eine Konkurrenz um Fördermittel.

⁴¹ Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 459.

⁴² Ein Beispiel für eine solche Wertübertragung zwischen dem Feld der Literaturveranstaltungen und dem Feld der Literatur bildet Helmut Böttigers oben bereits erwähnte Einführung in *Das begehbbare Feuilleton*, eine Dokumentation der Gespräche im Literarischen Zentrum Göttingen: Statt über Literaturveranstaltungen oder die Präsentation von Texten spricht Böttiger recht bald von literarischen Texten und dem Feld der Literatur. Dessen Struktur wiederum nutzt er – ausgehend von einer Aufwertung autonomieästhetischer Positionen – als Wertmaßstab, um das Programm des Literarischen Zentrums Göttingen positiv zu bewerten: Alle wichtigen Autoren seien dort zu Gast gewesen, keine Beachtung geschenkt habe man heteronom orientierten Akteuren sowie »den Mitläufern, den Mitschwimmern, dem Durchschnitt«. Böttiger: Vorwort, S. 9.

anderes Beispiel ist das der Rapper beim Poetry Slam: Werden diese im Slam-Kontext weitestgehend unterschiedslos zu ›Rappern‹ oder ›Rap-Poeten‹, sind sie im Rap-Feld durchaus unterschiedlich positioniert. Davon abhängig wirkt ihr Engagement im Poetry-Slam-Feld ins Rap-Feld zurück, und zwar nur dann nicht negativ, wenn die Akteure im Rap-Feld eine Außenseiterposition jenseits des Mainstreams innehaben und zu »der Kategorie von Rappern [gehören], denen die Textinhalte und deren Aufnahme durch die Hörerschaft wesentlich wichtiger sind«⁴³ als dem Gros der Rapper. Der Rest der Rapper betrachtet Poetry Slam wie z.B. Mach One eher als »Einstieg in den Comedybereich«,⁴⁴ während ›guter‹ Rap »ganz neuer, harter Stoff«⁴⁵ sei (zum Verhältnis von Poetry Slam und Rap vgl. auch Kap. 4.2.1.3).⁴⁶

Die hier allgemein skizzierten Zusammenhänge zwischen dem Feld der Literaturveranstaltungen, dem Feld der Literatur u.a. Feldern kultureller Produktion (aus Perspektive der Rezipienten müsste man von »anderen Formen der Freizeitgestaltung« sprechen) stelle ich in den folgenden Kapiteln detaillierter dar. Dabei sollen unter Berücksichtigung von Literatur vermittelnden Funktionen und Wertübertragungsmechanismen die zentralen Differenzstrukturen deutlich werden, von denen die soziale Praxis der Literaturveranstaltung geprägt ist.

⁴³ Hier bezogen auf Fiva MC (München). »Fiva MC«, auf: last.fm (o.D.), URL: <http://www.last.fm/music/Fiva+MC>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016. Ähnlich äußert sich die Rapperin Sookee (Berlin) über Poetry Slam: »Es ist auf jeden Fall eine tolle Erfahrung [...], weil das Publikum ganz anders reagiert, vor allem auch der Text ausnahmsweise mal im Vordergrund steht. Und das ist eigentlich das, was ich will. Der Text ist mir auch beim Rap am wichtigsten«. Alexander Riede/Sookee: »Artist-Interviews: Sookee«, auf: Generation One (10.3.2006), URL: <http://www.generation-one.de/index.php/20060310254/Interviews/sookee>, Datum des Zugriffs: 12.4.2012. Sookees Perspektive auf die Rolle der vorgelegten Texte beim Slam ist damit der in der legitimen Kultur vorherrschenden genau entgegengesetzt. Vgl. exemplarisch Sigrid Scherer: »Vers pervers oder ›Ohne schlechtes Gewissen trivial sein‹«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7.8.2001.

⁴⁴ Konstantin Ulmer/Uwe Kolbe/Mach One: »Die härteste Gangart am Start«, in: *Die Zeit*, 18.6.2015.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ »Ich bin wie mit Eventcharakter, nur ohne Event. / Ihr seid Mensch gewordene Poetry Slams - / ich verachte euch«, rappt Maeckes in einer Freestyle-Session neben Fatoni - der war zehn Jahre zuvor noch Teilnehmer der ersten U20-Slams in der Münchner Schauburg und stand auch im Untersuchungszeitraum noch auf der Poetry-Slam-Bühne im *Substanz* (u.a. beim Slam im *Substanz* am 12.4.2009). Inzwischen jedoch ›dist‹ er an anderer Stelle ebenfalls Slammer: »Dich und deinen komischen Text / feiern Abiturientinnen auf Poetry Slams. / Nach meiner Tour riecht deine Freundin / nach meinem Eau de Toilette.« Splash! Mag (Hrsg.): »Enoq, Fatoni, Edgar Wasser & Maeckes @ Red Bull Studios Berlin«, auf: *YouTube* (22.2.2016), URL: https://www.youtube.com/watch?v=LbspFkR_gQE, Datum des Zugriffs: 30.11.2016, 00:06:22; Fatoni/Juse Ju: »Gravitationswellen«, auf: *YouTube* (1.4.2016), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sTs2gEnVLAE>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016, 00:00:55.

4.2 Die Ausdifferenzierung des Literaturveranstaltungsfeldes seit Anfang der 1990er-Jahre und ihre historischen Ausgangspunkte

Im Dezember 1911 las Max Brod während eines literarischen Abends der Zeitschrift *Die Aktion*. Neben unveröffentlichten eigenen Texten trug er auch aus den Korrekturbögen zu Franz Werfels Lyrikband *Der Weltfreund* vor, der etwa zwei Wochen später als Werfels erstes Buch überhaupt erscheinen sollte. Die Reaktionen auf den Vortrag müssen beeindruckend gewesen sein: »Das auch ansonsten applaustüchtige Publikum ehrte sich und das Außerordentliche dieser wundervollen pantheistischen Dichtungen, ergriffen und im Tiefsten gerührt, mit endlosem Beifall«,⁴⁷ hieß es anschließend im *Berliner Tageblatt*. Brod selbst summierte rückblickend: »Der Beifall erhob sich zum Sturm. Von diesem Berliner Abend an war Werfel in seiner Größe erkannt und durchgesetzt.«⁴⁸

Im sich verdichtenden Literaturbetrieb und literarischen Leben Anfang des 20. Jahrhunderts,⁴⁹ insbesondere in der Großstadt Berlin als Kulminationsort kultureller Entwicklungen, in dem sich »die entgegengesetzten, das Leben umfassenden Strömungen [...] zusammenfinden und entfalten«⁵⁰ (Simmel), mochten manche Lesungen noch eine derart durchschlagende Wirkung erzielen. Durch eine einzelne Veranstaltung ein solches Maß an Aufmerksamkeit zu evozieren, wie es Werfel in der Folge entgegengebracht wurde, scheint heute hingegen kaum mehr möglich, wenn man sich nicht gerade einen Schnitt auf die Stirn setzt.⁵¹ Der Grund besteht darin, dass es »der Literaturveranstaltung zu gut geht« – es wurden bis zum Beginn der Corona-Pandemie so viele Autorenlesungen, Festivals, Poetry Slams, Lesebühnenabende usw. ausgerichtet, dass die einzelne Veranstaltung bis auf Ausnahmen nur begrenzte lokale Aufmerksamkeit erregt. Seit der Jahrtausendwende wird immer wieder ein »Lesungsboom«⁵² konstatiert, auch »Poetry Slams boomen«,⁵³

⁴⁷ [Albert Ehrenstein:] »Ein interessanter Abend«, in: *Berliner Tageblatt*, 17.12.1911. Brods Lesung vor Studenten fand am 15.12.1911 im Berliner Harmoniumsaal statt. Vgl. Albert Ehrenstein: *Werke*, Bd. 5: Aufsätze und Essays, hrsg. v. Hanni Mittelman, Göttingen: Wallstein 2004, S. 499.

⁴⁸ Max Brod: *Streitbares Leben. Autobiographie*, München: Kindler 1960, S. 32.

⁴⁹ Vgl. z.B. Reinhard Wittmann: *Geschichte des deutschen Buchhandels* (1991/1999), 3. Aufl., München: Beck 2011, S. 295-328; Plachta: *Literaturbetrieb*, S. 17.

⁵⁰ Georg Simmel: »Die Großstädte und das Geistesleben« (1903), in: Ders.: *Individualismus in der modernen Zeit und andere soziologische Abhandlungen*, hrsg. v. Otthein Rammstedt, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2008, S. 319-333, hier S. 332.

⁵¹ Vgl. Petra Gropp: »Ich/Goetz/Raspe/Dichter«. Medienästhetische Verkörperungsformen der Autorfigur Rainald Goetz«, in: Gunter E. Grimm/Christian Schärf (Hrsg.): *Schriftsteller-Inszenierungen*, Bielefeld: Aisthesis 2008, S. 231-247.

⁵² Perrig: *Stimmen, Slams und Schachtel-Bücher*, S. 9. Auch Hanne Knickmann spricht von einem »Boom, den Lesungen seit etlichen Jahren erleben«. Hanne Knickmann: »Auf Lesereise. Von »Wasserglaslesungen« bis »Slam-Poetry-Performances««, in: *literaturblatt für Baden-Württemberg* (2005), H. 2, S. 5-8, hier S. 7. Vgl. zudem Anja Johannsen:

und allgemein scheint zu gelten: »[H]eute boomen Event-Lesungen«.⁵⁴ Mit solchen Befunden und der ihnen als sekundären Feldern eigenen Verspätung reagieren Wissenschaft und populäre Berichterstattung auf jene Ausdifferenzierung des Veranstaltungsfeldes, die ihren Beginn bereits um 1990 genommen hat, und zwar ebenfalls in Berlin (Kap. 4.2.1.1).

4.2.1 »Schneller, schriller, vielfältiger«.⁵⁵ Literatur auf neuen Bühnen

Während das Spektrum der Literaturveranstaltungen lange Zeit verschiedene Spielarten der Autorenlesung und Festivals umfasste, wurden durch mehrere Entwicklungen und Ereignisse Grundsteine zur Ausdifferenzierung des Literaturveranstaltungsfeldes gelegt: Lesebühnen, Social Beat, Open Mikes, popliterarische Shows und Poetry Slams sowie die starke Zunahme der Literaturfestivals traten parallel auf oder überschnitten sich, waren dabei aber nur z.T. personell miteinander verknüpft oder beeinflussten einander.

Die Entwicklungen auf den »alten Bühnen« skizziere ich in Kapitel 4.2.2 und gehe dabei insbesondere auf die Autorenlesung ein, während ich die aus systematischer Perspektive relevanten, aber in der Veranstaltungslandschaft eher randständigen Literaturlabore gar nicht und Festivals v.a. als Organisationskontext von Lesungen, Poetry Slams usw. betrachte. Im Folgenden jedoch stelle ich zunächst dar, wie sich in den 1990er-Jahren gleich mehrfach durch Veranstaltungen als »soziales Schmiermittel« (Social Beat) sowie durch die Etablierung neuer Veranstaltungsformate (Lesebühnen und Poetry Slam) literarische Szenen⁵⁶ herausgebildet haben. Die Rede von der Literaturveranstaltung

»(Un)sichtbare Handschriften. Zur problematischen Funktion von Literaturhäusern in Kanonisierungsprozessen«, in: Matthias Beilein/Claudia Stockinger/Simone Winko (Hrsg.): *Kanon, Wertung und Vermittlung. Literatur in der Wissensgesellschaft*, Berlin, Boston: de Gruyter 2012, S. 179-192, hier S. 181.

⁵³ Wiebke Roth: »Neues Geschäftsfeld: Live-Literatur«, in: *Handelsblatt*, 27.7.2007.

⁵⁴ Inga Radel: »Buchmesse und Lesungen«, auf: *Gourmetwelten* (5.10.2010), URL: http://www.nikos-weinwelten.de/beitrag/buchmesse_und_lesungen/, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁵⁵ Christof Siemes: »Blättern im Naherholungsgebiet«, in: *Die Zeit*, 11.12.2003.

⁵⁶ Als soziale Szene verstehe ich mit Hitzler/Bucher/Niederbacher ein Netzwerk von Gruppen mit hoher Binnenkommunikation und relational dazu niedrigerer Kommunikation der Gruppen untereinander. Die einzelnen sozialen Gruppen sind um eine »Organisationselite« zentriert. Szenen erhalten dadurch eine spezifische Dynamik, dass ihre soziale Struktur sowohl gruppenintern als auch durch die Auflösung oder Neubildung von Gruppen variabel ist und sich die Kommunikationsfrequenz zwischen oder innerhalb der einzelnen Gruppen verändern kann. Veranstaltungen dienen häufig als Schnittstellen szenointerner Kommunikation und zur Aktualisierung der szenointernen Identität. Vgl. Ronald Hitzler/Thomas Bucher/Arne Niederbacher: *Leben in Szenen. Formen jugendlicher Vergemeinschaftung heute*, 2., aktual. Aufl., Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2005, S. 19-30, S. 212-217. Das Publikum sehe ich zwar als notwendig zur Herausbildung und für den Bestand von Szenen an, zähle es aber im Gegensatz zu Ger-

als ›Event‹ wurde durch diese Entwicklungen wesentlich befördert und der Terminus insbesondere mit der Verbreitung des Poetry Slams als evaluativer Begriff in den normativen Diskurs über Literaturveranstaltungen eingeführt (Kap. 4.2.2.2).

4.2.1.1 Lesebühnen⁵⁷

Als erster Schritt hin zur Etablierung neuer Bühnen jenseits des etablierten Lesungswesens ist die Gründung der *Höhnenden Wochenschau* im Mai 1989 zu nennen. Motiviert war die Ausrichtung der ersten (West-)Berliner Lesebühne – die damals noch nicht so genannt wurde – nicht durch den Gedanken, eine Alternative zu bestehenden Literaturveranstaltungsformaten zu schaffen. Auch orientierten sich die Initiatoren Wiglaf Droste und Cluse Krings nicht an der *Lesebühne Erich Weinert*, die Jörg Mantzsch 1987 mithilfe des Kulturbunds der DDR in Magdeburg ausrichtete und bei der sowohl Nachwuchsautoren als auch Liedermacher auftraten.⁵⁸ Vielmehr war die *Höhnende Wochenschau* als »Live-Zeitung«⁵⁹ konzipiert, und zu ihrer Gründung kam es anlässlich von Auseinandersetzungen in der *tageszeitung*-Redaktion: In einem Bericht über die Diskothek *Dschungel* hatte der freie Mitarbeiter Thomas Kapielski das Wort »gaskammervoll«⁶⁰ verwendet. In der Folge erhielt er Publikationsverbot in der *taz* und die beiden verantwortlichen Redakteurinnen Regine Walther-Lehmann und Sabine Vogel wurden entlassen.⁶¹ Für diese organisierte Walther-Lehmans Vorgängerin Ulrike Kowalski ein Bühnenprogramm im Berliner Kino *Eiszeit*.⁶² Hieran beteiligten sich auch Droste und Krings,

hard Schulzes Theorie der Szene nicht per se zur Szene selbst. Vgl. Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 459-470, insb. S. 436. (Die Kapitel 4.2.1.1-4.2.1.3 illustrieren die hier abstrakt dargestellte Struktur der Szene.)

⁵⁷ Vgl. zu den Ablaufelementen und zur Dramaturgie von Lesebühnen auch Kap. 2.3.2.

⁵⁸ Die Lesebühne in der Erich-Weinert-Gedenkstätte wurde nach wenigen Veranstaltungen abgesetzt, da vermeintlichen Dissidenten keine Bühne geboten werden sollte. Das Online-Lexikon *Wikipedia* weist die *Lesebühne Erich Weinert* als erste Lesebühne aus, obwohl sie – da es kein festes Autorenensemble gab – eher einer Open-Mike-Veranstaltung geähnelt zu haben scheint. Vgl. »Lesebühne« (o.V.), in: *Wikipedia* (17.5.2016), URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Lesebühne>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁵⁹ Falko Hennig nach Angaben von Wiglaf Droste (7.8.2001). Falko Hennig: »Geschichte« (o.D.), URL: <http://www.falko-hennig.de/buehnen/lese/geschich.htm>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁶⁰ Thomas Kapielski: »Klassenloser Luxus«, in: *die tageszeitung*, 17.10.1988.

⁶¹ Vgl. Barbara von Jhering: »Sprachkünstler auf hohem Seil«, in: *Die Zeit*, 2.12.1988; »Ekel im Bauch. Wieder Krach und Krise bei der linken ›taz‹« (o.V.), in: *Der Spiegel* (1988), H. 50, S. 51, 54.

⁶² Vgl. Helmut Höge: »Beerdigungen und Nachrufe«, in: *Hier spricht der Aushilfshausmeister!* (27.3.2008), URL: <http://blogs.taz.de/hausmeisterblog/2008/03/27>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

ebenfalls freie Mitarbeiter bei der *taz*, und initiierten anschließend die *Höhnende Wochenschau* (von 1989–1991, außerdem 2003).

Bei den Veranstaltungen traten pro Abend etwa fünf Vortragende aus einem losen Kreis von Autoren auf, darunter viele, z.T. ehemalige *taz*-Redakteure. Es gab musikalische Darbietungen, szenische Lesungen mehrerer Autoren u.Ä. Wenngleich ein Credo lautete, »kein Kabarett«⁶³ zu machen, bewirkte bereits die Konzeption als »journalistisch-satirisches live-Programm«⁶⁴ mit politischen und gesellschaftskritischen Themen,⁶⁵ dass die Veranstaltungen zumeist in die Tradition des politischen Kabarett gestellt wurden.⁶⁶ Gleichwohl wurden sie schlicht damit beworben, dass »Autoren«⁶⁷ ihre Texte lesen.

Die nachfolgenden Lesebühnen – das *Mittwochsfaizit* (1989–1990, 1996–2008), *Dr. Seltsams Frühschoppen* (1990–2004, 2004 als *Der Frühschoppen*) und der *Salon Pröppke* (1994)⁶⁸ – waren ähnlich ausgerichtet. Sie fanden ebenfalls v.a. in Kneipen und am Anfang auch in besetzten Häusern in Ost-Berlin statt, zunächst vor etwa 30 bis 50 Zuschauern, später z.T. vor über 300 Besuchern. Die Lesebühnenensembles setzten sich aus Autoren zusammen, von denen viele auch im journalistischen Bereich tätig waren (z.B. Dr. Seltsam/Wolfgang Kröske, Klaus Nothnagel) und/oder die vor den Lesebühnen schon

⁶³ Vgl. »Gesammelte Schmähungen« (o.V.), in: *zitty* (1990), H. 6, S. 182.

⁶⁴ Werbe-Flyer zur *Höhnenden Wochenschau* am 24.2.1991.

⁶⁵ Vgl. u.a. Die höhnende Wochenschau: *Das kleine Gezeter gegen das große. Satirische Texte aus Kreuzberg und anderen Weltmetropolen*, Berlin: Tacheles 1990.

⁶⁶ Vgl. hierzu z.B. den mit »Kabarett« überschriebenen Artikel von Ulrike Borowczyk: »Der Urknall aller Lesebühnen«, in: *Berliner Morgenpost*, 8.2.2003. Darüber hinaus erhielt etwa das *Mittwochsfaizit* 2002 den Deutschen Kabarettpreis – viele weitere Beispiele für die Verknüpfung von Lesebühnen und Kabarett ließen sich nennen. Trotz dieser vordergründigen Nähe auf der Merkmalsebene, insofern komische politische Texte vorgetragen wurden, unterschieden sich auch die frühen Lesebühnenveranstaltungen vom Kabarett, und zwar nicht zuletzt dadurch, dass die Auftretenden meistens keine expliziten Rollen entwickelten. Auch positionierten viele der Akteure sich bzw. die Lesebühnenveranstaltungen abseits des Kabarett. So stellte Bov Bjerg rückblickend für das *Mittwochsfaizit* fest: »[W]er zu uns kommt und klassisches Kabarett erwartet, der ist falsch und spätestens in der Pause wutschnaubend rausgegangen«, um jedoch von Horst Evers ergänzt zu werden: »Beim ›Jahresrückblick‹ [...] im Mehringhof Theater [...] sind wir allerdings kabarettistisch.« Es gab bei den frühen Lesebühnenautoren, darauf deuten diese Aussagen hin, ein soziales Differenzbewusstsein hinsichtlich der üblichen Veranstaltungspraxis, ohne das Kabarett zugleich pauschal abzuwerten. Friedhelm Teicke et al.: »Wir haben nie geprobt«, in: *zitty Berlin* (29.9.2008), URL: <http://service.zitty.de/kultur-buehne/23532>, Datum des Zugriffs: 15.12.2011.

⁶⁷ Vgl. z.B. den Werbe-Flyer zur *Höhnenden Wochenschau* am 17.6.1990.

⁶⁸ Oft wird in diesem Kontext auch das *Benno-Ohnesorg-Theater* (zuerst 1991) von Wiglaf Droste und zunächst noch Michael Stein genannt. Da es über kein eigenes Autorenensemble verfügte, war es aber keine Lesebühne, sondern vielmehr eine Reihe monatlich stattfindender Veranstaltungen, zu denen jeweils ein Gast eingeladen wurde. Vgl. Hennig: »Geschichte«.

Bühnenerfahrung gesammelt hatten, sei es als Musiker (z.B. Manfred Maurenbrecher, Michael Stein, Nothnagel), als Dramaturg (Kröske) o.Ä. Zunächst lose mit den Lesebühnen assoziiert war *Salbader*, die im Rahmen des Studentenstreiks 1988/89 gegründete Zeitschrift für »Belehrung & Erbauung – Ein Kleinod zeitgenössischer Spaßkultur«,⁶⁹ so der Untertitel. Aus den Lesungen der publizierten Texte ging das *Mittwochsfasz* hervor, und bald akquirierten sich die meisten der im *Salbader* vertretenen Autoren aus der Lesebühnenszene – eine ähnlich dichte Verknüpfung von Zeitschriften und Veranstaltungen fand sich etwa zeitgleich in der unten dargestellten Social-Beat-Szene (Kap. 4.2.1.2).⁷⁰

Fast alle Autoren, die zu den Ensembles der ersten Lesebühnen gehörten, waren nicht in der DDR aufgewachsen. Das änderte sich mit der *Reformbühne Heim & Welt* (seit 1995), zu deren Ensemble kurz nach der Gründung Ahne (Arne Seidel) und Falko Hennig hinzustießen. Die *Reformbühne* wiederum inspirierte die Lesebühnen *LSD* (seit 1996), *Radio Hochsee* (seit 1997), die *Surfpoeten* (seit 1997) und die *Chaussee der Enthusiasten* (1999–2015).⁷¹ Bei der ersten Generation⁷² der Lesebühnen standen satirische Gesellschafts- bzw. Politikkritik im Mittelpunkt der Texte und Veranstaltungen. *Dr. Seltsams Frühschoppen* z.B. begann immer mit einer Gesprächsrunde über aktuelle politische oder andere gesellschaftliche Ereignisse. Mit den zumeist ebenfalls komischen Texten der jüngeren Lesebühnen, von deren Autoren viele zum Zeitpunkt der Wende gerade erwachsen waren (und damit etwa zehn bis

⁶⁹ Gegründet 1989 von Bov Bjerg, Hans Duschke, Horst Evers und Andreas Scheffler, damals noch Studenten an der Freien Universität Berlin.

⁷⁰ Zwischen der Social-Beat-Szene und den Berliner Lesebühnen gibt es jedoch – abgesehen von Andreas Gläser (bis 2002 Mitglied der *Chaussee der Enthusiasten*) – keine personellen oder programmatischen Überschneidungen.

⁷¹ So gaben es zumindest verschiedene Autoren der betreffenden Lesebühnen an. Vgl. Hennig: »Geschichte«. *Radio Hochsee* und *Die Surfpoeten* gingen aus der Lesebühne *Auf hoher See* (1996/97) hervor; die *Chaussee der Enthusiasten* tritt seit 2015 nur noch vereinzelt auf.

⁷² Wenn ich in diesem Zusammenhang von »Generationen von Lesebühnenautoren« spreche, aber ebenso, wenn ich von verschiedenen »Generationen der Poetry-Slam-Autoren« o.Ä. spreche, rekuriere ich nicht auf einen biologisch konnotierten Generationenbegriff, sondern verstehe »Generation« als Ordnungsbegriff für aufeinanderfolgende Kohorten von Akteuren in einem spezifischen Vergemeinschaftungszusammenhang (hier das jeweilige Feld).

Von Generationen von Lesebühnenautoren zu sprechen, bietet sich zum einen wegen der Differenzmerkmale zwischen den betreffenden Kohorten an, worauf ich unten zu sprechen komme. Zum anderen sprechen die Einflusstrukturen in der Lesebühnenszene hierfür: So geben die Lesebühnenbegründer der ersten Generation an, v.a. von der *Höhnenden Wochenschau* inspiriert gewesen zu sein, während die Akteure der zweiten Generation insbesondere die erste Ost-Berliner Lesebühne, die *Reformbühne Heim & Welt*, nennen. Vgl. die Dokumentation in Hennig: »Geschichte«.

15 Jahre jünger als die Autoren der Prenzlauer-Berg-Szene in der DDR),⁷³ rückte das Verhältnis von DDR- und BRD-Gesellschaft, die »Nachwendeerfahrung«,⁷⁴ stärker in den Fokus.⁷⁵ Der Schwerpunkt lag dabei auf lebensweltlichen und sozialen Themen, sodass Kerstin Decker schon 2001 in der *Berliner Zeitung* summierte: »Alltag, immer wieder Alltag«⁷⁶ – ein Befund, den Gabriele Scholz ebenda auch für 2011 noch ausstellen konnte: »Die Texte sind [...] kaum noch politisch, sondern eher dem Alltag entsprungen«,⁷⁷ worin mancher Literaturkritiker den Fehler begangen sah, »aus Einfallslosigkeit und einer banalen, alltäglichen Begebenheit unbedingt einen Text machen zu wollen«.⁷⁸ Dabei zeigen viele Autoren der »zweiten Lesebühnengeneration« eine »ironische Distanz«⁷⁹ und gleichzeitig ein »unverkrampte[s] Verhältnis«⁸⁰ zur DDR-Ver-

⁷³ Da viele von ihnen keine Publikationserlaubnis erhielten, trugen die Autoren der literarischen Szenen in der DDR der 1980er-Jahre ihre Texte oft ebenfalls »bei kleinen Lesungen in privaten Zirkeln und Freundeskreisen, Kirchen und kirchlichen Gemeinderäumen« vor, außerdem im Kontext anderer, genehmigter Kulturveranstaltungen (z.B. bei Konzerten). Wolfgang Emmerich: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, erw. Neuausgabe, Berlin: Aufbau 2000, S. 408. Zwischen den Veranstaltungen der literarischen Szenen der späten DDR und der Lesebühnenszene nach der Wende gibt es jedoch keinen Zusammenhang – anders als es z.B. das Videomagazin *KuBus* (Goethe-Institut) aufgrund des Umstands behauptet, dass das *Kaffee Burger* (Veranstaltungsort der *Reformbühne*) von 1999 bis 2008 u.a. von Bert Papenfuß betrieben wurde. Vgl. Markus Schneider: »Berliner Lesebühnen«, in: *KuBus* (2006), Nr. 74, URL: <http://www.goethe.de/kue/flm/prj/kub/lit/de3950785.htm>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016; vgl. auch Kerstin Decker: »Sorge dich nicht, lese«, in: *Tagesspiegel*, 21.3.2001.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Viele der Autoren der zweiten Lesebühnengeneration haben in der DDR eine technische Ausbildung gemacht (z.B. Andreas »Spider« Krenzke, Volker Strübing, Tobias »Tube« Herre, Andreas Gläser und Ahne) und nicht selten mit der Wende ihren Job verloren (z.B. Spider und Ahne). Die Arbeitswelt bildet ein weiteres oft auftauchendes Sujet der Lesebühnenautoren, sei es mit Andreas Gläsers Roman *Baufresse* (2006) oder Michael Steins *Gebet gegen die Arbeit* (1998), das er bei seinen Auftritten gemeinsam mit dem Publikum sprach. Vgl. Michael Stein: *Gebet gegen die Arbeit* (1998), URL: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Michael_Stein_-_Gebet_gegen_die_Arbeit.jpg, Datum des Zugriffs: 30.11.2016. Auch in den Texten von Ahne, der lange Zeit Teil der Ost-Berliner Hausbesetzerszene in der Mainzer Straße war, wird das Verhältnis von Individuum und Arbeitswelt wiederholt problematisiert.

⁷⁶ Decker: »Sorge dich nicht, lese«.

⁷⁷ Gabriele Scholz: »Warum der Manchmal-Mann immer Ärger macht«, in: *Berliner Zeitung*, 21.7.2011.

⁷⁸ René Hamann: »Gut geklaut«, in: *die tageszeitung*, 14.6.2010.

⁷⁹ So z.B. Vladimir Balzer über Jakob Heins Texte. Vladimir Balzer: »Die zwei Leben des Jakob Hein«, in: *Berliner Morgenpost*, 12.12.2009.

⁸⁰ Ebd.

gangenheit; immer wieder geht es in ihren Texten um das Alltagsleben in der DDR und die »lockere Aufarbeitung der Jugendzeit«.⁸¹

Obwohl sich zwischen den Texten der ersten und zweiten Lesebühnengeneration keine signifikanten formalen oder stilistischen Unterschiede feststellen lassen, wurden die Akteure der jüngeren Lesebühnen eher als Autoren wahrgenommen.⁸² Dies lag weniger daran, dass sie ein Selbstverständnis als Kabarettisten in noch stärkerem Maße ablehnten⁸³ – Jakob Hein bezeichnet die Zuschreibung eines »satirisch-kabarettistischen Gestus«⁸⁴ als »schlimmstmögliche Kritik«,⁸⁵ für Falko Hennig wäre allerhöchstens »Extrem-Kabarett«⁸⁶ akzeptabel und Spider berichtet über seine ersten Lesebühnenerfahrungen: »Ich hatte solche Angst, das wäre Kabarett«.⁸⁷

Ebenfalls wenig entscheidend dürfte die spezifische populärkulturelle Positionierung gewesen sein: Die Lesebühnenautoren stellten sich stets abseits der Popliteratur Christian Krachts, Benjamin von Stuckrad-Barres und ihres dandyhaften Auftretens,⁸⁸ sie schrieben nicht nur über Musik wie die »Popliteraten«, sondern sahen sich selbst in der Tradition populärer Musikstile: »Surfliteratur ist für die Literatur das, was Surfmusik für die Musik ist [...]. Auf jeden Fall macht's Spaß«,⁸⁹ sagt Robert Weber über die Texte der *Surfpoeten*, Michael Ebeling hält fest: »Wir treten auf wie eine Band«,⁹⁰ und Tube führt aus: »Wir sind wie eine Punk-Band, bloß ohne Musik«⁹¹ (wobei bei Lesebühnen durch-

⁸¹ Manfred Hatzius/Andreas Gläser: »Man muss dem Volk aufs Maul schauen«, in: *der Freitag*, 14.11.2002. Andreas Gläser äußert die Vermutung, dass der Grund dafür u.a. der Druck sei, für jede der wöchentlichen Veranstaltungen zwei neue Texte zu verfassen: »Am Schreibtisch ist die Rückbesinnung auf drei Jahrzehnte erfolgversprechender als das Sinnieren über die Gegenwart.« Johanna von Rauch/Andreas Gläser: »Stolzer Sohn des Proletariats«, in: *Volltext* (2002), H. 2, S. 10.

⁸² Dessen ungeachtet werden die etwas älteren Autoren der ersten Lesebühnengeneration z.B. im Feuilleton als »Altmeister« inszeniert. Jörg Magenau: »Der Trost der Peinlichkeit«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.1.2000.

⁸³ Bei jüngeren und insbesondere bei Poetry-Slam-affinen Lesebühnenautoren sind diese Berührungspunkte kaum noch gegeben: Marc-Uwe Kling, Tilman Birr, Julius Fischer u.a. sind inzwischen als Kabarettisten tätig.

⁸⁴ Eva Behrendt: »Lesenächte im Großstadt-Club«, in: *die tageszeitung*, 16.10.2001.

⁸⁵ Jakob Hein: Vorwort, in: Wladimir Kaminer (Hrsg.): *Frische Goldjungs*, München: Goldmann 2001, S. 8f., hier S. 8.

⁸⁶ Falko Hennig: »Beschleunigter Dialog«, in: *Berliner Zeitung*, 26.10.2007.

⁸⁷ Andreas »Spider« Krenzke, zit. n. Decker: »Sorge dich nicht, lese«.

⁸⁸ Aus den o.g. Gründen stellt auch der Auftritt Benjamin von Stuckrad-Barres bei Wiglaf Drostes *Benno-Ohnesorg-Theater* keine Überschneidung dar (vgl. Kap. 4.2.1.1, Fn. 68).

⁸⁹ Ahne/Spider/Michael Stein/Tube/Robert Weber/Lt. Surf: Vorwort, in: Dies.: *Die Surfpoeten*, Dresden, Leipzig: Voland & Quist 2004, S. 7f., hier S. 8.

⁹⁰ Kolja Reichert/Michael Ebeling/Andreas Krenzke/Anselm Neft: »Die Toskana kann warten«, in: *Der Tagesspiegel*, 18.8.2006.

⁹¹ Tube, zit. n. Henryk M. Broder/Reinhard Mohr: »Der Aufstand der Surfpoeten«, in: *Der Spiegel* (2000), H. 6, S. 110-113, hier S. 112.

aus musikalische Elemente eingebunden werden, jedoch nicht im Mittelpunkt stehen; Kap. 2.3.2).

Relevant für die Wahrnehmung im Literaturbetrieb war vielmehr, dass Jochen Schmidt 1999, ungefähr zeitgleich mit der Gründung der *Chaussee der Enthusiasten*, den *open-mike*-Literaturwettbewerb der Literaturwerkstatt Berlin gewann und *Reformbühne*-Autor Wladimir Kaminer mit dem Kurzgeschichtenband *Russendisko* (Goldmann 2000) einen Bestseller landete. Zwar hatten mehrere Lesebühnenautoren ihre Texte bereits bei Kleinverlagen veröffentlicht, doch mit dem Erfolg von *Russendisko* rückten die Lesebühnenautoren zum ersten Mal in den Blick größerer Verlage – und zwar obwohl die Anschlussfähigkeit an den Literaturbetrieb in der journalistischen Berichterstattung oft bezweifelt worden war: Es sei »nicht klar, ob es sich um Literatur, Varieté, Schulaufsätze oder Zeitungsartikel handelt«. ⁹² Zudem hätten die Lesebühnen »wenig mit herkömmlichen Lesungen zu tun«. ⁹³ Trotzdem erschienen 2001 Ahnes Textsammlung *Wie ich einmal die Welt rettete* bei Kiepenheuer & Witsch, Jakob Heins *Mein erstes T-Shirt* wurde »[m]it einem Vorwort von Wladimir Kaminer« ⁹⁴ bei Piper veröffentlicht und btb publizierte Falko Hennigs im Original beim Augsburgischer Kleinverlag Maro erschienenen Roman *Alles nur geklaut* im Taschenbuch (Hennigs nachfolgende Titel erschienen ebenfalls bei Piper).

Parallel markierten die Lesebühnen ihre Differenz nicht nur zum Kabarett, sondern auch zu den literaturbetrieblich eingebundenen Akteuren des literarischen Teilfeldes der eingeschränkten Produktion: »Man nimmt sich selbst nicht so wichtig«, ⁹⁵ während besagte andere Autoren »sich so ernst [nehmen], dass es lächerlich ist. Wenn die kacken, ist es gleich weltbewegend«, ⁹⁶ so Jakob Hein; demgegenüber zogen etwa die Autoren der *Chaussee der Enthusiasten* ein für den literarischen Diskurs untypisches Differenzmerkmal zur Selbstdefinition heran und bezeichneten sich als die »schönsten Schriftsteller Berlins« ⁹⁷ – ein parodistischer Kommentar der im Literaturbetrieb üblichen Etikettierungen. ⁹⁸

⁹² Magenau: »Der Trost der Peinlichkeit«; vgl. ebenso Jörg Thomann: »Hähnchens letzte Worte«, in: *Der Tagesspiegel*, 17.11.1998.

⁹³ Rauch/Gläser: »Stolzer Sohn des Proletariats«, S. 10.

⁹⁴ Dies ist bei den jüngeren Auflagen schon dem Cover zu entnehmen. Jakob Hein: *Mein erstes T-Shirt. Mit einem Vorwort von Wladimir Kaminer*, 7. Aufl., München: Piper 2003.

⁹⁵ Ahne, zit. n. Broder/Mohr: »Der Aufstand der Surfpoeten«, S. 113.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Andreas Kampa/Robert Naumann/Dan Richter/Jochen Schmidt/Volker Strübing/Stephan Zeisig: *Chaussee der Enthusiasten. Die schönsten Schriftsteller Berlins erzählen was!*, 2. Aufl., Dresden, Leipzig: Volland & Quist 2005. Auch in der Poetry-Slam-Szene (Kap. 4.2.1.3.2) wird die Körperlichkeit als ironische Differenzmarkierung zur ›vergeistigten Hochkultur‹ und zur ›Innerlichkeit‹ genutzt, so z.B. mit dem *Poetry Slam Aktkalender*, beworben mit dem Slogan: »Als ob es je um die Texte ging.« »Poetry Slam Akt Kalender« (o.V.), URL: http://www.lektora.de/te_produk_t/poetry-slam-akt-kalender/, Datum des

Chaussee-Mitglied Jochen Schmidt nahm zwar eine autonome Produktionsweise für sich in Anspruch, ob diese zu Literatur führe, sei jedoch egal: »Sich beim Schreiben selber überraschen, das ist der Spaß, auf den es ankommt [...]. Ich will keine Literatur machen, aber wenn dabei unfreiwillig Literatur herauskommt, habe ich nichts dagegen.«⁹⁹ Gleichzeitig würden Lesebühnenautoren »keineswegs [...] primitive Schundliteratur«¹⁰⁰ machen, sondern seien, so Michael Ebeling, »Geschichtenerzähler in der Tradition der Barden und Minnesänger. Es kann auf der Bühne zu Literatur kommen, aber zwingend notwendig ist es nicht«.¹⁰¹ Diese Differenzmarkierungen in Kombination mit der faktischen Unabhängigkeit von den Veröffentlichungsrestriktionen des Literaturbetriebs und der populärkulturellen Positionierung machen das Feld der Lesebühnen insgesamt zu einem populärkulturell geprägten Produktionsbereich mit hoher relativer Autonomie, wie er am Anfang dieses Kapitels abstrakt dargestellt wurde.

Dass »die vorgetragenen Texte nicht als Kunst, sondern als Bekenntnisse erlebt werden«,¹⁰² dass »[d]as Ich der Geschichten [...] mit dem der Vortragenden meist nahtlos in Übereinstimmung zu bringen«¹⁰³ sei, wird als ein wesentlicher Grund für den Erfolg der Veranstaltungen gesehen – auch von den Auftretenden selbst. Diese, so hält Bov Bjerg vom *Mittwochsfaizit* fest, »geben nicht vor, etwas zu sein, was sie nicht sind«,¹⁰⁴ weshalb sich Jochen Schmidt in der *taz* vehement gegen den Vorwurf wehrt, die Authentizität von Lesebühnenautoren würde lediglich als Mittel zum Erfolg inszeniert.¹⁰⁵

Die authentische Wirkung der Auftretenden befördert zwei weitere Aspekte des Lesebühnenerfolgs, aufgrund dessen in den 2010er-Jahren fast jeden Tag

Zugriffs: 30.11.2016; Julian Heun/Bleu Broode (Hrsg.): *Poetry Slam Aktkalender*, Paderborn: Lektora 2012.

⁹⁸ Zu den zeitgleichen Inszenierungsstrategien z.B. der Pöpliteraten sowie zu Etikettierungen wie dem Fräuleinwunder gab es jedoch zumindest keinen bewussten Bezug. Tatsächlich ist das Verhältnis vieler Lesebühnenautoren zur Pöpliteratur der 1990er-Jahre nicht von Ablehnung geprägt. Vgl. E-Mail von Jochen Schmidt an SD vom 23.7.2012. Zu Begriff und Funktionsweise literarischer Labels bzw. Etikettierungen vgl. Katrin Blumenkamp: *Das ›Literarische Fräuleinwunder‹. Die Funktionsweise eines Etiketts im literarischen Feld der Jahrtausendwende*, Münster: LIT 2011, S. 308-311, 389-397.

⁹⁹ Broder/Mohr: »Der Aufstand der Surfpoeten«, S. 112.

¹⁰⁰ Ahne, zit. n. Annika Schmidt: »Vorlesebühnen/Poetry Slams. Le(i)se (und) laut«, in: *goon* (2003), H. 8, S. 32f., hier S. 32.

¹⁰¹ Reichert/Ebeling/Krenzke/Neft: »Die Toskana kann warten«.

¹⁰² Magenau: »Der Trost der Peinlichkeit«.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Zit. n. Thomann: »Hähnchens letzte Worte«; vgl. auch die von Volker Weidemann geschilderten ironischen Kommentare der *Chaussee der Enthusiasten* zu ihrer ersten, reibungslos ablaufenden Veranstaltung nach dem Umzug vom *Cube* in den größeren *RAW-Tempel*. Volker Weidemann: »Schuld abladen verboten«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.5.2002.

¹⁰⁵ Vgl. Jochen Schmidt: »Wirklich so sein«, in: *die tageszeitung*, 9.11.2004.

in Berlin mindestens eine Lesebühne besucht werden konnte: die »angenehm amateurhafte[n]«¹⁰⁶ Auftritte sowie die »familiäre Atmosphäre«, die oft in Veranstaltungsberichten hervorgehoben wird. So seien die Performances der Autoren

eine Inszenierung stolzer Amateure und ambitionierter Dilettanten, die vor einiger Zeit selbst noch im Publikum saßen und jetzt überzeugt sind, die Zeit sei reif, anderen aus eigenen Werken vorzulesen, bevor die Schubladen überquellen.¹⁰⁷

Das »Familiär-Kumpelhafte«¹⁰⁸ ist weniger der aktiven Beteiligung des Publikums am Veranstaltungsablauf geschuldet: »Es gibt selten Zwischenrufe, bei Schlussliedern singen sie kaum mit und so weiter«,¹⁰⁹ berichtet etwa Andreas Gläser. Vielmehr, so das ehemalige Mitglied der *Chaussee der Enthusiasten*, resultiere die »besondere Atmosphäre der Lesebühnen«¹¹⁰ daraus [...], dass wir uns als Freundeskreis präsentieren und nicht als Einzelkämpfer«.¹¹¹ Dieser Eindruck wiederum entsteht u.a. durch die Anrede der Autoren untereinander mit Vornamen, z.B. bei den Überleitungen zum nächsten Auftritt, die sie selbst vornehmen und zumeist kein Moderator (»Und jetzt kommt ...«, »Weiter mit ...«).

Bewusst gerechtfertigt werden »Unprofessionalität« und informeller Umgangston über den niedrigen Eintrittspreis von wenigen Euro (diese Einnahmen teilen sich die Auftretenden).¹¹² In den Anfangstagen der Lesebühnen wurde häufig gar kein Eintritt erhoben und die Zuschauer entrichteten nur eine freiwillige Spende in beliebiger Höhe. Diese nicht vorrangig kommerzielle Ausrichtung der Lesebühnen ist z.B. für den 2012 einmalig vergebenen *Preis für die Berliner Lesebühnen des Jahres* sogar Definitionsmerkmal des Veranstaltungsformats.¹¹³ Lesebühnen sind so »billiger als Kino, entspannter als

¹⁰⁶ Gabriele Scholz: »Was wir am liebsten hassen«, in: *Berliner Zeitung*, 8.7.2010.

¹⁰⁷ Broder/Mohr: »Der Aufstand der Surfpoeten«, S. 111. »Interessante Dilettanten« lautet auch der Untertitel von Magenau: »Der Trost der Peinlichkeit«. Ahne ergänzt in einem Interview, die Lesebühnen hätten »Lesungen vielleicht sogar proletarisiert, für andere Schichten geöffnet«. Susanne Messmer/Ahne: »Gott ist einer von uns. Er wohnt in der Choriner Straße«, in: *die tageszeitung*, 7.5.2016.

¹⁰⁸ Broder/Mohr: »Der Aufstand der Surfpoeten«, S. 112.

¹⁰⁹ Rauch/Gläser: »Stolzer Sohn des Proletariats«, S. 10.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Vgl. Thomann: »Hähnchens letzte Worte«. Das *Mittwochsfaizit* war die erste Lesebühne, die auch auf finanziellen Profit ausgerichtet war. Deshalb war die Zahl der Mitglieder und Auftretenden auf drei beschränkt.

¹¹³ Vgl. »Lesebühnen« (o.V.), auf: Kreis der Freunde und Förderer des Masterstudiengangs Angewandte Literaturwissenschaft e.V.: *Preise für die Berliner Lesebühnen des Jahres*, URL: <http://www.beste-lesebuehne.de/lesebuehnen>, Datum des Zugriffs: 16.1.2012.

Theater, unterhaltsamer als die Kneipe¹¹⁴ – jedoch ohne als trivial wahrgenommen zu werden: »Sie demonstrieren, dass Spaß nicht unbedingt ›fun‹ heißen und Unterhaltung nicht blöd sein muss«;¹¹⁵ sie bieten, so ein Überblicksartikel im *Spiegel*, »eine neue, vergleichsweise anspruchsvolle Form der Unterhaltung jenseits von RTL«.¹¹⁶

Gleichwohl gefällt einem von *Deutschlandradio Kultur* befragten Zuschauer, »dass es so eine Art Soap ist, dass [man], wenn man wiederkommt, weiß, das ist der und der Typ, der schreibt so und so Geschichten«,¹¹⁷ und das bei gleichzeitigem Abwechslungsreichtum durch unterschiedliche Auftritte und Vortragende, wie Jochen Schmidt im Interview feststellt:

[M]an wird gut unterhalten, wenn da ein, zwei, drei Texte einem mal nicht gefallen oder mal nicht so gut sind, reißt der Rest das wieder raus. Das ist wie bei einer guten amerikanischen Sitcom, man schaltet ein und man weiß, man wird sich die nächsten 20 Minuten gut amüsieren, denn irgendwas ist immer komisch, im Gegensatz zu deutschen Sitcoms.¹¹⁸

Entsprechend unterscheidet sich Tobias Hülswitt zufolge die Zugangsweise zur Literatur der Lesebühnenautoren, die im Kneipen- und Clubkontext präsentiert wird, von jener zu Texten, die an typischen Orten von Autorenlesungen vorgetragen werden:

Das Lachen auf Clublesungen unterscheidet sich deutlich vom Lachen auf Lesungen in Buchhandlungen, Literaturhäusern und an anderen ehrwürdigen Veranstaltungsorten. Dort wird als Zeichen des Amüsiertseins meist durch die Nase geschnaubt, und das nicht allzu häufig oder wenigstens nicht die ganze Zeit. Auf Clublesungen wird die ganze Zeit, aus jedem Anlass und so befreit wie möglich gelacht.¹¹⁹

Seit der Jahrtausendwende »vermehrten sich die Berliner Lesebühnen kaninchenhaft«¹²⁰ (Dan Richter, *Chaussee der Enthusiasten*) – ganz ähnlich wie die Poetry Slams (Kap. 4.2.1.3.2) –, und das nicht nur in Berlin, sondern seit Beginn der 2000er-Jahre in ganz Deutschland. Dabei wurde das Veranstaltungsformat gelegentlich von Lesebühnenautoren aus Berlin »exportiert«, so etwa die von Tilman Birr gegründete *Lesebühne ihres Vertrauens* (Frank-

¹¹⁴ Bernhard Holl/Lena Reissig/Silvio Schwartz: »Literatur fürs Volk«, in: *unaufgefordert* 17 (2006), H. 1, S. 36f., hier S. 36.

¹¹⁵ Magenau: »Der Trost der Peinlichkeit«.

¹¹⁶ Broder/Mohr: »Der Aufstand der Surfpoeten«, S. 113.

¹¹⁷ Myriam Jochum: »Schriftsteller auf der Bühne«, auf: *Deutschlandradio Kultur* (13.3.2006), URL: http://www.deutschlandradiokultur.de/schriftsteller-auf-der-buehne.1153.de.html?dram:article_id=181141, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Tobias Hülswitt: »Dinkie Donkie. Literatur in Clubs oder Was bedeutet das Lachen?«, in: *Kursbuch* (2003), H. 153, S. 87-100, hier S. 91.

¹²⁰ Dan Richter: »Kantinenlesen« (o.D.), URL: <http://www.danrichter.de/kantinenlesen.htm>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

furt/Main, seit 2002). Vor allem jedoch war eine immer stärkere personelle Überschneidung mit der Poetry-Slam-Szene zu beobachten, die noch immer anhält, sei es bei *Westend ist Kiez* (München, 2004–2019), bei der Berliner *Lesedüne* (seit 2005), bei *Sax Royal* (Dresden, seit 2005), *7 PS – Eurythmie und Marschmusik* (Stuttgart, 2007–2011),¹²¹ *DOGMA. CHRONIK. ARSCHTRITT* (Wien, 2007–2013), den *Nachtbarden* (Hannover, seit 2007), *Schkeuditzer Kreuz* (Leipzig, seit 2008), der »Slamlesebühne«¹²² *LMBN* (Dortmund, seit 2009), *Randale & Liebe* (Hamburg, seit 2009), der *Vollversammlung* (Heidelberg, 2009–2015), *Bube Dame Ritter* (Würzburg, 2010–2013) oder *Spree vom Weizen* (Berlin, seit 2011).¹²³ Die Autoren dieser »dritten Lesebühnengeneration« sind größtenteils um 1980 geboren.¹²⁴ Die Veranstaltungen finden zu meist monatlich statt, v.a. weil ihre Autoren zusätzlich deutschlandweit auf Poetry Slams oder auch als Kabarettisten auftreten.

Während das Publikumsinteresse die Neugründungen der jüngsten Lesebühnen mittragen konnte, bewegte sich das Interesse der Verlage an den Akteure der ersten und zweiten Lesebühnengeneration in Wellen, die zeigten, dass erfolgreiche Veranstaltungen nicht zwangsläufig einen hohen Buchabsatz garantieren: Abgesehen von Wladimir Kaminer, Horst Evers, Kirsten Fuchs (Gewinnerin des *open mike* 2003) und Marc-Uwe Kling konnten zunächst keine weiteren Lesebühnenautoren mit eigenständigen Belletristikpublikationen dauerhaft bei Publikumsverlagen Fuß fassen.¹²⁵

¹²¹ Fortgeführt wurde die Lesebühne 2012–2018 von zwei der Mitgliedern als *Gorbunov & Kienzler*, die »geniale Show aus Slam-Poetry, Kabarett, Songs & Sounds«. Harry Kienzler: *Gorbunov & Kienzler* (o.D.), URL: <http://gorbunovundkienzler.de>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

¹²² Artur Fast: o.T. [Werbeillustration auf der Lesebühnen-Website], auf: *LMBN* (13.1.2016), URL: <http://www.lmbn.de/2016/01/13/2016/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

¹²³ Viele weitere Lesebühnen, von denen einige bereits wieder aufgelöst wurden und einige noch Bestand haben, ließen sich anführen.

¹²⁴ Viele Autoren der dritten Lesebühnengeneration lassen sich der dritten (z.B. Sebastian 23, Mischa-Sarim Vérollet (inzwischen Misha Verollet), Marc-Uwe Kling und Julius Fischer) und einige auch der ersten bzw. zweiten Generation (z.B. Wolf Hogeckamp, Frank Klötgen und Karsten »Grohacke« Hohage) von Poetry-Slam-Autoren zuordnen (Kap. 4.2.1.3.2).

¹²⁵ Horst Evers publizierte bei Eichborn und Rowohlt Berlin, wo er mit *Für Eile fehlt mir die Zeit* einen der Jahresbestseller 2011 platzieren konnte (zu einem Zeitpunkt, als er schon nicht mehr als Lesebühnenautor aktiv war: 2008 wurde das *Mittwochsfaizit* aufgelöst). Vgl. »Jahresbestseller Hardcover« (o.V.), auf: *buchreport.de*, URL: http://www.buchreport.de/bestseller/jahresbestseller/hardcover.htm?tx_bestseller_pi1%5Bjahr%5D=2011, Datum des Zugriffs: 18.1.2012. Kirsten Fuchs publiziert ebenfalls bei Rowohlt Berlin und inzwischen auch bei Voland & Quist. Marc-Uwe Klings Bücher und Hörbücher über die WG seines Alter Ego mit einem kommunistischen Känguru (Ullstein 2009, 2011 und 2014) wurden zu Longsellern und verkauften sich bereits bis 2015 über eine Million Mal. Vgl. Hannes Hintermeier: »Das Asoziale Netzwerk jagt den Pinguin«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9.2.2015.

Anfang der 2000er-Jahre versuchte sich der Goldmann Verlag in der Veröffentlichung von Anthologien zur Lesebühnenszene: 2001 erschien die von Kaminer herausgegebene Textsammlung *Frische Goldjungs* mit Autoren aus der gesamten Berliner Lesebühnenszene, 2005 *Volle Pulle Leben. 10 Jahre Reformbühne Heim und Welt* – beide Titel gingen nicht in die zweite Auflage. Statt großer Verlage bemühten sich in der Folge verschiedene Kleinverlage um Lesebühnenautoren,¹²⁶ insbesondere jedoch der 2004 gegründete Dresdner und Leipziger Verlag Voland & Quist, der eine Vielzahl von Anthologien zu Lesebühnen (zunächst der zweiten, seit 2010 auch der dritten Generation)¹²⁷ sowie Monografien unterschiedlicher Lesebühnenautoren publizierte.¹²⁸ Die Bücher zeichneten sich dadurch aus, dass ihnen Audio-CDs mit Studioaufnahmen oder Live-Mitschnitten der Auftritte beilagen, wodurch die mündliche Dimension der Lesebühnentexte eingefangen werden sollte.

Um 2010 herum gerieten zum einen belletristische Monografien von Lesebühnenautoren wieder in den Blick von Publikumsverlagen, die in der Folge die Taschenbuchlizenzen verschiedener Autoren erwarben.¹²⁹ Zum anderen aber entdeckten die Verlage die Lesebühnenmitglieder als in der unterhaltsamen Aufbereitung des Alltags geübte Autoren für den Bereich des populären Sachbuchs:¹³⁰ Von Stephan Serins Lehrererlebnisbericht *Föhn mich nicht zu* (Rowohlt 2010) wurden bis Mitte 2011 rund 200.000 Exemplare verkauft, der Nachfolgetitel des damaligen *Chaussee*-Mitglieds erschien 2012. Ebenfalls bei Rowohlt, als Taschenbuch-Spizentitel Sachbuch im November 2011, erschien Robert Naumanns jedoch nur wenig erfolgreicher Erlebnisbericht eines Langzeitarbeitslosen: *Ich hartz dann mal ab*. Kindler publizierte 2012 Falko Hennings (*Reformbühne*) und Robert Webers (ehemaliges Mitglied der *Surfpoeten*) Liebesbriefsammlung *Ohne dich ist alles Staub*. Tilman Birrs (*Samstags-show/Berlin, Lesebühne ihres Vertrauens/Frankfurt*) *On se left you see se Siegessäule* über seine Erlebnisse als Stadtführer war Spizentitel des Frühjahrsprogramms 2012 beim Goldmann-Imprint Manhattan und bewegte sich

¹²⁶ Darunter z.B. der Satyr Verlag (u.a. *Brauseboys, Der Frühschoppen, Reformbühne Heim & Welt*, Daniela Böhle), der Sprechstation Verlag (CD zum *berlinerWald*) und der Yedermann Verlag (Volker Strübing), die die Texte z.T. in Buchform herausbrachten, aber auch Audioaufnahmen publizierten.

¹²⁷ U.a. zu den *Surfpoeten* (2004 und 2007), der *Chaussee der Enthusiasten* (2005 und 2009), *LSD* (2006), *Sax Royal* (2010), der *Reformbühne Heim & Welt* (2011) und der *Lesedüne* (2012).

¹²⁸ Z.B. von Spider (2006 und 2008), Michael Ebeling (2007), Volker Strübing (2007, 2009 und 2010), Jochen Schmidt (2008 und 2010) und Tube (2011 und 2012) sowie eine Vielzahl Bücher von Ahne.

¹²⁹ So kaufte z.B. Ullstein die Taschenbuchrechte von Strüblings *Ein Ziegelstein für Dörte* und Ahnes *Zwiesgespräche mit Gott* ein, btb Jochen Schmidts *Schmidt liest Proust* sowie *Weltall. Erde. Mensch*. u.a.m.

¹³⁰ Ähnliches lässt sich für bestimmte Autoren der Poetry-Slam-Szene feststellen (Kap. 4.2.1.3.2).

viele Wochen lang am unteren Ende der *buchreport*-Bestsellerliste Sachbuch Hardcover. Ähnliches ließ sich auch im Verlauf der 2010er-Jahre beobachten.

4.2.1.2 Social Beat

»Was ist socialbeat?«, fragte Boris Kerenski 1998 in einer Mail-Art-Aktion,¹³¹ die vom kanonischen Plakat mit der Frage »Was ist dada?« aus dem Jahr 1920 inspiriert war.¹³² So wenig die Frage durch die Antworten geklärt wurde, so sehr sollte der Journalist Jorge Petersen Recht behalten, der Kerenski zurückschrieb: »Keiner interessiert sich für Social Beat. [...] Niemand wird Social Beat nachtrauern, niemand wird sich an Social Beat erinnern!«¹³³ Gleichwohl ist die Entstehung der Social-Beat-Szene ein wichtiges Phänomen des Literaturveranstaltungswesens und der literarischen Szenen der 1990er-Jahre, und zwar in mehrfacher Hinsicht: Im Gegensatz zur lokalen Lesebühnenszene, die sich in Berlin herausbildete, konstituierten die Social-Beat-Veranstaltungen zumindest kurzzeitig eine überregionale Szene. Deren entscheidendes, aber auch einziges Verbindungselement war – anders als bei Lesebühnenautoren – die programmatische Opposition zum etablierten Literaturbetrieb.¹³⁴ Die Entwicklung und Auflösung der Social-Beat-Szene – insbesondere im Vergleich mit der Slam-Szene, die sich zunächst mit der Social-Beat-Szene überlappte – verdeutlicht jedoch, dass die bloße Opposition zu etablierten Strukturen nicht ausreicht, um diejenigen dauerhaft zu erreichen, die konstitutiv für literarische und insbesondere veranstaltungsbasierte Szenen sind: das Publikum.

¹³¹ Bei einer Mail-Art-Aktion werden Kunstprodukte innerhalb eines Netzwerks postalisch versandt und so einem begrenzten Kreis von Mitgliedern bekannt gemacht, also fernab des öffentlichen und – so die Programmatik vieler Mail-Art-Künstler – des kommerziellen Kulturbetriebs. Vgl. Richard Kostelanetz: »Mail Art«, in: Ders. (Hrsg.): *Dictionary of the Avant-Gardes*, 2., überarb. Aufl., New York: Routledge 2001, S. 388.

¹³² Hierfür versandte Kerenski Kopien des Originalplakats, in denen er »dada« durch »socialbeat« ersetzt hatte. Vgl. Michael Schönauer/Boris Kerenski (Hrsg.): *Was ist Social Beat? Publikation zur Mailart-Aktion von Boris Kerenski*, Asperg: Killroy media 1998.

¹³³ Jorge Petersen: o.T., in: Schönauer/Kerenski (Hrsg.): *Was ist Social Beat?*, S. 23.

¹³⁴ Dabei verstand die Social-Beat-Szene sich selbst als Bewegung. Vgl. z.B. Boris Kerenski: »Ich bin ein gottverdammter kleiner Cracknigger«, in: Michael Schönauer/Joachim Schönauer (Hrsg.): *Social Beat. Slam! Poetry*, Bd. 2: Slammin' BRD. »Schluckt die sprechende Pille«, Asperg: Killroy Media 1999, S. 215. In der Soziologie wird unter »Bewegung« in der Regel entweder eine Vielzahl von Menschen verstanden, die sich in der Absicht einig sind, bestimmte bestehende Verhältnisse zu kritisieren bzw. zu überwinden, und sich in dieser Zielsetzung zusammengehörig fühlen, oder ein Prozess der strukturellen Veränderung der Verhältnisse durch eine solche Gruppe. Vgl. Robert D. Benford: »Social Movement«, in: Edgar F. Borgatta (Hrsg.): *Encyclopedia of Sociology*, Bd. 4, New York: Macmillan 1992, S. 1880-1887, hier S. 1880. Hiervon lässt sich beim Social Beat jedoch nur insofern sprechen, als die Akteure der Szene die oppositionelle Haltung zum Literaturbetrieb gemeinsam hatten. Den Willen zur Veränderung hingegen teilten sie nicht explizit.

Den Anstoß zur Vernetzung von Autoren aus verschiedenen Städten gab die von Roland Adelman herausgegebene Anthologie *Downtown Deutschland* (Isabel Rox Verlag 1992). Viele Autoren des Buchs, das einen Überblick über die deutschsprachige ›Underground-Literatur‹ bieten sollte, akquirierten sich aus dem Umfeld kleiner deutschsprachiger Literaturzeitschriften und betätigten sich oft selbst als Herausgeber von Kleinstzeitschriften mit zumeist niedriger dreistelliger Auflage. Im Mai 1993 trafen sie sich bei der 12. Mainzer Mini-presse-Messe (MMPM) und – so der Autor Thomas Nöske, der bei dem Treffen ebenfalls anwesend war – empfanden sich »sogleich als Gruppe«. ¹³⁵ Während des Treffens stellten Jörg André Dahlmeyer und Thomas Nöske, zwei Herausgeber von literarischen Kleinstzeitschriften, ihre Konzeption eines Festivals vor, bei dem sich Autoren aus dem *Downtown-Deutschland*-Umfeld und dem Kontext der Kleinstzeitschriften treffen und der Öffentlichkeit präsentieren könnten. Es fand noch im Spätsommer desselben Jahres in Berlin Mitte bzw. dem Stadtteil Prenzlauer Berg statt, und die beiden Veranstalter gaben ihm den Namen *Töte den Affen*. Als verbindendes Etikett für die Lesungen der knapp 40 Autoren prägten die Organisatoren den Begriff »Social Beat«. ¹³⁶

Die fünf Abendveranstaltungen in Kneipen und Cafés verzeichneten einen »Besucheransturm« ¹³⁷ und das viertägige Festival wurde insgesamt als Erfolg verbucht, v.a. weil es eine wesentlich stärkere verbindende Wirkung auf die Akteure hatte als das lose Netzwerk der Kleinstzeitschriften. ¹³⁸ Franz Dobler stellte in der Folge fest: »Wesentlich zum Social Beat gehört die Veranstaltung am richtigen Ort.« ¹³⁹

Im Anschluss an das Berliner Festival ordneten viele der Mitwirkenden (die meisten geboren in den 1960er-Jahren) ihren Produktionen das neu gefundene Label »Social Beat« zu, seien es Verlage wie Isabel Rox, Ariel, Ithaka, Kill-

¹³⁵ Thomas Nöske: »Der Ursprung des Social-Beat und sein Sündenfall«, in: Boris Kerenki/Sergiu Stefanescu (Hrsg.): *Kaltland Beat. Neue deutsche Szene*, Stuttgart: Ithaka 1999, S. 86-89, hier S. 87; vgl. auch Enno Stahl: »Trash, Social Beat und Slam Poetry. Eine Begriffsverwirrung«, in: Heinz L. Arnold (Hrsg.): *Popliteratur*, München: edition text + kritik 2003, S. 258-278, hier S. 263. Schönauer spricht demgegenüber davon, dass das Festival bereits seit der MMPM 1991 vorbereitet worden sei. Vgl. Michael Schönauer: »1e literarische Kompilation unZerer Zeit«, in: Ders./Joachim Schönauer (Hrsg.): *Social Beat. Slam! Poetry*, Bd. 1: Die AusserLiterarische Opposition meldet sich zu Wort!, Asperg: Killroy Media 1997, S. 7f., hier S. 7. Auch wenn das vermutlich nicht der Fall ist, kannten sich viele der *Downtown-Deutschland*-Autoren bereits vor 1993.

¹³⁶ Vgl. Jörg A. Dahlmeyer: »Offener Brief an *Der Spiegel*«, in: *Der Störer* 6 (1995), H. 13, S. 47f., hier S. 48; Enno Stahl: »Social Beat vs. städtischer Raum vs. digitales Dasein«, in: *Kritische Ausgabe* (2003), H. 2, S. 29-31, hier S. 29.

¹³⁷ Detlev Kuhlbrodt: »Töte den Affen!«, in: *die tageszeitung*, 10.8.1993.

¹³⁸ Vgl. Hadayatullah Hübschs Beschreibungen des Festivals in Johannes Ullmaier: *Von Acid nach Adlon und zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur*, Mainz: Ventil 2001, S. 142; Nöske: »Der Ursprung des Social Beat und sein Sündenfall«, S. 89.

¹³⁹ Franz Dobler: »Social Beat«, in: *Der Störer* (1995), H. 13, S. 49-51, hier S. 49. (Zuerst im Oktober 1995 in der SWF-Sendung *Buchzeit*.)

roy Media, die Edition Dead Monkey, Verlag Andreas Reiffer und Po Em Press¹⁴⁰ oder die zahlreichen Zeitschriften wie Dahlmeyers *Der Störer*, Roland Adelmans *Bulletten-Tango*,¹⁴¹ Oliver Bopps *Cocksucker*, Robsie Richters *Kopferschmettern*, Nöskes *HoKaHe*, Frank Brökers *Härter*, Andreas Reiffers *S.U.B.H.* und Michael und Joachim Schönauers *Einblick*.¹⁴² Über die bundesweite Info-Zeitung *Die Wanze. Newsletter der AusserLiterarischenOpposition* (Dahlmeyer) vernetzte sich die Szene.

Die Namen der Zeitschriften lassen bereits erahnen, in welche gegenkulturelle Tradition sich die Social-Beat-Autoren stellten:

Unsere Wurzel liegen in der Musik, speziell im frühen Punk. Das ›Social‹ bezieht sich [...] nicht auf ›Sozialismus‹. Social Beat bedeutet Wut zum ÜberLeben, das tägliche ÜberLebensTraining, die bewußte Sicht von Unten, den Alltag als Thema.¹⁴³

Nur die wenigsten mit der Szene assoziierten Autoren verfolgten also einen Ansatz von engagierter Literatur. Auch darin steht der Social Beat in der Tradition des No-Future-Punks, wie bereits das Vorwort von *Downtown Deutschland* andeutet: »Verändern wird auch ›DOWNTOWN DEUTSCHLAND‹ nichts. Will es auch nicht. Es ist lediglich ein Gefühlsausbruch«. ¹⁴⁴ Der von Nöske

¹⁴⁰ Bis heute überlebt haben hiervon lediglich Ariel (1993 gegründet von Oliver Bopp), der Verlag Andreas Reiffer und Po Em Press (nach Thomas Schweisthals gleichnamiger Zeitschrift).

Der o.g. KRASH Verlag bestand wie viele der Zeitschriften und Verlage, die später dem Social Beat zugeordnet wurden, bereits vor 1993. Enno Stahl nutzte jedoch die Gelegenheit, sich abseits des allgemeinen Trends zum Social Beat zu positionieren und schrieb sich auf die Fahnen, ›Trash-Literatur‹ zu verlegen und auch selbst zu schreiben (die sich – im Gegensatz zu Social-Beat-Literatur – auf eine ästhetische Tradition zurückführen lasse, und zwar bis hin zu Boccaccio). Vgl. Stahl: »Trash, Social Beat und Slam Poetry«, S. 267f. An dieses Etikett schloss auch die bekannte Anthologie *Trash-Piloten* an, in der v.a. Autoren vertreten sind, die nach der Jahrtausendwende im Literaturbetrieb Fuß fassen konnten. Vgl. Heiner Link (Hrsg.): *Trash-Piloten. Texte für die 90er*, Leipzig: Reclam 1997.

¹⁴¹ Seit der Vereinigung mit Thorsten Neschs Fanzine *Der Kulturterrorist tanzt den Buletten-Tango*.

¹⁴² Viele weitere ließen sich nennen (*Papillon*, *Paria*, *Po Em Press*, *Trystero* u.a.). Eine vollständige Liste ist bislang nicht erstellt worden, einen Überblick bietet aber das Archiv für Alternativkultur, das an das Institut für Europäische Ethnologie der Humboldt-Universität zu Berlin angegliedert ist. Vertrieben wurden die meisten der mit dem Social Beat assoziierten Zeitschriften regional und über Abonnements, sodass *Die Zeit* 1995 lästerte, vermutlich »wird es einer größeren Öffentlichkeit verborgen bleiben, wenn das Solten-diecker Magazin S.U.B.H. wieder einmal mit Social Beat und Punk auf die Weltrevolution verweist«. Thilo Neidhart: »Ein Krm Krm, bitte«, in: *Die Zeit*, 15.9.1995.

¹⁴³ Dahlmeyer: »Offener Brief an *Der Spiegel*«, S. 48.

¹⁴⁴ Roland Adelman: Vorwort, in: Ders. (Hrsg.): *Downtown Deutschland. Underground Anthologie*, Essen: Isabel Rox 1992, S. 7. Adelman verweist in seinem Vorwort außerdem auf den melancholisch-klagenden Blues als Anknüpfungspunkt. Vgl. auch Kersten Flen-

und Dahlmeyer implizierte Verweis auf die US-amerikanische Literatur der *Beat Generation* der 1950er- und 1960er-Jahre wurde hingegen im Anschluss an *Töte den Affen* von vielen Akteuren als Ausgangspunkt der eigenen Ästhetik aufgefasst.¹⁴⁵

Als Grund für den gegenkulturellen Impetus führten die Akteure des Social Beat v.a. zwei Gründe an: Erstens kritisieren sie die kulturelle Marginalisierung nicht mehrheitsfähiger Themen, sozialer Außenseiter und ökonomisch schlechter gestellter Bevölkerungsgruppen bei gleichzeitiger Krise der Literatur: »Zu Beginn der 90er Jahre war die Einfallslosigkeit bezeichnend für die deutsche Literatur: aus inhaltsleerer Innerlichkeit wuchs kein Selbstvertrauen – keine prägnante Richtung & Perspektive.«¹⁴⁶ Gefordert wurde in der Social-Beat-Szene deshalb: »Schenk dem Sinn ein Leben!«¹⁴⁷ Gleichwohl sind der ›Alltag‹ und die ›Sicht von unten‹, die die Social-Beat-Akteure dagegen anführten, in hohem Maße stilisiert und gehorchen im Gegensatz z.B. zu den Texten aus der Lesebühneszene in vielen Fällen einer negativen Ästhetik. So schreibt z.B. der Lyriker HEL (Herbert Laschet Toussaint): »Wir sind die offenen wunden der stadt / Wir sind die krätze / Alles wovon ihr verschont seid fault uns im fleisch«.¹⁴⁸ Oft schildern die Texte grotesk überzeichnete Szenarien, und zentrale Themen sind männlich perspektivierte Sexualität, Gewalt, Trinken, »die Unmöglichkeit zur Utopie«,¹⁴⁹ die künstlerische Produktion sowie die eigene soziale Position.¹⁵⁰ Letztere dienen auch zumeist als Referenzpunkt, wenn systemkritische Sujets der Social-Beat-Autoren die »Intellektuellenriege«,¹⁵¹

ter: »Die Poesie der Müllhalden«, in: Roland Adelman (Hrsg.): *Downtown Deutschland. Underground Anthologie*, Essen: Isabel Rox 1992, S. 67-69.

¹⁴⁵ Insbesondere von Michael Schönauer. Vgl. etwa Michael Schönauer: »Literatur und Subkultur – nur ein Zeitgefühl?«, in: Ders./Joachim Schönauer (Hrsg.): *Social Beat. Slam! Poetry*, Bd. 1: Die AusserLiterarische Opposition meldet sich zu Wort!, Asperg: Killroy Media 1997, S. 224.

¹⁴⁶ Michael Schönauer/Boris Kerenski: »Schedule Social Beat«, in: Dies. (Hrsg.): *Was ist Social Beat?*, S. 6f., hier S. 6.

¹⁴⁷ Stoppel, zit. n. Jörg A. Dahlmeyers Kommentar zu/in Dobler: »Social Beat«, S. 51.

¹⁴⁸ HEL: »Für Yann den Pikten und die Republik Utopia«, in: Michael Schönauer/Joachim Schönauer (Hrsg.): *Social Beat. Slam! Poetry*, Bd. 1: Die AusserLiterarische Opposition meldet sich zu Wort!, Asperg: Killroy Media 1997, S. 64f., hier S. 64.

¹⁴⁹ Rose Entalpie/Boris Kerenski: »»Social Beat ist eine Leerformel, die der Einzelne mit Inhalt füllt««, in: Ders./Sergiu Stefanescu (Hrsg.): *Es gibt Social Beat/Slam Poetry. Texte der 90er*, Stuttgart: Ithaka 1998, o.P.

¹⁵⁰ Vgl. zu den Texten der Social-Beat-Autoren auch Thomas Ernst: *Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart*, Paderborn: transcript 2013, S. 395-473.

¹⁵¹ Philipp Schiemann: »Jobsuche«, in: Michael Schönauer/Joachim Schönauer (Hrsg.): *Social Beat. Slam! Poetry*, Bd. 1: Die AusserLiterarische Opposition meldet sich zu Wort!, Asperg: Killroy Media 1997, S. 175-178, hier S. 176.

»Yuppies«¹⁵² und Machtunterschiede in den Blick nehmen. Enno Stahl folgert deshalb, »dass die soziale Realität selbst im Social Beat nicht stattfindet«.¹⁵³

Der zweite Grund für die gegenkulturelle Ausrichtung scheint deshalb wesentlich wichtiger zu sein: die Marginalisierung literarischer Alternativen, »von den Publikumsverlagen verschwiegene oder verfälscht wiedergegebene [...] subkulturelle Strömungen«,¹⁵⁴ also auch die Nichtbeachtung der eigenen Produktion. Selbst wenn die Social-Beat-Szene mit ihrem Netzwerk kleiner Zeitschriften und »grauer Literatur« eine für die Zeit vor der Verbreitung des Internets sehr effektive Strategie fand, die eigenen Produkte trotzdem zu publizieren, hieß das Social-Beat-Festival mit Messe, das Kersten Flenter und Henning Chadde in Hannover ausrichteten, nicht ohne Grund *Buchfrust*.¹⁵⁵ Thomas Nöske führt aus:

Man war verbittert über die Vermarktung des Punkrocks, über das Leistungsdenken der Yuppies, über die fortschreitende Umweltzerstörung, die Kälte und Dekadenz der Städte, die Korruption der Wissenschaft. [...] Wer Anfang der 90er bekennender Undergroundliterat war, befand sich schon auf dem besten Wege, als isolierter und verbitterter Sozialhilfeempfänger zu enden.¹⁵⁶

Zwar verbanden solche Gefühle die Social-Beat-Akteure, gleichzeitig resultierte kaum mehr aus ihnen als die nicht-reflexive, ironiefreie Selbststilisierung des eigenen Außenseitertums und ein zirkulärer, auf die Szene beschränkter Diskurs.¹⁵⁷ Zudem reichten die disparaten Produkte der zugehörigen Autoren nicht aus, um das Label »Social Beat« programmatisch auszuformulieren.

¹⁵² Schönauer: »1e literarische Kompilation unZerer Zeit«, S. 8.

¹⁵³ Stahl: »Social Beat vs. städtischer Raum vs. digitales Dasein«, S. 30.

¹⁵⁴ Ariel-Verleger Oliver Bopp im Interview. Volly Tanner/Oliver Bopp: »Der Müll-Bücherberg wird weiter wachsen«, auf: *Literra* (22.1.2008), URL: <http://www.literra.info/kolumnen/kolumne.php?id=92&PHPSESSID=18f6436b3b221bdde1e9fbe8a523e526>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016. Hinsichtlich ihrer Opposition zum Literaturbetrieb verweisen viele Social-Beat-Autoren auf Jörg Fauser als Vorbild. Fauser, der sich ebenfalls auf die US-amerikanischen Beat-Autoren bezog, war Mitbegründer der Zeitschrift *Gasolin 23*, die zum Vorbild vieler gegenkulturell ausgerichteter Literaturzeitschriften wurde.

¹⁵⁵ Die Veranstaltung fand von 1996 bis 2000 jährlich statt. Ihr Name positionierte sie gegen die seit 1994 jährlich vom Literaturbüro und dem Kulturamt Hannover ausgerichtete *Buchlust*-Messe. Anders als die Darstellung durch die Social-Beat-Szene suggeriert, präsentierte diese bereits damals kleinere, nicht an Konzerne angeschlossene Verlage, jedoch eben nicht die »graue Literatur« der Social-Beat-Autoren, die nur in den wenigsten Fällen über den Buchhandel vertrieben wurde. Vgl. »Teilnehmer bis heute« (o.V.), in: *Buchlust Archiv* (o.D.) URL: http://www.literaturhaus-hannover.de/arc_buchlust_verlag_e.php, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

¹⁵⁶ Thomas Nöske: »Schonungslos lebendig oder wie Michaela Seul das richtige Leben aus dem falschen schälte«, auf: *Unrast Verlag* (o.D.), URL: <https://www.unrast-verlag.de/component/content/article/79-pressestimmen/89-schonungslos-lebendig>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

¹⁵⁷ Vgl. Stahl: »Social Beat vs. städtischer Raum vs. digitales Dasein«, S. 30.

Das wesentliche Problem, das aus der Selbstbezüglichkeit bei gleichzeitig fehlendem ästhetischen oder inhaltlichen Programm erwuchs, bestand darin, dass die Akteure so kein dauerhaftes Publikum gewinnen konnten. Besonders stark trat dies bei den Veranstaltungen zutage. So berichtet *die tageszeitung* schon beim zweiten bundesweiten Festival für »Social-Beat-Literatur«¹⁵⁸ (*Der Affe schlägt zurück*, Berlin 1994) von einem weit weniger euphorisierten Publikum als bei der ersten, für den Zusammenhalt der Szene zentralen Veranstaltung:¹⁵⁹ »Das Publikum vom Prenzlauer Berg, eigentlich doch unangepaßt genug, kam mit dem Code nicht zurecht und verlangte nach Inhalten.«¹⁶⁰ *Der Tagesspiegel* spezifiziert: »Der vielfache Ruf aus dem Publikum, ›Social Beat‹ endlich zu definieren, versickerte in der Hilflosigkeit derer, die letztlich nur ein Forum für ihren dichterischen Ego-Trip brauchen.«¹⁶¹

Auch zwei Jahre später konnte das Publikum bei einem Social-Beat-Festival in Ludwigsburg neben Live-Besäufnissen auf der Bühne noch immer exzessive Performances wie etwa die von Yussuf M beobachten (eine von Michael Schönauer verkörperte Rolle, die auf Else Lasker-Schülers Auftritte als Prinz Jussuf von Theben rekurrierte):¹⁶² »[H]ier kreischt auf der Bühne die Flex, und ein eingeschlechter Michael Schönauer im Lendenschurz gibt zu greller Gitarrenmusik seine Texte zum besten.«¹⁶³ Trotzdem hielt Basil Wegener in seinem abschließenden Veranstaltungsbericht für die *Stuttgarter Zeitung* fest: »Eines der ulkigen Mottos, das die ›AußerliterarischeOpposition‹ vor sich herträgt, lautet: ›Während die Struktur Arbeit – Freizeit hohlläuft, sucht die Literatur nach Inhalten.‹ Recht fündig geworden sind die Damen und Herren Autoren nach all den Jahren noch nicht.«¹⁶⁴

Die Akteure des Social Beat hatten solchen Angriffen des Feuilletons wenig entgegenzusetzen außer dem Beharren auf das nicht weiter spezifizierte »eigendynamische Potential von Social Beat.«¹⁶⁵ Der autonomistische

¹⁵⁸ Der Störer/HOKAHE/Love & Piss/Kaleidoskop/Mr. HEL (Hrsg.): *Social-Beat-Literatur. 2. Bundesweites Festival vom 21.09.94 – 25.04.94 in Ost-Berlin*, Berlin 1994 (Programmheft).

¹⁵⁹ Vgl. Kuhlbrodt: »Töte den Affen!«

¹⁶⁰ Mark Siemon: »Der Aufstand findet nicht statt«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7.10.1994.

¹⁶¹ »Warmluft in magischen Kanälen« (o.V.), in: *Der Tagesspiegel*, 23.9.1994.

¹⁶² Schönauer übt sich damit in der »symbolische[n] Aggression« gegen den bürgerlichen Kunstbetrieb«, die »seit dem 19. Jahrhundert zum Habitus einer Boheme-Kultur« gehört. Ruth Florack: »Prinz Jussuf und die Neue Frau. Else Lasker-Schüler und Vicki Baum im ›Uhu‹«, in: Gunter E. Grimm/Christian Schärf (Hrsg.): *Schriftsteller-Inszenierungen*, Bielefeld: Aisthesis 2008, S. 71-86, hier S. 79.

¹⁶³ Thomas Faltin: »Festival der schrägen Künste«, in: *Stuttgarter Zeitung*, 12.10.1996.

¹⁶⁴ Basil Wegener: »Splattergespräche unter Gartenzwergen«, in: *Stuttgarter Zeitung*, 15.10.1996.

¹⁶⁵ Ali Onur: Introduction, in: Schönauer/Kerenski (Hrsg.): *Was ist Social Beat?*, S. 8f., hier S. 8. Zu den Legitimationsbemühungen von Sascha Andersons Druckhaus Galrev, bei dem die Anthologie *social beat d* erschienen ist, vgl. Druckhaus Galrev: »Ein kurzer Zu-

Produktionsansatz, der sich im Wesentlichen aus dem Glauben daran legitimierte, auf der moralisch richtigen Seite des Feldes zu stehen, ließ jedoch das Publikum völlig außen vor: »Wir glauben an uns«,¹⁶⁶ sagte ein Autor dem *Spiegel* gegenüber, und: »Solange uns keiner von der Bühne schreit, ist es okay.«¹⁶⁷

Tatsächlich taten das die Zuschauer bei den vielen Social-Beat-Festivals, die zwischen 1993 und dem dritten Berliner Festival 1998 (*Affenterror!*) im ganzen Bundesgebiet stattfanden, immer wieder. Insbesondere aber ein Essay von Marc Degens, der 1997 erschien, beschleunigte die Auflösung der Social-Beat-Szene und vieler ihrer Zeitschriften: Degens warf der Szene vor, das Etikett »Social Beat« und die Opposition zur »etablierten Literatur« lediglich als Mittel zu nutzen, um »die formale Ausgestaltung der Texte als Beurteilungskriterium nicht länger [...] beachten«¹⁶⁸ zu müssen, wodurch die *Little-Mags*-Landschaft zum »Müllberg des offiziellen Literaturbetriebs«¹⁶⁹ verkomme. Vor allem aber täten die meisten Social-Beat-Autoren mit dem Rekurs auf das Label nur ihrem eigenen Narzissmus Genüge: »Denn indem man sein Schreiben einem vielfach benutzten Schlagwort widmet, kann man jede Reaktion, die dieses Schlagwort irgendwo auslöst, auch auf seine Literatur beziehen.«¹⁷⁰

Degens Vorwürfe wurden in der Social-Beat-Szene viel diskutiert, während die Autoren gleichzeitig dort, wo sie an die Öffentlichkeit traten – also bei den Veranstaltungen – z.T. massiver Kritik aus dem linken Spektrum ausgesetzt waren.¹⁷¹ Dabei zeigte sich, dass viele zentrale Akteure sich bereits ähnliche Gedanken wie Degens u.a. Kritiker gemacht hatten,¹⁷² sodass sich das Netz-

satz des Verlages«, in: Hadayatullah Hübsch (Hrsg.): *social beat d*, Berlin: Druckhaus Galrev 1995, S. 156f., hier S. 157.

¹⁶⁶ Torsten Franz, zit. n. »Kleiner Hit« (o.V.), in: *Der Spiegel* (1995), H. 40, S. 142-144, hier S. 144.

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ Marc Degens: »Im Un- und Hintergrund. Von der literarischen Sackgasse zum Social Beat und zurück«, in: *testcard* (1999), H. 7, S. 224-231, hier S. 230. Der Aufsatz erschien zuerst 1997 in stark gekürzter Form in der Social-Beat-Zeitschrift *Trystero* und dem links-politischen Magazin *Papillon*.

¹⁶⁹ Ebd., S. 227.

¹⁷⁰ Ebd., S. 230.

¹⁷¹ Vgl. z.B. die Veranstaltungsbesprechung zu *Affenterror!* von Susanne Messmer: »Literarische Schnapsfinanzierung«, in: *die tageszeitung*, 23.5.1998. Weniger kritisch äußert sich Tobias Riegel: »Was nicht gefällt, wird einfach weggebuht«, in: *Der Tagesspiegel*, 24.5.1998.

¹⁷² Vgl. Boris Kerenski/YussufM: »das tupac«, in: Boris Kerenski/Sergiu Stefanescu (Hrsg.): *Kaltland Beat. Neue deutsche Szene*, Stuttgart: Ithaka 1999, S. 163-172.

werk kurze Zeit später verlief¹⁷³ – zumindest dort, wo es nicht im Poetry Slam aufging,¹⁷⁴ der sich zeitgleich entwickelt hatte (Kap. 4.2.1.3.2).

Auch der Poetry Slam in Deutschland war in den Anfangstagen des Imports aus den USA vom dortigen gegenkulturellen Impetus geprägt:

ähnlich wie die beats erheben die performancedichter die poetische person;
anders als die transzendente person der beats, ist die person der performancedichter prosaisch, erdverbunden: der mann auf der straße spricht eine klare sprache.¹⁷⁵

Dementsprechend verfügte das Veranstaltungsformat zunächst über eine hohe Anschlussfähigkeit an die Social-Beat-Szene – im Gegensatz zur Berliner Lesbühnenszene, deren komikbasierter Zugang zu Alltagsthemen zu angepasst erschien.¹⁷⁶ Von der anfänglichen Kompatibilität des Poetry Slams zeugt nicht nur die Vielzahl an Anthologien, die Veranstaltungsformat und Social Beat bereits im Titel zusammenbringen,¹⁷⁷ auch integrierten die Social-Beat-Festivals oft kompetitive Veranstaltungen, so z.B. die *Buchfrust* in Hannover mit der *Hangover Poets Night*.¹⁷⁸ Zudem kam eine ganze Reihe der Slam-Veranstalter um die Jahrtausendwende aus dem Social-Beat-Umfeld, so z.B. Alexander Pfeiffer (*Where the Wild Words Are*, Wiesbaden), Günther Kahrs/Meister Proper (Bremen) und Boris Kerenski (Stuttgart),¹⁷⁹ und viele der auftretenden Autoren akquirierten sich zunächst aus der Social-Beat-Szene.¹⁸⁰

¹⁷³ Vgl. Enno Stahl: »Popliteraturgeschichte(n) 1965–2007. Texte, Schriften, Bilder, LAUT!Dichtung«, in: Joseph A. Kruse (Hrsg.): *Popliteraturgeschichte(n)*, Düsseldorf: Heinrich-Heine-Institut 2007, S. 11–63, hier S. 58.

¹⁷⁴ So z.B. auch die Social-Beat-Zeitschrift *S.U.B.H.*, die 2004 zur Zeitschrift für »Literatur, Satire & Slam Poetry« *The Punchliner* wurde. Im Slam-Feld spielte sie jedoch nie eine große Rolle.

¹⁷⁵ Bert Papenfuß: »frischlust anstelle eines vorwurz«, in: Paul Beatty u.a.: *Slam! Poetry. Heftige Dichtung aus Amerika* (1993), 2., überarb. Aufl., Berlin: Druckhaus Galrev 1994, S. 5.

¹⁷⁶ Vgl. z.B. den Bericht über Bert Papenfuß' Kongress *Was tun?* (1999) zur »primitivistischen Stammeskultur der Literaturlandschaft in Berlin«, in dem die Redaktionen von *Salbader*, *Sklaven Aufstand* und *Der Störer* aufeinandertrafen. Katrin Hillgruber: »Drei Fäuste für ein Halleluja«, in: *Der Tagesspiegel*, 2.2.1999.

¹⁷⁷ Michael Schönauer/Joachim Schönauer (Hrsg.): *Social Beat. Slam! Poetry*, Bd. 1–3, Asperg: Killroy Media 1997–2001; Boris Kerenski/Sergiu Stefanescu (Hrsg.): *Es gibt Social Beat/Slam Poetry. Texte der 90er*, Stuttgart: Ithaka 1998.

¹⁷⁸ Vgl. Boris Preckwitz: »Poetry Slam. Ästhetik der Interaktion« (1999), in: Ders.: *Spoken Word und Poetry Slam. Kleine Schriften zur Interaktionsästhetik*, Wien: Passagen 2005, S. 29–66, hier S. 44.

¹⁷⁹ Vgl. u.a. ebd. Boris Kerenski vollzog die Kehrtwende zum Slam auch über polemische Abgrenzungen zu Social-Beat-Akteuren. So wertet er in einer Rezension des dritten Bandes der u.a. von Michael Schönauer herausgegebenen Reihe *Social Beat. Slam! Poetry*, insbesondere dessen Texte ab, die dieser unter dem Pseudonym Yussuf M veröffentlicht hatte. Vgl. Boris Kerenski: »Billiges Buffet«, in: *TITEL-Kulturmagazin* (19.2.2004), URL:

Mit der schrittweisen Auflösung der Social-Beat-Szene und der sich parallel dazu etablierenden Poetry-Slam-Szene mussten viele Social-Beat-Autoren jedoch erstens feststellen, dass ihre Auftritte auf Slam-Bühnen gegenüber der neuen Generation Poetry Slammer kaum mehr Beachtung fanden.¹⁸¹ Zweitens traten auf den Slam-Bühnen immer häufiger solche Autoren auf, die die kritische Stoßrichtung des Social Beat nicht teilten oder sogar noch nie von der ›Bewegung‹ gehört hatten. Die zuvor Slam-begeisterten Social-Beat-Autoren zeigten sich deshalb in zunehmendem Maße »abgestoßen von der Kommerzialität und Beliebigkeit der Slam Poetry«.¹⁸² Diese Entwicklung und ebenso den Verfall ihres Netzwerks begründeten sie später damit, dass sich die gesamtgesellschaftlichen soziokulturellen Bedingungen geändert hätten. So heißt es auf der Homepage des Ariel-Verlags über die Anfangstage des Social Beat:

Noch war es möglich zu provozieren. Noch waren nicht alle Tabus gebrochen. Doch die Gesellschaft stand kurz davor. Vor der Beliebigkeit, der Gleichheit, genannt ›Vielfalt‹. [...] Gegen Ende des Jahrtausends spürten das die Szene-Protagonisten wohl und zogen sich zurück. Selbst die RAF war so intelligent sich selbst aufzulösen. Alles hat seine Zeit. Und zur Zeit zeigt der Nachwuchs Ellenbogen bei Poetry Slam WettKÄMPFEN. Allein gegen alle. Modern, egoistisch und zeitgemäß.¹⁸³

In ähnlicher Weise wurde von den Akteuren, die weiterhin im literarischen Feld aktiv waren, nach Auflösung der Szene versucht, dem Social Beat rückblickend eine größere Relevanz zu verleihen, indem er in eine Reihe mit verschiedenen literarischen Avantgarden im Sinne Bourdieus gestellt wurde,

<http://www.titel-magazin.de/artikel/5/384/joachim-u-michael-schönauer-hg-social-beat-slam-poetry-bd-3.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

¹⁸⁰ Vgl. insbesondere den Pressespiegel des Wiesbadener *Where-the-Wild-Words-Are-Poetry-Slams*. »Where the wild words are in der Presse« (o.V.), URL: <http://www.wtwwa.de/archiv/prspiegel.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

¹⁸¹ Vgl. z.B. Ullmaier: *Von Acid nach Adlon und zurück*, S. 147f. Über einen Auftritt des Social-Beat-Autors Raimund Samson beim Hamburger Slam *Hamburg ist Slamburg* berichtete z.B. der *Stern*: »Als Raimund Samson von einem sterbenden Radiergummi erzählt und von einer Schraube, die eine Mutter ruft, kennen die zahlenden Gäste keine Gnade. Er wird ausgepiffen, bis er die Bühne verlässt.« Werner Hinzpeter/Nicol Ljubic: »Nashornkäfer und tote Radiergummis«, in: *Stern* (1997), H. 24, S. 174. Bei einer späteren Veranstaltung trat Samson als »Dr. Buhmann« auf und beschimpfte das Publikum, das ihn in seinen Augen verkannte; nach ihm wurde in der Folge der *Dr.-Buhmann-Gedächtnis-Preis* benannt, der bei den *Slamburg-Slams* für besonders bemerkenswerte Auftritte – sei es im negativen oder im positiven Sinne – verliehen wurde.

¹⁸² Roland Adelman: »Roland Adelman«, auf: *Rodneys Underground Press* (o.D.), URL: <http://www.undergroundpress.de/biografie.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016; vgl. auch Kersten Flenter: »Ramblin' Off My Mind«, in: Boris Kerenski/Sergiu Stefanescu (Hrsg.): *Kaltland Beat. Neue deutsche Szene*, Stuttgart: Ithaka 1999, S. 111-115, hier S. 114.

¹⁸³ Oliver Bopp: »Social Beat«, auf: *Ariel-Verlag – Welcome to the Underground* (o.D.), URL: http://www.ariel-verlag.de/html/social_beat.html, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

seien es der Sturm und Drang¹⁸⁴ oder »der revolutionäre hessische Landbote BÜchner«¹⁸⁵ (zu Bezügen auf Bukowski, wie sie für literarische Gegenkulturen seit den 1970er-Jahren typisch sind,¹⁸⁶ war es bereits in den 1990er-Jahren gekommen). Aus den Veranstaltungen der Social-Beat-Szene wurden »unzählige [...] Lesungen [...] mit riesigem Publikumsinteresse«.¹⁸⁷

Trotzdem ist der Social Beat bei der Untersuchung von Literaturveranstaltungen in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich: Auch wenn in der Prä-Internet-Zeit der frühen 1990er-Jahre Zeitschriften der logische erste Schritt hin zum Social Beat waren,¹⁸⁸ zeigt seine Entwicklung, wie groß die Relevanz von Veranstaltungen für die Entstehung, Vernetzung, Etablierung und identifikatorische Aktualisierung einer Szene von Produzenten ist. Zudem ließ sich mit Veranstaltungen in den Augen der Akteure auch strukturell ihre konsumkritisch-oppositionelle Haltung zum etablierten Literaturbetrieb, der auf dauerhaft verfügbare Printprodukte ausgerichtet ist, realisieren: »Schneller Konsum braucht auch eine schnelle, rasante Literatur, um sich dem – wenigstens partiell – *entziehen* zu können, also der Verwertung«.¹⁸⁹

Gleichzeitig boten die Veranstaltungen die einzige Möglichkeit, mit einem größeren Publikum in Kontakt zu treten. Das gelang zwar zunächst, doch vermochten es die Social-Beat-Autoren nicht, das Publikum, das nicht selbst produzierte, von ihrer »negativen Ästhetik« zu überzeugen. Dies misslang nicht zuletzt deshalb, weil den Besuchern der Lesungen und Festivals die Virulenz des gegenkulturellen Habitus nicht zugänglich war. Damit fehlte den Rezipienten auch der wesentliche Schlüssel zum Verständnis der Texte und Performances – ganz anders als beim Poetry Slam.

4.2.1.3 Poetry Slam¹⁹⁰

»Fuck Elfenbeinturm, da draußen ist das wahre Leben«¹⁹¹ – das war nicht nur in der Social-Beat-Szene zu hören, sondern auch mit dem Zusatz: »Die wahren

¹⁸⁴ Vgl. »Verlagsgeschichte« (o.V.), URL: <http://www.ariel-verlag.de/html/verlagsgeschichte.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

¹⁸⁵ Ariel-Verleger Oliver Bopp im Interview. Tanner/Bopp: »Der Müll-Bücherberg wird weiter wachsen«.

¹⁸⁶ Vgl. Thomas Daum: *Die 2. Kultur. Alternativliteratur in der Bundesrepublik*, Mainz: NewLit 1981, S. 157-165.

¹⁸⁷ Adelman: »Roland Adelman«.

¹⁸⁸ Entscheidend für die allgemeine Verbreitung des Internets war die Etablierung der »Killerapplikation« World Wide Web bzw. des Webbrowsers Mitte der 1990er-Jahre. Vgl. Partha Dasgupta: »Killer Applications« (1.5.2002), URL: <http://cactus.eas.asu.edu/partha/columns/2002/07-01-killer-app.htm>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

¹⁸⁹ Jörg A. Dahlmeyer: »Der Affe, der Affe, der Affekt«, in: Michael Schönauer/Joachim Schönauer (Hrsg.): *Social Beat. Slam! Poetry*, Bd. 3: German Grand SLAM: »FREESTYLE versus SLAM«, Asperg: Killroy Media 2001, S. 57-65, hier S. 63.

¹⁹⁰ Vgl. zu den Ablaufelementen und zur Dramaturgie von Poetry Slams auch Kap. 2.3.5.

¹⁹¹ Samström: Vorwort, S. 6.

Dichter slammen.«¹⁹² Insbesondere in der Anfangsphase des Poetry Slams in Deutschland, also Mitte der 1990er-Jahre, war das Interesse an der amerikanischen Slam-Tradition (Kap. 4.2.1.3.1) und die eigene Adaptation des Veranstaltungsformats (Kap. 4.2.1.3.2) von einem gegenkulturellen Impetus geprägt. Zu diesem gehörte (und gehört z.T. noch immer) nicht nur die Ablehnung einer Literaturlauffassung, die primär auf autonomie- und formalästhetischen Programmatiken basiert,¹⁹³ sondern auch die Opposition »gegen die vorherrschaft der youppies [sic!]«¹⁹⁴ im Allgemeinen und »den Literaturbetrieb«¹⁹⁵ im Speziellen – also gegen etablierte poetologische Programmatiken des Teilfeldes der eingeschränkten Produktion einerseits und heteronome Verwertungspraktiken andererseits (zur Positionierung des deutschsprachigen Poetry-Slam-Feldes und seiner Akteure vgl. Kap. 4.2.1.3.2).

Im Gegensatz zum Social Beat bildeten diese auf feldinterne Exklusion zielenden Abgrenzungen und der oben für den Social Beat dargestellte produzentenorientierte Zugang zum Schreiben jedoch nicht die Basis der sich neu herausbildenden Poetry-Slam-Szene im deutschsprachigen Raum. Vielmehr fand die soziale Formierung der Poetry-Slam-Szene ihr Fundament in der Logik des Veranstaltungsformats selbst und findet es dort noch immer: Im Vorfeld der Veranstaltungen steht meistens noch nicht vollständig fest, wer auftritt; außerdem gibt es keine festgeschriebenen Restriktionen, was Textform oder Inhalt des Textes angeht. Diese beiden Aspekte führen dazu, dass der Poetry Slam sich auf der Ebene der Einzelveranstaltung als sehr offenes und inkludierendes Format konturiert.

Aus der Offenheit des Veranstaltungsformats resultiert darüber hinaus eine Offenheit des Produktionsfeldes. Trotz der oft in die Veranstaltungen integrierten Open Mikes bestimmten beim Social Beat zumeist szeneeinterne Selektionsprozesse, wer bei Lesungen und Festivals auftrat (und immer, wer in Zeitschriften und Anthologien veröffentlicht wurde). Demgegenüber ermöglicht die offene Liste jedem den Auftritt auf der Slam-Bühne, während zumeist nur rund die Hälfte der Auftretenden bei einem Slam von den Veranstaltungsorganisatoren ausgewählt wird.

¹⁹² Ebd. Zur Abgrenzung gegen den ›Elfenbeinturm‹ vgl. auch »Poetry Slam! Ein Dichterwettbewerb der Moderne. Was ist ein Poetry Slam?« (o.V.), in: Ko Bylanzky/Georg Eggers/Rayl Patzak (Red.): *SLAM 2006. Die Meisterschaft der deutschsprachigen Poetry Slams. 08.11.06 – 12.11.06*, München 2006 (Programmheft), S. 2.

¹⁹³ Diese stellt z.B. Peter Handke als typisch für die ›Bewohner des Elfenbeinturms‹ dar. Vgl. Peter Handke: »Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms« (1967), in: Ders.: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1972, S. 19-28, hier S. 26. Zur Begriffsgeschichte vgl. Claus V. Bock: »Der elfenbeinerne Turm. Eine erneute Verteidigung«, in: Ders.: *Besuch im Elfenbeinturm. Reden, Dokumente, Aufsätze*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1990, S. 1-21.

¹⁹⁴ Papenfuß: »frischlust anstelle eines vorworz«, S. 5.

¹⁹⁵ Hartmut Pospiech/Tina Uebel: »Poetry Slam. What about it«, in: Dies. (Hrsg.): *Poetry Slam 2002/2003*, Hamburg: Rotbuch 2002, S. 7.

Am wichtigsten ist jedoch: In der Slam-Szene wird erfolgreich, wer den Zuschauern gefällt, denn sie entscheiden, wer die Veranstaltungen gewinnt: Im Gegensatz zu den meisten anderen Literaturveranstaltungsformaten kommt es beim Poetry Slam in jedem Fall zu manifesten Wertungen.¹⁹⁶ Das zahlende Publikum und der Publikumsgeschmack beeinflussen damit die Entscheidungen der Veranstalter, wen sie für einen Auftritt bei ihrem Slam einladen, und ermöglicht diesen gleichzeitig (wenn auch entsprechend eingeschränkt) autonome Entscheidungen: Ein Mindestmaß an Auftretenden, die dem Publikum wahrscheinlich gefallen, schafft Raum für Experimente, dazu also, Autoren einzuladen, deren Wirkung aufs Publikum noch unklar ist oder deren Erfolgsquote bei Slams stark schwankt. Gleichzeitig steht die offene Liste auch den »Verlierern« weiterhin offen, sodass höchstens implizit soziale Exklusionsmechanismen greifen. Diese werden aber durch die oft wiederholte, ebenfalls auf Inklusion zielende Maxime »Respect the poets«¹⁹⁷ und das Diktum »The points are not the point, the point is poetry«¹⁹⁸ programmatisch relativiert.¹⁹⁹

Wie ich unten darstellen werde, beförderte die Konzeption des Veranstaltungsformats Poetry Slam in Kombination mit seiner zunehmenden Ausbreitung eine soziale Dynamik, die im deutschsprachigen Raum zur Konstitution eines stabilen literarischen Subfeldes und einer sozialen Szene geführt hat (Kap. 4.3.1.3.2). Wettkampf und Offenheit des Formats, heteronome Ausrichtung am Publikum und autonome Selbstverwirklichung auf der Handlungsebene der Auftretenden stehen hierbei ebenso in einem produktiven Spannungsverhältnis wie Gefallen und Missfallen auf der Handlungsebene des Publikums, dessen Wertungen einen Teil der Veranstaltung bilden.

¹⁹⁶ Zum Begriff der manifesten literaturbezogenen Wertung vgl. Worthmann: *Literarische Wertungen*, S. 253f.

¹⁹⁷ Ohne dass sich genau angeben lässt, wer diese Norm zuerst in die soziale Praxis Poetry Slam eingeführt hat, finden sich zahlreiche Belege für Veranstaltungen, bei denen Moderatoren auch im deutschsprachigen Raum ihr Publikum vor dem Wettbewerb daran erinnern. Vgl. außerdem z.B. Christian Ritter: »Poetry Slam for Dummies«, URL: <http://christianritter.wordpress.com/2012/02/22/poetry-slam-for-dummies/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

¹⁹⁸ Allan Wolf, zit. n. Glazner: »Poetry Slam: An Introduction«, S. 11. Vgl. auch *SlamNation* (1998), R: Paul Devlin, 00:11:20.

¹⁹⁹ So fordern die Slammer Mischa-Sarim Vérollet und Sebastian 23 im Vorwort einer von ihnen herausgegebenen Anthologie, man solle »den Wettbewerb des Slams nicht zu ernst nehmen«. Mischa-Sarim Vérollet/Sebastian 23: Vorwort, in: Dies. (Hrsg.): *Poetry Slam. Das Buch. Die 40 besten Bühnentexte*, Hamburg: Carlsen 2010, S. 2f.; vgl. auch Alex Dreppec/Oliver Gaussmann/Sonja Burri: Vorwort der Herausgeber, in: Dies. (Hrsg.): *Dichterschlacht schwarz auf weiß. Slam2003, Frankfurt & Darmstadt*, Riedstadt: Ariel 2003, o.P.

4.2.1.3.1 Die Anfänge des Poetry Slams in den USA

Die beiden gerade genannten Slogans hat die deutschsprachige Poetry-Slam-Szene aus den USA übernommen, wo der erste auch so benannte Poetry Slam am 25. Juli 1986 unter dem Namen *The Uptown Poetry Slam* im Jazzklub *The Green Mill* in Chicago stattfand.²⁰⁰ Veranstaltet wurde er von Marc Kelly Smith, der – nachdem das Veranstaltungsformat inzwischen über 30 Jahre alt ist – liebevoll »slampapi«²⁰¹ genannt wird. Bereits 1985 hatte Smith in der *Get Me High Lounge* in Chicago mit verschiedenen Literaturveranstaltungsformaten experimentiert, die am Open Mike orientiert waren, z.B. mit literarischen Performances, bei denen eine Jazz-Band die Vortragenden begleitete. Durch den Erfolg der Veranstaltungsreihe wurde Dave Jemilo auf Smith aufmerksam und bat ihn, in seiner Bar *The Green Mill* ein »weekly poetry cabaret«²⁰² auszurichten und damit den in der Kneipenbranche ökonomisch wenig relevanten Sonntagabend aufzuwerten.²⁰³

Auch bei den Poetry Slams konnte jeder auftreten, der wollte, allerdings befanden sich die Auftretenden im direkten Wettbewerb zueinander.²⁰⁴ Smith verfolgte hiermit das Ziel, »to maintain the idea of the responsibility to communicate effectively«;²⁰⁵ Die Auftretenden sollten in höherem Maße als bei den Open Mikes darauf bedacht sein, die aktuelle Kommunikationssituation zu be-

²⁰⁰ Vgl. Glazner: »Poetry Slam«, S. 11.

²⁰¹ Smith (Jahrgang 1949, also rund zehn Jahre älter als die meisten US-Slammer der ersten Stunde) verweist auf seiner Internetseite selbst auf diesen Kosenamen. Vgl. Marc K. Smith: »About«, auf: *Marc Kelly Smith* (o.D.), URL: <http://www.marckellysmith.net/about.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

²⁰² Dave Jemilo, zit. n. Cristin O'Keefe Aptowicz: *Words in Your Face. A Guided Tour through Twenty Years of the New York City Poetry Slam*, New York: Soft Skull 2008, S. 36.

²⁰³ Dieselbe Überlegung stand hinter dem Termin von Smith' Veranstaltungsreihe in der *Get Me High Lounge* am Montagabend. Vgl. Jean Howard: »Performance Art, Performance Poetry – The Two Sisters«, in: Marc Eleveld (Hrsg.): *Spoken Word Revolution. Slam, Hip-Hop, and the Poetry of a New Generation*, Naperville: Sourcebooks MediaFusion 2003, S. 64-67, hier S. 65. Sie ist auch ein wichtiges motivationales Moment für die Betreiber der Veranstaltungsorte im deutschsprachigen Raum, ihre Bars usw. für Poetry Slams zur Verfügung zu stellen.

²⁰⁴ Diesen Wettbewerbscharakter drückt der Terminus »slam« in überzeichneter Form aus: »Slam« kommt von »to slam«, dem englischen Terminus für »zuschlagen«. Zur Etymologie von »Poetry Slam« vgl. Preckwitz: *Slam Poetry – Nachhut der Moderne*, S. 19-22. Zur Namensgebung des neuen Veranstaltungsformats inspiriert wurde Smith nach eigener Aussage durch ein Baseballspiel, das er im Fernsehen sah, als ein Zeitungsreporter ihn anrief, um den Namen der Veranstaltungsreihe zu erfragen, der zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht feststand. Vgl. Maria Ackermann: »The Guy Who Invented Poetry Slam ...«. Marc Kelly Smith und seine Philosophie des Dichter-Wettkampfs, auf: *Lingua et Opinio* (22.11.2005), URL: http://www.tu-chemnitz.de/phil/leo/rahmen.php?seite=r_kult/ackermann_poetryslam.php, Datum des Zugriffs: 15.4.2012.

²⁰⁵ Smith, zit. n. Heintz: »Convergence«.

rücksichtigen und für die Zuschauer relevante Texte interessant vorzutragen – in welcher Weise auch immer.

Das von Smith intendierte Publikum sollte nicht v.a. aus Akademikern bestehen, wie es nach wie vor bei typischen Autorenlesungen der Fall ist und wie es insbesondere bei Lesungen von Lyrik Ende der 1980er-Jahre in den USA gegeben war.²⁰⁶ Vielmehr waren Poetry Slams als Literaturveranstaltungen für ein breites Publikum gedacht, bestehend auch aus »everyday workers, bus drivers, waitresses, and cops«.²⁰⁷ Auf diese Zielgruppenoffenheit und darauf, dass prinzipiell jeder auftreten darf, wird bis heute überall, wo es Poetry Slams gibt, zumindest programmatisch Wert gelegt.²⁰⁸ Hieraus erklärt sich auch, dass bei der Erwähnung Marc Smith' im feldinternen Kontext, aber auch in der Forschung fast immer hinzugefügt wird, dass dieser ein ehemaliger Bauarbeiter (*construction worker*) sei,²⁰⁹ während er de facto Projektmanager in der Baubranche gewesen ist und für die Kalkulation großer Bauvorhaben sowie die Auftragsvergabe zuständig war.²¹⁰

In den USA kommen sowohl die Auftretenden als auch das Publikum von Poetry Slams tatsächlich aus vielen unterschiedlichen Milieus und Bildungsschichten, sozialen Minderheiten sowie aktuell oder ehemals diskriminierter Bevölkerungsgruppen: »Afro-Amerikaner, Latinos, Juden, Asiaten, Schwule und Lesben, arbeitslose Weiße, Obdachlose, jugendliche Trebegänger und Frauen«.²¹¹ In Deutschland hingegen besteht es zu einem großen Teil aus Akademikern, Studenten und Gymnasiasten, und ebenso akquirieren sich die vortragenden Autoren aus diesen Gruppen. Dass prinzipiell jeder bei Poetry

²⁰⁶ Vgl. Susan B.A. Somers-Willett: *The Cultural Politics of Slam Poetry. Race, Identity, and the Performance of Popular Verse in America*, Ann Arbor: The University of Michigan Press 2009, S. 2f.

²⁰⁷ Glazner: »Poetry Slam«, S. 11.

²⁰⁸ Inzwischen ist zumindest das Publikum bei Großveranstaltungen wie dem *National Poetry Slam* überwiegend »white, liberal, and middle class«. Somers-Willett: *The Cultural Politics of Slam Poetry*, S. 78.

²⁰⁹ Vgl. z.B. O'Keefe Aptowicz: *Words in Your Face*, S. 35; Bylantzky/Patzak: »The story so far ...«, S. 159; Gary M. Glazner: »Poetry Slam: A Timeline«, in: Ders. (Hrsg.): *Poetry Slam. The Competitive Art of Performance Poetry*, San Francisco: Maniac D 2000, S. 235-237, hier S. 235; »Lyrik der Straße« (o.V.), in: *Der Spiegel* (1997), H. 17, S. 205; Preckwitz: *Slam Poetry – Nachhut der Moderne*, S. 45; Stefanie Westermayr: *Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform* (2004), 2., erw. Aufl., Marburg: Tectum 2010, S. 20; Somers-Willett: *The Cultural Politics of Slam Poetry*, S. 3.

²¹⁰ E-Mail von Marc K. Smith an SD vom 31.7.2012. Vgl. aber auch Petra Anders ausgehend von einem eigenen Interview mit Smith in Petra Anders: *Poetry Slam im Deutschunterricht. Aus einer für Jugendliche bedeutsamen kulturellen Praxis Inszenierungsmuster gewinnen, um das Schreiben, Sprechen und Zuhören zu fördern*, Baltmannsweiler: Schneider 2010, S. 18, Fn. 3.

²¹¹ Alan Kaufman: »Die Poeten des neuen Jahrhunderts« (1992), übers. v. Bert Papenfuß, in: Paul Beatty u.a.: *Slam! Poetry. Heftige Dichtung aus Amerika* (1993), 2., überarb. Aufl., Berlin: Druckhaus Galrev 1994, S. 95f., hier S. 95.

Slams auftreten kann, führte in den USA dazu, dass am häufigsten sozialkritisch motivierte Texte vorgetragen werden und sich die melodiosen, v.a. durch Klangfiguren geprägten Vortagsweisen in der Tradition der *Spoken-Word*-Bewegungen bzw. der Rap-Kultur der früher kulturell randständigen Minderheiten als dominant erwiesen.²¹² Im deutschsprachigen Raum lassen sich demgegenüber unterschiedliche Formen von Slam-Auftritten beobachten, in denen sich vielfältige Bühnentraditionen niederschlagen.

Wie oben bereits dargestellt wurde, zeichnet sich das Veranstaltungsformat Poetry Slam, wie es von Marc Smith entwickelt wurde, bei gleichzeitiger Offenheit dadurch aus, dass bestimmte, für Poetry Slams charakteristische Regeln gelten, die von den Auftretenden eingehalten werden müssen.²¹³ So dürfen sie erstens nur selbst verfasste Texte vortragen. Zweitens haben sie eine begrenzte Zeit für ihren Auftritt, die bei den Poetry Slams in den USA zumeist bei drei Minuten liegt. Werden diese überschritten, wird der Auftretende vom Moderator des Slams, dem sog. Slammaster bzw. MC,²¹⁴ entweder gebeten, seinen Vortrag abubrechen, gleich von der Bühne getragen oder es werden andere, ähnlich restriktive Maßnahmen ergriffen. Die ›*No-Props*-Regel‹ schreibt drittens vor, dass keine Hilfsmittel außer Textblatt und Mikrofon benutzt werden dürfen.²¹⁵ Viertens muss beim Auftritt v.a. gesprochen werden. Etwaige Lieder und Gesangseinlagen dürfen nur einen kleineren Teil des Auftritts einnehmen. Die Regeln der verschiedenen Poetry Slams unterscheiden sich zwar geringfügig, stets ist mit ihnen den individuell gestaltbaren Auftritten der Vortragenden aber ein fester Rahmen gesetzt.

Die für den Poetry Slam konstitutive Regel besteht darin, dass jeder Auftritt, der im Rahmen des Wettbewerbs stattfindet, vom Publikum bewertet wird. In den USA wird die Wertung fast immer von einer Jury vorgenommen, die aus fünf bis zehn Mitgliedern des Publikums besteht. Diese bewerten die Auftritte mit Punkten, die ähnlich wie beim Eiskunstlaufen auf emporzuhaltenden Tafeln verzeichnet sind. Die niedrigste und die höchste Bewertung werden gestrichen, die übrigen Punkte addiert. Auf diese Weise soll aus den unterschiedlichen subjektiven Wertungen der Jurymitglieder ein möglichst objektives Ergebnis extrahiert werden. Von den Slammern, die in zwei Vorrunden gegeneinander antreten, erreicht jeweils derjenige das Finale, der die

²¹² Vgl. Bylanzky: »America, the Beautiful«, S. 162. Das ist natürlich eine stark zusammenfassende Darstellung, insofern die Texte und Vortagsweisen keineswegs darauf beschränkt, sondern lediglich weniger breit ausdifferenziert sind als im deutschsprachigen Raum.

²¹³ Diese gelten nicht oder nur z.T. beim Open Mike und den Auftritten des *featured poet*, die in den USA bei vielen Slams Teil der Veranstaltung sind und diese gleichsam rahmen. Vgl. O’Keefe Aptowicz: *Words in Your Face*, S. 37.

²¹⁴ Die Bezeichnung »MC« ist die Abkürzung von »Master of Ceremony« und entstammt der amerikanischen Hip-Hop-Szene. Vgl. Menrath: *Represent what ...*, S. 156.

²¹⁵ Eine Ausnahme bilden die sog. Prop Slams, bei denen es gerade darum geht, die Auftritte mithilfe von Requisiten zu gestalten.

höchste Punktzahl erhält. Von den Finalisten gewinnt abermals derjenige, dem die Publikumsjury die meisten Punkte zuspricht.²¹⁶

Neben der Aufgabe, die Auftretenden zu bewerten, haben sich bei mehreren Slams in den USA noch weitere »rituelle« Elemente herausgebildet, regelmäßige, gemeinschaftskonstituierende Elemente, durch die das Publikum aktiv in die Veranstaltung eingebunden wird. Insbesondere in Chicago wurden solche ritualisierten Ablaufkomponenten eingeführt, so etwa, dass das Publikum auf bestimmte Sätze von Moderator Marc Smith – v.a. am Anfang der Veranstaltung – mit einer festgelegten Wendung antwortet (z.B. »This is the original Uptown Poetry Slam My name is Marc Smith ...« – »So what!«);²¹⁷ auf sexistische Textpassagen reagiert es mit dem »feminist hiss«²¹⁸ (worauf wiederum das »masculine grunt«²¹⁹ folgt), wenn für einen vorgetragenen Text gilt, »it's so bad it's good [...], yell *Belmont*«²²⁰ usw. Das Publikum wird so immer wieder aktiv in den Veranstaltungsablauf eingebunden, selbst wenn es den aktuellen Auftritt nicht gut findet und seine Aufmerksamkeit dementsprechend nachlassen würde.²²¹

Die Gründung des Poetry Slams in Chicago sprach sich rasch in den USA herum, sodass 1987 der zweite Poetry Slam in Ann Arbor/Michigan gegründet wurde. 1988 fand der Poetry Slam im neu eröffneten *Nuyorican Poets Cafe* in New York zum ersten Mal statt; 1990 kam man auf Initiative von Gary Mex Glazner zur ersten bundesweiten Poetry-Slam-Meisterschaft, dem *National Poetry Slam*, in San Francisco zusammen, der seitdem jährlich in jeweils unterschiedlichen Städten stattfindet. Inzwischen wurde das Veranstaltungsformat Poetry Slam in Nordamerika ebenso wie im Rest der Welt, besonders in Europa und Australien, verbreitet.²²²

²¹⁶ Vgl. Gary M. Glazner: »The Rules«, in: Ders. (Hrsg.): *Poetry Slam. The Competitive Art of Performance Poetry*, San Francisco: Maniac D 2000, S. 13f., hier S. 14.

²¹⁷ Rayl Patzak: »Der Geburtsort des Poetry Slam. Eine Geschichte voll lebendiger Jazzpoesie«, in: *Das Gedicht* 7 (1999), S. 86f., hier S. 87.

²¹⁸ O'Keefe Aptowicz: *Words in Your Face*, S. 39.

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Marc K. Smith, zit. n. O'Keefe Aptowicz: *Words in Your Face*, S. 39.

²²¹ Im deutschsprachigen Raum gibt es keine solche Bandbreite an Aktivierungsmechanismen, dafür verhindert aber vermutlich das hier oft verwendete Applausabstimmungssystem, dass die Aufmerksamkeit zu stark absinkt: Es setzt voraus, dass man als Zuschauer jeden Auftritt mitbekommt.

²²² Eine umfassende Geschichte des Veranstaltungsformats Poetry Slam wurde bislang noch nicht geschrieben. Die internationale Poetry-Slam-Entwicklung skizziere ich an dieser Stelle nicht, da sie für die Kontextualisierung des gegenwärtigen deutschsprachigen Poetry-Slam-Feldes von untergeordneter Bedeutung ist.

Für einen ausführlicheren Überblick über die Geschichte des US-amerikanischen Poetry Slams vgl. Kurt Heintz: *An Incomplete History of Slam. A Biography of an Evolving Poetry Movement*, URL: <http://www.e-poets.net/library/slam>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016; O'Keefe Aptowicz: *Words in Your Face*. Zur Poetry-Slam-Szene in Frankreich vgl. Tina Backmann: *Slam in Frankreich. Eine neue kulturelle Bewegung und ihre Praxis*, Tönning:

Der Umstand, dass die Etablierung des Poetry Slams Ende der 1980er- und Anfang der 1990er-Jahre von verbalästhetischen Traditionen kultureller Minoritäten getragen wurde, fügt sich in eine zeitspezifischen Konstellation im nordamerikanischen literarischen Feld, genauer: im Subfeld der Lyrik. Mit diesem ist die soziale Praxis Poetry Slam im englisch- und auch französischsprachigen Raum wesentlich enger verknüpft als im deutschsprachigen Raum. Hier besteht eine solche Assoziation auf der Ebene künstlerischer Produktion in weit geringerem Maße, und sie anzunehmen zeugt zumeist eher von fehlendem Hintergrundwissen über den soziokulturellen Kontext und die Gattungsvielfalt der tatsächlich vorgetragenen Texte.

Ende der 1980er-Jahre wurde in den USA eine Debatte wieder virulent, die regelmäßig im Feld der Literatur allgemein sowie insbesondere im Subfeld der Lyrik von Neuem aufkeimt: In seinem vielbeachteten Aufsatz »Who Killed Poetry?« (1988) konstatierte Joseph Epstein eine zwar quantitativ starke Lyrikproduktion, kritisierte jedoch, dass deren Wirkungskreis v.a. auf das Produktionsfeld selbst und auf einen kleinen Kreis professioneller Rezipienten (Wissenschaftler, Journalisten usw.) beschränkt bleibe. Schuld daran sei die massive Zunahme an universitären *Creative-Writing*-Studiengängen und -Workshops.²²³ Dana Gioia unterstützte Epsteins Einschätzung in seinem berühmt gewordenen Essay »Can Poetry Matter?« (zuerst 1991 im *Atlantic Monthly*) und stellte darüber hinaus fest, dass »poetry's bridge to the general culture«²²⁴ in der stark selbstreferenziellen und auf intertextuellen Verweisen basierenden Lyrikproduktion verloren gegangen sei.

Beide Texte zogen eine breite Diskussion nach sich, und kritisierten im Kern genau jene Aspekte, gegen die sich auch Marc Smith mit der Begründung des Poetry Slams wandte: »Too much of poetry tries to put itself above the audience [...]. Poetry should be true and honest and direct. And people shouldn't be afraid of poetry. People shouldn't be afraid to say, 'Hey, that stinks'.«²²⁵ Neben der Rolle des Publikums und Eigenschaften der vorgetragenen Texte kritisierte er die Vortragsweise vieler Autoren,

a lifeless monotone that droned on and on without considerations for the structure or the pacing of the event – let the words do the work, the poets

Der Andere Verlag 2010. Zur Entwicklung des deutschsprachigen Poetry Slams vgl. Kap. 4.2.1.3.2.

²²³ Vgl. Joseph Epstein: »Who Killed Poetry?«, in: *Commentary* 86 (1988), H. 2, S. 13-20, hier S. 14f.

²²⁴ Dana Gioia: »Can Poetry Matter?« (1991), in: Ders.: *Can Poetry Matter? Essays on Poetry and American Culture*, Saint Paul: Graywolf 1992, S. 1-24, hier S. 19.

²²⁵ Marc E. Smith, zit. n. Dirk Johnson: »It's Pure Poetry, for Cheers or Jeers«, in: *The New York Times*, 3.3.1988. Johnsons Artikel führte dazu, dass Bob Holman (Jahrgang 1948) den Poetry Slam nach New York »importierte«.

4. Differenzstrukturen

would declare, mumbling to a dribble of friends, wondering why no one else had come to listen.²²⁶

Cristin O’Keefe Aptowicz fasst die Opposition zusammen, in der das Veranstaltungsformat Poetry Slam steht: »Poetry Slam, in embracing the populist nature of its existence, can be seen as somewhat anti-academic, while academia, with its emphasis on craft and rewarding lasting [...] work, can be seen as anti-slam.«²²⁷

Auch vor Smith’ Slam in Chicago gab es bereits Experimente mit kompetitiven Veranstaltungsformaten, die sich an mündlichen literarischen Traditionen orientierten, z.B. Al Simmons’ und Terry Jacobus’ Suche nach dem *Heavyweight Poetry Champion* (Chicago 1981) und *Taos Poetry Circus* mit dem *World Championship Poetry Bout* (Tao/New Mexico 1982).²²⁸ Andere Elemente des Poetry Slams wie z.B. die Zeitbeschränkung für einzelne Auftritte waren schon lange Zeit Regel bei den Open Mikes der *Spoken-Word*-Szene. Dort durften einzelne Autoren zumeist nur eine geringe Anzahl zeitlich begrenzter *sets* vortragen, wie sie ihre Textzusammenstellungen in Anlehnung an die *sets* bei Jazzkonzerten nannten.²²⁹ Im Gegensatz zu früheren Varianten des Diskurses darüber, ob Lyrik ihren ›Sitz im Leben‹ verliere – etwa zur Zeit der Beat Poets²³⁰ oder der Herausbildung der *Spoken-Word*-Kultur ethnischer Minoritäten in den USA seit Anfang der 1960er-Jahre²³¹ –, konnte die Verbreitung des von

²²⁶ Marc E. Smith: »About Poetry Slam«, in: Marc Eleveld (Hrsg.): *Spoken Word Revolution. Slam, Hip-Hop, and the Poetry of a New Generation*, Naperville: Sourcebooks MediaFusion 2003, S. 116-120, hier S. 117f.

²²⁷ O’Keefe Aptowicz: *Words in Your Face*, S. 316. Anders Vermutung, »dass es der Slam-Szene in Amerika um den Anschluss an die übrige Poesie-Kultur geht«, lässt sich deshalb nicht bestätigen. Anders: *Poetry Slam im Deutschunterricht*, S. 19.

²²⁸ Vgl. Anne MacNaughton: »The Tao Poetry Circus«, in: Marc Eleveld (Hrsg.): *Spoken Word Revolution. Slam, Hip-Hop, and the Poetry of a New Generation*, Naperville: Sourcebooks MediaFusion 2003, S. 101-103. Am *Poetry Circus* nahm u.a. Allen Ginsberg teil; die Chicagoer Veranstaltung wurde in jene in Tao integriert.

²²⁹ Zur Anknüpfung der *Spoken-Word*-Autoren an soziale Praktiken des Jazz, also einen ursprünglich ebenfalls v.a. von schwarzen Akteuren getragenen Praxisbereich, vgl. David Kane: *All Poets Welcome. The Lower East Side Poetry Scene in the 1960s*, Berkeley: University of California Press 2003, S. 27-30.

²³⁰ Vgl. etwa den Bericht über das berühmte *Six Gallery Reading* (1955) in Gregory Corso/Allen Ginsberg: »The Literary Revolution in America«, in: *Litterair Paspoort* (1957), H. 110, S. 193-196. Auch den Veranstaltungsort, der in einem v.a. von Schwarzen bewohnten Stadtteil lag, nutzten die (weißen) Beat Poets als Differenzmarkierung zur repräsentativen, ›weißen‹ Kultur.

²³¹ Zur *Spoken-Word*-Szene z.B. in der Lower East Side vgl. Kane: *All Poets Welcome*. Zum Pendant zur *Black-Power*-Bewegung in den künstlerischen Feldern, der *Black-Arts*-Bewegung der 1960er- und 1970er-Jahre, vgl. Cary Nelson (Red.): »The Black Arts Movement«, in: Ders. (Hrsg.): *Modern American Poetry*, URL: <http://www.english.illinois.edu/maps/blackarts/blackarts.htm>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

Smith angeregten Veranstaltungsformats Poetry Slam auf diesen vorangegangenen Entwicklungen aufbauen.²³²

Vor allem jedoch bot der Rap, die Popularisierung des *Spoken Word*, dem neuen Veranstaltungsformat ein wichtiges Fundament.²³³ Bis Mitte der 1980er-Jahre, also bis zum Ende der *old school*, verbreitete sich Rap in den großen US-amerikanischen Städten, wobei auf die gleichzeitig zunehmende Kommerzialisierung des *old school rap* feldintern zunehmend mit *political rap* und *gangsta rap* reagiert wurde.²³⁴ Wenngleich er zunächst ein eher randständiges Phänomen war, beförderte der Poetry Slam die Engführung von literarischem Produktionskontext und Rap: Er stellte einerseits Autoren ein Forum, die keinen Einlass in den ›Lyrikbetrieb‹ fanden oder sich nicht in dessen Kontext positionieren wollten; andererseits bot er eine Alternative zu den *battles*²³⁵ und der Kultur des *dissing* auf diesen Wettkämpfen der lokalen Rap-Szenen – und auch zum mit *Public Enemy* an Fahrt gewinnenden radikalen und antiweißen »Afrozentrismus«²³⁶ der zweiten Rap-Welle, zur Zelebrierung des kriminellen Gang-Lebensstils im *gangsta rap* und zum sexistischen Männlichkeitskult, der in der Folge große Teile des Mainstream-Rap und radikaler Abgrenzungen davon prägte (wie etwa die 2009/2010 bekannt gewordene *Odd-Future-Crew* bzw. *OFWGKTA* aus Los Angeles).²³⁷

²³² Zu Strukturähnlichkeiten in programmatischem Anspruch und sozialer Organisation vgl. z.B. Matthias Matussek: »Freibeuter der Poesie«, in: *Der Spiegel* (1993), H. 23, S. 227-230.

²³³ Zur Definition von »Rap« vgl. Menrath: *Represent what ...*, S. 157.

²³⁴ Insbesondere zur Differenzmarkierung des *West Coast Rap* (v.a. in Los Angeles) gegenüber dem New Yorker *East Coast Rap* vgl. ebd., S. 51-55. Die neuen Genres wurden allerdings z.T. noch wesentlich schneller kommerziell erfolgreich.

²³⁵ Bei dieser spezifischen Form des Konzerts treten Rapper mit ihren Stücken oder als Freestyler, also ohne vorher festgelegte Texte, gegeneinander an, wobei sie meistens von DJs musikalisch begleitet werden. Eine vorher festgelegte Jury bestimmt den oder die Gewinner des *battle*. Bei ihrer Bewertung berücksichtigt die Jury die Reaktionen des Publikums, weshalb die Auftretenden in hohem Maße mit dem Publikum interagieren. So fragen sie es z.B. nach seiner Meinung zum aktuellen Auftritt, die die Zuschauer in der Regel auch unabhängig von der direkten Nachfrage während der gesamten Veranstaltung lautstark kundtun – es kommt zu Formen der Interaktion die an das *Call-and-Response*-Prinzip der afro-amerikanischen Musiktraditionen erinnern. Vgl. Friedrich/Klein: »Performativität und Event«, S. 341.

²³⁶ Vgl. Menrath: *Represent what ...*, S. 54.

²³⁷ Vgl. z.B. Somers-Willett: *The Cultural Politics of Slam Poetry*, S. 26. Die Opposition zum *gangsta rap* hat z.B. Slammer und Rapper Saul Williams in seinem Gedicht »Amethyst Rocks« verarbeitet. Vgl. Saul Williams: »Amethyst Rocks«, in: Marc Eleveld (Hrsg.): *Spoken Word Revolution. Slam, Hip-Hop, and the Poetry of a New Generation*, Naperville: Sourcebooks MediaFusion 2003, S. 55-57, hier S. 57. Tatsächlich finden sich bei amerikanischen Slams viele Autoren und insbesondere Autorinnen, die die Themen Gender und Sexualität bearbeiten, darunter auch homosexuelle Schwarze. Zu Männlichkeitskult und Homosexuellendiskriminierung im Hip-Hop und in der *Black-Arts*-Bewegung vgl.

Nach mehreren Jahren Slam-Erfahrung im *Nuyorican Poets Cafe* hält Bob Holman 1994 dementsprechend in der Einleitung zur Anthologie *Aloud. Voices from the Nuyorican Poets Cafe* fest: »The book dares state the obvious – RAP IS POETRY – and its spoken word essence is central to the popularization of poetry.«²³⁸ Gleichzeitig weist die New Yorker Autorin Cristin O’Keefe Aptowicz darauf hin, dass die Popularisierung von *Spoken-Word*-Traditionen im Rap zwar starken Einfluss auf die beim Slam vorgetragenen Texte hatte,²³⁹ es aber insbesondere in den Anfangstagen der New Yorker Poetry Slams im *Nuyorican* trotz aller Nähe zum Rap wenig personelle Überschneidungen zwischen der Rap- und der Poetry-Slam-Szene gab: Die Poetry Slammer, die den Slam in New York getragen haben, waren zwar oft Rap-Fans, aber selbst keine Rapper,²⁴⁰ und Rev. Run von *Run-D.M.C.* antwortete 1991 auf die Frage von Bill Adler, noch kurz vorher Pressechef von Runs Label *Def Jam Recordings*, ob er nicht einmal beim Slam im *Nuyorican* auftreten wolle: »[I]f I go to one of these poetry slams, I’m going to lose all my rap audience.«²⁴¹

Kurz: Der Poetry Slam bot einen dritten Weg zwischen den Strukturen des Literaturbetriebs sowie dem Rap – zunächst als kulturelle Nische, aber durch seine Verbreitung in den meisten US-amerikanischen Großstädten mit wachsendem Bekanntheitsgrad. Allgemein bekannt wurde das Veranstaltungsformat dank der massiven Popularisierung von Akteuren und Vortragsweisen durch die MTV-Show *Spoken Word Unplugged* (1993/94),²⁴² die MTV-Clip-Serie *Fightin’ Wurdz* (Mitte der 1990er-Jahre), den *American Book Award* für die o.g. Anthologie *Aloud* (1994) sowie den Kinofilm *Slam* (1998).²⁴³ Einen weiteren Popularitäts- und Kommerzialisierungsschub erfuhr der Poetry Slam durch den *Def Poetry Jam* (offiziell: *Russell Simmons Presents Def Poetry*, HBO 2002–2007), der Slam-Autoren abermals eine Bühne im Fernsehen bot, auch wenn die Show selbst nicht kompetitiv ausgerichtet war.²⁴⁴

Phillip B. Harper: *Are We Not Men? Masculine Anxiety and the Problem of African-American Identity*, New York: Oxford University Press 1996.

²³⁸ Bob Holman: »Congratulations. You Have Found the Hidden Book«, in: Ders./Miguel Algarin (Hrsg.): *Aloud. Voices from the Nuyorican Poets Cafe*, New York: Owl-Holt 1994, S. 1f., hier S. 1.

²³⁹ Vgl. auch Somers-Willett: *The Cultural Politics of Slam Poetry*, S. 96-133.

²⁴⁰ Vgl. O’Keefe Aptowicz: *Word in Your Face*, S. 103.

²⁴¹ Rev. Run, zit. n. O’Keefe Aptowicz: *Words in Your Face*, S. 107. Allerdings gab es im Rap-Feld eine Abgrenzung zur Lyrik, der – wie z.B. in »Poetry« von Boogie Down Productions (*Criminal Minded*, 1987) impliziert wird – der Rap überlegen sei.

²⁴² Zur Nähe der Auftritte bei *MTV Spoken Word Unplugged* zum Rap sowie zur engen Verknüpfung mit dem Veranstaltungsformat Poetry Slam vgl. z.B. Caryn James: »Poetry Gets Real, Flashing Its Form on MTV«, in: *The New York Times*, 25.7.1993.

²⁴³ *Slam* (1998), R: Marc Levlin. Der Film gewann 1998 die *Goldene Kamera* bei den *Internationalen Filmfestspielen von Cannes* und den *Grand Jury Prize for a Dramatic Film* beim *Sundance Film Festival*.

²⁴⁴ Russell Simmons, einer der wirkmächtigsten Produzenten in der Geschichte des Hip-Hop, produzierte die Serie. Jerry Quickley stellt mit Blick auf *Def Poetry* in Aussicht, dass die

Mit der Etablierung des Slams verloren das Veranstaltungsformat und die Produzenten-Szene einen Teil ihres gegenkulturellen Impetus.²⁴⁵ Dessen ungeachtet sind viele Texte weiterhin grundlegend »multikulturell«²⁴⁶ und »antifaschistisch«²⁴⁷ ausgerichtet: Noch immer dominieren politische und sozialpolitische Themen von Emanzipation bis zu rassistischer Diskriminierung. Unter anderem mit dem Ziel, »of achieving authenticity in the eyes of its audience«²⁴⁸ problematisieren die Autoren Elemente der eigenen Identität und die eigene Position in sozialen und kulturellen Feldern, seien es ihr Kunstverständnis, Homosexualität, Gender-Aspekte oder Begriffe von *blackness*.²⁴⁹ Damit gilt auch für Poetry-Slam-Veranstaltungen, was Gabriele Klein und Malte Friedrich für *rap battles* notieren: dass die »soziale Positionierung als spielerischer und ästhetisch aufbereiteter Wettbewerb vollzogen« wird.²⁵⁰ Während bei *battles* jedoch wie gesagt oft verbal direkt gegeneinander agiert wird (*dissing*), fehlt dieses Element im Wettbewerb bei Poetry Slams, wenngleich die Akteure dort ebenfalls gegeneinander antreten. Dieser Umstand befördert die Herausbildung einer Szene mit hohem Inklusionspotenzial, die die Offenheit des Veranstaltungsformats auf der Akteursebene spiegelt. So bemerkt z.B. Susan Somers-Willett:

As someone who identifies as an academic poet, a slam poet, and a critic, and as someone who is active in all of those arenas, I must say that I have not found a community as welcoming and permanent as this one [i.e. the slam community, SD].²⁵¹

Poetry-Slam-Szene ähnliche Stufen der Kommerzialisierung durchlaufe wie die Hip-Hop-Szene Mitte der 1980er-Jahre. Vgl. Jerry Quickley: »Hip Hop Poetry«, in: Marc Eleveld (Hrsg.): *Spoken Word Revolution. Slam, Hip-Hop, and the Poetry of a New Generation*, Naperville: Sourcebooks MediaFusion 2003, S. 38-42, hier S. 42.

²⁴⁵ Diese Einschätzung resultiert aus einer Perspektive, die neben einem Blick auf die (tatsächlichen) Feldstrukturen auch die Feldgeschichte berücksichtigt. Sie geht damit über bloße Momentaufnahmen wie z.B. jene von Denise Peikert in der *FAZ* hinaus, die noch 2014 schrieb: »Obwohl es den Poetry Slam inzwischen schon lange gibt, seit den neunziger Jahren etwa, gilt die Szene immer noch als Geheimtipp: Slams sind so cool, dass sie als Gegenkultur verstanden werden können.« – Peikerts Einschätzung ist gerade deshalb falsch, weil Slams als cool gelten. Denise Peikert: »Am schönsten ist es, wenn es schiefgeht«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.11.2014.

²⁴⁶ Kaufman: »Die Poeten des neuen Jahrhunderts«, S. 95.

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Somers-Willett: *The Cultural Politics of Slam Poetry*, S. 70. Das Ziel, authentisch zu sein, ist am ehesten mit dem Imperativ der Hip-Hop-Szene vergleichbar, *real* zu sein. Hieraus hat sich beim amerikanischen Poetry Slam ein eigenes Textgenre herausgebildet: die *identity poems* bzw. *signature pieces*. Vgl. ebd., S. 69; O'Keefe Aptowicz: *Words in Your Face*, S. 214.

²⁴⁹ Somers-Willett: *The Cultural Politics of Slam Poetry*, S. 69.

²⁵⁰ Klein/Friedrich: »Performativität und Event«, S. 348.

²⁵¹ Somers-Willett: *The Cultural Politics of Slam Poetry*, S. 138.

Die soziale Praxis Poetry Slam, deren wesentliches Ziel Literaturwissenschaftler Scott Dillard darin sieht, »to make poetry accessible to a mainstream audience«,²⁵² kulminiert in den USA auf inhaltlicher Ebene im Schwerpunkt auf alltäglichen, soziopolitisch relevanten Thematiken. Darüber hinaus setzt das Format durch Bewertung der Auftritte in besonderem Maße ein Zeichen dafür, »that the audience matters«,²⁵³ sprich: das nicht durch Expertenwissen legitimierte Publikum. Aufgrund dieser Aspekte, gepaart mit der wirkungsästhetischen Ausrichtung der Vortragsformen,²⁵⁴ scheint das Veranstaltungsformat Poetry Slam auf den ersten Blick eine heteronome Auffassung von Literatur und literarischer Produktion zu evozieren. Dementsprechend fallen auch die Reaktionen der autonomieästhetisch orientierten Literaturkritik aus, so etwa die von Harold Bloom:

I can't bear these accounts I read in the *Times* and elsewhere of these poetry slams, in which various young men and women in various late-spots are declaiming rant and nonsense at each other. The whole thing is judged by an applause meter which is actually not there, but might as well be. This isn't even silly; it is the death of art.²⁵⁵

Obwohl der Vortrag literarischer Texte durch die Veranstaltungsstruktur des Poetry Slams in einem heteronomen Kontext sozialer Praxis steht, korreliert er weder mit dem tatsächlichen Gewinn ökonomischen Kapitals noch mit der Hochwertung der Akkumulation ökonomischen Kapitals, die üblicherweise mit heteronomen Positionen kultureller Produktionen einhergehen. Zwar gibt es Autoren, die dezidiert darauf hinarbeiten, Poetry Slams zu gewinnen, und für deren Auffassung des Veranstaltungsformats der Slammer Taylor Mali in Anlehnung an Allan Wolfs o.g. Motto den Ausspruch geprägt hat: »The points are not the point; the point is to get more points than anyone else.«²⁵⁶ Viele Akteure orientieren sich hinsichtlich Textproduktion und Performance jedoch noch immer nur wenig an Annahmen über die Präferenzen und Wertmaßstäbe des Publikums.

Mit der Verbreitung und Etablierung der Poetry Slams hat sich vielmehr ein relativ autonomes Subfeld herausgebildet. Es konstituierte sich in Relation

²⁵² Scott Dillard: »The Art of Performing Poetry. Festivals, Slams, and American's Favorite Poem Project Events«, in: *Text and Performance Quarterly* 22 (2002), S. 217-227, hier S. 217.

²⁵³ Jeffrey McDaniel: »Slam and the Academy«, in: Gary M. Glazner (Hrsg.): *Poetry Slam. The Competitive Art of Performance Poetry*, San Francisco: Maniac D 2000, S. 35-37, hier S. 36.

²⁵⁴ So hält z.B. Cristin O'Keefe Aptowicz fest: »Poetry slams [...] are less about getting people to listen to poetry and more about getting people exited about poetry.« O'Keefe Aptowicz: *Words in Your Face*, S. 43.

²⁵⁵ Harold Bloom et al.: »The Man in the Back Row Has a Question VI«, in: *Paris Review* (2000), H. 154, S. 370-402, hier S. 379.

²⁵⁶ Taylor Mali, zit. n. »FAQ« (o.V.), auf: *Poetry Slam, Inc.* (o.D.), URL: <http://poetryslam.com/faq/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

zum subordinierenden Feld der Literatur, war dort aber zunächst relativ schwach legitimiert. Durch feldinterne Auseinandersetzungen bildete sich ein autonomer Pol aus,²⁵⁷ wie ich es auch für das deutschsprachige Poetry-Slam-Feld noch beispielhaft darstellen werde. Zugleich erlangte das Feld insgesamt in Abgrenzung zu etablierten, als legitim geltenden Praktiken des subordinierenden Feldes der Literatur Autonomie als Subfeld. Aufgrund des enormen und konstanten Erfolgs des Poetry Slams beim Publikum und die damit wachsende Aufmerksamkeit für das Veranstaltungsformat akkumulieren die Akteure am autonomen Pol des Slam-Subfeldes v.a. durch den o.g. Mechanismus der verkennenden Anerkennung (Kap. 4) nach und nach jedoch auch im subordinierenden Feld symbolisches Kapital²⁵⁸ – und mit ihnen auch das Veranstaltungsformat Poetry Slam als solches.

4.2.1.3.2 Poetry Slam in Deutschland

Der ›Import‹ des Veranstaltungsformats in den deutschsprachigen Raum erfolgte durch verschiedene Akteure und in mehreren deutschen Großstädten etwa zeitgleich, und zwar parallel zur akzelerierten Ausbreitung des Slams in den USA Anfang der 1990er-Jahre sowie zur Entstehung der oben dargestellten Social-Beat-Szene (Kap. 4.2.1.2).

Im April 1992 initiierte Ursula Keller, die gerade berufene Leiterin des Literaturhauses Hamburg, eine Lesereise von Bob Holman und Alan Kaufman durch Deutschland.²⁵⁹ Vor ihrem Auftritt im Literaturhaus Frankfurt begegne-

²⁵⁷ Vgl. hierzu auch Larry Rother: »Is Slam in Danger of Going Soft?«, in: *The New York Times*, 2.6.2009.

²⁵⁸ Das zeigt sich etwa in der Vergabe von Literaturpreisen an Slam-Autoren wie Craig Arnold (*Yale Younger Poets Award*, 1998) und Somers-Willett (diverse Preise). Vgl. O’Keefe Aptowicz: *Words in Your Face*, S. 327-350. Ähnliches lässt sich für den deutschsprachigen Raum feststellen (Kap. 4.2.1.3.2). Zu Beginn solcher Entwicklungen werden die betreffenden Akteure und ihre Werke stets als Ausnahmen von den typischen Praktiken ihres Subfeldes betrachtet.

²⁵⁹ Wie Boris Kerenski berichtet, brach Holman mit den in Literaturhäusern üblichen Vortragsformen und trug seine Texte u.a. liegend und von den Tischen aus rappend vor. Boris Kerenski: »Slam Poetry. Stimmen aus dem Untergrund«, in: *Journal der Jugendkulturen* (2001), H. 5, S. 67f., hier S. 67. Ebenso äußert sich Ursula Keller und berichtet: »Das war für das Publikum eine Nummer zu heavy [...]. Einige haben sich zur Sicherheit in die Ecken verdrückt.« Ursula Keller, zit. n. Hinzpeter/Ljubic: »Nashornkäfer und tote Radiergummis«. Im Frühjahr 1993 war Alan Kaufman auf Einladung der literaturWERKstatt Berlin erneut in Deutschland, dieses Mal in Begleitung von verschiedenen Poetry-Slam-Autoren der ersten Stunde, was in der ersten deutschsprachigen Poetry-Slam-Anthologie dokumentiert ist. Vgl. Paul Beatty u.a.: *Slam! Poetry. Heftige Dichtung aus Amerika* (1993), 2., überarb. Aufl., Berlin: Druckhaus Galrev 1994.

ten die beiden *performance poets* Enno Stahl.²⁶⁰ Durch sie erfuhr der damals 29-jährige Verleger des KRASH Verlags vom Veranstaltungsformat Poetry Slam und richtete ein Jahr später in Köln die *Erste deutsche Literaturmeisterschaft* aus:²⁶¹ In einem Boxring traten Underground-Autoren in Sponsoren-T-Shirts gegeneinander an und wurden von einer Jury mit einer A-Note (für den Text) und einer B-Note (für die Performance) bewertet.²⁶² Im Gegensatz zum ernst gemeinten US-amerikanischen Poetry Slam zielte die Veranstaltung jedoch in erster Linie auf die Ironisierung literaturbetrieblicher Konventionen und des Stereotyps autonomer Autoren.²⁶³

Der erste Poetry Slam im deutschsprachigen Raum, der auch so hieß, fand 1994 in Berlin statt. Die beiden in Deutschland lebenden amerikanischen Autoren und Schauspieler Priscilla Be²⁶⁴ und Rik Maverick²⁶⁵ sowie Wolf Hoge-kamp, zu diesem Zeitpunkt alle Mitte bzw. Ende 30, hatten 1993 die englischsprachige Veranstaltungsreihe *Night of the Living Words* in der Schöneberger Kneipe *Ex 'n' Pop* ins Leben gerufen. 1994 wurde die Reihe, in deren Rahmen u.a. Open Mikes veranstaltet wurden, um das kompetitive Format ergänzt.²⁶⁶ Wolf Hoge-kamp – noch heute Slam-Veranstalter und Poetry Slammer, damals Betreiber der Kneipe und lange Zeit der einzige Auftretende bei der Veranstaltung, der deutschsprachige Texte vortrug – übernahm schließlich die gesamte Organisation des *Poetry Slam Ex 'n' Pop* und gilt seitdem als Gründungsvater des Poetry Slams in Deutschland.

Auch der erste Poetry Slam in Süddeutschland fand 1994 statt. Der Musikjournalist Karl Bruckmaier (Jahrgang 1956) hatte das Veranstaltungsformat kennengelernt, als er im *Nuyorican Poets Cafe* 1993 die Lesereihe *Kimako's Blues People & the Nuyorican Poets Cafe Present* mit Amiri Baraka u.a.

²⁶⁰ Vgl. Pamela Granderath/Stan Lafleur/Enno Stahl: »Spoken Word und Poetry Slam«, in: Joseph A. Kruse (Hrsg.): *Popliteraturgeschichte(n)*, Düsseldorf: Heinrich-Heine-Institut 2007, S. 83-97, hier S. 83f.

²⁶¹ Die Veranstaltung fand am 10.12.1993 statt und zog lediglich zwei Folgeveranstaltungen nach sich (1995 in Köln, 1997 in Berlin). Vgl. Preckwitz: *Slam Poetry – Nachhut der Moderne*, S. 64.

²⁶² Vgl. Stahl: »Popliteraturgeschichte(n) 1965–2007«, S. 59-62.

²⁶³ Vgl. ebd., S. 61; Granderath/Lafleur/Stahl: »Spoken Word und Poetry Slam«, S. 84.

²⁶⁴ Oft auch »Priscilla B.«; mit bürgerlichem Namen Priscilla Bergey. Bereits 1994 verließ sie das Organisationsteam der Veranstaltungsreihe wieder.

²⁶⁵ Oft auch »Rick Maverick«; mit bürgerlichem Namen Richard William Tillson Jr.

²⁶⁶ Vgl. Susanna Nieder: »Über Grenzen gehen«, in: *Der Tagesspiegel*, 8.11.1995. Priscilla Be gab gegenüber Boris Preckwitz an, Poetry Slams während einer Reise in die USA kennengelernt zu haben. Wolf Hoge-kamp hingegen berichtet, dass die Ähnlichkeiten des Formats im *Ex 'n' Pop* zum Poetry Slam reisenden US-Amerikanern aufgefallen sei, die die Veranstalter hierauf aufmerksam gemacht hätten. Vgl. Preckwitz: *Slam Poetry – Nachhut der Moderne*, S. 60; Wolf Hoge-kamp in Marcus Richardt/Lillian Rosa: *Der Club der wilden Dichter. Die Geschichte des Poetry Slam*, 3sat 2016, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=T7tRuWxNpqU>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016, 00:10:27.

mitgeschnitten hatte.²⁶⁷ Im November 1994 richtete er den ersten *Literatur/Slam!* in der Münchner Punk- und Independent-Musik-Kneipe *Substanz* aus, über den aufgrund der guten Pressekontakte Bruckmaiers nicht nur in der *SZ* und der Lokalpresse, sondern auch im Fernsehen (*BR*, *VIVA*) berichtet wurde. Nach einem Jahr, im Dezember 1995, gab er das Projekt aber wieder auf: Auf die erste, z.T. prominent besetzte Veranstaltung (u.a. Andreas Neumeister und Helmut Krausser)²⁶⁸ folgten weitere, die er jedoch dominiert sah von einer »faktische[n] Übermacht der Talentlosen, deren Versprecher, schlechte Reime und ungelenke Texte jenseits jeder Verbesserbarkeit standen.«²⁶⁹ Im Februar 1996 übernahm Rayl Patzak (Jahrgang 1971), der etwa ein Jahr vorher den Auftritt einer Gruppe von Autoren aus dem Umfeld des *Nuyorican* gesehen hatte und selbst beim Münchner Slam aufgetreten war, die Veranstaltungsreihe.²⁷⁰ Gemeinsam mit Ko Bylanzky (Jahrgang 1972), einem früheren Schulfreund, der wenig später hinzustieß, entfernte er nicht nur Stühle und Tische aus dem Raum und von der Bühne, sie machten sich auch gezielt »auf die Suche nach guten Leuten, nach Performance-Poeten«,²⁷¹ und der Münchner Slam im *Substanz* entwickelte sich in der Folge zum lange Zeit größten monatlichen Poetry Slam in Europa.

Derselben Gruppe von *Nuyorican*-Autoren, die Patzak hatte auftreten sehen, begegnete André Michael Bolten 1994 bei einem Jazzfestival in Berlin. Miguel Algarin, den er bereits 1981 in Düsseldorf kennengelernt hatte, berichtete ihm von den New Yorker Poetry Slams und den Plänen für ein *Deutsch-Nuyorican Poetry Festival* in New York, veranstaltet vom *Nuyorican* und dem Goethe-Institut. Gemeinsam mit einer Gruppe Autoren von unterschiedlichem Bekanntheitsgrad (darunter Durs Grünbein, Thomas Kling, Yoko Tawada, Christian Uetz und der Rapper Bas Böttcher)²⁷² trat Bolten im Oktober 1995 in New York auf und gründete im Anschluss den Düsseldorfer Slam *MAULgeTROMMEL* – die erste Veranstaltung fand im September 1996 statt.²⁷³

²⁶⁷ Vier Teile, ausgestrahlt 1994 im Bayerischen Rundfunk.

²⁶⁸ Franz Kotteder: »Hier spricht der Dichter«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 29.11.1994.

²⁶⁹ Karl Bruckmaier: »Slam no more – eine Liebeserklärung«, in: *Rowohlt LiteraturMagazin* (1996), H. 37, S. 56-59, hier S. 57f.

²⁷⁰ Vgl. Ditschke/Bylanzky/Patzak: »»Slam ist keine Hobbydichterbühne mehr««, S. 44.

²⁷¹ Ebd., S. 45.

²⁷² Der Reise vorangegangen war ein von der Literaturwerkstatt Berlin organisierter Slam, dessen Gewinner mit nach New York fahren durfte (Böttcher). Neben den genannten, von denen Grünbein, Kling und Tawada später zu den prägenden deutschsprachigen Autoren der frühen 1990er-Jahre gezählt wurden, waren außerdem die Schriftsteller Zehra Cirak, Elke Erb, Sun Leegba Love (Michael Küppers) und Jürgen Walter im *Nuyorican* mit dabei. Vgl. zur Rolle Grünbeins, Klings und Tawadas im deutschsprachigen literarischen Feld z.B. Heinz L. Arnold: Vorwort, in: Ders. (Hrsg.): *Die deutsche Literatur seit 1945. Augenblicke des Glücks. 1990-1995*, München: dtv 1999, S. 11-13, hier S. 13.

²⁷³ Benannt nach Boltens auch mit dem Social Beat verknüpfter Literatur- und Kunstzeitschrift *Maultrommel*.

In Hamburg wurde seit 1996 mit dem Veranstaltungsformat Poetry Slam experimentiert:²⁷⁴ Im Februar 1996 richtete das Literaturhaus einen Slam aus, der jedoch auf keine große Resonanz stieß und nicht wiederholt wurde.²⁷⁵ Im Frühjahr 1996 fand ein Slam zur Präsentation der sowohl in der Social-Beat- als auch in der Poetry-Slam-Szene umstrittenen Rowohlt-Anthologie *Poetry! Slam! Texte der Pop-Fraktion* in der Hamburger *Prinzenbar* statt, dem kleinen Veranstaltungsraum des Konzerthauses *Docks*, wo sonst v.a. Pop- und Rockkonzerte zu hören waren. Im Juli und September wurden »Kampflesungen«²⁷⁶ in die Literaturveranstaltungsreihe *LAOLAclub* integriert, die Mitglieder der späteren Literaturvermittlungsgruppe *Macht e.V.* ausrichteten.²⁷⁷ Im Frühjahr 1997 veranstalteten Boris Preckwitz (geboren 1968) und Tina Uebel (geboren 1969) zum ersten Mal den Poetry Slam *Hamburg ist Slamburg*, nachdem beide ebenfalls in Kontakt mit Auftretenden aus dem *Nuyorican* und mit dem Chicagoer Autor Kurt Heintz gekommen waren.²⁷⁸

Dass in mehreren deutschen Großstädten innerhalb von kurzer Zeit und weitgehend unabhängig voneinander Poetry Slams gegründet wurden,²⁷⁹ bildete die Grundlage der Vernetzung von Akteuren zu einer überregionalen Szene – einem »Netzwerk von Gleichgesinnten«²⁸⁰ – und war damit ein ent-

²⁷⁴ Zur Ausdifferenzierung des Feldes der Literaturveranstaltungen in Hamburg Mitte der 1990er-Jahre vgl. Boris Preckwitz: »Die Clubs und das Publikum« (1998), in: Ders.: *Spoken Word und Poetry Slam. Kleine Schriften zur Interaktionsästhetik*, Wien: Passagen 2005, S. 21-28, hier S. 26.

²⁷⁵ Organisiert von Reimer Eilers aus der Autorengruppe *PENG*, die bereits Ende der 1980er-Jahre alternative Varianten der Autorenlesung erprobt hatte. Vgl. ebd.

²⁷⁶ Ebd., S. 23.

²⁷⁷ Der Verein *Macht* verstand sich als »Hamburger Literaturfusion zwischen Clubbühnen und Literaturpreisen, zwischen Underground und Hochkultur, zwischen Ernst und Spaß«. *MACHT*: »Intro«, in: Dies. (Hrsg.): *organisierte Literatur*, Hamburg: Rotbuch 2002, S. 8f., hier S. 8f. Dabei geben die Herausgeber an, sich von »reinen Spaßmacherevents oder gar Kabarettkleinkunst [...] von Beginn an abgesetzt« zu haben, denn: »Die Texte müssen tragen, eine Perücke allein macht's nicht.« Gordon Roesnik: »Machtwort«, in: *MACHT* (Hrsg.): *organisierte Literatur*, Hamburg: Rotbuch 2002, S. 274-278, hier S. 275.

²⁷⁸ Vgl. ebd. S. 26; Preckwitz: *Slam Poetry – Nachhut der Moderne*, S. 70-72; Antoinette Schmelter: »Texte zum Tanzen«, in: *Allegra* (1997), H. 11, S. 198-202, hier S. 200.

²⁷⁹ Neben den genannten wurden in Frankfurt am Main seit 1996 Literaturwettbewerbe ausgerichtet, und zwar von Dirk Huelstrunck, der durch TV-Beiträge über das *Nuyorican* dazu inspiriert worden war. Dabei waren die Veranstaltungen Huelstrunks Angaben zufolge zunächst »Anhängsel einer Lesereihe für junge Literatur«. Vgl. Dirk Huelstrunck: »Interview bei Stage Poets 22.3.16«, auf: *Dirk HuelsTrunk – sound poetry performance* (23.3.2016), URL: <http://www.dirkhuelstrunk.de/de/interview-bei-stage-poets-22-3-16/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016. (Das Interview wurde am 22.3.2016 live auf der *Facebook*-Seite der *Stage Poets* von Pierre Jarawan geführt.)

²⁸⁰ Bas Böttcher, zit. n. Clara Felis: *Auf den Spuren der Lyrik beim Poetry Slam. Ein Vergleich der US-amerikanischen und der deutschsprachigen Poetry-Slam-Szenen*, Paderborn: Lektor 2013, S. 57.

scheidender Faktor der Etablierung des Poetry Slams im deutschsprachigen Raum. Wenngleich die lokale Etablierung der Veranstaltungsreihen natürlich dem individuellen Engagement der beteiligten Akteure zu verdanken ist, resultiert sie auf einer soziostrukturellen Ebene einerseits aus der Struktur des Veranstaltungsformats und andererseits daraus, dass sich die Organisatoren hinsichtlich der Veranstaltungsorte und der regelmäßigen Veranstaltungstermine an den Slams in Nordamerika orientierten.

Die Clubs, Kneipen, Kulturzentren usw. zogen als Veranstaltungsorte ein jüngeres Publikum an als z.B. Literaturhäuser oder Buchhandlungen, v.a. aber beschränkte sich die Funktion dieser Räume der Kneipenszene²⁸¹ nicht auf die Vermittlung von Literatur. Mithin fanden Slams an Orten statt, an denen eine wesentlich breitere Zielgruppe verkehrte als bei Literaturveranstaltungen üblich. Soziostrukturell gewendet wurde dies von vielen Literaturveranstaltern, die sich in der Clubszene bewegten, als »nichthierarchische Struktur«²⁸² interpretiert. Poetry Slams fügten sich damit in den Kontext von erstens informeller Vergesellschaftung²⁸³ und zweitens von v.a. populärkulturell ausgerichteten Veranstaltungsprogrammen, wie das zentrale Symbol der sozialen Praxis Poetry Slam zeigt: das Mikrofon, das üblicherweise mit populärmusikalischen Praktiken assoziiert wird.²⁸⁴ Wie in den USA ermöglichte das neue Ver-

²⁸¹ Zur Kneipenszene vgl. Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 487-490. Basierend auf einer Erhebung in Nürnberg 1986 zeigt Schulze, wie das Interesse daran, die Einrichtungen der Kneipenszene zu nutzen, mit zunehmendem Alter kontinuierlich abnimmt. Vgl. ebd., S. 632 (Anhang D, Tabelle 3).

²⁸² Roesnik: »Machtwort«, S. 275.

²⁸³ Preckwitz beschreibt die Räume der Kneipenszene passend als »Übergangszonen, in denen sich Menschen in einen Schwebestand zwischen öffentlicher Rolle und privatem Selbst begeben«. Preckwitz: »Ready – steady – slam!«, S. 74.

²⁸⁴ Das Mikrofon findet sich auch auf vielen Werbeflyern für Veranstaltungen und auf der Titelseite fast aller Poetry-Slam-Anthologien, die bis Mitte der 2010er-Jahre erschienen, darunter Andreas Neumeister/Marcel Hartges (Hrsg.): *Poetry! Slam! Texte der Pop-Fraktion*, Reinbek/Hamburg: Rowohlt 1996; Stefan Mirbeth/Ko Bylanzky/Rayl Patzak (Hrsg.): *SLAM. texte aus dem substanz. Spektrum der Münchner Underground-Literatur*, München: TN 1997; Ko Bylanzky/Rayl Patzak (Hrsg.): *Poetry Slam. Was die Mikrofone halten. Poesie für das neue Jahrtausend*, Riedstadt: Ariel 2000; Dies. (Hrsg.): *Planet Slam. Das Universum Poetry Slam*, Riemerling/München: yedermann 2002; Hartmut Pospiech/Tina Uebel (Hrsg.): *Poetry Slam 2002/2003*, Hamburg: Rotbuch 2002 (hier ist abweichend ein Megafon abgebildet); laienlyrix (Hrsg.): »*Die Nacht im Blutbett des Schwagers*« und *andere Clubgeschichten*, Dresden: laienlyrix 2003; Hartmut Pospiech/Tina Uebel (Hrsg.): *Poetry Slam 2003/2004*, Hamburg: Rotbuch 2003; Ko Bylanzky/Rayl Patzak (Hrsg.): *Planet Slam 2. Ein Reiseführer durch die Welten des Poetry Slam*, Riemerling/München: yedermann 2004; Greinus/Wolter/Wolter (Hrsg.): *Live und direkt* (der Umschlag zeigt einen Koffer, der mit Poetry-Slam-Flyern beklebt ist, die wiederum Mikrofone abbilden. Das Cover verweist so zudem auf das Reisen, ein wesentliches Habitusselement von Akteuren der Slam-Szene; vgl. Kap. 4.2.1.3.2, Fn. 311); Hartmut Pospiech/Tina Uebel (Hrsg.): *Poetry Slam 2004/2005*, Hamburg: Rotbuch 2005; Leif Greinus/Martin Wol-

anstellungsformat insbesondere den Betreibern von Kneipen, auch an sonst wenig attraktiven Tagen ein Publikum anzuziehen, z.B. am Sonntagabend. Dass die lokalen Slams regelmäßig, zumeist monatlich, stattfanden, sorgte dafür, dass der Termin dem Publikum im Gedächtnis blieb.²⁸⁵

Den Veranstaltern bot das Format gleich mehrere praktische Vorteile: Dem Kleinstzeitschriftenwesen des Social Beat hatten die Poetry Slams voraus, dass sie sich selbst trugen. Zwar verdienten die Veranstalter zunächst kein Geld mit den Veranstaltungen, hatten jedoch selbst kaum oder gar keine Kosten oder Vorleistungen zu erbringen. Damit hängt eng zusammen, dass das Format Poetry Slam über keine formalen Zugangsbeschränkungen verfügt, also für alle offen ist, die gerne ihre Texte vortragen wollen. Die Veranstalter konnten so auf lokale literarische Szenen bauen, die in besagten Städten bereits bestanden – auch wenn die Autoren oft erst zu einem Auftritt motiviert werden mussten, wie Patzak es für München berichtete (s.o.). Zudem entstand durch die Offenheit des Veranstaltungsformats eine Auftrittsmöglichkeit für solche Autoren, die nicht in der lokalen Szene vernetzt oder wie bei den Lesebühnen-Ensembles mit anderen bekannt waren, die – anders als die meisten der Autoren, die bei Social-Beat-Veranstaltungen auftraten – noch gar nicht positioniert waren, sich nur als Hobbyschriftsteller betrachteten oder nur so wenig schrieben, dass ihre Texte zwar über die Länge eines Slam-Auftritts trugen, aber für eine Publikation nicht ausreichten. Auf diese Weise konstituierten die regelmäßig stattfindenden Slams selbst eine lose Szene, die sich aus Mitgliedern verschiedener anderer literarischer Szenen sowie aus ›Außenseitern‹ zusammensetzte. In dieser dynamischen Szene, die in strukturell ähnlicher Form nach wie vor Bestand hat, hatten die Veranstalter, die nicht selten selbst bei Slams auftraten, die Funktion der Organisationselite²⁸⁶ inne, was szeneeintern mit hohem symbolischem Kapital verbunden war: Indem sie jene sozialen

ter/Sebastian Wolter (Hrsg.): *SLAM 2005. Die Anthologie zu den Poetry Slam Meisterschaften*, Dresden, Leipzig: Voland & Quist 2005; Diana Köhle/Mieze Medusa (Hrsg.): *textstrom. Poetry Slam – Slam Poetry*, Wien: Edition Aramo 2006 (hier referiert eine schematische Darstellung auf den ›elektrisch verstärkten‹ Text); Diana Köhle/Markus Köhle (Hrsg.): *Ö-Slam. 1. Österreichische Poetry Slam Meisterschaft*, Wien: Edition Aramo 2008; Bas Böttcher/Wolf Hogeckamp (Hrsg.): *20 Jahre Werkstatt der Sprache. Die Poetry Slam Fibel*, Berlin: Satyr 2014; Karsten Strack (Hrsg.): *Die ultimative Poetry Slam Anthologie*, Paderborn: Lektora 2014. Auf dem Cover weiterer Anthologien wird statt des Mikrofons oder ergänzend das für Clubs typische Licht aufgegriffen. Vgl. z.B. Lydia Daher (Hrsg.): *Vokalpatrioten. Ein Poetry Slam Sampler*, Augsburg: Ubooks 2004; Böttcher/Hogeckamp (Hrsg.): *20 Jahre Werkstatt der Sprache*. Bei einer sehr populären Poetry-Slam-Anthologie wird der Fokus auf das wie bei einem Pop- oder Rockkonzert stehend Publikum gelegt. Vgl. Mischa-Sarim Vérollet/Sebastian 23 (Hrsg.): *Poetry Slam. Das Buch. Die 40 besten Bühnentexte*, Hamburg: Carlsen 2010.

²⁸⁵ Bei Locations, die v.a. kabarettistische Veranstaltungen ausrichten, wird dieser Mechanismus weniger wirksam. Hier fügen sich Slams eher in das Gesamtprogramm und stehen v.a. aufgrund ihres Reihencharakters heraus.

²⁸⁶ Vgl. Kap. 4.2.1, Fn. 56.

Anlässe schafften, auf die die Produktion der Auftretenden ausgerichtet war, sorgten sie auch für einen Zusammenhalt der losen sozialen Beziehungen innerhalb der lokalen und später überregionalen Szene.

Aus den genannten Gründen mussten in den Anfangstagen des Slams nur geringe oder keine Fahrtkosten durch die Einnahmen abgedeckt werden, meistens keine Raummiete und keine Honorare für die Auftretenden (das hat sich inzwischen zumindest bei den größeren Slams geändert) sowie nur niedrigpreisige Posten wie die in erster Linie symbolischen Preise (eine Flasche Hochprozentiges o.Ä.) und die Verpflegung der Auftretenden.

Resultat und beschleunigendes Element der zunächst nur langsam fortschreitenden Vernetzung der Szene war der erste *National Poetry Slam* in Berlin (Oktober 1997).²⁸⁷ Viele der lokalen Veranstalter und Auftretenden lernten sich erst dort persönlich kennen.²⁸⁸ Eine z.B. im Vergleich zur Social-Beat-Szene wesentlich bessere Vernetzung gelang der überregionalen Poetry-Slam-Szene jedoch v.a. dank des inzwischen weit verbreiteten Internets: Bediente sich die Social-Beat-Szene noch eines postalischen Verteilers, vernetzte sich die Poetry-Slam-Szene seit November 1999 über die Yahoo-E-Mail-Newsgroup *Slamily*,²⁸⁹ seit 2008 außerdem über das soziale Netzwerk *MySlam*,²⁹⁰ zum Zeitpunkt der Erhebungen zudem via *Facebook*.²⁹¹ Inzwischen gibt es eine äußerst enge Vernetzung der Akteure im Poetry-Slam-Feld, deren soziale Wirk-

²⁸⁷ Vgl. Rayl Patzak: »Pong! Is it a Poem or is it a Song? Die gesprochene Poesie und der Dancefloor«, in: *Das Gedicht* 11 (2003), S. 98-100, hier S. 100.

²⁸⁸ Da sich das Format Poetry Slam seit 1999 in der Schweiz und in Österreich weiter ausbreitete und Vertreter der dortigen Slams ebenfalls an der überregionalen jährlichen Poetry-Slam-Meisterschaft teilnahmen, wurde die Veranstaltung 2001 in *German International Poetry Slam (GIPS)* umbenannt; seit 2003 heißen die deutschsprachigen Poetry-Slam-Meisterschaften nur noch *SLAM* in Verknüpfung mit der betreffenden Jahreszahl. Von Anfang an gab es bei den deutschsprachigen Poetry-Slam-Meisterschaften einen Einzel- und einen Teamwettbewerb, seit dem *SLAM 2004* in Stuttgart außerdem einen U20-Wettbewerb für einzeln auftretende Slammer. Je nach den aktuellen Regeln des betreffenden *SLAM* werden die meisten Teilnehmer von lokalen Poetry Slams gesandt oder qualifizieren sich über besonders viele Erfolge in der vorangegangenen Saison. Weitere Informationen zum jährlichen *SLAM* finden sich unter URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Poetry-Slam-Meisterschaft>. Zu Poetry Slams in Österreich vgl. www.poetryslam.at; zur Slam-Szene in der Schweiz www.poetryslam.ch.

²⁸⁹ Die Aktivität in der *Slamily* stieg kontinuierlich bis 2007/2008, reduzierte sich jedoch mit der Gründung von *MySlam* abrupt und existiert seit der Einstellung von *Yahoo Groups* Ende 2020 nicht mehr. Die schweizerische Slam-Szene hatte eine eigene E-Mail-Newsgroup, den *Dichtungsring*, URL: <http://groups.google.com/group/dichtungsring>.

²⁹⁰ Zuerst 2007 unter www.poetry-slam-portal.de, seit Mai 2008 unter www.myslam.de und seit Oktober 2009 bis zur Schließung im Januar 2017 in verschiedenen Sprachen und mit internationaler Ausrichtung unter www.myslam.net.

²⁹¹ Neben anderen Kommunikationskanälen haben die beiden *Facebook*-Gruppen *Slam Poets* und *SLAMINTERN* die *Slamily*-Newsgroup und entsprechende *MySlam*-Funktionen weitestgehend ersetzt.

4. Differenzstrukturen

samkeit zwar primär auf persönlicher Bekanntschaft basiert, die sich aber anhand der Online-Kommunikationsmedien, z.B. *Facebook*, gut visualisieren lässt. Nimmt man in den Blick, welche Accounts als ›Freunde‹ wechselseitig miteinander verknüpft sind, stellen sich persönliche *Facebook*-Netzwerke als mehrere miteinander verbundene Cluster dar (Abb. 2.1). Demgegenüber sind die Mitglieder der *Facebook*-Gruppe *Slam Poeten* (inzwischen *Slam Poets*) in der Hochphase der Gruppe Mitte der 2010er-Jahre durch ihre persönlichen Verbindungen so engmaschig miteinander verknüpft, dass die unterschiedlichen Cluster in einem einzigen großen Netz aufgehen (Abb. 2.2).²⁹²

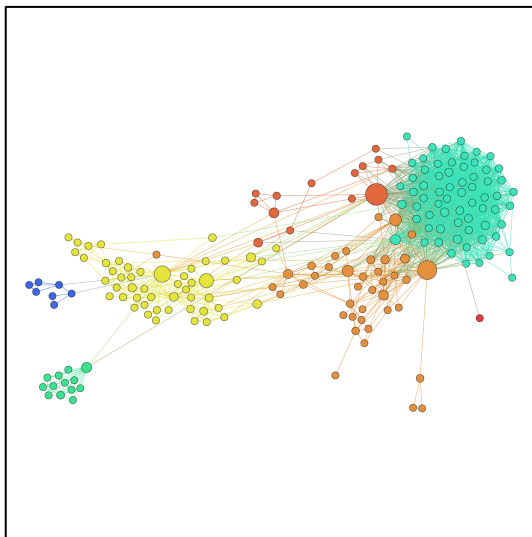


Abb. 2.1 – Beispielhafte Visualisierung eines persönlichen *Facebook*-Netzwerks (20.11.2014)

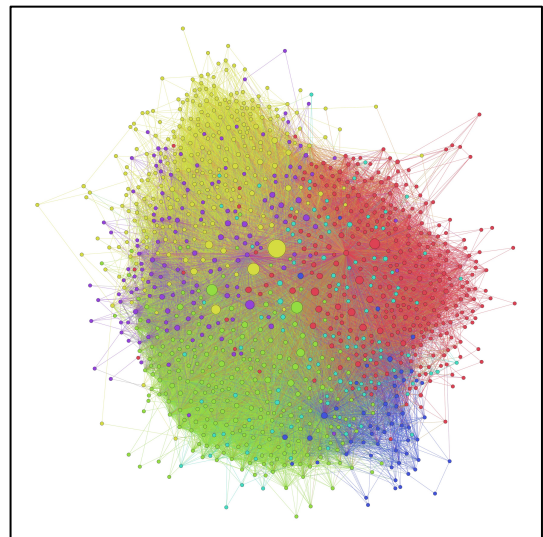


Abb. 2.2 – Vernetzungsvisualisierung der Mitglieder der *Facebook*-Gruppe *Slam Poeten* (20.11.2014)

Seit Ende der 1990er-Jahre hat die Anzahl der regelmäßig stattfindenden Poetry Slams konstant zugenommen. Waren es 1997 weniger als zehn, stieg ihre Zahl bis 2009 auf etwa 120 und liegt inzwischen deutlich höher.²⁹³ War Deutschland 2000 nach den USA und Kanada das Land mit den drittmeisten Slams,²⁹⁴ wurden im deutschsprachigen Raum schon um 2010 herum mehr

²⁹² Die Visualisierung der Vernetzung von Poetry-Slam-Autoren auf *Facebook* wurde mithilfe des Netzwerkanalyse-Programms Gephi erstellt, und zwar ausgehend von gdf-Eingangsdaten, die unter Verwendung der *Facebook*-App Netvizz gewonnen wurden. Eine ähnliche Visualisierung hat Maria-Xenia Hardt für *FAZ.net* erstellt. Vgl. Maria-Xenia Hardt: »Dichter und Lenker« (22.5.2014), auf: *FAZ.net*, URL: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/die-deutsche-poetry-slam-szene-dichter-und-lenker-12948602.html?printPagedArticle=true#singleImage_1_2948631, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

²⁹³ Vgl. Alexander Willrich: *Poetry Slam für Deutschland. Die Sprache. Die Slam-Kultur. Die mediale Präsentation. Die Chancen für den Unterricht*, Paderborn: Lektora 2010, S. 19. Mitte der 2010er-Jahre lag die Zahl regelmäßig stattfindender Poetry Slams im deutschsprachigen Raum um die 300.

²⁹⁴ Patzak: »Pong!«, S. 100.

regelmäßige Poetry Slams ausgerichtet als in jedem anderen Land der Welt. Poetry Slams finden nicht mehr nur in Großstädten wie München statt, sondern auch in Freising, Landsberg am Lech und Burghausen – z.T. ausgerichtet von lokalen Veranstaltern, oft aber auch von Veranstaltern größerer Slams (im Fall der eben genannten Orte von Ko Bylantzky, der inzwischen eine Vielzahl regelmäßiger Veranstaltungen organisiert).

Das Ergebnis der Vernetzung und zunehmenden Etablierung des Formats war, dass immer mehr Autoren, die bei Poetry Slams auftraten, auch andere Slams besuchten als die in ihrer Heimatstadt.²⁹⁵ Auf diese Weise wurde Wissen über die unterschiedlichen Slams verbreitet, ›Lokalmatadore‹ wurden bekannt gemacht und anschließend zu anderen Poetry Slams eingeladen. Das Reisen der Akteure sorgte dafür, dass die Veranstalter seither ein hohes Maß an Abwechslung garantieren können: Das Publikum erlebt nicht bloß wiederholt Auftretende aus der eigenen Stadt, sondern lernt bei jeder Veranstaltung neue Slammer und unterschiedliche Formen von Auftritten kennen.

Die Autoren, die bei Poetry Slams auftreten, können inzwischen aufgrund der Fülle von Slams gleich eine ganze Tour planen und müssen nicht mehr nur für einen einzelnen Slam anreisen; für die Veranstalter – insbesondere, wenn sie mehrere nacheinander stattfindende Slams betreuen – bietet sich so zudem die Möglichkeit, Fahrtkosten zu sparen (die sich sonst pro Veranstaltung nicht selten auf mehrere Hundert Euro belaufen) oder sie mit anderen Veranstaltern zu teilen.²⁹⁶ Neben den lokalen Slams gibt es Poetry Slams auf Bundeslandebene, deren Gewinner am jährlichen *SLAM* teilnehmen dürfen; außerdem präsentieren viele Literaturfestivals inzwischen Poetry Slams. Je nach Anzahl der Slams im lokalen Umfeld und nach Größe der Stadt liegen die Zuschauerzahlen von Slams pro Veranstaltung üblicherweise zwischen 50 und 400. Während etwa 200 Zuschauer zum ersten *National Poetry Slam* in Berlin kamen, verzeichnen die Veranstaltungen des jährlichen *SLAM* seit 2008 mehrere Tausend Besucher,²⁹⁷ der *SLAM 2011* in Hamburg sogar 14.500.²⁹⁸

²⁹⁵ Dabei erstreckt sich die Mobilität der Slammer auf den gesamten deutschsprachigen Raum und nur selten darüber hinaus. Diese Form der ortsübergreifenden Vernetzung ist für soziokulturelle Szenen der Gegenwart allgemein typisch. Vgl. Hepp/Vogelgesang: »Ansätze einer Theorie populärer Events«, S. 21.

²⁹⁶ Es laden nicht alle, aber fast alle Veranstalter Poetry Slammer von außerhalb ein, die zumeist etwa die Hälfte der Auftretenden bilden. Um einen der verbliebenen Auftrittsplätze zu bekommen, kann man sich vor Beginn der Veranstaltung in eine offene Liste eintragen. Aus dieser wird die andere Hälfte der Auftretenden vor oder während der Veranstaltung per Los bestimmt. Bei solchen Slams, die nach dem sog. *Challenging-System* organisiert sind, werben die Organisatoren mit den Namen der eingeladenen und zumeist bekannteren Auftretenden für die Veranstaltung, sodass diese dem Publikum bereits vor Beginn der Veranstaltung bekannt sein können.

²⁹⁷ Vgl. u.a. Willrich: *Poetry Slam für Deutschland*, S. 18.

²⁹⁸ Vgl. »SLAM 2011 kürt seine Champions in der o2 World« (o.V.), auf: *SLAM2011* (23.10.2011), URL: <http://www.slam2011.de/detail/article/slam-2011-kuert-seine-cham>

Die Publikumszahlen stagnierten bis zum Ausbruch der Corona-Pandemie 2020 auf hohem Niveau, jedoch ohne dass rückläufige Tendenzen zu verzeichnen waren. Auch die Anzahl der regelmäßig stattfindenden Poetry Slams wuchs langsamer, sodass eine Sättigung des Poetry-Slam-Veranstaltungsmarktes langsam näherrückte. Gleichzeitig kam es in Städten wie Hamburg und Berlin, in denen es jeweils rund zehn regelmäßige Poetry Slams gab, auf lokaler Ebene zu einer Ausdifferenzierung im Feld der Poetry Slams.²⁹⁹ Diese erfolgte auf regionaler und überregionaler Ebene bereits seit Ende der 1990er-Jahre, wie das Beispiel der Kämpfe um die Feldposition des Münchner Slams im *Substanz* zeigt: Nachdem sie für sich in Anspruch nehmen konnten, »europas größten poetry slam«³⁰⁰ zu veranstalten, erinnerten die Organisatoren Bylanzky und Patzak 2004 mit einem Augenzwinkern an die »Jahre [...] der Rivalität«³⁰¹ mit dem ehemaligen Host des Hamburger *Slamburg*-Slams Boris Preckwitz, der zu dem Zeitpunkt bereits nur noch selten in der Slam-Szene in Erscheinung trat.³⁰² Später griffen mehrere Slams die Position des Slams im *Substanz* an, darunter der Hamburger *Bunker Slam* im *Uebel & Gefährlich* und der Berliner *Kreuzberg Slam*,³⁰³ während der Bielefelder *Bunkerslam* die Auseinandersetzung parodierte, indem er sich als »Ostwestfalens größter monatlicher Poetry Slam«³⁰⁴ bezeichnete.

pions-in-der-o2-world, Datum des Zugriffs: 30.11.2016. In einem Interview geben die unter dem Label *Kampf der Künste* operierenden Slam-Veranstalter Michel Abdollahi und Jan-Oliver Lange an, dass ihre Veranstaltungen jährlich insgesamt 30.000 Besucher haben. Vgl. Haas et al.: »Slam ist ein Türöffner«.

²⁹⁹ Die breite Präsenz der Poetry Slams in Hamburg führte dazu, dass sogar die Wochenzeitung *Die Zeit* der Poetry-Slam-Szene in Hamburg alle acht Seiten des Lokalteils widmete (das »H« in »ZEIT HAMBURG« wurde mit »SL« überschrieben) und z.T. von Poetry Slammern gestalten ließ. Vgl. Daniel Haas: »Die Poesie der Stadt«, in: *Die Zeit*, 3.6.2015.

³⁰⁰ Ko Bylanzky/Rayl Patzak: »münchner poetry slam im dezember« (E-Mail-Newsletter), Mailinglist: slamily@yahoogroups.de, 4.12.2002. An anderer Stelle ist sogar die Rede vom »größten monatlichen Poetry Slam [...] der Welt«. Ko Bylanzky/Rayl Patzak: »... eine weitere Slam-Anthologie«, in: Dies. (Hrsg.): *Planet Slam. Das Universum Poetry Slam*, Riemerling/München: yedermann 2002, S. 5f., hier S. 6.

³⁰¹ Ko Bylanzky/Rayl Patzak: o.T. [Boris Preckwitz], in: Dies. (Hrsg.): *Planet Slam 2. Ein Reiseführer durch die Welten des Poetry Slam*, Riemerling/München: yedermann 2004, S. 32.

³⁰² Zu Boris Preckwitz vgl. auch Kap. 5.3.1.2.2.1.

³⁰³ »Wir befinden uns bei dem größten europäischen Poetry Slam« – so beschreiben die Hamburger Veranstalter selbst ihren Slam. Talent-Kultur e.V. (Hrsg.): »Die Arena«, auf: *Bunker Slam* (o.D.), URL: http://www.bunkerslam.com/?page_id=6, Datum des Zugriffs: 11.4.2012. Zum Kreuzberg Slam vgl. z.B. Lars Beißert: »Der erste Kreuzberg Slam Finale«, auf: *Slammin' Poetry. Poetry Slam in Berlin* (27.11.2011), URL: <http://www.slammin-poetry.de/news/das-erste-kreuzberg-slam-finale>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

³⁰⁴ »Bunkerslam Bielefeld«, URL: <https://www.facebook.com/pg/bunkerslam.bielefeld/about/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

Wichtig ist nicht nur das lokal erwirtschaftete ökonomische Kapital eines Poetry Slams, da immer mehr Slammer mit hohem symbolischem Kapital solchen Auftritten den Vorzug geben, für die sie Gage erhalten und nach denen sie nicht auf dem Sofa des Veranstalters übernachten müssen, sondern ein Pensions- oder Hotelzimmer gestellt bekommen. Auch das symbolische Kapital des Slams, sein Ansehen in Relation zu anderen Slams im deutschsprachigen Raum, spielt eine Rolle im Kampf um die Auftretenden mit hohem symbolischem Kapital. Denn das Feld der Autoren, die bei Poetry Slams auftreten, hat sich stark ausdifferenziert, seit das Veranstaltungsformat im deutschsprachigen Raum Fuß gefasst hat. Gleichzeitig hat sich die Relation des Poetry-Slam-Feldes zu anderen Räumen künstlerischer Praxis verändert: *Der Spiegel* spricht 2009, also zum Zeitpunkt der Erhebungen, vom »Massenerfolg Poetry Slam«³⁰⁵ und davon, dass die »einstige Subkultur«³⁰⁶ drauf und dran sei, »zur gewöhnlichen Stand-up-Comedy zu mutieren«;³⁰⁷ 2010 sieht die *taz* »die Lese-Events im Mainstream angekommen«,³⁰⁸ nicht zuletzt weil das Format inzwischen den Deutschunterricht erreicht habe und »Slam Poetry« auch als Reclam-Heft zu bekommen sei. Beide journalistischen, normativ ausgerichteten Analysen diagnostizieren zwar zu Recht eine Veränderung der Slam-Szene, treffen inhaltlich jedoch nicht den Kern dieser sozialen Dynamik.

Aus deskriptiver Perspektive muss zunächst festgehalten werden, dass der Ausgangspunkt der Thesen ungenau formuliert ist: Auch wenn man die frühe Positionierung der sich herausbildenden Poetry-Slam-Szene betrachtet, ist ihre Bezeichnung als »Subkultur«³⁰⁹ irreführend: Subkulturen zeichnen sich durch einen einheitlichen, auf normativen ästhetischen Kriterien basierenden Stil aus.³¹⁰ Die Offenheit des Formats Poetry Slam verhindert jedoch genau diese Herausbildung eines spezifischen Stils. Außerdem gehört der Großteil des Publikums von Poetry Slams nicht selbst zur Szene, was bei subkulturellen Events hingegen der Fall ist.³¹¹

³⁰⁵ Constantin Alexander: »Dichter dran am Kommerz«, auf: *Spiegel online* (8.4.2009), URL: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,602670,00.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

³⁰⁶ Ebd.

³⁰⁷ Ebd.

³⁰⁸ Yin Tsan: »Der Lehrer gehört zur Slamilly«, in: *die tageszeitung*, 11.1.2010.

³⁰⁹ So auch z.B. Preckwitz: *Slam Poetry – Nachhut der Moderne*, S. 17; Patrick Bauer: »Wege zum Punk«, in: *NEON* (2006), H. 4, S. 36.

³¹⁰ Vgl. Dick Hebdige: *Subculture. The Meaning of Style* (1979), London, New York: Methuen 1988, S. 17. Hebdige versteht »Stil« semiotisch als Ensemble von Zeichen. Vgl. auch Sarah Thornton: »General Introduction«, in: Dies./Ken Gelder (Hrsg.): *The Subcultures Reader*, London, New York: Routledge 1997, S. 1-7.

³¹¹ Soziale Bewegungen zeichnen sich dadurch aus, dass ihr Handeln von einer auf ein bestimmtes Ziel ausgerichteten Absicht bestimmt ist (Kap. 4.2.1.2, Fn. 134). Demgegenüber realisiert sich die Abweichung von der dominanten gesellschaftlichen Kultur bei Subkulturen in erster Linie als eine gemeinsame soziale Praxis. Vgl. Rolf Schwendter: *Theorie der Subkultur* (1973), Frankfurt/Main: Syndikat 1981, S. 11. Auch wenn den Zu-

4. Differenzstrukturen

Ebenso wenig handelt es sich bei der Poetry-Slam-Szene um eine soziale »Bewegung«³¹² im o.g. Sinne.³¹³ Zwar herrschte bei der ersten Generation Autoren, die bei Poetry Slams auftraten, eine ähnliche oppositionelle Haltung gegenüber dem Literaturbetrieb wie in der Social-Beat-Szene, diese konnte jedoch nicht in der Breite aufrechterhalten werden. Der Grund hierfür bestand abermals in der Offenheit des Veranstaltungsformats: Anfangs waren die Social-Beat-Autoren noch so stark auf Poetry Slams vertreten,³¹⁴ dass Boris Preckwitz von Slam und Social Beat als »zwei Seiten derselben Medaille«³¹⁵ sprach und davon, dass es Zufall sei, »welche Schwerpunkte ein Veranstalter in einer Stadt gerade setzt«.³¹⁶ Dass diese Beschreibung zu kurz griff, zeigte sich, als die Social-Beat-Autoren nach und nach von den Slam-Bühnen verschwanden (Kap. 4.2.1.2) und sich Ende der 1990er-Jahre immer mehr Autoren aus anderen lokalen Off-Literatur-Szenen ebenso auf der Slam-Bühne ver-

schauern ein zentrales Habitusmerkmal der Slam-Szene nicht verborgen bleibt, ist es einem Großteil des Publikums gar nicht möglich, daran zu partizipieren, wie es z.B. in der Hip-Hop-Szene der Fall ist: Ein wesentliches Moment des Poetry-Slammer-Habitus resultiert aus dem Herumreisen von Veranstaltung zu Veranstaltung, besteht also in der eigenen Mobilität und ihrer Stilisierung (daher z.B. der Titel von Hanz' Buch *In fremden Betten schläft es sich doch am besten*). Das Herumreisen ist nicht nur eines der häufigsten Gesprächsthemen unter Slammern, es hatten sogar einige keinen festen Wohnsitz: Etta Streicher etwa lebte mehrere Jahre in einem Wohnmobil, mit dem sie umherreiste. Lars Ruppel gab 2005 seine Wohnung auf, besuchte im Anschluss etwa ein halbes Jahr lang die deutschsprachigen Slams und kam bei den jeweiligen Veranstaltern unter oder fragte nach seinen Auftritten das Publikum, ob ihm jemand ein Bett für die Nacht zur Verfügung stellen würde; wenn kein Slam stattfand, schlief er gelegentlich sogar in Sparkassenfilialen. Zur Ankündigung eines Berichts des Nordwestradios (Radio Bremen/NDR) über reisende Autoren bemerkt Ruppel 2015: »Von der Hochkultur geschnitten zu werden: egal. Vom Feuilleton in jeder Pause das Pausenbrot geklaut bekommen: so what. Aber eine Sendung über Reisende Poeten zu machen ohne einen Slammer oder eine Slammerin einzuladen: now it's personal.« *Slam Poets* (Facebook-Gruppe), Beitrag von Lars Ruppel (30.7.2015), URL: <https://www.facebook.com/groups/Slam.Poeten/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016. Vgl. Michael Augustin et al.: »Fundsachen: Reisende Poeten« (P: Radio Bremen 2014), auf: *Nordwestradio*, 2.8.2015, 16:05-17:00.

³¹² Vgl. z.B. Bylanzky: »America, the Beautiful«, S. 162; Preckwitz: *Slam Poetry – Nachhut der Moderne*, S. 11. Preckwitz spricht nicht nur von »internationaler [...] Bewegung«, sondern genauer von einer »Avantgardebewegung«. Bereits die Unterschiedlichkeit der Bereiche sprachästhetischer Produktion, die sich bei Slams von Beginn an fanden, stellt jedoch infrage, ob sich Slam-Auftritte – wie Preckwitz postuliert – jemals im Allgemeinen durch die Verwendung »avantgardistischer Mittel« auszeichneten. Ebd., S. 150.

³¹³ Vgl. Kap. 4.2.1.2, Fn. 134.

³¹⁴ Darunter Henning Chadde, Kersten Flenter, Robsie Richter, Michael Schönauer und insbesondere ›Sir‹ Jan Off, der 2000 den *National Poetry Slam* gewann.

³¹⁵ Boris Preckwitz: »Poetry Slam«, S. 44.

³¹⁶ Ebd.

suchten wie Autoren, die gerade im Literaturbetrieb Fuß gefasst hatten (z.B. Tanja Dückers, Albert Ostermaier, Christian Uetz und Michael Lentz).

Während Autoren, die bereits mit ihrer literarischen Produktion, mit Lesungen oder durch Buchpreise ihren Lebensunterhalt verdienten, nur wenige Male bei Slams auftraten, bildete sich eine Slam-Szene heraus, deren Akteure zumeist Anfang 20 waren, noch studierten, als sie anfangen, bei Slams aufzutreten oder Poetry Slams auszurichten, und finanziell nicht auf ihre literarische Produktion angewiesen waren. Von der pauschalen Ablehnung des Literaturbetriebs, wie sie in der Social-Beat-Szene vorherrschte, blieb v.a. ein bestimmtes als gegenkulturell inszeniertes Moment erhalten, und zwar bis heute – die Ablehnung der ›klassischen Autorenlesung‹.³¹⁷

SlampoetInnen brauchen keinen Tisch, um sich dahinter verstecken zu können, weil sie sich ihrer Wirkung auf der Bühne bewusst sind. SlampoetInnen brauchen kein Wasserglas, weil Bier, Rotwein und Absinth die Stimme besser geölt halten, und SlampoetInnen stehen am Mikrophon, weil Sitzenbleiben nicht durchgeht, wenn man was zu sagen hat.³¹⁸

Hier und in ähnlichen Aussagen kommt bereits zum Ausdruck, dass der Performance für die Vermittlung des Textes und für das Gelingen des Auftritts eine wichtigere Rolle eingeräumt wird als bei Lesungen, und zwar gerade *aufgrund* der zugeschriebenen Relevanz des vorgetragenen Textes. Dadurch, dass der Performance anders als bei Autorenlesungen keine untergeordnete Rolle zukommt, rückt sie auch ins Zentrum der Wahrnehmung des Veranstaltungsformats Poetry Slam in Wissenschaft und journalistischer Berichterstattung. Dort scheinen einerseits die Wertmuster³¹⁹ der legitimen Kultur durch, ande-

³¹⁷ Ungeachtet dieses ›Kerns‹ der Positionierung des Slam-Felds stellen sich einige Slam-Akteure auch offensiver gegen zumeist stereotype Auffassungen ›der‹ etablierten Literatur und ›des‹ Literaturbetriebs. Vgl. z.B. Ralf Schlatter: »Die Suhrkamp-Schlampe«, in: *Poetry Slam. Literatur! Live, direkt und spontan. German International Poetry Slam 2001*, Hamburg: Hoffmann und Campe Hörbücher 2002, CD 1, Track 4. Eine Ironisierung literaturbetrieblicher Strukturen findet sich z.B. bei Bas Böttcher: »Der stolze Literat«, in: Ders.: *Dies ist kein Konzert*, Dresden, Leipzig: Voland & Quist 2006, S. 26.

³¹⁸ Martin Otzenberger et al.: »Poetry Slam hat was zu sagen! Am SLAM2008. Im Zürcher Schiffbau«, in: Verein SLAM2008 (Hrsg.): *Poetry Slam 08 Zürich. Die deutschsprachigen Meisterschaften. 19. bis 22. November 2008*, Zürich 2008 (Programmheft), S. 3. Wenn Auftretende bei Poetry Slams im Sitzen vortragen, ruft dies noch immer negative Wertungen innerhalb der Slam-Szene hervor, wie z.B. die polemische Diskussion in der Facebook-Gruppe *Slam Poets* um die Wahl zwischen sitzendem und stehendem Vortrag bei den Landesmeisterschaften in Mecklenburg-Vorpommern zeigt. Hier wurde bereits in den ersten beiden Kommentaren »Bequemlichkeit« gegen »Credibility« ausgespielt und die ironische Frage danach gestellt, wo »das Wasserglas« sei, um auf die Nähe zur Vortragspraxis bei typischen Autorenlesungen hinzuweisen und sich selbst gleichzeitig davon abzugrenzen. *Slam Poets (Facebook-Gruppe)*, Beitrag von Lars Ruppel (8.6.2015), URL: <https://www.facebook.com/groups/Slam.Poeten/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

³¹⁹ Vgl. Kap. 3.2, Fn. 60.

rerseits die typische journalistische Fokussierung auf Neuartiges: So behauptet etwa Stephan Porombka im ersten umfassend wahrgenommenen wissenschaftlichen Aufsatz zum Thema Slam, dass bei den Veranstaltungen »seit jeher die Performance«³²⁰ in höherem Maße für die Bewertung relevant sei als der Text; Anna Kistner schreibt in einem *taz*-Artikel, der in der Poetry-Slam-Szene sehr kritisch diskutiert wurde: »Hier zählt dann vor allem die Performance.«³²¹

In der Poetry-Slam-Szene hingegen gelten Text und Performance als gleichermaßen relevant für das Gelingen eines Auftritts.³²² Davon ausgehend preisen die Akteure Poetry Slams als »Gegenbewegung zu den öden Veranstaltungen des Literaturbetriebs«,³²³ stellen sogar die Neuerfindung der Literaturveranstaltung in Aussicht, indem sie behaupten, das »Geräusch ist genau das, was der Poetry Slam der Dichtung zurückgegeben hat«,³²⁴ und mancher Slammaster wird in der Folge zum »unermüdliche[n] Kämpfer [...] für Dichtung abseits der Dichterlesung«:³²⁵ Das Veranstaltungsformat Poetry Slam, so der hier gemeinte Rayl Patzak, biete ein Forum für »eine Jugend, die Gedichte schreibt und sie auch lebt«,³²⁶ die Veranstaltungsreihe, aus der der erste Poetry Slam in Berlin hervorgegangen ist, hieß *Night of the Living Words*; der Poetry Slam im Bochumer Freibeuter nennt sich *Club der lebenden Dichter*; und im Programmheft zum *SLAM 2010* heißt es: »Poetry Slam bedeutet lebendige Literatur.«³²⁷

Auf den ersten Blick mag diese Engführung von Literatur und ›Leben‹ an die Aktionen und Veranstaltungen der historischen Avantgarden der 1910er-

³²⁰ Stephan Porombka: »Slam, Pop und Posse. Literatur in der Eventkultur«, in: Matthias Harder (Hrsg.): *Bestandsaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 27-42, hier S. 31.

³²¹ Anna Kistner: »Wettstreit der Wortfechter«, in: *die tageszeitung*, 11.11.2004. Vgl. hierzu auch die E-Mails in der *Slamily* vom 13.11. bis zum 15.11.2004.

³²² Aus diesem Grund wird in vielen Anthologien empfohlen, das betreffende Buch laut zu lesen oder sich laut gelesen vorzustellen. Vgl. z.B. Ko Bylanzky/Rayl Patzak: Vorwort der Herausgeber, in: Dies. (Hrsg.): *Poetry Slam. Was die Mikrofone halten. Poesie für das neue Jahrtausend*, Riedstadt: Ariel 2000, S. 7f., hier S. 8; Samström: Vorwort, S. 7; Bas Böttcher/Wolf Hogeckamp: »Editorial: Der Sprache eine Spontanimpulsdanksagungstextsammlung!«, in: Dies. (Hrsg.): *20 Jahre Werkstatt der Sprache*, S. 9-11, hier S. 10. Vgl. außerdem Haas et al.: »Slam ist ein Türöffner«.

³²³ Ko Bylanzky: »Poetry Slam in Deutschland. Poesie mitten in die Magengrube!«, in: Ders./Rayl Patzak (Hrsg.): *Poetry Slam. Was die Mikrofone halten. Poesie für das neue Jahrtausend*, Riedstadt: Ariel 2000, S. 74-79, hier S. 79.

³²⁴ Samström: Vorwort, S. 5.

³²⁵ Marie Schmidt: »Poesie als sportliches Spiel«, in: *Münchener Merkur*, 16.3.2009.

³²⁶ Rayl Patzak: »Slam? Poetry Slam: Ein Lebensgefühl!«, in: *Das Gedicht* 6 (1998), S. 41-43, hier S. 41.

³²⁷ Jonas Jahn et al.: »Willkommen beim Slam2010!«, in: Dies. (Hrsg.): *Die 14. Deutschsprachigen Poetry Slam Meisterschaften vom 10. bis 13. November im Ruhrgebiet. SLAM 2010*, Essen 2010 (Programmheft), o.P.

und 1920er-Jahre erinnern. Im Gegensatz hierzu zielt sie jedoch nicht darauf, »die ästhetische (der Lebenspraxis opponierende) Erfahrung [...] ins Praktische zu wenden.«³²⁸ Und während die Dadaisten etwa einen Auftritt von Charlie Chaplin ankündigten,³²⁹ um Zuschauer anzulocken, deren Erwartungen und Wertmuster anschließend bewusst unterlaufen wurden,³³⁰ bis das Publikum »wild [wurde] und protestierte«,³³¹ zielt die ›Lebendigkeit‹ der Auftritte bei Slams auf den »direkten Kontakt zum Publikum«³³² durch die mündliche Vermittlung des Textes.³³³ Damit und mit der Idee einer ›Wiederbelebung‹ der

³²⁸ Bürger: *Theorie der Avantgarde*, S. 44. Die historischen Avantgarden brachten damit die schrittweise Suspendierung des repräsentativen Literaturbegriffs im deutschsprachigen Raum, die Naturalismus und der ästhetizistische Symbolismus seit den 1880er-Jahren vorgenommen hatten, zu einem vorläufigen Ende. Vgl. Georg Jäger: »Die Avantgarde als Ausdifferenzierung des bürgerlichen Literatursystems. Eine systemtheoretische Gegenüberstellung des bürgerlichen und avantgardistischen Literatursystems mit einer Wandlungshypothese«, in: Michael Titzmann (Hrsg.): *Modelle des literarischen Strukturwandels*, Tübingen: Niemeyer 1991, 221-244, hier S. 244.

³²⁹ Vgl. Maurice Nadeau: *Geschichte des Surrealismus* (1945), übers. v. Karl H. Laier, Reinbek/Hamburg: Rowohlt 1992, S. 32.

³³⁰ Vgl. Wolfgang J. Mommsen: »Die Herausforderung der bürgerlichen Kultur durch die künstlerische Avantgarde« (1994), in: Ders.: *Bürgerliche Kultur und politische Ordnung. Künstler, Schriftsteller und Intellektuelle in der deutschen Geschichte 1830-1933* (2000), 2. Aufl., Frankfurt/Main: Fischer 2002, S. 158-177, hier S. 170. In Ansätzen fanden sich solche Strategien auch im Social Beat.

³³¹ Georges Hugnet: »L'esprit dada dans la peinture« (1932), zit. n. Nadeau: *Geschichte des Surrealismus*, S. 26.

³³² Thomas Joerdens: »Wie eine Welle, auf der's sich surfen lässt«, in: *Stader Tageblatt*, 7.4.2007; vgl. auch Hartmut Pospiech: Nachwort, in: Ders./Tina Uebel (Hrsg.): *Poetry Slam 2002/2003*, Hamburg: Rotbuch 2002, S. 163-168, hier S. 165; Dreppel/Gaumann/Burri: Vorwort der Herausgeber, o.P. – Viele ähnliche Formulierungen ließen sich angeben. Im Gegensatz zum protestierenden Publikum geht es beim Slam um das applaudierende und – abgesehen vielleicht von den Anfangstagen des Poetry Slams in Deutschland – nur gelegentlich auch kritische Rückmeldungen gebende Publikum, das produktiv eingebunden ist und über den Verlauf der Veranstaltung mitbestimmt.

³³³ Das Lebendigkeitsdispositiv wird in der Literaturgeschichte regelmäßig wieder aufgegriffen, sowohl in der professionellen Rezeption als auch in Poetologien – dies genauer in den Blick zu nehmen, würde an dieser Stelle zu weit führen. Im deutschsprachigen literarischen Feld wurde insbesondere bei der Rezeption der Popliteratur der 1990er-Jahre hierauf rekurriert, also in der Zeit, in der auch die ersten Poetry Slams ausgerichtet wurden. Wenngleich beide Phänomene deutliche feldstrukturelle Differenzen aufweisen (Kap. 4.2.2.1.3; Kap. 5.1.1, Fn. 31), wurde sich dabei in ähnlicher Weise auf die mündliche Vermittlung bezogen, wie es Poetry-Slam-Akteure getan haben und nach wie vor tun. So schrieb z.B. der Journalist und Autor Ulf Poschardt über Benjamin von Stuckrad-Barres Auftritte: »Wie ein Diskjockey die Platte als Reproduktionsmedium mit seinem Mix zu neuem Leben erweckt, verlangt Stuckrad-Barre dem Medium Text eine Unmittelbarkeit ab, die vergessen läßt, daß er gelebtes Leben verwaltet. Das Stottern Barres ist das

Literatur durch eine neue Vermittlungsform hängt seit den Anfängen des Slams in Deutschland wiederum ein ganzer Komplex weiterer programmatischer Wertmaßstäbe zusammen, die sich auf die verschiedenen Ebenen der Veranstaltung – Text, Performance, Auftritt oder die Veranstaltung insgesamt – beziehen.

So sei »direkt« allgemein im Sinne von »zugänglich«³³⁴ zu verstehen, wie es im Vorwort einer Poetry-Slam-Anthologie heißt. Auf der inhaltlichen Ebene fänden sich auf Slams zumeist nicht-hermetische, verständliche »Texte über Themen, die für die breite Masse von alltäglicher Bedeutung sind«.³³⁵ Aus diesem Grund, so »Männerroman«-Autor Oliver Uschmann in einer *Visions*-Rezension, seien viele Slammer auch »bessere Chronisten des Zeitgeistes als so mancher Buchtipp des Monats«.³³⁶

Wirkungsästhetisch gewendet zielt die Rede von »Lebendigkeit« und »Direktheit« auf eine affektive Rezeption der Auftritte durch das Publikum:³³⁷ »Beim Poetry Slam geht es um Emotionalität. Direkte emotionale Reaktion geht vor intellektuelle Hinterfragung.«³³⁸ Gefragt – so der Hamburger Slammaster Hartmut Pospiech – seien beim Slam Auftritte, »die uns faszinieren, solche, die uns überraschen, solche, die uns zum Lachen bringen«.³³⁹ Da das

Atmen des Textes.« Ulf Poschardt, zit. n. Benjamin von Stuckrad-Barre: *Transkript*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2001, S. 3.

³³⁴ Vgl. ebd.

³³⁵ Bylantzky: »Poetry Slam in Deutschland«, S. 78.

³³⁶ Oliver Uschmann: o.T. [Rezension zu Alben von Mirco Buchwitz und Markus Freise], in: *Visions* (2006), H. 12, S. 128.

³³⁷ Heydebrand/Winko differenzieren in ihrer *Einführung in die Wertung von Literatur* zwischen zwei Formen wirkungsbezogener Werte, die Gefühle betreffen: affektive Werte, die der Wertende in Bezug auf andere personale Instanzen hat, und hedonistische Werte: Psychophysische Empfindungen, die Wirkungen der Rezeption des Wertungsobjekt bewerten und keinen sozialen Bezug aufweisen. Vgl. Heydebrand/Winko: *Einführung in die Wertung von Literatur*, S. 127f. Ich spreche im Folgenden für beide Formen von »affektiven Werten« bzw. einer vorangegangenen »affektiven Rezeption«, und zwar zum einen, da bei Äußerungen wie der nachfolgenden von Nora Gomringer, nicht zweifelsfrei entscheidbar ist, welcher Bereich wirkungsbezogener Gefühlswerte gemeint ist. Zum anderen lässt sich eine Grenzen zwischen beiden Bereichen, sei es über den Selbst- bzw. Fremdbezug oder mithilfe anderer Differenzierungsmerkmale m.E. nicht ausreichend deutlich ziehen. Vgl. hierzu Steinfath: *Orientierung am Guten*, S. 116-149.

³³⁸ Nora Gomringer: »In der Schule wie im Leben: Neues sehen! Lyrik lesen!«, in: Dies.: *Ich werde etwas mit der Sprache machen*, Dresden, Leipzig: Volland & Quist 2011, S. 76-96, hier S. 88.

³³⁹ Hartmut Pospiech: Vorwort, in: Ders./Tina Uebel (Hrsg.): *Poetry Slam 2004/2005*, Hamburg: Rotbuch 2005, S. 10-12, hier S. 11. Insbesondere das Bekenntnis zur Gleichwertigkeit komischer Texte führte zur Abwertung im Feuilleton und dementsprechenden Repliken aus der Slam-Szene, so z.B. Lydia Dahers Feststellung: »ich bin eben in ernsthaft«. Lydia Daher: »ernsthaft«, in: Leif Greinus/Martin Wolter/Sebastian Wolter (Hrsg.): *SLAM 2005. Die Anthologie zu den Poetry Slam Meisterschaften*, Dresden, Leipzig: Vo-

Veranstaltungsformat die Zuschauer als wertende Akteure direkt am Veranstaltungsablauf beteiligt, würden diese sich nicht scheuen, »ihren Emotionen freien Lauf zu lassen«. ³⁴⁰ Auf die Ebene der Veranstaltung insgesamt bezogen stellt Slammer Bas Böttcher fest: »Die Spoken-Word-Kultur hat [...] die Atmosphäre zurückgebracht [...] in die relativ sterile Art und Weise, Literatur zu rezipieren«. ³⁴¹ Im Idealfall sei ein Poetry Slam »die faszinierendste und unterhaltsamste Literaturveranstaltung«, ³⁴² sodass v.a. solche Auftritte missfielen, die »langweilen«. ³⁴³ Gleichwohl gelte für eine Slam-Veranstaltung insgesamt: »[L]angweilig wird's eigentlich nie.« ³⁴⁴ Grund dafür sei der dem Publikum gebotene Abwechslungsreichtum, so Ko Bylantzky: »Die besten Slams sind erfahrungsgemäß die mit der richtigen Mischung.« ³⁴⁵

Mit der affektiven Wirkung der Auftritte bei Poetry Slams hängt weiterhin der gegenüber Autorenlesungen ›direktere‹ Kontakt mit dem Publikum zusammen. Zwar gelte, dass »der, der vorliest, kein perfekter Entertainer sein muss, dass auf der Bühne seine Knie oder Hände zittern dürfen« ³⁴⁶ und die Vortragenden mithin auch unprofessionell auftreten dürften. Um eine ›stärkere Verbindung‹ zum Publikum zu erzeugen, sei es gleichwohl gut, den vorgetragenen Text nicht abzulesen: »Auswendig ist immer besser. Dann sieht der Poet das

land & Quist 2005, S. 48-51, hier S. 48. Eine vergleichbare Distinktionsstrategie schien der Namenswahl des Slam-Teams *Allan Earnstyz* (bestehend aus Stefan Dörsing, Julian Heun und Temye Tesfu) zugrunde zu liegen.

³⁴⁰ Stefan Mirbeth: Vorwort, in: Ders./Ko Bylantzky/Rayl Patzak (Hrsg.): *SLAM. texte aus dem substanz. Spektrum der Münchner Underground-Literatur*, München: TN 1997, S. 7f., hier S. 8.

³⁴¹ Maïke Lipczinsky/Bas Böttcher: »Der Blick aufs Alltägliche, aber aus einer etwas anderen Perspektive«. Ein Gespräch mit Bastian Böttcher«, in: Andrea Bartl (Hrsg.): *Verbalträume. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Augsburg: Wißner 2005, S. 285-299, hier S. 290. »Zurückgebracht« deshalb, weil die bis heute wirksame Bühnenpraxis des 18. und 19. Jahrhunderts v.a. darauf bedacht gewesen sei, die Rolle des Publikums als kommunizierendem Akteur während des Spiels zu unterbinden (nicht zuletzt durch die Abdunklung des Zuschauerraums). Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004, S. 59f.

³⁴² Ko Bylantzky/Rayl Patzak: »Slam – Don't just do it!«, in: Dies. (Hrsg.): *Planet Slam 2. Ein Reiseführer durch die Welten des Poetry Slam*, Riemerling/München 2004, S. 9-13, hier S. 9.

³⁴³ Pospiech: Vorwort, S. 11.

³⁴⁴ Tina Uebel: Vorwort, in: Dies./Hartmut Pospiech (Hrsg.): *Poetry Slam 2003/2004*, Hamburg: Rotbuch 2003, S. 11-15, hier S. 13.

³⁴⁵ Bylantzky: »Poetry Slam in Deutschland«, S. 77. Vgl. auch Ditschke/Bylantzky/Patzak: »Slam ist keine Hobbydichterbühne mehr«, S. 48. Tina Uebel führt wieder mit Bezug auf wirkungsbezogene Wertmaßstäbe aus: »Das kann lustig werden. Und traurig. Und schön und mitreißend und poetisch und abstrus und wild und ruhig ebenso.« Vgl. auch Uebel: Vorwort, S. 13.

³⁴⁶ Pospiech: Vorwort, S. 11.

Weiß im Auge des Publikums.«³⁴⁷ Dies erleichtere es, den Zuschauer spüren zu lassen, ihm zugänglich zu machen, inwiefern die vermittelten Inhalte, Gefühle usw. den Autor selbst betreffen (oder es zumindest als Resultat von Inszenierungsstrategien vermeintlich tun), denn, so Bas Böttcher: »Ich finde, das ist das Wichtigste beim Slam, genauso beim Rap: die Glaubwürdigkeit.«³⁴⁸

Ausgehend von ihren Erfahrungen bei US-amerikanischen Poetry Slams spezifiziert die Literaturwissenschaftlerin Maria Damon: »[T]he criterion for slam success seems to be some kind of ›realness‹ – authenticity [...] that effects a ›felt change of consciousness‹ on the part of the listeners.«³⁴⁹ Mit dem hier zunächst sehr weit gefassten Begriff der Authentizität greifen die Akteure des Slam-Feldes einen Wertmaßstab auf, der sich bereits in der antiken Rhetorik findet und dessen Rolle für die Zuschauer ich unten noch genauer in den Blick nehmen werde (Kap. 5.3, insbesondere Kap. 5.3.2.3).³⁵⁰ Möglicherweise hängt mit erfolgreich vermittelten Eindrücken von Authentizität zusammen, dass viele journalistische Berichterstattungen Slam-Autoren als »Spontanpoet[en]«³⁵¹ beschreiben: Als authentisch aufgefasste Gefühle sind assoziiert mit ihrer situationellen Unmittelbarkeit und gelten als nicht direkt reproduzierbar; insofern muss der Auftritt – so die implizite Schlussfolgerung – in einem gewissen Maße ungeplant vonstatten gegangen sein, sprich: spontan.

Die positiv konnotierten Wertmaßstäbe, die die Akteure der Poetry-Slam-Szene anführen, sind nur einer begrenzten Auswahl von Quellen entnommen. Die Angaben, die sich in weiteren Interviews und den zahlreich vorhandenen Internetquellen finden, decken sich jedoch überwiegend mit den genannten.

³⁴⁷ Uebel: Vorwort, S. 12; ebenso Lipczinsky/Böttcher: »Der Blick aufs Alltägliche, aber aus einer etwas anderen Perspektive«, S. 288. Insbesondere die Veranstalter des Münchner Slams betonen immer wieder den hohen Wert des auswendigen Vortrags. Vgl. z.B. Ko Bylanzky in dpa: »Insider-Tipps für Anfänger«, auf: *Onetz* (2.11.2010), URL: <http://www.onetz.de/deutschland-und-die-welt-r/vermischtes-de-welt/insider-tipps-fuer-anfaenger-d786470.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016. Es sei vorweggenommen, dass der größte Teil des Publikums dem auswendigen Vortrag keine große Relevanz zuschreibt (Anhang 8.4.14.2.3.2).

³⁴⁸ Lipczinsky/Böttcher: »Der Blick aufs Alltägliche, aber aus einer etwas anderen Perspektive«, S. 288.

³⁴⁹ Maria Damon: »Was That ›Different,‹ ›Dissident,‹ or ›Dissonant? Poetry (n) the Public Spear – Slams, Open Readings, and Dissident Traditions«, in: Charles Bernstein (Hrsg.): *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, New York: Oxford University Press 1998, S. 324-342, hier S. 329f.

³⁵⁰ Luhmann etwa weist darauf hin, dass die antike Rhetorik verlangte, »daß der Redner die Passionen, die er auslösen wolle, in sich selbst mobilisieren müsse, weil er sonst kaum überzeugend auftreten könne«. Luhmann: »Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst«, S. 162. So findet sich etwa von Isokrates der Ausspruch überliefert: »[E]ine wahre, gesetzliche, gerechte Rede ist das Abbild einer guten und verlässlichen Seele.« Isokrates: »An Nikokles«, zit. n. Wilfried Stroh: *Die Macht der Rede. Eine kleine Geschichte der Rhetorik im alten Griechenland und Rom*, Berlin: Ullstein 2009, S. 137.

³⁵¹ »Worte als Waffe« (o.V.), in: *Prinz Hamburg* (2007), H. 6, S. 14.

Gerade die Einleitungen von Anthologien haben insofern eine besondere hohe Bedeutsamkeit, als die Herausgeber – in diesem Fall zumeist Veranstalter von Slams – versuchen, möglichst allgemeingültige und zudem zutreffende Aussagen über das Veranstaltungsformat Poetry Slam zu machen. Ausgehend von den oft genannten, aber im vorliegenden Wertungszusammenhang semantisch vagen Begriffen »Lebendigkeit« und »Direktheit« zentriert sich das Netz miteinander assoziierter Wertmaßstäbe um die Werte Unterhaltsamkeit, Alltagsbezogenheit und Authentizität und setzt sich mithin v.a. aus wirkungsbezogenen Werten zusammen bzw. ist in diesen begründet.

Insbesondere der hohe Wert der Unterhaltsamkeit und der Ausrichtung auf eine affektive Rezeption weisen den Poetry Slam als populärkulturelles Veranstaltungsformat aus, folgt man dem oben erläuterten Begriff populärer Kultur.³⁵² Zugleich lassen sich die bei Poetry Slams vorgetragenen Texte nicht pauschal als Pop-Literatur kategorisieren, wie es in den Anfangstagen des Poetry Slams in Deutschland häufig versucht wurde (so z.B. im Vorwort zur ersten deutschsprachigen Poetry-Slam-Anthologie bei Rowohlt)³⁵³ und in der Wissenschaft ebenfalls häufig ist (etwa in Moritz Baßlers Artikel »Pop-Literatur« im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*).³⁵⁴ Die »[p]ostmoderne Textsorte«³⁵⁵ Pop-Literatur bezieht sich Baßler zufolge »archivierend, kritisch, ironisch und/oder affirmativ«³⁵⁶ auf die »Ästhetik der kommerziellen Jugendkultur, Medien- und Warenwelt«³⁵⁷ und »adaptiert deren Vokabular [...] und thematisches Repertoire«.³⁵⁸ Berücksichtigt man die beschriebene Offenheit von Poetry Slams, ist ersichtlich, dass eine allgemeine Kategorisierung der dort vorgetragenen Texte als Pop-Literatur zu kurz greift. Zwar lassen sich einige Auftritte ausmachen, bei denen Pop-Literatur vorgetragen wird, es erfüllen aber keinesfalls alle Poetry-Slam-Texte die genannten Kriterien oder sind gar dezidiert »anti-künstlerisch und anti-seriös«.³⁵⁹

³⁵² Vgl. Kap. 4, Fn. 10.

³⁵³ Vgl. Marcel Hartges/Andreas Neumeister: »Tecstasy«, in: Dies. (Hrsg.): *Poetry! Slam!*, S. 13-15, hier S. 15; vgl. auch die Kategorisierung als Pop-Literatur im Band *Pop und Poesie* der Zeitschrift *Das Gedicht* 11(2004).

³⁵⁴ Moritz Baßler: »Pop-Literatur«, in: Jan-Dirk Müller (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3, Berlin, New York: de Gruyter 2003, S. 123f., hier S. 123.

³⁵⁵ Baßler: »Pop-Literatur«, S. 123.

³⁵⁶ Ebd.

³⁵⁷ Ebd.

³⁵⁸ Ebd.

³⁵⁹ Leslie A. Fiedler: »Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne« (1968), in: Wolfgang Iser (Hrsg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim: VCH 1988, S. 56-74, hier S. 61. Fiedler schrieb der Pop-Literatur ein subversives Potenzial zu (vgl. ebd., S. 68), dass der meisten sog. Pop-Literatur der 1990er-Jahre nicht eignete. Mit Diedrich Diederichsen kann sie deshalb im Gegensatz zur subversiven Pop-Literatur zwischen 1968 und dem Ende der 1980er-Jahre als »Pop II« bezeichnet werden. Vgl. Diedrich Diederichsen: *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1999, S. 275. Die meisten Texte,

Vielmehr sind viele der vorgetragenen Texte an traditionellen literarischen Formen, bestimmten Genres oder historischen poetologischen Konzepten orientiert: In Julius Fischers »Unter der Morelle« singt die Nachtigall nicht »tandaradei« wie in Walther von der Vogelweides »Under der linden«, sondern »tsssch-ba-babelubau«;³⁶⁰ der Schweizer Slammer Etrit Hasler ruft »DADA II« aus;³⁶¹ Marc-Uwe Kling rekurriert zur Begründung seiner eigenen Produktion auf Tucholsky: »Es gibt ein Kunstgesetz das ewig gilt: Wir wollen nicht gelangweilt werden«;³⁶² bei *Dead-or-Alive-Slams* treten bekanntere Poetry Slammer gegen tote Autoren an, die von Schauspielern dargestellt werden, z.B. Eva Meckbach als Ingeborg Bachmann, Ulrich Hoppe als Georg Büchner und Nils Bormann als Walther von der Vogelweide bei den Veranstaltungen in der Berliner Schaubühne.³⁶³

Gerade Letzteres verdeutlicht, dass die Produzenten der Slam-Szene sich erstens als Autoren verstehen, die ›Literatur‹ (in einem emphatischen Sinne) verfassen – daher auch die häufig gewählte Bezeichnung als »Dichter« oder »Poeten«.³⁶⁴ Ihrem Selbstverständnis nach sind sie mithin Teil des literarischen

die bei Poetry-Slam-Auftritten vorgetragen werden, können keiner der beiden Pop-Kategorien zugeordnet werden.

³⁶⁰ Vgl. Walther von der Vogelweide: »Under der linden«, in: Helmut Brackert (Hrsg.): *Minnesang. Mittelhochdeutsche Texte und Übertragungen* (1983), Frankfurt/Main: Fischer 2008, S. 158f.; Julius Fischer: »Unter der Morelle«, in: Leif Greinus/Martin Wolter/ Sebastian Wolter (Hrsg.): *SLAM 2005. Die Anthologie zu den Poetry Slam Meisterschaften*, Dresden, Leipzig: Voland & Quist 2005, S. 58f. Dass der Poetry Slam in Nachfolge mittelalterlicher Dichterwettstreite stünde, wird auch in der Forschung des Öfteren postuliert, v.a. in literaturdidaktischen Publikationen. Dort dient der Bezug auf die mittelalterliche ›Tradition‹ dazu, die Einbindung des Themas Poetry Slam in den Unterricht zu legitimieren. Vgl. z.B. Achim Diehr/Christina Diehr: »Reisende Dichter, singende Hühner und fliehende Freundinnen. Das Verhältnis zwischen Sänger und Publikum in Minnesang und Slam Poetry. Ein Unterrichtsmodell für die gymnasiale Oberstufe«, in: Thomas Bein (Hrsg.): *Walther verstehen – Walther vermitteln. Neue Lektüren und didaktische Überlegungen*, Frankfurt/Main u.a.: Lang 2004, S. 9-28; Bas Böttcher: *Die Poetry-Slam-Expedition. Ein Text-, Hör- und Filmbuch*, Braunschweig: Schroedel 2009, S. 88. Kritisch dazu äußert sich Anders: *Poetry Slam im Deutschunterricht*, S. 41-45.

³⁶¹ Vgl. Etrit Hasler: »DADA II«, in: Alex Dreppec/Oliver Gaussmann/Sonja Burri (Hrsg.): *Dichterschlacht schwarz auf weiß. Slam2003, Frankfurt & Darmstadt*, Riedstadt: Ariel 2003, o.P.

³⁶² Marc-Uwe Kling, zit. n. Kerstin Fritzsche: »Dichter dran – Poetry Slam in Deutschland« (2007), URL: <http://www.goethe.de/ins/es/mad/kue/lit/de2106827.htm>, Datum des Zugriffs: 14.6.2007; vgl. auch Kurt Tucholsky [als Ignatz Wrobel]: »Wege der Liebe«, in: *Die Weltbühne* 22 (1926), S. 230f., hier S. 230.

³⁶³ Vgl. Charlotte Rieber: »dead or alive«, auf: *Sprechstation Berlin* (o.D.), URL: http://sprechstation.de/sprechstation-berlin/dead_or_alive.html, Datum des Zugriffs: 11.4.2012.

³⁶⁴ Vgl. hierzu z.B. Dreppec/Gaussmann/Burri: Vorwort der Herausgeber, o.P.; Anders: *Poetry Slam*; Pospiech: Vorwort, S. 11.

Feldes und partizipieren an der sozialen Praxis Literatur.³⁶⁵ Zweitens wählen sie als Orientierungsgröße für eigene Positionierungen oft kanonisierte ›Klassiker‹ des autonomen Teilbereichs des literarischen Feldes oder werden von den Organisationsinstanzen der Szene zu diesen in Bezug gesetzt.³⁶⁶ Als Orientierungsgrößen werden zum einen noch immer kaum die Akteure und Werke des heteronomen Teilfeldes herangezogen, also des ebenfalls v.a. populärkulturell ausgerichteten Mainstreams (zu dessen Produkten viele auf Slams vorgetragene Texte durchaus inhaltliche und formale Ähnlichkeiten aufweisen).³⁶⁷ Zum anderen kam es zu keiner differenzierten Auseinandersetzung mit dem aktuellen autonomen Teilfeld: Dessen Akteure wurden insbesondere in den Anfangstagen des deutschsprachigen Poetry Slams zumeist einfach nicht beachtet oder als Vertreter »des traditionellen Literaturbetriebs«³⁶⁸ gehandelt und szenintern nur akzeptiert, wenn sie sich auf Slams bewiesen.³⁶⁹

Auf kanonisierte Autoren und Werke Bezug zu nehmen und sie dadurch – wie Bourdieu es beschreibt – gleichzeitig immer als Klassiker »in die Vergangenheit zurückzuweisen«³⁷⁰ sowie aktuelle Feldstrukturen nicht zu beachten, schafft erst die Grundlage dafür, über eine neue Vermittlungsstrategie den »Frontalzusammenstoß von Kunst und Entertainment«³⁷¹ herbeizuführen, also

³⁶⁵ Gleiches gilt für die US-amerikanische Poetry-Slam Szene. Vgl. Kane: *All Poets Welcome*, S. 208.

³⁶⁶ So z.B. auch bei der Einbindung des Poetry Slams beim Festival *augsburg brecht connected* (2006 bis 2008), das ein *Spoken-Word*-Segment hatte, bei dessen Abschlussveranstaltungen Slam-Autoren erst Brecht-Texte vortrugen und sich in einer zweiten Wettbewerbsrunde mit ihren eigenen Texten darauf bezogen.

³⁶⁷ Inzwischen gibt es immer wieder Slam-Autoren, die ihre eigenen Produkte selbstbewusst als »U-Literatur« bezeichnen – wenn auch oft verbunden mit der Klage darüber, vom Feuilleton nicht ausreichend beachtet zu werden. Vgl. z.B. Mischa-Sarim Vérollet: »[slamily] Re: Joachim Lottmann über Lydia Daher«, Mailinglist: *slamily@yahoogroups.de*, 14.3.2008. Die Anschlussfähigkeit an Unterhaltungsliteratur ist auch der Grund für die Publikationen von Slam-Autoren in den betreffenden Programmbereichen von Publikumsverlagen. Vgl. Kap. 4.2.1.3.2, Fn. 426.

³⁶⁸ Ko Bylantzky/Rayl Patzak: »Christian Uetz«, in: Dies. (Hrsg.): *Poetry Slam. Was die Mikrofone halten. Poesie für das neue Jahrtausend*, Riedstadt: Ariel 2000, S. 105.

³⁶⁹ So schrieben Bylantzky/Patzak z.B. über Andreas Neumeister (der de facto schon beim ersten Münchner Slam 1995 aufgetreten war): »im april 1998 stellte er dann erstmals seine fähigkeiten als slammer unter beweis. er konnte zwar keinen der ersten plätze belegen, bewies jedoch mit einer reise durch die pophistorie diesmal durchaus gespür für einen bühnentauglichen text [...]. nicht schlecht für einen ernsthaften schriftsteller!« Ko Bylantzky/Rayl Patzak: »Andreas Neumeister«, in: Dies. (Hrsg.): *Poetry Slam. Was die Mikrofone halten. Poesie für das neue Jahrtausend*, Riedstadt: Ariel 2000, S. 64.

³⁷⁰ Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 254.

³⁷¹ Ko Bylantzky: »Poetry Slam – Zwischen Underground und Establishment«, in: Ders./Rayl Patzak: *Planet Slam. Das Universum Poetry Slam*, Riemerling/München: yedermann 2002, S. 152-158, hier S. 152.

ohne sich in die Nachfolge von Mainstream oder »Spaßgesellschaft«³⁷² begeben, an aktuelle Kunst- oder Literarizitätskonzepte anschließen oder auf Vermittlungs- und Vertriebsstrategien des etablierten Literaturbetriebs zurückgreifen zu müssen.³⁷³ Im Gegensatz etwa zum Social Beat behauptet die Slam-Szene jedoch nicht, abseits der Konkurrenzverhältnisse zu stehen, die im autonom ausgerichteten literarischen Subfeld zumeist implizit bleiben.³⁷⁴ Vielmehr enthüllt und reflektiert jeder Slam die Mechanismen des Kapitalerwerbs im Feld aufs Neue, denen seine Teilnehmer sich in vielen Fällen spielerisch und bewusst unterwerfen. Gerade deshalb wurde der Unterschied zwischen den beiden folgenden Ausrichtungen eines Auftritts zu einer zentralen feldinternen Differenz: der Unterschied zwischen erstens dem Auftritt mit einem Text, dessen Vortrag bereits oft zum Erfolg bei Slam-Wettbewerben geführt hat, und zweitens mit einem Text, dessen Vortrag vom betreffenden Autor als ein wichtiges Anliegen vermittelt wird – unabhängig davon, ob es möglich ist, mit dem betreffenden Auftritt eine Slam-Runde zu gewinnen.³⁷⁵

Der Anspruch, Literatur zu machen, wird auch in der Abgrenzung zu anderen Feldern sprachästhetischer Produktion deutlich, denen der Poetry Slam insbesondere in seinen Anfangstagen oft zugeordnet wurde. So wehrt sich Ko Bylanzky gegen Versuche, »die Slammer [...] in die Kabarett- und Comedyecke zu drängen, anstatt sie der Literatur zuzurechnen«³⁷⁶ – ein Feldeffekt, der aus

³⁷² Bylanzky: »Poetry Slam – Zwischen Underground und Establishment«, S. 153; vgl. auch Pospiech: Nachwort, S. 164. Vonseiten des Feuilletons wurde diese Zuordnung trotzdem vorgenommen: »Für den Literaturbetrieb kein Grund, das wirklich ernst zu nehmen. An den Slams haftet das unguteste aller Labels: Spaßkultur.« Christoph Schlegel: »Dichten als Kampfsport. Der Poetry Slam nimmt an Fahrt auf«, in: *Der Spiegel* (2007), H. 3, S. 138-140, hier S. 139.

³⁷³ Bourdieu weist darauf hin, dass kanonisierte Werke nichts anderes als »Bestseller [...] in Langzeitperspektive« sind, deren Einbindung in literaturbetriebliche Strukturen jedoch durch die gleichen konsekrativen Wertungshandlungen verschleiert wird, die sie erst bewirken. Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 237; vgl. ebd., S. 237-240.

³⁷⁴ Eine Aussage wie die des Slammers Jan Off, der Poetry Slam stelle im literarischen »Mastbetrieb [...] ohne Zweifel den Pausenhof dar«, greift deshalb zu kurz und ist v.a. als Habitus-effekt eines ehemaligen Social-Beat-Autors zu interpretieren. Jan Off: »Sackhüpfen in Stahlgewittern«, in: *Die Zeitung aus der Roten Fabrik* (2006), H. 226, S. 7.

³⁷⁵ In der *Slamily*-E-Mail-Newsgruppe lag diese Leitdifferenz häufig Diskussionen darüber zugrunde, ob »ernste« Texte wertvoller seien als »lustige« und ob der Wettbewerb die ästhetischen Strategien der Autoren beeinflusse. Vgl. hierzu z.B. die E-Mails in der *Slamily* vom 14.1. bis zum 17.1.2007. Ausgehend von Mischa-Sarim Vérollets Vorschlag, das Ranking zum Erwerb einer »Wild Card« für den *SLAM 2007* in Berlin als Grundlage für die Bestimmung einer dauerhaften »Poetry League« zu nutzen, wurde hier diskutiert, inwiefern der Wettbewerb dem Kunstcharakter der Auftritte Abbruch tut und ob es mit »ernsten und leisen texten« allgemein schwerer ist, einen Slam zu gewinnen, als mit »lauten und lustigen«. Xóchil A. Schütz: »Re: [slamily] Betrifft: Wild Card-Tabelle = Poetry League?«, Mailinglist: *slamily@yahoogroups.de*, 15.1.2007.

³⁷⁶ Bylanzky: »Poetry Slam in Deutschland«, S. 76.

dem expliziten affirmativen Rekurs auf Unterhaltsamkeit und Komik resultiert. In den Augen vieler Vertreter der legitimen Kultur bringen sich kulturelle Praktiken dadurch auch heute noch in Verruf, selbst wenn sie gar nicht primär, sondern nur u.a. entsprechend orientiert sind.³⁷⁷

Die diskursive Betonung der Eigenständigkeit des Poetry-Slam-Feldes erfolgte seit Ende der 1990er-Jahre zudem auch im deutschsprachigen Raum in Abgrenzung vom Rap: Zwar gebe es eine »Nähe zur Hip Hop-Szene«³⁷⁸, vorgetragen werde aber »Rap-Poesie«³⁷⁹ bzw. »Rap-Poetry« – neben der »Performance Poetry« und dem »Storytelling«. Es handele sich also nur um eine der drei oft genannten typischen Textsorten, die bei Slams vertreten sind und nach denen viele Veranstalter auch tatsächlich aussuchten, wen sie zu ihren Slams einluden.³⁸⁰ Für die bei Slams vorgetragenen Texte insgesamt etablierte sich der Begriff »Slam Poetry« – auch dies ein Begriff, der in erster Linie die Distinktion zu anderen Feldern und innerhalb des literarischen Feldes gewährleistet,

³⁷⁷ So berichtete Sieglinde Geisel ausgehend von ihren Slam-Erlebnissen beim *Deutsch-Nuyorican Poetry Festival* in der *NZZ*: »Es rächt sich, wenn amerikanische Denkmuster blind auf deutsche Wirklichkeiten gepresst werden«, denn die Vorträge von vielen der deutschsprachigen Autoren »verlangen [...] eine andere Konzentration« und »die explosive Polyphonie von Thomas Kling jedenfalls eignet genausowenig für Unterhaltungszwecke wie die philosophischen Wortverhäkelungen von Christian Uetz«. Sieglinde Geisel: »Spoken Word Poets«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 27.11.1995. Eine Darstellung der Slam-Erlebnisse in New York von Thomas Kling selbst findet sich in Thomas Kling: »Memorizer«, in: Ders.: *Itinerar*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997, S. 59-67, hier S. 63f. Dazu und zur Frage, wie die Aussagen in *Itinerar* zu interpretieren seien, vgl. Peer Trilcke: *Historisches Rauschen. Das geschichtsliterarische Werk Thomas Klings*, URL: <http://ediss.uni-goettingen.de/bitstream/handle/11858/00-1735-0000-0006-AEDE-3/trilcke.pdf>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016, Göttingen: Georg-August-Universität 2012, S. 466-470; vgl. auch Kap. 4.2.2.3.2.

³⁷⁸ Bylanzky: »Poetry Slam in Deutschland«, S. 77.

³⁷⁹ Ebd.

³⁸⁰ Vgl. Ditschke/Bylanzky/Patzak: »Slam ist keine Hobbydichterbühne mehr«, S. 48. Von »Lyrik, Prosa, Freestyle« sprechen z.B. Dreppel/Gaussmann/Burri: Vorwort der Herausgeber, o.P.; »Short Stories, Schüttelreimen, Trockenrap, Lyrik, Lach- und Sachgeschichten« nennt Uebel: Vorwort, S. 12. Die beschriebene Differenzierung dient noch immer nicht nur als Selektionskriterium bei der Organisation von Veranstaltungen, sondern wurde etwa in München auch insofern praxisrelevant, als sie seit 2006 zur Strukturierung von Workshop-Klassen herangezogen wurde – in diesem Fall als »Lyrik, Rap Poesie oder Prosa« –, zwischen denen die Teilnehmer nach einer ersten Wahl üblicherweise nicht mehr wechselten. Ko Bylanzky/Rayl Patzak: »02. Poetry Slam«, auf: *SCHAUBURG – Theater der Jugend – München* (o.D.), URL: <http://www.schauburg.net/produktion/02-poetry-slam>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016; Vgl. dies.: »Poetry Slam-Workshops«, auf: *SCHAUBURG – Theater der Jugend – München* (o.D.), URL: <http://www.schauburg.net/node/852/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

insofern er auf keine definierbare Textsorte referiert.³⁸¹ Es lässt sich vermuten, dass »Slam Poetry« sich gerade deshalb als Abgrenzungsbegriff etabliert hat, weil die kulturelle Praxis Poetry Slam ein ›Independent-Feld‹ im oben erläuterten Sinne herausgebildet hat. Dieses macht insbesondere die Abgrenzung gegenüber emphatischen Literaturbegriffen im hochkulturellen Sinne notwendig, und zwar bei gleichzeitiger Herausstellung der Distinktheit der eigenen Texte, ohne dabei behaupten zu müssen, selbst keine Literatur zu produzieren.

Ebenfalls Ende der 1990er-Jahre kam es zur verstärkten Abgrenzung vom Social Beat: Moderierte etwa Rayl Patzak 1998 noch den Poetry Slam beim dritten Social-Beat-Festival in Berlin,³⁸² sprachen Ko Bylanzky und er im Vorwort einer Anthologie von 2002 von den »Relikte[n] der Social Beat-Szene«³⁸³ nur noch als »Außenstehende[n]«,³⁸⁴ Auch wenn sich die ›Generationen‹ von Akteuren beim Poetry Slam weniger deutlich unterscheiden lassen als bei den Lesebühnenautoren, macht Bylanzky davon ausgehend am *National Slam 2001* in Hamburg den ersten »großen Umbruch«³⁸⁵ hin zur zweiten Generation Poetry Slammer fest: Die erste Generation der Slammer und damit die »Urge-

³⁸¹ In den z.T. von Akteuren der Slam-Szene verfassten wissenschaftlichen Arbeiten zum Poetry Slam wird häufig versucht, »Slam Poetry« als eine Textsorte zu definieren (oftmals ist auch die Rede von Slam Poetry als »Genre«). Vgl. z.B. Preckwitz: *Slam Poetry – Nachhut der Moderne*, S. 25-27; Petra Anders: »Anmoderation«, in: Dies. (Hrsg.): *Slam Poetry. Texte und Materialien für den Unterricht*, Stuttgart: Reclam 2008, S. 5-11, hier S. 7-10. Für eine entsprechende Definition von »Slam Poetry« lassen sich m.E. jedoch weder hinreichende inhaltliche noch formale Kriterien angeben, die diese von anderen Textsorten zu unterscheiden vermögen. Mit den Worten Bas Böttchers lässt sich vielmehr festhalten, »dass es keine wirkliche Slam Poetry als Genre gibt«. Lipczinsky/Böttcher: »Der Blick aufs Alltägliche, aber aus einer etwas anderen Perspektive«, S. 286.

In journalistischen Beiträgen wird »Slam Poetry« häufig als Bezeichnung für alle bei Poetry Slams vorgetragene Texte gebraucht (und zwar oftmals abwertend). Mit dieser Verwendung ist allerdings keinerlei Erkenntnisgewinn verbunden. Der Begriff erfüllt, wenn überhaupt, eine heuristische Funktion, da sich die so bezeichneten Texte stets auch anderen Kategorien zuordnen lassen. Aus den genannten Gründen werde ich die Bezeichnung »Slam Poetry« hier nicht als systematische Kategorie verwenden.

Zur Frage, ob die Verwendung von »Slam Poetry« als Begriff für eine lyrische Textsorte für den US-amerikanischen Produktionskontext sinnvoll erscheint, vgl. O’Keefe Aptowicz: *Words in Your Face*, S. 42f.

³⁸² Vgl. Jörg A. Dahlmeyer et al. (Hrsg.): *Social-Beat-Literatur. 3. Bundesweites Festival vom 20.05.98 – 24.05.98 in Ost-Berlin*, Berlin 1998 (Programmheft), U4.

³⁸³ Vgl. Bylanzky/Patzak: »... eine weitere Slam-Anthologie«, S. 5.

³⁸⁴ Ebd. Eine ähnliche Differenzmarkierung erkennt Jamal Tuschnik in den Aussagen von Oliver Gaußmann, einem der Veranstalter des *SLAM 2003*: »Gaußmanns Begriff von Poetry Slam ist ›poppig‹. Er mag es überirdisch und schick, im Gegensatz zu den Vertretern einer Kellerkultur, die aus Jeder-darf-mal- und Social-Beat-Zeiten ein eher undergroundiges Slam-Verständnis behalten haben.« Jamal Tuschnik: »Hauch von Größenwahn«, in: *Frankfurter Rundschau*, 19.9.2003.

³⁸⁵ Bylanzky: »Poetry Slam – Zwischen Underground und Establishment«, S. 155.

steine der Bewegung nahmen gar nicht erst teil oder mussten feststellen, dass ihre Zeit auf Slams abgelaufen zu sein schien«,³⁸⁶

In den ersten Jahren nach der Jahrtausendwende erreichte die Rede davon, dass »Offenheit und Vielfalt [...] Kern und Herz des Poetry Slam«³⁸⁷ seien, ihren Höhepunkt. Gleichzeitig differenzierte sich mit der zunehmenden Verbreitung des Veranstaltungsformats die Poetry-Slam-Szene aus: Zum einen wurden solche Autoren bei Slams immer erfolgreicher, die ihre Texte und Performances direkt für den Auftritt bei Poetry Slams konzipierten.³⁸⁸ Zum anderen waren immer mehr Stimmen aus anderen Feldern sprachästhetischer Produktion bei Slams zu hören: Rapper, Singer-Songwriter und Kabarettisten wechselten in das Poetry-Slam-Subfeld oder traten mit ihren Texten auch bei Poetry Slams auf.³⁸⁹

Von 2004 an wurden auch mehrere der Berliner Lesebühnenautoren bei Poetry Slams erfolgreich, nachdem die Akteure der beiden Szenen vorher nur selten auf den jeweils anderen Bühnen aufgetreten waren.³⁹⁰ Da es inzwischen wesentlich mehr regelmäßig stattfindende Slams gab als vorher, etablierten sich bundesweit auch mehr Auftretende. Ebenso wie die Kämpfe um relevante Positionen im Feld lässt sich dies gut an den Teilnehmern des jährlichen *SLAM* und deren wachsender Anzahl ablesen.³⁹¹ Die Herausbildung einer drit-

³⁸⁶ Ebd.

³⁸⁷ Dreppel/Gaussmann/Burri: Vorwort der Herausgeber, o.P.

³⁸⁸ So z.B. Timo Brunke, der sich – bevor er das Veranstaltungsformat Poetry Slam kennenlernte – auf Kabarettbühnen versuchte, sich jedoch als »Verseschmied Bruder Grimm« weder im literarischen noch im kabarettistischen Feld dominant positionieren konnte. Das hinreichend offene Slam-Format ließ aber genau diese Positionierung zu, sodass er sich darauf konzentrierte und z.B. beim Slam im *Substanz* eine Zeit lang als »nahezu unschlagbar« galt und als »Deutschlands bester Bühnendichter« gehandelt wurde. Ko Bylanzky/Rayl Patzak: o.T. [Timo Brunke], in: Dies. (Hrsg.): *Planet Slam. Das Universum Poetry Slam*, Riemerling/München: yedermann 2002, S. 25. Weiterhin sind z.B. Lydia Daher, Dalibor, Nora Gomringer und Frank Klötgen der zweiten Slammer-Generation zuzurechnen.

³⁸⁹ Etwa Sebastian Krämer, der vor seinem Sieg beim *National Slam 2001* in Hamburg überhaupt erst an einer Handvoll Poetry Slams teilgenommen hatte. Vgl. Bylanzky: »Poetry Slam – Zwischen Underground und Establishment«, S. 155. Rapper, die in dieser Zeit begannen, bei Slams aufzutreten sind z.B. Nina Sonnenberg (Fiva/Fiva MC) und Tobias Borke (eine Zeit lang als Tobi Wahn).

³⁹⁰ So gewann Volker Strübing den Einzelwettbewerb *SLAM 2005* und gemeinsam mit Michael Ebeling den Teamwettbewerb beim *SLAM 2006*. Den Einzelwettbewerb 2006 und 2007 gewann mit Marc-Uwe Kling abermals ein Berliner Lesebühnenautor. Trotzdem tritt das Gros der Leserbühnenautoren nicht bei Slams auf. Vgl. Thilo Bock: »Von Seelenwittichen und ›leckeren‹ Ofenkartoffeln«, auf: *Literaturport.de* (o.D.), URL: <http://www.literaturport.de/literatouren/berlin/literatour/thilo-bock-von-seelenwittichen-und-leckeren-ofenkartoffeln/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

³⁹¹ Die Anzahl der Auftretenden beim jährlichen *SLAM* ist bis 2006 kontinuierlich gestiegen und wird seitdem begrenzt, um nicht mehr Einzelveranstaltungen (Vorrunden und Halb-

ten Generation Slammer, zu der z.B. Julius Fischer, Pauline Füg, Lars Ruppel und Sebastian 23 zu zählen sind, lässt sich ungefähr in diesem Zeitraum verorten: Es nahmen nicht nur die intertextuellen bzw. performancebezogenen Verweise kontinuierlich zu,³⁹² auch die zentralen Positionen im Slam-Feld, die aus der Gestaltung von Performance und Text (Textsorten, Genres usw.) resultieren, waren umkämpft.³⁹³ Jüngere Akteure im Feld wurden immer häufiger mit älteren verglichen, so z.B. Pauline Füg mit Lydia Daher, die sie tatsächlich 2008 als Leiterin der *Performance-Poetry-Workshop*-Klasse der Münchner Schauburg beerbte.³⁹⁴

Einen deutlichen Einschnitt markiert das Jahr 2004 zudem insofern, als im Vorfeld des *SLAM 2004* in Stuttgart die ersten von Slam-Autoren geleiteten Poetry-Slam-Workshops für Schüler ausgerichtet wurden und es von 2004 an einen U20-Wettbewerb im Rahmen des *SLAM* gab.³⁹⁵ Während es dafür 2004 und 2005 noch ein Überangebot an Auftrittsplätzen gab, fanden in den nächsten Jahren immer mehr Workshops statt, aus denen sich ausreichend Teilnehmer der U20-Slams des deutschsprachigen Raums akquirierten, um diese Plätze zu füllen.³⁹⁶ Ausgerichtet werden die Workshops noch immer häufig in Kooperation mit Schulen, finanziert durch Fördervereine und/oder von Eltern bzw. durch Förderprogramme der jeweiligen Stadt oder des betreffenden Bundeslandes.³⁹⁷ Damit tat sich zum ersten Mal eine Möglichkeit für etablierte Poetry Slammer auf, das erworbene feldspezifische symbolische Kapitel in ökonomisches zu transformieren.

Zuvor war das nur in Einzelfällen möglich, so z.B. bei Bas Böttcher, den das Goethe-Institut für eine Vielzahl von Auftritten v.a. im europäischen Ausland buchte. Da es die Erfolge auf Slams nicht ermöglichten, sich zu finanzieren, beschränkte sich die Zeit, in der viele Autoren bei Slams auftraten, auf ihr

finalrunden im Einzel- bzw. Teamwettbewerb) ausrichten zu müssen, als Besucher gewonnen werden können. Zur Zahl der Auftretenden beim *SLAM* vgl. Willrich: *Poetry Slam für Deutschland*, S. 18.

³⁹² Vgl. exemplarisch Lars Ruppel: o.T. [»Komm mal her«], in: *Die Zeitung aus der Roten Fabrik* (2006), H. 226, S. 6.

³⁹³ Eine detaillierte Analyse des Poetry-Slam-Feldes insgesamt bietet sich zwar aufgrund seiner vergleichsweise kurzen Geschichte und der begrenzten Zahl von Akteuren an, kann aber im vorliegenden Rahmen nicht vorgenommen werden.

³⁹⁴ E-Mails von Pauline Füg an SD vom 13.5.2016 und 2.6.2016.

³⁹⁵ Vgl. Anders: *Poetry Slam in Deutschland*, S. 80. Seit 2013 werden die deutschsprachigen U20-Poetry-Slam-Meisterschaften separat vom jährlichen *SLAM* ausgetragen, was zum einen mit dem gewachsenen Umfang der Veranstaltung zusammenhängt, zum anderen aber als Hinweis auf ihre gestiegene szeninterne Relevanz zu werten ist.

³⁹⁶ Diese hatte es vorher deshalb in geringerer Zahl gegeben, weil die Slam-Szene fast ausschließlich aus Erwachsenen bestand, die über 18 Jahre alt waren – für Jüngere stellten die Zeiten, zu denen Slams stattfinden, aufgrund des Jugendschutzgesetzes eine Hürde dar.

³⁹⁷ Zu Organisationsstruktur der Poetry-Slam-Workshops im deutschsprachigen Raum vgl. Anders: *Poetry Slam in Deutschland*, S. 83-90.

Studium, also auf eine Zeit, in der sie sich überwiegend anders finanzierten und trotzdem zeitlich flexibel waren. Im Anschluss daran hörten viele wieder auf zu slammen, weil sie aufgrund einer regelmäßigen Erwerbsarbeit nicht länger zu auswärtigen Slams reisen konnten; oder sie konzentrierten sich auf andere Distributionsweisen der eigenen literarischen Produktion und damit auf eine Neupositionierung im literarischen Feld.³⁹⁸

Die Neupositionierung von Autoren, die eine Zeit lang viel bei Poetry Slams aufgetreten waren, durch die Konzentration auf anders konnotierte feldspezifische Praktiken, lässt sich an jenen des Hamburger Independent-Verlags mairisch verdeutlichen (gegründet 1999, seit 2005 im Buchhandel vertreten): Wie gelegentlich auch die Verleger Daniel Beskos und Peter Reichenbach traten Finn-Ole Heinrich, Michael Weins, Stevan Paul und Benjamin Maack jeweils unterschiedlich lange im Zeitraum von Ende der 1990er-Jahre bis 2005 bei Slams auf, hörten damit aber nach ihrem Studium oder mit stärkerer beruflicher Einbindung wieder auf. Inzwischen ist Heinrich freier Autor und finanziert sich zudem über Solo-Lesungen, während die Übrigen hauptberuflich als Psychologe (Weins), freier Food-Stylist/-Redakteur (Paul) und Journalist (Maack) tätig sind. Positioniert haben sie sich im autonomen Teilfeld des literarischen Feldes, und zwar primär mit Romanen und Erzählbänden, sodass die Vermittlung ihrer Texte nicht länger von Auftritten bei Poetry Slams abhängig ist.

Nora Gomringer ist einen ähnlichen Weg wie Finn-Ole Heinrich gegangen. Sie hat sich jedoch ausgehend vom bei Poetry Slams erworbenen symbolischen Kapital eine neue Position im literarischen Subfeld der Lyrik geschaffen und inzwischen eine Vielzahl z.T. sehr hoch dotierter Literaturpreise gewonnen.³⁹⁹ Poetry Slams beschreibt sie inzwischen als »eine große Schule für die sprachlich-effektvolle Inszenierung von Texten«.⁴⁰⁰ Ähnlich äußert sich Daniel Beskos:

³⁹⁸ Gleichwohl sind ökonomische Umstände immer nur einer von vielen Gründen hierfür und werden vielen Autoren als ein solcher gar nicht bewusst.

³⁹⁹ Darunter der Jacob-Grimm-Preis (2011), bei dessen Verleihung Gomringer als »Königin des Poetry Slam« bezeichnet wurde, sowie der Joachim-Ringelnatz-Preis (2012). Die am breitesten wahrgenommene Auszeichnung war der Ingeborg-Bachmann-Preis bei den *Tagen der deutschsprachigen Literatur* in Klagenfurt 2015, den Gomringer mit dem Prosatext *Recherche* gewann. Auch hier wurde bei der Preisvergabe von Moderator Christian Ankwitsch herausgehoben, dass es sich bei der Autorin um eine »erfahrene Poetry Slammerin« handelt. »Alle Videos zu den TddL 2015 – Bachmannpreis: Preisverleihung« (ORF, 5.7.2015), 00:25:59, auf: *Tage der deutschsprachigen Literatur*, URL: <http://bachmannpreis.orf.at/stories/2709569>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016. Gomringer arbeitet zudem seit 2010 als Direktorin des Künstlerhauses Villa Concordia in Bamberg. »Preisträger 2011« (o.V.), auf: *Kulturpreis Deutsche Sprache* (o.D.), URL: <http://kulturpreis-deutsche-sprache.de/preistraeger/preistraeger-2011/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁴⁰⁰ Nora Gomringer: »SpiegelxelfeR«, in: Dies.: *Ich werde etwas mit der Sprache machen*, Dresden, Leipzig: Voland & Quist 2011, S. 24-28, hier S. 27.

4. Differenzstrukturen

Vorlesen. Ich glaube, das ist die härteste Schule. Denn [...] auf der Bühne merkt [man], sei es bei Lesungen oder bei Poetry Slams: größte Peinlichkeit beim Lesen eines Satzes, von dem man dachte, das ist jetzt ein Knaller, davon spürt man im privaten Rahmen oft nichts.⁴⁰¹

Ohne dass sie solchen sozialen Mechanismen tatsächlich etwas entgegensetzen konnten, haben sich insbesondere die Organisationsinstanzen des Slam-Feldes schon früh darum bemüht, die Lücke zwischen der Autonomie des Feldes der Poetry Slams und der eingeschränkten Autonomie der Autoren zu negieren, so z.B. Ko Bylanzky, der angibt: »Ich bin jedoch weit entfernt davon, Slams als Ausbildungsstätte des Literaturapparats zu sehen.«⁴⁰²

Wie oben beschrieben ermöglichte zuerst das Workshop-Wesen einer größeren Anzahl Slam-Autoren, ihr symbolisches Kapital in ökonomisches zu transformieren – also paradoxerweise die Arbeit in einem Kontext, in dem Poetry Slams und den Auftritten bei Slams kein Wert an sich zugesprochen wird, sondern sie als »Form jugendlicher Ausdrucksmöglichkeiten«⁴⁰³ und als Mittel zum Erwerb von Kompetenzen und der Persönlichkeitsbildung betrachtet werden.⁴⁰⁴ In manchen Bundesländern ist das Thema Poetry Slam sogar curricu-

⁴⁰¹ Daniel Beskos, zit. n. Anika Stracke: »Unabhängige Verleger geben Tipps für's Schreiben und Veröffentlichen«, auf: *literaturcafe.de* (19.10.2007), URL: <http://www.literaturcafe.de/tipps-fuers-schreiben-und-veroeffentlichen/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁴⁰² Bylanzky: »Poetry Slam – Zwischen Underground und Establishment«, S. 155. Den Poetry Slam als »Förderformat« aufzufassen, griffe jedoch ebenfalls zu kurz, weil es die sozialen Kämpfe der Poetry-Slam-Szene um Autonomie nicht in ausreichendem Maße berücksichtigte. Dücker: »Literaturpreise«, S. 55.

⁴⁰³ Sabine Samonig: »*Checker dichten!*«. *Poetry Slam mit Jugendlichen*, Berlin: RabenStück 2010, S. 9.

⁴⁰⁴ Vgl. z.B. Anders: *Poetry Slam im Deutschunterricht*, S. 217-224. Gleichwohl betonen Workshop-Leiter aus der Slam-Szene häufig ihre Unabhängigkeit von externen Didaktisierungskonzepten während der Schreib- und Auftritts-Workshops. Vgl. z.B. Matthias Niklas/Felix Römer: »»Ein bisschen ehrlicher««, auf: *Slammin' Poetry* (2.8.2009), URL: <http://www.slammin-poetry.de/magazin/slam-poeten-im-interview-felix-roemer>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016; Lars Ruppel: »[slamily] Nicht die Workshops«, Mailinglist: *slamily@yahoogroups.de*, 12.5.2008. Es sei darauf hingewiesen, dass viele im didaktischen Diskurs postulierten positiven Funktionen der Einbindung von Poetry Slams in den Schulunterricht empirisch nicht belegt sind. Dies gilt etwa für die Hypothese, die Lesemotivation würde durch die Partizipation an Poetry-Slam-Praktiken gesteigert – entsprechend äußert sich z.B. Petra Anders. Vgl. Petra Anders: »Lesemotivation durch Poetry Slams«, auf: *Lesen in Deutschland* (11.9.2008), URL: <http://www.lesen-in-deutschland.de/html/content.php?object=journal&lid=845>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

Auf diese Frage geben auch die Daten, die im Rahmen dieser Studie erhoben wurden, keine abschließende Antwort. Sowohl zwischen der Anzahl besuchter Poetry Slams und der Lesequantität der hier betrachteten Slams lassen sich jedoch keine relevanten Zusammenhänge feststellen (Anhang 8.4.6.1.8). Deshalb stehe ich der Annahme, dass bei Jugendlichen ein kausaler Zusammenhang von Slam-Erfahrung und Lesemotivation vorliegt, skeptisch gegenüber.

lar eingebunden, sodass sich neben den Workshops ein Markt für Bücher von in der Szene aktiven ›Experten‹ herausgebildet hat, die das Thema für den schüleraktivierenden und produktionsorientierten Unterricht didaktisch aufbereiten.⁴⁰⁵

In der Folge der Workshops und der kontinuierlichen Gründung neuer Slams wuchs auch die Slam-Szene weiter an, ohne dass sich jedoch noch fundamentale strukturelle Veränderungen ausmachen lassen.⁴⁰⁶ Es entstanden

Weiterhin gibt es seit einigen Jahren mit *Weckworte* (vorher *Alzpoetry*) und *DemenzPoesie* Projekte, bei denen Slammer oder in Workshops ausgebildete Schüler Gedichte vor Alzheimer-/Demenzpatienten vortragen oder mit Letzteren erarbeiten (orientiert an Gary Glazners *Alzheimer's Poetry Project*). Vgl. Lars Ruppel: »Weckworte«, URL: http://larsruppel.de/?page_id=3, Datum des Zugriffs: 30.11.2016; Henrikje Stanze/Pauline Füg: »Was ist DemenzPoesie?«, URL: <http://demenzpoesie.blogspot.de/p/was-ist-demenzpoesie.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁴⁰⁵ Bis 2016 sind neben einer Vielzahl an Artikeln in didaktischen Fachzeitschriften die folgenden deutschsprachigen Arbeitsbücher für den Unterricht und wissenschaftlich-theoretischen Monografien erschienen: Anders: *Poetry Slam*; Dies. (Hrsg.): *Slam Poetry. Texte und Materialien für den Unterricht*, Stuttgart: Reclam 2008; Böttcher: *Die Poetry-Slam-Expedition* (ergänzt durch: Almuth Hille/Bas Böttcher: *Die Poetry-Slam-Expedition. Materialien und Arbeitsanregungen*, Braunschweig: Schroedel 2009; Almuth Hille/Bas Böttcher: *Die Poetry-Slam-Expedition. Materialien Deutsch als Fremdsprache*, Braunschweig: Schroedel 2010); Samonig: »Checker dichten!«; Anders: *Poetry Slam im Deutschunterricht*; Willrich: *Poetry Slam für Deutschland*; Xóchil A. Schütz: *Slam Poetry – eigene Texte verfassen und performen. Übungsmaterial: Von der Idee bis zum vorgetragenen Text*, Buxtehude: Persen 2010; Petra Anders: *Poetry Slam. Unterricht, Workshops, Texte und Medien*, Baltmannsweiler: Schneider 2011; Xóchil A. Schütz: *Slam Poetry mit Grundschulkindern. Kurze Texte schreiben und vortragen*, Buxtehude: Persen 2012; Timo Brunke: *Wort und Spiel im Unterricht. Vom Sprachspiel über Poetry Slam zur Rhapsodie*, Seelze: Kallmeyer 2015.

Der Film *Slam Revolution* (produziert für ARTE/ZDF) zielt ebenfalls auf den schulischen Markt und hat in der DVD-Fassung deshalb eine Länge von 43 Minuten (gegenüber 36 Min. in der Fernsehfassung). Vgl. *Slam Revolution* (USA/D/F 2007), R: Rolf S. Wolkenstein, DVD, 43 Min., Bonn: Lingua.

Bei den nicht-didaktischen wissenschaftlichen Arbeiten, die bislang zu Aspekten des Poetry Slams publiziert wurden, handelt es sich v.a. um Studienabschlussarbeiten, und zwar zumeist von Poetry Slammern oder Akteuren, die der Poetry-Slam-Szene nahestehen, so z.B. Preckwitz: *Slam Poetry – Nachhut der Moderne*; Westermayr: *Poetry Slam in Deutschland*; Sulaiman Masomi: *Poetry Slam. Eine orale Kultur zwischen Tradition und Moderne*, Paderborn: Lektora 2012; Felis: *Auf den Spuren der Lyrik beim Poetry Slam*; Franziska Holzheimer: *Strategien des Authentischen. Herausforderungen einer literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Literatur sekundärer Oralität am Beispiel von Slam Poetry*, Paderborn: Lektora 2014.

⁴⁰⁶ Es müssen deshalb m.E. bislang auch keine nachfolgenden ›Generationen‹ von Poetry Slammern mehr unterschieden werden, insofern ich diese an strukturellen Entwicklungsschritten des Feldes festgemacht habe.

kaum neue Positionen für die nachfolgenden Akteure, nicht zuletzt, weil viele Workshop-Schüler sich zunächst an ihren Lehrern orientierten:⁴⁰⁷ »Unglaublich, wie viele Mini-Paulines einem im Süden so auf Slams entgegenkommen«,⁴⁰⁸ stellte der Slammer Mischa-Sarim Vérollet in einer Mail an die *Slamily* mit Bezug auf Pauline Füg fest, die seit 2006 zunächst in Augsburg, München u.a. bayerischen Städten Workshops gab. Gleichzeitig kam es – ebenfalls durch die Workshops – zu einer Professionalisierung lokaler Szenen, sodass wenig auftrittserprobte ›Quereinsteiger‹ oft abgeschreckt wurden. Beim Münchner Slam im *Substanz*, dessen Nachwuchs-Slammer sogar in der Jugendzeitschrift *Yam!* als Teenie-Stars präsentiert wurden,⁴⁰⁹ führte dies dazu, dass die am Veranstaltungsabend ausliegende offene Liste 2007 mehrmals nicht vollständig besetzt und deshalb schließlich abgeschafft wurde. Eine Teilnahme war im Anschluss nur noch nach vorheriger Anmeldung möglich.⁴¹⁰

Durch die Etablierung immer neuer Slams wurde das Veranstaltungsformat zunehmend bekannter und erreichte zudem mehr Publikum. Aus diesem Grund versuchten sich seit 2006 verschiedenen Fernsehsender an einer TV-Adaptation des Formats.⁴¹¹ Darüber hinaus nutzten verschiedene Firmen das Format für Marketingzwecke. So veranstaltete etwa Hugo Boss zur Präsenta-

Auf den ersten Blick mag diese These überraschen: Die Annahme, dass sich ein so junges Praxisfeld wie das des Poetry Slams im deutschsprachigen Raum zehn Jahre nach seinen Anfängen nicht mehr grundlegend verändert haben soll, erscheint intuitiv problematisch. Tatsächlich gibt es kaum übersehbare Verschiebungen, Neu- und Repositionierungen im Slam-Feld. Gleichwohl glaube ich, dass die *strukturellen* Grundzüge des Feldes, wie ich sie hier beschrieben habe, sich nicht mehr verändert haben, und zwar ungeachtet der stark angewachsenen Popularität des Veranstaltungsformats (nicht zuletzt durch den ›Julia-Engelmann-Hype‹ Anfang 2014; s.u.).

⁴⁰⁷ Eine der wenigen Ausnahme war Temye Tesfu, der sich mit seinen Performances eher am collagierenden Stil der Progressive-Rock-Band *The Mars Volta* und dem Rap von Saul Williams orientierte, einem der bekanntesten ehemaligen US-amerikanischen Slammer. In Deutschland etablierte Tesfu sich so mit einer neuen Position im Poetry-Slam-Feld.

⁴⁰⁸ Mischa-Sarim Vérollet: »[slamily] Betrifft: geklaute Texte«, Mailinglist: *slamily@yahoo groups.de*, 9.5.2008. Zu Füg-Epigonon vgl. auch Heiner Lange: »Kiezmeisterschaft«, auf: *Lange.Slam.Blog* (20.1.2008), URL: <http://dichterlange.de/blog/?p=160>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁴⁰⁹ Vgl. Tanja Gebru: »›Wir fighten mit Worten!‹«, in: *Yam!* (2006), H. 48, S. 60f.

⁴¹⁰ Vgl. Ditschke/Bylanzky/Patzak: »›Slam ist keine Hobbydichterbühne mehr‹«, S. 48f.

⁴¹¹ Den Anfang machte der *WDR Poetry Slam* (2007 bis 2009, produziert von 2006 an), Sat.1 Comedy schickte die Zuschauer 2008 auf die *Slam Tour mit Kuttner* (gefolgt vom *Slam Palast* [2008], einer Show ohne Wettbewerb, in der Slam- und Lesebühnenautoren ihre Texte vortrugen), und zdf.kultur strahlte 2012/2013 eine Poetry-Slam-Sendung aus, die jedoch wesentlich günstiger produziert wurde als der *WDR Poetry Slam*. ARTE veranstaltete elf Runden des *ARTE WebSlams* (2008 bis 2012), bei dem Slammer mit hochgeladenen Videos gegeneinander antraten. Zudem strahlte der Sender mehrmals die Finalrunden von *SLAMs* über Internet-Livestreams aus, ebenso wie z.B. der Bayerische Rundfunk.

tion seiner neuen Parfüms *XX* und *XY* am 12.7.2007 einen Slam vor Journalisten: In der Berliner Edel-Diskotheek *Goya* war neben dem obligatorischen Häppchenbuffet ein Boxring aufgebaut worden, in dem Slammerinnen und Slammer bei einem ›Kampf der Geschlechter‹ gegeneinander antraten und nicht nur für ihren Auftritt bezahlt wurden, sondern zusätzlich auch für jedes anlassbezogene Signalwort wie »Parfüm«, »Duft« usw., das sie in ihre Texte einbauten.⁴¹² In eine ähnliche Richtung zielt die Ausrichtung von Slams in Theatern und Museen: In vielen Fällen nutzen diese die Publikumswirksamkeit des Slams, um eine andere Zuschauergruppe mit dem eigenen Haus in Berührung zu bringen.⁴¹³

Andere Firmen versuchten sich in der direkten kommerziellen Nutzung des Formats. Während sich die *Slamily* jedoch vom einmaligen Versuch der Eventagentur After NetWork, einen After-Work-Slam auszurichten, mit Spott abgrenzte,⁴¹⁴ fielen die Reaktionen der Slam-Szene wesentlich schärfer aus, sobald mehr Geld im Spiel war: 2009 wurde come4event vorgeworfen, sich als »Hai im Guppybecken«⁴¹⁵ die Verdienste der Slam-Szene zu eigen zu machen, da die Eventagentur von der Europäischen Union 160.000 Euro Fördergelder zu Ausrichtung der *European Poetry Slam Days* mit Workshops und Veranstaltungen in Berlin eingeworben hatte und vorher nicht in der Slam-Szene in Erscheinung getreten war.⁴¹⁶ 2007 gründete Jan Mehlhose alias junyq mit Unterstützung von Universal Music das Label Trottoirpoesie, mit dem versucht wurde, *Spoken Word* in ähnlicher Weise auf dem deutschsprachigen Musikmarkt zu etablieren, wie es Universal mit dem Slammer Grand Corps Malade in Frankreich gelungen war. Zur Vermarktung von junyqs Album *Augen Blicke* (2007) wurde in erster Linie auf die Behauptung zurückgegriffen, zum ersten

⁴¹² Hugo Boss trat in der Folge auch als Sponsor des *SLAM 2007* in Berlin auf. Andere Firmen richten in ähnlicher, nicht direkt kommerziell wirksamer Weise Slams aus, darunter z.B. GAP sowie BMW mit einem jährlichen Poetry Slam in der Münchner *BMW Welt*. Dort trugen die Slammer zunächst den Text eines kanonisierten Autors vor, um ihn in einer zweiten Runde mit einem eigenen, darauf bezogenen Text zu konfrontieren. Auf diese Weise bediente die Veranstaltung aus Sicht der Sponsoren offenbar die Wertmaßstäbe der BMW-Zielgruppe, die vermutlich eher eine Affinität zur repräsentativen, stärker legitimierten Kultur aufweist. Als Sponsor von Slams in Hamburg, Berlin, Köln, dem Ruhrgebiet und München tritt seit 2013 auch der Whiskey-Produzent Tullamore auf und rekurriert dabei auf die Slam-Tradition, dass der Gewinner eine Flasche Whiskey erhält. Vgl. Slam Kultur gGmbH (Red.): »Tullamore D.E.W.«, auf: *Kampf der Künste* (o.D.), URL: <http://www.kampf-der-kuenste.de/service/tullamore/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁴¹³ Darunter große Bühnen wie das Deutsche Schauspielhaus in Hamburg, kleine Off-Bühnen wie das Göttinger Theater im OP und Museen wie das Hamburger Bucerius Kunst Forum (z.B. anlässlich der Gerhard-Richter-Ausstellung 2011).

⁴¹⁴ Vgl. die E-Mails in der *Slamily* vom 9.8. und 10.8.2010.

⁴¹⁵ Lars Ruppel: »[slamily] AW:Betrifft: Offener Brief an come4events - Initiative für einen ech«, Mailinglist: slamily@yahoogroups.de, 3.8.2009.

⁴¹⁶ Vgl. die E-Mails in der *Slamily* vom 24.6. bis zum 18.11.2009.

Mal ›Slam Poetry‹ und musikalische Elemente zu kombinieren.⁴¹⁷ Das jedoch hatten schon mehrere Akteure der deutschsprachigen Slam-Szene, mit der der bei Bordeaux lebende Mehlhose zuvor nichts zu tun gehabt hatte, schon lange vor *Augen Blicke* gemacht – dementsprechend negativ wurde auch Mehlhoses Projekt bewertet.⁴¹⁸ Erst nachdem das kommerziell völlig erfolglose Label aufgelöst worden und die Gefahr der Bemächtigung der eigenen ästhetischen Strategien durch feldexterne Akteure gebannt war, kam es mit einem Video, das sich auf Mehlhoses Musikvideo zu »Aus meinem Fenster«⁴¹⁹ und seinen Text »Papa muss stark sein«⁴²⁰ bezieht, zu einer parodistischen Stellungnahme etablierter Slammer.⁴²¹

Die Transformation von feldspezifischem symbolischem in ökonomisches Kapital über die Nutzung von ästhetischen Strategien, die im Poetry-Slam-Feld erarbeitet wurden, gilt sceneintern gleichwohl als legitim. Um 2008 herum nahm die Anzahl der bekannteren Slammer zu, die zusätzlich auch mit Solo-programmen auf Tour gingen, und zwar v.a. auf Kleinkunst-, Kabarett- und Comedybühnen, wo sie den Vortrag von gesprochenen Texten nicht selten mit Liedern im Singer-Songwriter-Stil kombinierten. Spiegelten sich in den Einflüssen, denen der Poetry Slam unterlag, die Vielzahl an Bühnentraditionen im deutschsprachigen Raum und die unterschiedlichen impulsgebenden Felder, finden sich seit Ende der 2000er-Jahre ebenso gegenteilige Tendenzen: Sarah Hakenberg etwa hat einen vollständigen Feldwechsel vollzogen und trat anfangs nur mehr dezidiert mit »Literarischem Kabarett«⁴²² auf, genauso wie die Kabarettistin Mia Pittroff.⁴²³ Andere Akteure aus dem Poetry-Slam-Feld grün-

⁴¹⁷ Vgl. z.B. MusikWoche: »Universal macht mit Mehlhose Trottoirpoesie«, auf: *mediabiz* (22.6.2007), URL: <https://www.mediabiz.de/musik/news/universal-macht-mit-mehlhose-trottoirpoesie/235326/4107>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁴¹⁸ Vgl. die E-Mails in der *Slamily* vom 24.6. bis zum 3.9.2007. Vgl. insbesondere den Verweis auf den Wikipedia-Artikel zur Kulturindustrie in Maik Martschinkowsky: »[slamily] Betrifft: Ich bin's nochma'«, Mailinglist: *slamily@yahoogroups.de*, 31.8.2007.

⁴¹⁹ junyq: »Aus meinem Fenster«, auf: *dailymotion* (4.6.2007), URL: http://www.dailymotion.com/video/x2609a_aus-meinem-fenster_music, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁴²⁰ junyq: »Papa muss stark sein«, auf: Ders.: *Augen Blicke* (CD), Trottoirpoesie 2007, Track 7.

⁴²¹ Lars Ruppel/Sebastian 23 et al.: »Weise Leere (Freestyle)«, auf: *YouTube* (22.6.2009), URL: <http://www.youtube.com/watch?v=K-VoQxBnfyo>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁴²² Sarah Hakenberg: »Ich«, URL: <http://www.sarah-hakenberg.de/index.php?seid=2>, Datum des Zugriffs: 10.4.2012.

⁴²³ Volker Surmann belegt, dass sich in den 1990er-Jahren die Wertmaßstäbe des Kabarettpublikums verändert haben und der Kabarettbesuch inzwischen stärker auf Unterhaltung und weniger auf Aufklärung und Bildung zielt. Es ist anzunehmen, kann an dieser Stelle aber nicht nachgewiesen werden, dass dieser Wandel das kabarettistische Feld anschlussfähiger für die Praktiken von Akteuren aus dem Slam-Feld gemacht hat. Vgl. Volker Surmann: *Neue Tendenzen im deutschen Kabarett der 90er Jahre*, URL: http://neu.volkersurmann.de/wp-content/uploads/2011/03/surmann_examensarbeit.pdf, Datum des Zugriffs: 30.11.2016, Bielefeld: Universität Bielefeld 1999 (Examensarbeit), S. 100-104.

den Lesebühnen, deren Eintrittsgelder sie teilen;⁴²⁴ viele vertreiben ihre eigenen Publikationen nach Slam-Auftritten;⁴²⁵ zudem steigt wie bei den Lesebühnenautoren das Interesse an Poetry Slammern als Autoren im Bereich des populären bzw. erzählenden Sachbuchs oder für sachthemenzentrierte Unterhaltungsliteratur (Letzteres v.a. im Jugendbuchsegment).⁴²⁶

Poetry Slammer nutzen also ihr feldspezifisches symbolisches Kapital, um sich mit ihren zuerst im Poetry-Slam-Feld eingebrachten Produkten oder ausgehend von ihren jeweiligen Positionen im Slam-Feld in anderen, anschlussfähigen Feldern zu positionieren. Dass sie dafür seit den 2010er-Jahren vermehrt das Kabarett- und das Comedyfeld wählen, dürfte mit ein Grund für das bereits o.g. Urteil des *Spiegel* sein, Slam verkomme »zur gewöhnlichen Stand-up-Comedy«. ⁴²⁷ Während die Poetry-Slam-Szene jene Angriffe von au-

⁴²⁴ Etwa LMBN (Dortmund; gegründet von den bekannten Slammern Sulaiman Masomi, Sebastian 23, Andy Strauß und Mischa-Sarim Vérollet), die *Couchpotatoes* (Berlin) und die *Nachtbarden* (Hannover).

⁴²⁵ Verlage wie Lektora, periplaneta und Satyr (bis zur Einstellung seines Programms auch der Verlag sprechstation) haben sich u.a. auf diese Nische spezialisiert; manche Verlage verlangen Mindestabnahmen der Titel durch die Autoren selbst.

⁴²⁶ cbj/ctb positionierte mit Jaromir Konecny als erster Verlag einen Slammer als Autor für unterhaltsame Jugendliteratur (z.B. *Hip und Hop und Trauermarsch* [2006], *Doktorspiele* [2009] und *Krumme Gurken* [2011]). Auf eine etwas ältere Teenager-Gruppe zielte der Carlsen Verlag mit Mischa-Sarim Vérollets *Das Leben ist keine Waldorfschule* (2009), *Warum ich Angst vor Frauen habe* (2010) und *Irgendwas mit Menschen* (2013), Christian Bartels *Zivildienstroman* (2011) und Torsten Strätters *Der David ist dem Goliath sein Tod* (2011) sowie mehreren Nachfolgebänden (z.T. beim Humor-Imprint Lappan). Der Gewinner des *SLAM 2009*, Philipp »Scharri« Scharrenberg, brachte mit *Der Klügere gibt Nachhilfe. Sprachakrobatik für alle Lebenslagen* (2012) ein populäres Sachbuch im Fischer Verlag heraus, Rowohlt Karsten Hohages *Männer-WG mit Trinkzwang* (2012) über Verbindungen und Burschenschaften sowie ein Misha Anouks *Goodbye, Jehova!* (2014), Sebastian 23 publizierte bei WortArt (einem Imprint von Edel) und ebenfalls bei Carlsen – viele weitere Beispiele ließen sich anführen.

In den 2010er-Jahren wurden Slammer wieder häufiger auch in belletristischen Programmen größerer Verlage publiziert, so etwa Christian Ritter (*Die sanfte Entführung des Potsdamer Strumpfträgers*, Heyne 2013), Pierre Jarawan mit seinem Bestsellerroman *Am Ende bleiben die Zedern* (Berlin Verlag 2016), Patrick Salmen (*Ich habe eine Axt* [Knaur 2014], *Genauer betrachtet sind Menschen auch nur Leute* [Knaur 2016]) sowie Julia Engelmann (bislang drei Bände bei Goldmann [2014, 2015 und 2016], z.T. Bestseller; s.u.); in vielen Fällen kommt es auch zum Einkauf von Lizenzen belletristischer Titel von Poetry Slammern durch Publikumsverlage, wobei die Titel zuerst bei unabhängigen Verlagen wie Satyr erschienen sind.

⁴²⁷ Alexander: »Dichter dran am Kommerz«. Zudem vermarkten insbesondere die Publikumsverlage Poetry Slammer mit dem Label Comedy: »Extrem smart, leicht spleenig, aber vor allem lustig: Der Comedy-Roman von Poetry-Slam-Star Mischa-Sarim Vérollet«. Ullstein Taschenbuch Verlag (Hrsg.): *Ullstein Taschenbuch März 2012 – September 2012* [Vorschau für den Buchhandel], Berlin: Ullstein 2011, S. 131. Aus Perspektive der Text-

ßen als besonders relevant erachtet, bei denen versucht wird, feldintern erarbeitete ästhetische Strategien – insbesondere solche, die im Poetry-Slam-Subfeld autonom positioniert sind – in einem anderen Feld heteronom zu funktionalisieren, werden Angriffe aus Bereichen höher legitimierter ästhetischer Produktion, Kulturkritik oder Wissenschaft gemäß dem Motto »mehr hater bedeutet automatisch mehr lover«⁴²⁸ zur eigenen Positionierung genutzt:

Slam, das sei doch keine Literatur. Uns doch schnuppe, rufen wir fröhlich zurück und toasten mit einem Bier, und sind wir übermütig, fächern wir uns mit den vielen Büchern, die Slammer inzwischen längst veröffentlicht haben, provokant Luft zu.⁴²⁹

Das Poetry-Slam-Feld konturiert sich mithin als ein Feld künstlerischer Produktion, das den o.g. Kriterien einer Independent-Szene genügt, wie sie Thomas Becker beschreibt. Situiert ist das Slam-Subfeld im literarischen Feld, und zwar durch (i) die Selbstverortung als Literatur, z.B. durch Bezugnahme auf kanonisierte ›Klassiker‹ der ›Hochliteratur‹ bei (ii) gleichzeitiger Nichtbeachtung fast aller aktueller Autoren des literarischen Feldes als Referenzpunkte für eigene Produktion (sowohl der ›elitären‹ E-, als auch der ›anspruchlosen‹ U-Segmente von Verlagen)⁴³⁰ sowie (iii) der Abgrenzung gegenüber etablierten Strukturen, die der Verteilung von symbolischem oder der Akkumulation von ökonomischem Kapital dienen und einer oft stereotypen Vorstellung des Literaturbetriebs zugeordnet werden. Zugleich wird die eigene Autonomie sowie die Zugehörigkeit zum Feld der Literatur durch die Abgrenzung zu anderen Feldern künstlerischer Produktion bekräftigt und mit scharfer Abgrenzung auf heteronome feldexterne Zugriffe auf Praktiken des Poetry-Slam-Feldes reagiert. Je mehr Anerkennung das Poetry-Slam-Feld als eigener Bereich sozialer Praxis erlangt, umso weniger ernsthaft fallen die Abgrenzungsbemühungen der Akteure aus, insbesondere die Abgrenzung gegenüber ›dem Literaturbetrieb‹.⁴³¹

produktion entbehrt es zumindest jeder Grundlage, einen nennenswerten Teil der Slam-Texte der Kategorie »Stand-up-Comedy« zuzuordnen, wie es der *Spiegel* tut.

⁴²⁸ Andy Strauß: »RE: [slamily] Betrifft: Anke Engelke über Poetry Slam«, Mailinglist: *slamily@yahoogroups.de*, 2.12.2009. Strauß führt aus: »ohne hater wären zum beispiel die ganzen boygroups oder tokio hotel nicht so groß geworden.«

⁴²⁹ Uebel: Vorwort, S. 14.

⁴³⁰ Vgl. ebd.

⁴³¹ Ein prägnantes Beispiel hierfür sind die Schmähesänge der Fans des FK Inter Slam beim Fußballspiel im Rahmen des *SLAM 2009* gegen die deutsche Autorennationalmannschaft (»Wir haben gestern gesoffen und gefickt – ihr habt gestern Verlagspost verschickt!« – »Die kommen mit dem Druck nicht klar!« – »Wo sind eure Fans? Wo sind, wo sind, wo sind eure Fans? In der Bücherei! In der Bücherei! In der, in der, in der Bücherei!« – »Ihr seid nur ein Mängel exemplar, Mängel exemplar, Mängel exemplar!« – usw.). Vgl. dazu das Video von André Hermann: »FK Inter Slam 09 vs. AutoNaMa« (2.11.2009), URL: <http://www.andreherrmann.de/fk-inter-slam-09-vs-autonama/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

Entscheidend für die Positionierung von Akteuren im Feld ist die Teilnahme an Poetry-Slam-Veranstaltungen und dementsprechend ihre Bewertung durch das Publikum. Dies disqualifiziert den Poetry Slam in den Augen der etablierten Kulturkritik zumeist als heteronom ausgerichtete Veranstaltungsform, womit eine ganze Reihe weiterer negativ beurteilter Wertmaßstäbe assoziiert wird: Meist gewinne, »wer witzig und laut ist und die meisten sexuellen Anspielungen in die Texte einbaut«;⁴³² in der *ZEIT* bewerten zwei Redakteure den Umstand, dass derjenige Auftritt gewinnt, der den lautesten Applaus hervorzurufen vermag, als »neoliberal«.⁴³³ Ausgegangen wird bei solchen Abwertungen der Publikumseinbindung von einer Bewertungshoheit professioneller Literatur- und Kulturkritiker, die Wertmaßstäbe von »Laienrezipienten« als »oft hanebüchen«⁴³⁴ abtun (Gunther Nickel) oder konstatieren: »Wir haben die Dummen vernachlässigt«⁴³⁵ (Tilman Krause).

Exemplarisch lässt sich eine entsprechende Argumentationslinie an Fritz Göttlers *SZ*-Beitrag zum millionenfach angesehenen Video von Julia Engelmanns Auftritt beim Bielefelder Hörsaal-Slam mit »One Day/Reckoning« im Jahr 2013,⁴³⁶ das eine massive Zunahme der Popularität des Formats Poetry Slam nach sich zog. Göttler postuliert: »Poetry Slams sind Wettbewerbe, es herrscht dort härteste Konkurrenz.«⁴³⁷ Dass Engelmanns Auftritt dementsprechend vorher einstudiert worden sei, zeige: »Die Bedeutung, die sie ausstrahlt, ist exakt kalkuliert.«⁴³⁸ Deshalb, weil diese »sich nicht der natürlichen Spontaneität von Julia Engelmann«⁴³⁹ verdanke, wirke »[i]hr Video [...] durch die Ästhetik [im Sinne von »Technik«, SD], nicht durch die Wahrhaftigkeit.«⁴⁴⁰ Ungeachtet des Umstandes, dass dieser Vorwurf sich gegen jedes Vorlesen eines Textes richten ließe, das vorher geübt wurde, beansprucht der Kritiker zum einen die Deutungshoheit über jene Wertmaßstäbe, die adäquaterweise

⁴³² Wolfgang Tischer: »Du kannst eine Lesung nicht attraktiver machen, wenn's der Autor nicht drauf hat«, auf: *literaturcafe.de* (15.4.2010), URL: <http://www.literaturcafe.de/du-kannst-eine-lesung-nicht-attraktiver-machen-wenns-der-autor-nicht-drauf-hat/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁴³³ Daniel Haas und Charlotte Parnack im Interview mit Michel Abdollahi und Jan-Oliver-Lange. Haas et al.: »Slam ist ein Türöffner«.

⁴³⁴ Thierry Chervel et al.: »Literaturkritik. Zukunftsaussichten eines alten Gewerbes. Podiumsdiskussion«, in: Gunther Nickel (Hrsg.): *Kaufen! statt Lesen! Literaturkritik in der Krise?*, Göttingen: Wallstein 2005, S. 21-61, hier S. 45.

⁴³⁵ Ebd., S. 47.

⁴³⁶ Vgl. Julia Engelmann: »One Day/Reckoning«, in: Campus TV Bielefeld (Hrsg.): »5. Bielefelder Hörsaal-Slam – Julia Engelmann – Campus TV 2013«, auf: *YouTube* (1.7.2013), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DoxqZWvt7g8>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁴³⁷ Fritz Göttler: »Exakt kalkuliert«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 21.1.2014. Innerhalb der Poetry-Slam-Szene herrscht die gegenteilige Einschätzung. Vgl. z.B. Holzheimer: »Warum Poetry Slams besser sind als ihr Ruf«.

⁴³⁸ Ebd.

⁴³⁹ Ebd.

⁴⁴⁰ Ebd.

auf den Gegenstand zu applizieren wären – ohne jedoch zu explizieren, was er unter »Wahrhaftigkeit« versteht. Zum anderen spricht Göttler denjenigen, die den Auftritt und den Text positiv beurteilen, ab, auf adäquate Wertmaßstäbe zu rekurren, und impliziert, sie hätten sich vom »Profi auf der Bühne«⁴⁴¹ täuschen lassen.

Feldintern hingegen wird die Einbeziehung des Publikums bei Poetry Slams als »basisdemokratisch[e]«⁴⁴² Autonomisierung positiv bewertet,⁴⁴³ und zwar gerade als Autonomisierung von den Wertmaßstäben des »Reflexionsgeschmacks« und den damit zusammenhängenden autonomieästhetisch geprägten Programmatiken, die Literaturkritiker und »Literaturexperten« häufig für sich in Anspruch nehmen.⁴⁴⁴ Demgegenüber geht die strukturelle Einbindung des Publikums bei Poetry Slams damit einher, dass die Akteure des Slam-Feldes insbesondere solche Wertmuster und Rezeptionsformen anerkennen und z.T. programmatisch adaptieren, die auf affektives Erleben fokussiert sind. Welche Wertmaßstäbe das Publikum an Slam-Auftritte tatsächlich anlegt und auf welche Weise diese durch konkrete Auftritte erfüllt werden, ist im Folgenden eingehender zu untersuchen (Kap. 5.3). Doch die stetig wachsende Zahl an Poetry Slams, die jeden Monat stattfinden, spricht dafür, dass die Wertmaßstäbe des Publikums erfüllt werden; dass die »Ringkämpfe zwischen Auto-

⁴⁴¹ Ebd.

⁴⁴² Granderath/Lafleur/Stahl: »Spoken Word und Poetry Slam«, S. 88. Ähnlich äußert sich z.B. der Poetry Slammer Andy Strauß (Kap. 5.3.2.3.2.3), jedoch sieht er zudem ein »demokratisierendes« Potenzial des Veranstaltungsformats darin, dass es Menschen ermöglicht, vor anderen ihre Meinung zu äußern. Vgl. Katarzyna Salski et al.: »Interview mit Andy Strauß«, auf: *YouTube* (23.4.2010), URL: https://www.youtube.com/watch?v=zNSHo0c1_e8, Datum des Zugriffs: 30.11.2016, 00:06:26.

⁴⁴³ Diese positive Auszeichnung des Formats wird wiederum dem Stereotyp des »Dichturfürsten« gegenübergestellt, der bei Autorenlesungen verehrt würde. So wird eine Opposition des als demokratisch angesehenen Poetry Slams zur stereotyp repräsentierten Autorenlesung konstruiert, bei der es – so wird impliziert – zu unbegründeten Respektsbezeugungen für den Autor kommt, weil diesem vermeintlich eine soziale Position zukommt, die der von Adligen in aristokratischen Strukturen vergleichbar ist. Zudem wird das evaluative Topos der Differenz von »hoher« und »niederer« Literatur reproduziert, um es zugleich als unzutreffend zu markieren. Bumillo, zit. n. Tilman Urbach: *Slam Poetry. Helden der Dichtung*, BR 2015, URL: <http://www.br.de/mediathek/video/sendungen/lido/slam-poetry-helden-der-dichtung-100.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016, 00:08:30. Die Bezeichnung »Dichturfürst« ist zumeist mit Goethe o.ä. kanonisierten Autoren assoziiert.

⁴⁴⁴ Damit steht die soziale Praxis Poetry Slam selbst Literaturkonzeptionen wie der des politisch links orientierten Klaus Wagenbach gegenüber, der postuliert: »Entscheidungen über Bücher [gemeint ist »Literatur«, SD] sind nicht kollektivierbar.« Joachim Scholl/Klaus Wagenbach: »Mein linker, linker Platz ist frei«, in: Katrin Blumenkamp/Hauke Hückstädt (Hrsg.): *Das begehbbare Feuilleton. Gespräche und Berichte aus dem Literaturbetrieb*, Göttingen: blumenkamp 2007, S. 190-199, hier S. 197. Zum Reflexionsgeschmack vgl. Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 761-767.

ren Randerscheinungen⁴⁴⁵ seien, wie der Verlagsvertreter und ehemalige Sortimentsbuchhändler Benedikt Geulen noch 2010 meinte, musste schon damals als schlichte Unwissenheit bewertet werden.

4.2.2 Die Autorenlesung im sich ausdifferenzierenden Literaturveranstaltungs-feld

»Das ist die gute alte protestantische Literaturkirche: Wir gehen rein, hören schweigend die Predigt und gehen dann nach Hause.«⁴⁴⁶ Mit dieser Beschreibung der »klassischen Autorenlesung«⁴⁴⁷ trat der Hildesheimer Literaturwissenschaftler Stephan Porombka im März 2010 eine Diskussion auf der Internetseite des Branchenmagazins *buchreport* darüber los, welche Form Lesungen von Autoren belletristischer Texte heutzutage haben sollten.⁴⁴⁸ Porombka plädierte dafür, Literaturveranstaltungen zu »eventisieren« und z.B. andere mediale Vermittlungsformen literarischer Texte zu berücksichtigen, Texte einander kontrastiv gegenüberzustellen oder ihre Genese zu veranschaulichen – hierdurch komme man dem »Energiekern der Literatur viel näher«,⁴⁴⁹ »Literarische Texte ernst zu nehmen und an ihre stille ästhetische Wirkung zu glauben heißt eben nicht, sie mit anderen Kunst- und Kommunikationstypen zu vermengen,«⁴⁵⁰ entgegnete Literaturhausleiter Rainer Moritz in seiner »Verteidigung des Wasserglases«, sekundiert vom o.g. Benedikt Geulen. »Sich als Zuhörer bei einer Lesung in einen Text, sagen wir: Tellkamps *Der Turm*, zu versenken«,⁴⁵¹ fuhr Moritz fort, »das macht das Besondere aus«,⁴⁵²

Blickt man von den Organisatoren zu den Autoren, finden sich nur wenige, die gar nicht bei Lesungen auftreten, weil sie Auftritte mit ihren Texten ablehnen – schon Karl Kraus behauptete (obwohl er selbst für seine Lesungen be-

⁴⁴⁵ Benedikt Geulen: »Wasserglaslesungen sind die Regel«, auf: *buchreport.de* (8.4.2010), URL: <https://www.buchreport.de/2010/04/08/wasserglaslesungen-sind-die-regel/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁴⁴⁶ Stephan Porombka: »Hat die Lesung ausgedient, Herr Porombka?«, auf: *buchreport.de* (7.3.2010), URL: <https://www.buchreport.de/2010/03/07/hat-die-lesung-ausgedient-herr-porombka/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁴⁴⁷ Ebd.

⁴⁴⁸ Porombka ging dabei von Ergebnissen seiner Studie zur Literaturvermittlung in Ostdeutschland aus. Vgl. Stephan Porombka/Kai Splittgerber: *Studie zur Literaturvermittlung in den fünf neuen Bundesländern zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, 3., um ein Nachwort und kritische Stellungnahmen erw. Fassung, Hildesheim, Berlin, München: Netzwerk der Literaturhäuser e.V. 2010.

⁴⁴⁹ Porombka: »Hat die Lesung ausgedient, Herr Porombka?«

⁴⁵⁰ Rainer Moritz: »Die Verteidigung des Wasserglases«, auf: *buchreport.de* (7.4.2010), URL: <https://www.buchreport.de/2010/04/07/die-verteidigung-des-wasserglases/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁴⁵¹ Ebd.

⁴⁵² Ebd.

rühmt war): »Ein Dichter der liest. Ein Anblick, wie ein Kellner, der speist.«⁴⁵³ Viele hingegen betrachten Autorenlesungen v.a. pragmatisch, so z.B. Judith Kuckart: »Lesungen gehören zum Kapitel: Ich schreibe, weil ich Geld verdienen muss.«⁴⁵⁴ Andere sehen den Vortrag als Teil der eigenen künstlerischen Produktion; Marlene Streeruwitz etwa gibt an: »Für mich ist das öffentliche Lesen meiner eigenen Texte ihre endgültige Herstellung.«⁴⁵⁵ Jene Autoren wiederum, die ihre Texte auf Lesungen vortragen, verorten ihre Auftrittspraxis zwischen dem »einfachen« Vorlesen und dem Vortrag ihres Textes als Performance-Kunst. So erläutert z.B. Andreas Stichmann: »Alles Event- und Performance-Mässige mag ich eher nicht so gerne«;⁴⁵⁶ demgegenüber spricht Michael Lentz von »Lesung/Performance«,⁴⁵⁷ fügt jedoch hinzu: »Ich möchte mich [...] textadäquat verhalten,«⁴⁵⁸ während Hadayatullah Hübsch seine eigene »Performance-Art«⁴⁵⁹ als »vollkommen verrückt«⁴⁶⁰ feiert.

Zwischen diesen inhaltlich genauer zu spezifizierenden Polen positionieren sich Autoren belletristischer Texte und Veranstalter von Autorenlesungen, des weitaus häufigsten Literaturveranstaltungsformats. Auch wenn es inzwischen immer mehr Sachbuchlesungen gibt, widme ich mich im Folgenden v.a. Veranstaltungen mit Autoren belletristischer Publikationen: Diese sind noch immer paradigmatisch für die Lesungspraxis.⁴⁶¹ Wie bei den Akteuren der oben beschriebenen literarischen Szenen sind die Positionierungen der Mitwirkenden von Autorenlesungen eng verknüpft mit verschiedenen Literaturbegriffen und dementsprechend mit ihrer Position und den Wechselwirkungen im litera-

⁴⁵³ Karl Kraus: »Tagebuch«, in: *Die Fackel* 10 (1908), H. 251f., S. 34-45, hier S. 43.

⁴⁵⁴ Stevan Paul/Judith Kuckart: »forum:autoren vorgestellt (16): Judith Kuckart im fabMUC-Interview«, auf: *fabmuc* (17.10.2011), URL: <http://www.fabmuc.de/?p=1417>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁴⁵⁵ Marlene Streeruwitz: »Die öffentliche Stimme«, in: Thomas Böhm (Hrsg.): *Weltempfang. Panorama internationaler Autorenlesungen*, Berlin: Tropen 2006, S. 122-131, hier S. 130. Während manche Autoren für eine solche These wirkungsbezogene ästhetische Argumente anführen, ist Streeruwitz' Position das Resultat ihrer gesellschaftskritisch-feministischen Poetologie.

⁴⁵⁶ Andreas Thamm/Andreas Stichmann: »Email-Interview mit Andreas Stichmann«, auf: *Prosanova.net* (2011), URL: <http://pn11.prosanova.net/index76c3.html?start=10>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁴⁵⁷ Böhm/Lentz: »Wirkung durch Wort, Nichtwort und Außenbelebung«, S. 43f.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 43.

⁴⁵⁹ Johannes Ullmaier: »Wassereimer vs. Wasserglas. Beat und Aktion im Lesungsgenre – und: Hadayatullah Hübsch' Performance-History, von ihm selbst erzählt«, in: Thomas Böhm (Hrsg.): *Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen*, Berlin: Tropen 2003, S. 147-164, hier S. 150.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 149.

⁴⁶¹ Der positionierenden Rolle der Performance (Kap. 4.2.2.3.2) bei belletristischen Lesungen scheint bei Sachbuchlesungen der Einsatz multimedialer Präsentationsmittel zu entsprechen; durchs Buch »geweihten« Künstlern bei Belletristiklesungen stehen durchs Buch »geweihte« Experten bei Sachbuchlesungen gegenüber.

rischen Feld. Bevor ich dies unten genauer ausführe (Kap. 4.2.2.1-4.2.2.3), werde ich zunächst die allgemeinen Mechanismen von Kapitalerwerb, -transfer und Positionierung darstellen, die die Praxis der Literaturveranstaltung prägen.

Eine positionierende symbolische Wirkung für Autoren wie Veranstalter haben zum einen Äußerungen wie die o.g., die zunächst einmal programmatisch zu verstehen sind – sie liegen jedoch weder von allen Akteuren vor, die an der sozialen Praxis Autorenlesung teilhaben, noch werden sie in der Breite wahrgenommen. Zum anderen haben jeder konkrete Auftritt und jede Veranstaltung einen positionierenden Effekt, wenn auch von sehr begrenzter Reichweite, worauf oben bereits hingewiesen wurde. Die Veranstaltungen insgesamt ergeben jedoch das Programm einer Literaturveranstaltungseinrichtung. Mit ihm hebt sich diese – je nach Ausrichtung und Kohärenz des Programms – von der Konkurrenz ab. Das Programm insgesamt transportiert also ein ›Image‹, das – wie vage konzeptualisiert auch immer – dem potenziellen Publikum in Erinnerung bleibt, sofern es durch Marketingmaßnahmen erreicht wird. Positionierend wirkt außerdem die Relation von Programmatik und tatsächlicher Veranstaltungspraxis: Wie ich unten skizzieren werde, lösen z.B. die Veranstaltungsprogramme der Literaturhäuser die Einstellungen, wie sie in programmatischen Äußerungen des Netzwerks der Literaturhäuser oder der Literaturhausleiter vertreten werden, nicht mit jeder Veranstaltung ein, sondern stehen den programmatischen Positionierungen gelegentlich auch konträr gegenüber. In manchen Fällen sind deshalb zusätzliche argumentative Anstrengungen in Programm- und Marketingtexten vonnöten, um die betreffenden Veranstaltungen zu legitimieren.

Ungeachtet der Quantität erwerben sowohl Autoren als auch Veranstalter mit jeder Lesung symbolisches und/oder ökonomisches Kapital. Ich habe oben dargestellt, dass Autoren der Poetry-Slam-Szene durch ihren Auftritt bei einem Slam fast ausschließlich symbolisches Kapital erwerben können, die meisten Organisatoren ebenfalls in erster Linie symbolisches, aber auch ökonomisches Kapital – in manchen Fällen sogar so viel, dass die Veranstalter sich davon ihren Lebensunterhalt finanzieren können. Die Praxis der Autorenlesung hingegen ist davon geprägt, dass es zu einer Transformation von Kapitalien kommt, durch welche Veranstalter in der Regel v.a. symbolisches Kapital und Autoren in erster Linie ökonomisches Kapital erwerben. In Abhängigkeit von den Feldpositionen der Auftretenden und der Veranstalter sowie der Zielgruppe der Lesung partizipieren die Veranstalter an der Position der betreffenden Autoren im literarischen Feld, die wiederum ihr symbolisches Kapital in ökonomisches transformieren, insofern sie für ihren Auftritt bezahlt werden.

Für diesen von den literarischen Szenen abweichenden Mechanismus des Kapitaltransfers gibt es v.a. zwei Gründe: Der erste besteht darin, dass die soziale Position der auftretenden Autoren in erster Linie aus ihren publizistischen Positionierungen und deren öffentlicher Rezeption resultiert. Noch immer sind es insbesondere die Veröffentlichungen, die den Autornamen zur

Marke werden lassen, und es ist dieses Kapital, dass sie ins Feld der Literaturveranstaltungen einbringen. Im Unterschied zu den oben dargestellten literarischen Szenen werden Autorenlesungen deshalb fast immer ausgehend von Buchpublikationen konzipiert (ebenso wie die literaturbetrieblichen Strukturen insgesamt darauf ausgerichtet sind). »[D]arum geht es im Wesentlichen«,⁴⁶² schreibt z.B. das Branchenmagazin *Schweizer Buchhandel* über Autorenlesungen: »Den Text zwischen den Buchdeckeln mit der Autorenstimme zusammenzuführen und mit dem Schreibenden in persönlichen Kontakt zu treten.«⁴⁶³ Der Vortrag unveröffentlichter Texte und der Blick auf die aktuell laufende Produktion – noch Ende der 1960er-Jahre ein zentraler Bestandteil vieler der damals noch selteneren Autorenlesungen⁴⁶⁴ – spielen in heutigen Lesungen fast keine Rolle.

Deshalb ist oftmals der Veröffentlichungstermin des jeweiligen Buches ein wichtiger Parameter für Veranstaltungsorganisatoren: Ähnlich wie die Aufmerksamkeitsspanne des Buchhandels und der Presse für einen Titel nur selten länger als bis zum nächsten Verlagsprogramm währt, finden Lesungen aus einem Text zumeist im ersten halben Jahr nach seiner Veröffentlichung statt. Ausnahmen bilden Lesungen solcher Autoren mit hohem symbolischem Kapital oder hohem Popularitätsgrad, die auch dann im Gespräch bleiben, wenn ihre letzte Veröffentlichung bereits länger zurückliegt, oder Lesungen solcher Autoren die z.B. zu themenzentrierten Veranstaltungen eingeladen werden (etwa Thomas Meinecke zum Thema »Disko und Diskurs«)⁴⁶⁵ oder – was noch selten ist, sich aber zunehmend verbreitet – mit einem Programm auftreten, das nicht an eine einzelne Publikation gebunden ist (so z.B. Clemens Meyer).⁴⁶⁶ Diese Ausrichtung auf das Produkt Buch korrespondiert damit, dass die wirkungsbezogen-affektiven Wertmaßstäbe für die jeweilige Konzeption und Programmatik der Lesungen zumeist eine untergeordnete Rolle spielen und auch in Marketingtexten eher auf Wertmaßstäbe rekurriert wird, die sich üblicherweise auf schriftlich vermittelte Literatur beziehen (Kap. 4.2.2.1/4.2.2.3).

⁴⁶² Carlo Bernasconi: »Es lebe die Wasserglaslesung am Limmatquai«, in: *Schweizer Buchhandel* (2010), H. 7, S. 26.

⁴⁶³ Ebd.

⁴⁶⁴ Hannelore Schlaffer: »Gute Zeiten für Dichter«, in: Rebekka Habermas/Walter H. Pehle (Hrsg.): *Der Autor, der nicht schreibt. Versuche über den Büchermacher und das Buch*, Frankfurt/Main: Fischer 1989, S. 136-153, hier S. 139.

⁴⁶⁵ Vgl. Lisa Dittrich (Red.): »UniTiLt: Vortrag, Autorenlesung und Tanzperformance zum Thema »Disko und Diskurs«, auf: *Justus-Liebig-Universität Gießen* (2.2.2009), URL: <http://www.uni-giessen.de/cms/ueber-uns/pressestelle/pm/201euni-tilt201c-vortrag-autorenlesung-und-tanzperformance-zum-thema-201edisko-und-diskurs201c>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁴⁶⁶ Vgl. Clemens Meyers Programm-Übersicht auf der Website seiner Booking-Agentur »Clemens Meyer bei Volland & Quist Booking« (o.V., o.D.), URL: <http://booking.volland-quist.de/index.php?autor=Clemens%20Meyer>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

Der zweite Grund für die Struktur des Kapitaltransfers durch Autorenlesungen ist, dass die Lesungsveranstalter im Gegensatz zur sozialen Praxis Lesebühne und Poetry Slam fast nie selbst Autoren oder jene Organisationsinstanzen sind, die überhaupt erst die Möglichkeit zu einer Ausgangspositionierung im Feld schaffen.⁴⁶⁷ Anders als die Veranstalter der Poetry-Slam-Szene bringen sie deshalb v.a. ökonomisches Kapital in das Geschäft mit den Autoren ein, die ihr symbolisches Kapital setzen. Dessen ungeachtet gibt es auch Veranstalter, die über ein höheres Maß an symbolischem Kapital verfügen als andere, woran wiederum auch Autoren partizipieren können: Organisatoren von Autorenlesungen unterscheiden sich voneinander hinsichtlich ihrer Autonomie, und zwar aufgrund ihrer finanziellen Abhängigkeit und/oder des zugeschriebenen Zwecks, den die Veranstaltung für sie erfüllt. Deshalb hängen die Feldposition und die Positionierungsmöglichkeiten der Veranstalter in hohem Maße von der Art der Organisationsinstanz und ihrer institutionellen Zugehörigkeit ab – davon etwa, ob es sich bei der Organisationsinstanz einer Autorenlesung um eine Buchhandlung (eigene Finanzierung, Marketingfunktion) oder ein Literaturhaus handelt (verschiedene Förderer, als literaturimmanent dargestellte Zwecke), um *Thalia* in der Hamburger Europapassage (partiell vom Konzern abhängiger Einkauf) oder die Sortimentsbuchhandlung *cohen+dobernigg* im Stadtteil Sternschanze, um eine Lesung aus der Reihe *RTL Buch-Event*⁴⁶⁸ oder aus der Reihe *KOOKread* des Indie-Verlags KOOKbooks. Welche Unterschiede genau vorliegen und woraus sie resultieren, werde ich unten an Beispielen verdeutlichen (Kap. 4.2.2.1/4.2.2.3).

Ich habe oben darauf hingewiesen, dass die literarische Praxis noch immer durch die binäre Opposition von ökonomischem und symbolischem Kapital bestimmt ist. Aus diesem Grund würde der Erwerb von ökonomischem Kapital durch eine Lesung automatisch mit dem Verlust symbolischen Kapitals einhergehen. Aufseiten der Autoren wird dies dadurch verhindert, dass diese dem Publikum als »eingeladen«, als Teil eines v.a. nach ästhetischen Kriterien zusammengestellten Programms präsentiert werden. Die dahinterstehende Geschäftsbeziehung wird so ausgeblendet. Hiermit korrespondiert aufseiten der Beziehung von Veranstaltern und Autoren eine ähnliche »Verklärung der ökonomischen Beziehungen«,⁴⁶⁹ wie sie Bourdieu am Gabentausch in der kabyliischen Gesellschaft Mitte des 20. Jahrhunderts illustriert hat: Ebenso, wie dort

⁴⁶⁷ Anders war es bei manchen der Literaturbüros, die ihre Blütezeit in den 1980er-Jahren hatten (Kap. 4.2.2.1.1).

⁴⁶⁸ Dabei handelte es sich um ein Gemeinschaftsprojekt mit *Thalia* und Bastei Lübbe, das von 2010 an lief und inzwischen wieder eingestellt wurde. Für eine Rückschau zur ersten Veranstaltung vgl. Bastei Lübbe (Hrsg.): »Das RTL-Buchevent: Cody Mcfayden – Das Böse in uns«, auf: *YouTube* (1.6.2010), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=k7TL8CEbQHg>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016. Vgl. auch »Bastei Lübbe kooperiert mit RTL und Thalia in Sachen Buch-Event« (o.V.), auf: *boersenblatt.net* (29.4.2010), URL: <https://www.boersenblatt.net/artikel-aktionen.381079.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁴⁶⁹ Bourdieu: *Praktische Vernunft*, S. 169.

die Frauen die Rahmenbedingungen des Austauschs ökonomischer Güter auszuhandeln, da sie an den kapitalrelevanten symbolischen Praktiken kaum partizipieren und dementsprechend auch kein symbolisches Kapital einbüßen können, erhalten zwar die Autoren die Bezahlung für ihren Auftritt, die Rahmenbedingungen des Tauschhandels werden jedoch in den meisten Fällen von solchen Instanzen für die Autoren ausgehandelt, die zwar viele Autorenlesungen erst initiieren, aber selbst bei den Veranstaltungen nicht in Erscheinung treten: vom Veranstaltungsmanagement der Verlage oder von Booking-Agenturen. Zumindest bis zu einer gewissen Menge bezahlter Auftritte bleiben insbesondere Autoren, die im autonomen Teil des literarischen Feldes positioniert sind, in ihrer Außenwirkung, aber auch habituell »unbefleckt« von ökonomischen Praktiken.⁴⁷⁰

Ein ähnlicher Verschleierungsmechanismus greift aufseiten der Veranstalter: Ihre Funktion als Literaturvermittler geht damit einher, dass sie potenziell als Förderer des »literarischen Lebens« sowie als Förderer von Literatur bzw. Autoren gelten.⁴⁷¹ Veranstalter werden (1) umso stärker als Förderer gehandelt, je mehr ihre »Identifikation mit dem, was gefördert wird, [...] ausgeprägt ist«⁴⁷² bzw. inszeniert wird und in der Folge von der relevanten Zielgruppe faktisch zugeschrieben wird; (2) umso weniger, je mehr ihr Handeln einer feldexternen Axiologie zugeschrieben werden kann, z.B. Marketing- oder ökonomischen Interessen.⁴⁷³

⁴⁷⁰ Dieser Verschleierungsmechanismus ist nur einer der Effekte, den die Akquise- und Organisationsarbeit von Verlagen und Agenturen hat, und es ist davon auszugehen, dass er den Akteuren nur selten bewusst wird. Die Dienstleistung, die für die Autoren erbracht wird und diesen v.a. die zeitaufwendige praktische Organisation ihrer Veranstaltungsbeteiligung abnimmt (Tourplanung, Verhandlung und Vertragsabwicklung, Überprüfung, ob der Buchverkauf bei der Veranstaltung organisiert, ein Hotel gebucht wurde usw.) sorgt für ein Auskommen der Autoren und entlastet so die Verlage ökonomisch oder erwirtschaftet den Gewinn der Booking-Agenturen (Kap. 4.2.2.3.1) – es sind sicherlich diese Aspekte, die handlungsbestimmend für die Beteiligten sind; der Erlös durch den Verkauf von Büchern vor Ort spielt demgegenüber eine geringere Rolle.

⁴⁷¹ Vgl. Michael Basse/Eckard Pfeiffer: Vorwort, in: Dies. (Hrsg.): *Literaturwerkstätten und Literaturbüros in der Bundesrepublik. Ein Handbuch der Literaturförderung und der literarischen Einrichtungen der Bundesländer*, Lebach: Hempel 1988, S. 5-7, hier S. 5. In ihrer Untersuchung *Private Förderung zeitgenössischer Literatur* analysiert Sonja Vandenrath die Rolle der Literaturhäuser im Literaturbetrieb als Geförderte. Gleichzeitig haben sie aber auch die Funktion von Förderern inne – und können diese gerade aufgrund ihrer Förderung durch verschiedene private Sponsoren und öffentliche Mittel ausüben (Kap. 4.2.2.1.1). Vandenrath: *Private Förderung zeitgenössischer Literatur*, S. 201, 205.

⁴⁷² Vandenrath: *Private Förderung zeitgenössischer Literatur*, S. 15. Auskunft über die Identifikation mit dem Gegenstand – in diesem Fall Literatur – geben neben Äußerungen insbesondere die private und berufliche Biografie des individuellen Förderers/der Förderungsinstanz und seine/ihre Interessen.

⁴⁷³ Zu Letzterem ist auch die Akkumulation von ökonomischem Kapital zu zählen, die letztlich nur für den Selbsterhalt sorgt. So bezeichnet z.B. Heinz Ludwig Arnold den seit

Verdeutlichen lässt sich dies gut an einem Beispiel, bei dem der Versuch, durch die Ausrichtung von Autorenlesungen bzw. eines Festivals als Förderer des literarischen Lebens aufzutreten und so symbolisches Kapital zu akkumulieren, nach einer Weile nicht mehr reibungslos gelang, sodass die Aktivitäten schließlich eingestellt wurden: die *Vattenfall Lesetage* in Hamburg. Die Lesetage wurden 1999 von den Hamburgischen Elektrizitäts-Werken (HEW) als *Hamburger Lesetage* gegründet. 2002 ging der Konzern in der Vattenfall Europe AG auf, und von 2006 bis 2013 firmierte das Festival unter dem Namen *Vattenfall Lesetage*. Das Literaturfestival, das bis einschließlich 2013 jährlich im April stattfand, bot ca. 100 Autorenlesungen fast ausschließlich deutschsprachiger bekannterer Autoren in allen inneren Stadtvierteln für alle Leser- und Altersgruppen.⁴⁷⁴ Seit 2006 verlor der Energiekonzern Vattenfall aufgrund der Planung von neuen Braunkohlekraftwerken und vermehrter Störfälle in den beiden Kernkraftwerken des Unternehmens, die dem Sozialministerium Schleswig-Holstein erst spät gemeldet wurden, rund 200.000 Kunden.⁴⁷⁵ Dies fand zwar Eingang auch in die Bewertung des Vattenfall-Festivals in Hamburg, trotzdem wurden die *Vattenfall Lesetage* aber auch »von Vattenfall-Gegnern als ›sinnvoll‹ anerkannt«,⁴⁷⁶ so die *taz*.

Die Atomkatastrophe von Fukushima im März 2011, also kurz vor den *Lesetagen* vom 7. bis 14. April 2011, rückte die Atomsparten der großen Energiekonzerne in den Fokus der öffentlichen Aufmerksamkeit – bei Vattenfall war diese am Konzernstandort in Hamburg angesiedelt. Fukushima war vermutlich der entscheidende Faktor, der es gleich zwei zeitgleich stattfindenden Festivals ermöglichte, sich effektiv gegen die *Vattenfall Lesetage* zu positionieren,⁴⁷⁷ und zwar damit, »eine Alternative zu den Green-Washing-Lesetagen«⁴⁷⁸

1992 stattfindenden *Göttinger Literaturherbst* als »kommerzielle Veranstaltung«, denn »der Veranstalter lebt davon, dass er einmal im Jahr 14 Tage lang Event macht«. Katrin Blumenkamp/Heinz L. Arnold: »Interview mit Heinz Ludwig Arnold«, in: Katrin Blumenkamp/Hauke Hückstädt (Hrsg.): *Das begehbbare Feuilleton. Gespräche und Berichte aus dem Literaturbetrieb*, Göttingen: blumenkamp 2007, S. 201-205, hier S. 204; zum evaluativen Gebrauch des Eventbegriffs vgl. Kap. 4.2.2.2. Seit dem Tod des Veranstalters Christoph Reiser 2014 ist das Literarische Zentrum Göttingen, inzwischen Mitglied im Netzwerk der Literaturhäuser, maßgeblich an der Organisation beteiligt.

⁴⁷⁴ Bereits dieses breite Profil ermöglichte es einem weiteren Festival, dem *Harbour Front Literaturfestival*, in Hamburg Fuß zu fassen: Es findet seit 2009 jährlich im September statt und veranstaltet ähnlich viele Lesungen wie vormals die *Vattenfall Lesetage*. Im Gegensatz dazu ist es aber international ausgerichtet, präsentiert neben erfolgreichen Autoren aller Programmbereiche auch Nachwuchsautoren und konzentriert die Veranstaltungen auf die Viertel, die an den Hamburger Hafen angrenzen.

⁴⁷⁵ Vgl. dpa: »Vattenfall verliert fast 200.000 Kunden«, in: *die tageszeitung*, 1.11.2007.

⁴⁷⁶ Roberta Scheider/Johann Laux: »Lesen mit Atomantrieb«, in: *die tageszeitung*, 5.4.2011.

⁴⁷⁷ Geplant worden waren beide Festivals bereits aufgrund der Rücknahme des Atomausstiegs 2010 und des 25. Jahrestags der Atomkatastrophe von Tschernobyl im April 2011, die Nuklearkatastrophe in Fukushima verstärkte die öffentliche Aufmerksamkeit jedoch in hohem Maße.

zu bieten und zum Wechsel des Energieanbieters aufzufordern: *Lesetage selber machen – Vattenfall Tschüss sagen* (6. bis 15. April 2011)⁴⁷⁹ und *Lesen ohne Atomstrom* (7. bis 10. April 2011, seit 2012 auch *Die erneuerbaren Lesetage*). *Lesetage selber machen* präsentierte mehr als 50 Veranstaltungen v.a. mit lokalen Autoren, und die Lesungen waren größtenteils umsonst; die Veranstaltungen mit Günter Grass, Nina Hagen und Feridun Zaimoglu auf St. Pauli und vor dem Vattenfall-Kernkraftwerk Krümmel im Rahmen von *Lesen ohne Atomstrom* kosteten keinen Eintritt. Als Schirmherr des letztgenannten Festivals fungierte in den Anfangsjahren der Begründer des Alternativen Nobelpreises (Right Livelihood Award), Jakob von Uexküll.⁴⁸⁰

Das wesentliche Problem der *Vattenfall Lesetage* bestand in ihrer geringen kulturellen Legitimation: Zum einen erschienen die *Lesetage* inhaltlich kaum mit Vattenfall verknüpft. In begrenztem Maße steuerte dem entgegen, dass Konzernmitarbeiter in die einzelnen Lesungen einführten;⁴⁸¹ gleichzeitig enthielten sie ihre Werbeabsichten natürlich bereits durch den Namen der Veranstaltung, aber auch durch Aufsteller mit dem Konzernlogo auf der Bühnen usw. Eine höhere Identifikation mit dem Gegenstand wäre dem Konzern möglicherweise zugeschrieben worden, wenn das Festival eine systematische Förderungsstrategie hätte erkennen lassen. Sein eher niedrigpreisiges Programm war vielmehr ausschließlich auf das breite Publikum hin ausgerichtet, und da kaum Nachwuchsautoren eingeladen wurden, waren nicht einmal Ansätze einer ernsthaften Förderungskultur zu erkennen, die Verteilungsstrukturen ökonomischen Kapitals innerhalb des literarischen Feldes berücksichtigt hätte – anders etwa als beim öffentlich geförderten *Harbour Front Literaturfestival*, das einen Debütantenpreis auslobt, mit dessen Verleihung das Festival abschließt.⁴⁸²

⁴⁷⁸ Astrid Matthiae et al.: »*Lesetage selber machen – Vattenfall Tschüss sagen*«. Programm vom 6. – 15. April 2011, Hamburg 2011 (Programmheft), o.P.

⁴⁷⁹ Mit dem unten noch dargestellten Ende der *Vattenfall Lesetage* beendeten auch die Organisatoren des Festivals *Lesetage selber machen* ihr Engagement. *Lesen ohne Atomstrom* findet weiterhin statt.

⁴⁸⁰ Zu den beiden genannten Festivals kam 2012 mit den *HEW-Lesetagen* (»HEW« stand in diesem Fall für »Hamburger Energie Wechsel«) ein weiteres Festival hinzu, das u.a. von der Edition Nautilus veranstaltet wurde und ein drittes und letztes Mal 2014 stattfand. Veranstaltet wurden sie u.a. auf *Kampnagel*, das seit der Havarie des Atomkraftwerks Fukushima 2011 seine Hallen nicht mehr für die *Lesetage* zur Verfügung stellte.

⁴⁸¹ Die *taz* wertet das als »[c]harmant, weil authentisch«. Scheider/Laux: »Lesen mit Atomtrieb«.

⁴⁸² Das *Harbour Front Literaturfestival* wurde in der Anfangszeit mit 120.000 Euro durch die Stadt Hamburg gefördert, zudem mit 500.000 Euro im ersten und 250.000 Euro in den weiteren Jahren von der Kühne-Stiftung. Vgl. Thomas Andre et. al.: »Wir wollen das Festival verjüngen«, in: *Hamburger Abendblatt*, 8.9.2015. Die *Vattenfall Lesetage* waren im vierstelligen Bereich von der Stadt Hamburg unterstützt worden, und zwar bei der Ausrichtung des Kinder- und Jugendprogramms. Vgl. Klaus Irler: »Es hat sich ausgelesen«, in: *die tageszeitung*, 4.10.2013.

Da den *Lesetagen* solche strukturellen Positionierungen fehlten, ließ sich die Behauptung, »[m]it Leidenschaft bei der Sache«⁴⁸³ zu sein, leicht angreifen und das Festival als bloße Marketingmaßnahme darstellen. Mit den *Lesetagen* »versucht Vattenfall als vermeintlicher Literaturförderer sein ramponiertes Firmenimage aufzupolieren«,⁴⁸⁴ schrieb Jakob von Uexküll 2012 im Programmheft von *Lesen ohne Atomstrom*. Denn, so zitiert von Uexküll die Studie *Sponsor Visions*, »Kunst weckt positive Assoziationen und strahlt auf die, die es fördern«,⁴⁸⁵

Mit den *Lesetagen* dieses Ziel zu verfolgen und – in Abhängigkeit von der Feldposition der präsentierten Künstler – zumindest in einem begrenzten Maße symbolisches Kapital zu akkumulieren, gelang dem Energiekonzern jedoch nur, solange sich niemand fand, der den Festivalponsor öffentlichkeitswirksam deshalb angriff. Sobald jedoch entgegengesetzte Inszenierungsstrategien das Festival als »Missbrauch der Literatur«⁴⁸⁶ umwerteten, misslang die Arbeit am eigenen Ruf und schlug bei bestimmten Gruppen sogar ins Gegenteil um, da sie sich auf kein Fundament außer die Tatsache stützen konnte, dass Vattenfall den Auftretenden Geld bezahlte.

Selbst dieser Umstand ließ sich jedoch umwerten: »Ein Geschenk löst immer eine Beißhemmung aus«,⁴⁸⁷ so Astrid Matthiae von *Lesetage selber machen* in der *taz*. Mithin konnten Autoren dadurch, dass sie an einer Gegenveranstaltung zu den *Lesetagen* teilnahmen und so ein hohes Maß an Aufmerksamkeit erhielten, symbolisches Kapital gewinnen, und »[w]er an den Vattenfall-Lesetagen teilnahm, musste sich plötzlich rechtfertigen«⁴⁸⁸ (das versucht z.B. der Sachbuchautor Michael Jürgs in der *FAZ*).⁴⁸⁹

Es kann als Versuch gewertet werden, den Verlust symbolischen Kapitals z.T. wieder wettzumachen, dass Vattenfall 2011 den Deutschen Kulturförderpreis gewann: Mit dem Preis zeichnet der Kulturkreis der Deutschen Wirtschaft, der zum Bundesverband der Deutschen Industrie (BDI) gehört, Unter-

⁴⁸³ »Die 14. Vattenfall Lesetage mit außergewöhnlichem Konzept« (o.V., o.D.), auf: *Vattenfall Lesetage 2012. Literatur hautnah erleben*, URL: <http://www.vattenfall.de/de/lesetage/introseite-lesetage.htm>, Datum des Zugriffs: 1.5.2012.

⁴⁸⁴ Jakob von Uexküll: o.T., in: Oliver Neß (Red.): *Lesen ohne Atomstrom. Die erneuerbaren Lesetage. 10.–18. April 2012*, Hamburg: Literatur für alle e.V. 2012 (Programmheft), o.P.

⁴⁸⁵ Zit. n. Uexküll: o.T.

⁴⁸⁶ Ebd.

⁴⁸⁷ Johann Laux/Astrid Matthiae: »Vattenfall ist kein Schicksal«, in: *die tageszeitung*, 2.3.2011.

⁴⁸⁸ Gernot Knödler: »Kulturförderpreis für Vattenfall«, in: *die tageszeitung*, 15.9.2011.

⁴⁸⁹ Vgl. Michael Jürgs: »Das Böse hat einen Namen: Vattenfall«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9.4.2011. Die Feldposition des Veranstalters beeinflusst wie gesagt auch den Erwerb symbolischen Kapitals von Autoren, allerdings in geringerem Maße, insofern viele Autoren bei ganz unterschiedlichen Veranstaltern auftreten. U.a. aus diesem Grund gab es vermutlich für viele der Autoren, die an den *Vattenfall Lesetagen* teilnahmen, keinen Grund, diese zu boykottieren.

nehmen aus, die sich kulturell engagieren – also ein Wirtschaftsverband Wirtschaftsunternehmen, was insbesondere von der politisch links orientierten Presse hervorgehoben wurde.⁴⁹⁰ Inzwischen war das Publikum ebenso wie die Berichterstattung in der Presse gespalten.⁴⁹¹ Zwar hatten sich die *Lesetage*-Gegner auch selbst geschadet, da *Lesen ohne Atomstrom* Prominente als ›moralische Autoritätsargumente‹ genutzt hatte,⁴⁹² insgesamt jedoch war der Ruf des Festivals *Vattenfall Lesetage* beschädigt – ob gerechtfertigt oder nicht. Darüber hinaus hatten beide alternativen Festivals mit zusammen rund 8.300 Besuchern eine Reichweite, die bereits zwei Dritteln jener der *Vattenfall Lesetage* entsprach.⁴⁹³

2013, in dem Jahr, in dem sich die Hamburger mit einem Volksentscheid dafür aussprachen, dass die Stadt das Energienetz von Vattenfall zurückkaufen möge, wurden die *Lesetage* schließlich eingestellt. Pieter Wasmuth, Generalbevollmächtigter für Vattenfall Hamburg und Norddeutschland, führte das Ende der *Lesetage* in einem Fernsehinterview auf die Konflikte mit den Gegeninitiativen zurück:

Es ist doch eigentlich schlecht, wenn am Ende [...] die Autoren gezwungen werden, sich zu positionieren und zu sagen: »Ich darf nicht zu Vattenfall gehen, weil, dann sagen andere, das ist böse«, und, oder sie gehen zu, äh, eben woanders hin und sagen: »Da mach' ich was richtig.« Das wird ja der Literatur und auch dem Werk der Autoren nicht gerecht. [...] Deswegen haben wir gesagt: »Wenn das so ein starker Konflikt ist, ist es vielleicht Zeit, dass wir da Platz machen.«⁴⁹⁴

Vorausgegangen war der Einstellung ein medial breit rezipierter Skandal, der auch zum Diskussionsgegenstand in der Hamburg Bürgerschaft wurde: Die Kuratorin der *Lesetage*, Barbara Heine, hatte sich per E-Mail an Auftretende bei den Gegenveranstaltungen gewandt und Medienberichten zufolge versucht, diese dazu zu bewegen, ihr Engagement zu überdenken. So habe sie die Autoren darauf hingewiesen, dass sie sich mit einem »Bündnis aus autonomen Aktivist:innen, Öko-Saft-Produzent:innen und Fernseh-Promis«⁴⁹⁵ einließen und die Ini-

⁴⁹⁰ Vgl. Knödler: »Kulturförderpreis für Vattenfall«.

⁴⁹¹ Als überzogen oder selbstgefällig beurteilten die Kritik z.B. Thomas Strobl: »Kultur soll strahlen!«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11.4.2011; Matthias Iken: »Lesen als Störfall«, in: *Hamburger Abendblatt*, 23.4.2012.

⁴⁹² Vgl. Jürgs: »Das Böse hat einen Namen: Vattenfall«; Strobl: »Kultur soll strahlen!« Von den prominenten Autoren und Aktivist:innen bei *Lesen ohne Atomstrom* waren zudem einige nicht unumstritten, was ihre moralische Integrität betraf, so z.B. Günter Grass.

⁴⁹³ Vgl. Irlor: »Es hat sich ausgelesen«.

⁴⁹⁴ Herbert Schalthoff/Pieter Wasmuth: »Das ist für uns keine Niederlage« (9.10.2013), auf: *Hamburg 1*, URL: http://www.hamburg1.de/nachrichten/18527/Das_ist_fuer_uns_keine_Niederlage.html, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁴⁹⁵ Christoph Twickel: »Ärger um ›Vattenfall Lesetage‹. Beschwerdemails vom Energieriesen«, auf: *Spiegel online* (19.4.2013), URL: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/aerger-um-die-vattenfall-lesetage-in-hamburg-a-895432.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

tiative *Lesen ohne Atomstrom* »linksradikal«⁴⁹⁶ sei. Hierauf wurden auch die Arbeitgeber von Unterstützern des Festivals aufmerksam gemacht, und zwar vom Ehemann der Kuratorin, der angab, hiermit für einen Artikel seines Online-Magazins zu recherchieren; unter den Unternehmen war u.a. der NDR, der 2011, nach der Fukushima-Katastrophe, aus der Kooperation mit den *Lesetagen* ausgestiegen war.⁴⁹⁷ Zudem gab die Direktorin der Stiftung Hamburger Öffentliche Bücherhallen, Hella Schwemer-Martienßen, die *Lesen ohne Atomstrom* unterstützte, an, sie sei von »einer fünfköpfigen Vattenfall-Delegation, darunter ein Vorstandsmitglied«,⁴⁹⁸ »sehr intensiv«⁴⁹⁹ ersucht worden, die Unterstützung aufzugeben. Es ist anzunehmen, dass es eine Kombination der dargestellten Aspekte war, die zur Einstellung der *Vattenfall Lesetage* führte: zum einen der Einfluss der Gegeninitiativen auf die öffentliche Meinung, zum anderen das Publikwerden der versuchten Einflussnahme auf die Akteure hinter den Gegeninitiativen und auf ihre Unterstützer. Die Grundlage der geschilderten Konfrontation jedoch ist ein feldstruktureller Aspekt: die dichotome Struktur des Feldes der Literatur und verwandter Felder wie dem der Literaturveranstaltungen.

In den folgenden Teilkapiteln stelle ich dar, dass die Ausdifferenzierung des Literaturveranstaltungsfeldes in den 1990er-Jahren nicht nur darin bestand, neue Veranstaltungsformate zu etablieren, sondern auch dazu führte, dass die Elemente typischer Autorenlesungen auf der Organisationsebene vermehrt variiert wurden (Kap. 4.2.2.1.3) und sich insbesondere mit den Literaturhäusern (Kap. 4.2.2.1.1) und Festivals (Kap. 4.2.2.1.2) neue Veranstalter neben Buchhandel (Kap. 4.2.2.1.4), Büchereien, Literaturbüros und Volkshochschulen oder an ihrer Stelle etablierten. Da viele Literaturfestivals primär auf Autorenlesungen hin ausgerichtet sind, konzentriere ich mich auf die Rolle des Veranstaltungsformats Festival als funktionaler Organisationskontext von Lesungen. In ähnlicher Weise untersuche ich die übrigen Veranstalter von Lesungen, die neben Autorenlesungen zwar fast immer auch noch andere Veranstaltungen anbieten, für die Lesungen aber stets eine besondere Funktion erfüllen.

Anschließend erläutere ich die Funktionen, die Autorenlesungen für Autoren und ihre Stellvertreter, die Verlage und Agenturen, erfüllen (Kap. 4.2.2.3.1). Davon ausgehend zeige ich die Bandbreite der Positionen auf, die die auftretenden Autoren hinsichtlich der Auftrittsgestaltung und ihres Ver-

⁴⁹⁶ Ebd.

⁴⁹⁷ Vgl. ebd.

⁴⁹⁸ Hella Schwemer-Martienßen, zit. n. Stephanie Lamprecht: »Autor Roger Willemsen: ›Wir werden verleumdet und beschimpft«, auf: *Hamburger Morgenpost* (19.4.2013), URL: <http://www.mopo.de/politik/gegner-der-vattenfall-lesetage-bedraengt-autor-roger-willemsen---wir-werden-verleumdet-und-beschimpft-,5067150,22536520.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁴⁹⁹ Ebd.

hältnisses zum Publikum vertreten (Kap. 4.2.2.3.2). Sowohl auf der Ebene der Organisationsinstanzen als auch der Auftretenden erklärt sich der Zugang zur Autorenlesung und zur Darbietung des eigenen Textes z.T. aus den dahinterstehenden Literaturbegriffen und damit korrelierenden Autorschaftsmo-
dellen, insbesondere jedoch daraus, welchen Status die Akteure der Performance im Verhältnis zum vorgetragenen Text zuschreiben.

4.2.2.1 Organisationsformen und Orte der Lesung⁵⁰⁰

Es obliegt den Veranstaltern von Lesungen, die Begegnung des Besuchers einer Lesung mit Autor und vorgetragendem Text zu gestalten und ihre in Kapitel 2.2 beschriebenen Ablaufelemente zu »arrangieren«. Insofern diesbezügliche Entscheidungen die Vermittlung eines als ästhetisch betrachteten Gegenstandes betreffen, spricht Thomas Böhm, von 1999 bis 2010 Leiter des Literaturhauses Köln, von Veranstaltern auch als »Autoren von Lesungen«.⁵⁰¹ Die »Identität« als Veranstalter und damit die soziale Position im Feld der Literaturveranstaltungen resultiert ganz ähnlich wie bei Verlagen aus der Auswahl von literarischem Gegenstand bzw. Autor, aus der Konzeption des Veranstaltungsrahmens, in dem diese präsentiert werden, und – wie ich am Beispiel der *Vattenfall Lesetage* illustriert habe – auch aus den übergeordneten Zielen, die den Veranstaltern zugeschrieben werden⁵⁰² sowie aus der sozialen Ausgangsposition und deren Relation. Durch die Gestaltung der Veranstaltungseigenschaften wirken die Organisatoren an der Konstitution von Differenzstrukturen mit, die die soziale Praxis Autorenlesung prägen.

Neben den eigenen Gestaltungsansprüchen und -möglichkeiten gilt es, mit der Konzeption von Spektakulum und Ablauf des Spiels die Bedürfnisse der eingebundenen Akteure (Autoren, Moderatoren usw.) zu berücksichtigen. So möchten manche Autoren z.B. keine Publikumsfragen beantworten oder im Stehen vortragen, wozu es ggf. ein Pult zu organisieren gilt usw.⁵⁰³ Zudem muss der Veranstalter mit der Autorenlesung das betreffende Zielpublikum erreichen. Davon, ob das anvisierte Publikum zum Besuch der betreffenden Lesung motiviert werden kann und die Veranstaltung den Zuschauern gefällt, hängt neben der Rezeption durch Multiplikatoren wie z.B. die Presse ab, ob und in welchem Maße die Veranstaltung ihre symbolischen Funktionen für die Organisationsinstanz erfüllen kann, spricht: ob es dem Veranstalter gelingt,

⁵⁰⁰ Vgl. zu den Ablaufelementen und zur Dramaturgie typischer Lesungen auch Kap. 2.3.1.

⁵⁰¹ Böhm: »Für ein literarisches Verständnis von Lesungen«, S. 173.

⁵⁰² Diese müssen nicht immer mit den tatsächlichen Zielen übereinstimmen; zudem haben die meisten Veranstalter natürlich ein persönliches Interesse an der betreffenden Lesung und ihren Gegenständen, wengleich es ggf. übergeordnete Ziele gibt, die aus einer feldexternen Axiologie resultieren.

⁵⁰³ Es gibt mehrere Ratgeber für Organisatoren, die einen guten Überblick über die praktischen Aspekte der Veranstaltungsgestaltung bieten. Vgl. insbesondere Moldenhauer/Bitter: *Literatur veranstalten*; Reifsteck: *Handbuch Lesungen und Literaturveranstaltungen*.

mithilfe der betreffenden Autorenlesung symbolisches Kapital zu akkumulieren.

Mit dem Publikum geraten aber zudem ökonomische Aspekte in den Blick, auch wenn sich die wenigsten Autorenlesungen durch die Eintrittsgelder tragen: Zielen die Veranstaltungen einer Organisationsinstanz wiederholt oder gar dauerhaft am anvisierten Publikum vorbei oder vermögen es nicht zu aktivieren, wird es der betreffenden Einrichtung schwerfallen, Förder- bzw. Sponsorengelder einzuwerben. Mithin stehen Veranstalter von Lesungen in Konkurrenz um kurzfristige Aufmerksamkeit, dauerhaftes Prestige und ein individuelles Profil, um Auftretende, Publika, Medieninteresse und ökonomische Mittel. Dies ist insbesondere auf lokaler Ebene der Fall, und dort wiederum v.a. in urbanen Ballungszentren, wo gilt: »[O]hne großes Budget oder großzügige Sponsoren wird die Latte der Wahrnehmungsschwelle oft gerissen [...], andererseits ist der Sättigungsgrad schnell erreicht«. ⁵⁰⁴

Mit einem Blick auf die urbanen Ballungszentren lassen sich auch die Veränderungen, zu denen es bei den Organisationsinstanzen von Autorenlesungen in den letzten 25 Jahren gekommen ist, am besten verdeutlichen. In den 1970er- und 1980er-Jahren richteten noch viele unterschiedliche Veranstalter Autorenlesungen aus: Buchhandlungen und Bibliotheken, Literaturbüros und Kulturhäuser, Literaturwerkstätten und Autorenvereinigungen, außerdem vereinzelte Festivals. Noch immer veranstalten die öffentlichen Bibliotheken sehr viele Lesungen, ⁵⁰⁵ ebenso manche Buchhandlungen (Kap. 4.2.2.1.4). Mit der Gründung der ersten Literaturhäuser Ende der 1980er-Jahre (Kap. 4.2.2.1.1) und der Zunahme an Festivals in den 1990er-Jahren (Kap. 4.2.2.1.2) ist jedoch eine deutliche Hierarchisierung der Veranstalterpositionen zu verzeichnen; mit den immer häufigeren zielgruppenspezifischen Variationen des Lesungsrahmens und der Veranstaltung von Lesungen in Kneipen und Clubs haben die älteren Organisationsinstanzen zudem eine Konkurrenz erhalten, die es vermag, Lesungen in feldexterne Vergemeinschaftungskontexte zu integrieren und so auf das potenzielle Publikum zuzugehen, statt es erst für einen Besuch des eigenen Raums gewinnen zu müssen (Kap. 4.2.2.1.3).

Illustrieren lassen sich die Abgrenzungsbemühungen, aber auch die Vernetzungen von Akteuren und Organisationsinstanzen, zu denen es im Handlungsbereich der direkten Literaturvermittlung kommt, am Beispiel ganz unterschiedlicher Städte. Im Zusammenhang mit systematischen Überlegungen zur Funktion von Autorenlesungen (und ggf. anderen Literaturveranstaltungen) für Veranstalter gehe ich im Folgenden zunächst auf die soziostrukturalen

⁵⁰⁴ Daniel Lenz: »Begrenzte Aufnahmefähigkeit«, in: *buchreport.express* (2008), H. 49, S. 6.

⁵⁰⁵ Zur Anzahl der von Bibliotheken ausgerichteten Veranstaltungen im ostdeutschen Raum vgl. Porombka/Splittgerber: *Studie zur Literaturvermittlung in den fünf neuen Bundesländern zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, S. 27f.; die Funktion von Autorenlesungen für Bibliotheken skizziert zudem Tanja Heber: »Öffentliche Bibliotheken und kommunikativer Wandel. Gegenwartsliteratur und Medien«, in: Lothar Blum/Christine Schmitt (Hrsg.): *Kopf-Kino*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2006, S. 315-322.

rellen Verschiebungen ein, die es zwischen den Organisationsinstanzen von Autorenlesungen seit Ende der 1980er-/Anfang der 1990er-Jahre im deutschsprachigen Raum gab, und lege den Schwerpunkt bei der Darstellung des jüngeren Veranstaltungsfeldes auf die Stadt Hamburg: Erstens ist hier dank des Archivs von *Literatur in Hamburg*, einem neunmal im Jahr erscheinenden Terminkalender für Literaturveranstaltungen, gut rekonstruierbar, welche Lesungen seit Anfang 2005 stattgefunden haben.⁵⁰⁶ Zweitens findet sich keine starke Stadtteilspezifität des Veranstaltungswesens, wie es etwa in Berlin der Fall ist, aber trotzdem die gesamte Bandbreite an Kontexten, in denen Autorenlesungen veranstaltet werden. Positionierungen der verschiedenen Organisationsinstanzen lassen sich in diesem hinreichend vielfältigen lokalen Literaturveranstaltungskontext mit gleichzeitig beschränkter Ausdehnung besonders anschaulich verdeutlichen. Drittens wurden die Pretests der Fragebogen, die für die Erhebungen in München und Stuttgart genutzt wurden, bei Hamburger Veranstaltungen durchgeführt (Kap. 5.1.2.1). Auf diese Weise ließ sich gewährleisten, dass die Ausgestaltung der Erhebungsinstrumente nicht bereits durch spezifische Eigenschaften der konkreten zu untersuchenden Veranstaltungen beeinflusst wurde. Die Pretest-Veranstaltungen wiederum wurden u.a. aufgrund von Annahmen über die lokale Realisierung allgemeiner Strukturen des Literaturveranstaltungsfelds in Hamburg ausgewählt.⁵⁰⁷

4.2.2.1.1 Literaturhäuser

In ihrem *Handbuch der Literaturförderung* von 1988 nennen Basse und Pfeiffer eine große Bandbreite an Literatur vermittelnden Instanzen, die auch Autorenlesungen ausrichten: Buchhandlungen, literarische Gesellschaften und Auto-

⁵⁰⁶ Das Faltblatt wird von der Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg gefördert und erscheint mit zwei Ausnahmen monatlich (Juni bis August und Dezember/Januar werden zusammengefasst), ergänzt wird es durch einen Internetauftritt, der neben aktuellen Terminen Audiomitschnitte von Lesungen präsentiert. Organisatoren können ihre Veranstaltungen mit einer Pressemitteilung bei der Redaktion melden, die Ankündigung einer Veranstaltung ist kostenlos. Zwar kennen alle Literaturveranstalter in Hamburg *Literatur in Hamburg*, sodass sich die allermeisten Lesungen in der Stadt in dem Faltblatt finden, einige fehlen aber trotzdem (so z.B. viele Lesungen in *Thalia*-Buchhandlungen). Zu finden ist das Archiv der gedruckten Ausgabe unter Jürgen Abel (Red.): »Printausgabe«, auf: *Literatur in Hamburg*, URL: <http://www.literaturinhamburg.de/printausgabe.php>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁵⁰⁷ Einen rein deskriptiven Überblick über den Bestand an Literaturhäusern, -büros und -zentren im deutschsprachigen Raum zum Zeitpunkt dieser Untersuchung, über ihre Finanzierung, Mitarbeiter-, Veranstaltungs- und Besucherzahlen bietet Kerstin Juchem: *Literaturhäuser, Literaturbüros und Literaturzentren im deutschsprachigen Raum. Eine Bestandsaufnahme*, Berlin: Nicolai 2013. Gleichwohl bleibt Juchems Darstellung in weiten Teilen unpräzise, insofern sie etwa bei der Angabe von Durchschnittswerten die Mitglieder des Literaturhaus-Netzwerkes (Kap. 4.2.2.1.1) nicht von kleineren Literaturhäusern differenziert betrachtet.

renvereinigungen, Bibliotheken, Volkshochschulen und Schulen,⁵⁰⁸ Kulturzentren, Literaturwerkstätten, Literaturbüros u.a.m. – auf »die großen Literaturhäuser«⁵⁰⁹ verweisen sie in Klammern. 25 Jahre später haben fast alle Literaturhäuser ihren programmatischen Anspruch erfüllt, sich als das jeweilige »literarische Zentrum«⁵¹⁰ einer Stadt zu etablieren, und inzwischen gibt es in den meisten Metropolregionen und vielen Ballungsräumen in Deutschland, Österreich und der Schweiz Literaturhäuser. Von diesen wiederum haben sich viele im Netzwerk der Literaturhäuser e.V. zusammengefunden. Der Verbund öffentlich geförderter, »nicht-kommerziell«⁵¹¹ ausgerichteter Einrichtungen zielt primär darauf, »Schriftsteller, Verleger, Übersetzer, Lektoren, Buchhändler, Kulturschaffende, Journalisten und literaturbegeistertes Publikum«⁵¹² zusammenzubringen, stellt also die Vermittlung von Literatur und damit das Publikum in den Mittelpunkt. Insofern die Literaturhäuser gleichzeitig zu den dominanten Anbietern von Autorenlesungen in ihrer jeweiligen Region geworden sind, verkörpern sie den momentanen Höhepunkt einer programmatischen Tendenz weg von der Autorenförderung hin zur Publikumsorientierung, die Ende der 1970er-Jahren begonnen hat.

Die Auflistung der Literaturveranstalter von Basse/Pfeiffer weist bereits darauf hin, dass Autorenlesungen in der Bundesrepublik immer schon von ganz verschiedenen Organisationsinstanzen ausgerichtet wurden. Vor der Etablierung der großen Literaturhäuser bestimmten jedoch Literaturwerkstätten und -büros die direkte Literaturvermittlung. Die Entstehung der Literaturwerkstätten war die zentrale Veränderung in den 1970er-Jahren, sei es als freie Initiativen, gebunden an die Ortsgruppe des Verbands deutscher Schriftsteller (VS) oder veranstaltet von den Volkshochschulen (VHS), sei es orientiert am »Prototyp einer literarischen Werkstatt«,⁵¹³ der *Gruppe 47*, als Gesprächszirkel von Laien, die sich auch als solche sahen, oder als Versuch

⁵⁰⁸ Zu Autorenlesungen an Schulen aus didaktischer Perspektive und der eines Autors vgl. z.B. Werner Klose: »Literarisches Leben an der Schule. Autorenlesung«, in: Walter Seifert (Hrsg.): *Literatur und Medien in Wissenschaft und Unterricht. Festschrift für Albrecht Weber zum 65. Geburtstag*, Köln, Wien: Böhlau 1987, S. 165-172; Burkhard Spinnen: *Auswärtslesen. Eine Litanei*, Salzburg: Residenz 2010. Insofern es sich bei Schulleseungen nicht um öffentliche Veranstaltungen handelt, werde ich in dieser Arbeit nicht genauer darauf eingehen.

⁵⁰⁹ Basse/Pfeiffer: Vorwort, S. 5f.

⁵¹⁰ Rainer Moritz: »Literaturhaus«, in: Stefan Neuhaus: *Literaturvermittlung*, Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 2009, S. 275-277, hier S. 276.

⁵¹¹ Netzwerk der Literaturhäuser e.V.: »Das Netzwerk der Literaturhäuser«, auf: *literaturhaus.net* (o.D.), URL: <http://www.literaturhaus.net/netzwerk>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁵¹² Ebd.

⁵¹³ Michael Basse: Einleitung, in: Ders./Eckard Pfeiffer (Hrsg.): *Literaturwerkstätten und Literaturbüros in der Bundesrepublik. Ein Handbuch der Literaturförderung und der literarischen Einrichtungen der Bundesländer*, Lebach: Hempel 1988, S. 10-17, hier S. 11.

einer Literatur »von unten«,⁵¹⁴ bei dem die Literaturwerkstatt »nicht als mögliches Sprungbrett zum Erfolg angesehen wird«,⁵¹⁵ sondern »individuell bleibt und keinerlei Ambitionen nach öffentlichem Aufsehen zeigt«. ⁵¹⁶ Dessen ungeachtet präsentierten viele Literaturwerkstätten, aber auch die in ähnlicher Weise produktionsorientierten Literaturpostämter die Texte ihrer Mitglieder bei öffentlichen, in vielen Fällen regelmäßig stattfindenden Lesungen.

Die Aufgabe der institutionellen Förderung der lokalen Literaturlandschaft übernahmen in den 1980er-Jahren die Literaturbüros, von denen das erste – das Literaturbüro NRW – 1980 in Düsseldorf gegründet wurde.⁵¹⁷ Sie wurden zumeist auf kommunaler und auf Landesebene sowie durch Trägervereine finanziell gefördert, weshalb z.B. Uli Löchner, der Betreiber der Literaturpost Rhein-Ruhr, behauptete, sie wären lediglich von »politisch opportune[n] Kanalisationsbestrebungen«⁵¹⁸ geleitet. Die regionalen Literaturbüros richteten ebenfalls Literaturwerkstätten aus und vernetzten Autoren miteinander, berieten aber auch individuell, leisteten Lektoratsarbeit für Autoren und versuchten sich in der Vermittlung an Verlage.⁵¹⁹ Literatur sei jedoch »nicht nur Buch oder vor allem Manuskript, sondern auch Vortrag«,⁵²⁰ so der erste Leiter des Literaturbüros NRW, weshalb die Literaturbüros eine Vielzahl an Lesungen ausrichteten oder Autoren mit Veranstaltern zusammenbrachten. Die Arbeit der Einrichtungen war dabei immer am jeweiligen Autor orientiert, sodass Lesungen v.a. dazu dienen sollten, den Autoren eine Rückmeldung vom Publi-

⁵¹⁴ Kurt Morawietz: »Werkstatt-Arbeit: Ja oder Nein?«, in: Michael Basse/Eckard Pfeiffer (Hrsg.): *Literaturwerkstätten und Literaturbüros in der Bundesrepublik. Ein Handbuch der Literaturförderung und der literarischen Einrichtungen der Bundesländer*, Lebach: Hempel 1988, S. 20-23, hier S. 22.

⁵¹⁵ Ebd., S. 21.

⁵¹⁶ Ebd.

⁵¹⁷ Manche Einrichtungen hießen nicht »Literaturbüro«, waren aber ebenso strukturiert, so z.B. das noch immer bestehende Stuttgarter Schriftstellerhaus. Vgl. hierzu u.a. »Literaturförderung und Porträts – gegliedert nach Bundesländern« (o.V.), in: Michael Basse/Eckard Pfeiffer (Hrsg.): *Literaturwerkstätten und Literaturbüros in der Bundesrepublik. Ein Handbuch der Literaturförderung und der literarischen Einrichtungen der Bundesländer*, Lebach: Hempel 1988, S. 33-175. Eine empirisch gestützte Aufarbeitung der Rolle der Literaturbüros in den 1980er-Jahren bis Anfang der 1990er-Jahre, aber auch der Literaturförderung des Bundes und der Länder im Allgemeinen bietet Stefanie Baumann: *Literaturförderung im kulturpolitischen Kontext. Die Arbeit der Literaturbüros in Deutschland*, Lüneburg: Universität Lüneburg 1997.

⁵¹⁸ Uli Löchner, zit. n. »Literaturförderung und Porträts – gegliedert nach Bundesländern« (o.V.), S. 91.

⁵¹⁹ Vgl. Lore Schaumann: »Ein Tag im Literaturbüro«, in: Heinz L. Arnold (Hrsg.): *Literaturbetrieb in der Bundesrepublik Deutschland. Ein kritisches Handbuch*, 2., völlig veränd. Aufl., München: edition text + kritik 1981, S. 157-160.

⁵²⁰ Rolfracael Schröer beim *2. Münstereifeler Literaturgespräch* 1987, zit. n. Basse: Einleitung, S. 16.

kum zu bieten und so den Schreibprozess zu befördern.⁵²¹ Während viele Literaturwerkstätten – gleichsam symptomatisch für die 1970er-Jahre – als »Gegengewicht zum kommerziellen Literaturbetrieb«⁵²² angesehen wurden, sollten Literaturbüros also den Autor in den Literaturbetrieb oder an ein Publikum vermitteln.⁵²³

Als sich die Literaturbüros Mitte der 1980er-Jahre gerade etabliert hatten, trat eine neue Form der Literatur vermittelnden Institution auf den Plan: das Literaturhaus, in dem nach wie vor v.a. Autorenlesungen ausgerichtet werden, aber auch Diskussionsveranstaltungen, Ausstellungen, Workshops und viele weitere Veranstaltungen, die mit Literatur zu tun haben. 1986 wurde in Berlin das erste Literaturhaus als »Forum für alle Literatur-Gruppen einer großen Stadt«⁵²⁴ eröffnet, angeregt von einer Bürgerinitiative, primär öffentlich gefördert und geführt von einem Trägerverein (Literaturhaus Berlin e.V.), in dem wiederum 14 Vereine und Verbände vertreten waren, darunter der VS, die Berliner Buchhändler- und Verlegervereinigung (BVB) und das Literarische Colloquium Berlin (LCB) – gleichzeitig Konkurrent des zentraler gelegenen Literaturhauses.⁵²⁵ Ebenfalls initiiert von einer Bürgerinitiative und gefördert mit öffentlichen Mitteln, von Stiftungen und privaten Geldgeber öffnete 1989 das Literaturhaus Hamburg seine Türen.⁵²⁶ In den 1990er-Jahren und nach der Jahrtausendwende folgten 13 weitere Literaturhäuser u.ä. Lesungsanbieter (2015 auch das LCB),⁵²⁷ die mit den Literaturhäusern Berlin und Hamburg

⁵²¹ Vgl. ebd.

⁵²² Morawietz: »Werkstatt-Arbeit: Ja oder Nein?«, S. 22.

⁵²³ Vgl. Sonja Vandenrath: »Zwischen LitClubbing und Roundtable. Strategien von Literaturhäusern«, in: Erhard Schütz/Thomas Wegmann (Hrsg.): *literatur.com. Tendenzen im Literaturmarketing*, Berlin: Weidler 2002, S. 172-188, hier S. 176, Fn. 13. Dabei lässt sich rückblickend ein Trend dahingehend feststellen, »daß sich die Literaturbüros in den 90er Jahren von der Förderung literarischer Laienkultur größtenteils distanziert und sich immer mehr auf die Förderung professioneller Autoren und Nachwuchsautoren sowie den Vermittlungsbereich beschränkt haben«. Baumann: *Literaturförderung im kulturpolitischen Kontext*, S. 64.

⁵²⁴ Rolf Michaelis: »Wartesaal der Poesie«, in: *Die Zeit*, 27.6.1986.

⁵²⁵ Vgl. z.B. Ulrich Greiner: »Es geht los«, in: *Die Zeit*, 8.9.1989. Das LCB hatte im Raum Berlin lange Zeit eine Vormachtstellung bezüglich des Literaturveranstaltungswesens, gleichwohl sei »das institutionelle Monopol des Hauses [...] seit langem dahin«, wie es im *Tagesspiegel* heißt. Gregor Dotzauer: »Wellenschlag am Wannsee«, in: *Der Tagesspiegel*, 15.5.2013.

⁵²⁶ Die jährliche Bezuschussung des Literaturhauses durch die Hamburger Kulturbehörde belief sich 2014 auf 160.000 Euro, zudem erhält sie einen Renovierungszuschuss von der ZEIT-Stiftung (zwar ist Letztere Eigentümerin des Hauses, in dem das Literaturhaus residiert, für die Instandhaltung ist aber der Literaturhaus-Verein zuständig). Vgl. Rainer Moritz/Volker Albers: »Lesen und lesen lassen«, in: *Hamburger Abendblatt*, 27.11.2014.

⁵²⁷ Literaturhaus Rostock: 1990 (erst seit 2009 im Verbund), Salzburg: 1991, Frankfurt/Main: 1991 (2013 wieder aus dem Netzwerk ausgetreten), Köln: 1996, München: 1997, Zürich: 1999, Basel: 2000 (erst seit 2012 im Netzwerk) Stuttgart: 2001, Graz 2003 (zu-

von 2002 an zunächst im losen Verbund auftraten und seit 2008 den Verein Netzwerk der Literaturhäuser e.V. bilden.⁵²⁸ Der Zusammenschluss gewährleistet es, bei der Programmgestaltung und der Marketingarbeit zu kooperieren, ohne dabei individuelle Schwerpunkte des einzelnen Hauses aufgeben zu müssen. Neben den Literaturhäusern im Netzwerk gibt es viele weitere Einrichtungen, die so heißen, aber nicht zum Netzwerk gehören;⁵²⁹ außerdem wurde das Modell auch im Ausland aufgegriffen.⁵³⁰

Die meisten Literaturhäuser stehen in freigemeinnütziger Trägerschaft und sind entweder als Verein oder als Stiftung (nur das Literaturhaus München) organisiert. Den meisten von ihnen steht jährlich ein mittleres sechsstelliges Budget zur Verfügung. Es ergibt sich aus Eintrittsgeldern, aus den Mitgliedsbeiträgen der Vereinsmitglieder, der Raumvermietung bzw. Fremdveranstaltungen, Spenden von Unternehmen, einzelnen Mäzenen und Stiftungen (wozu häufig auch das Recht zur Nutzung der jeweiligen Immobilie zählt), sowie – zwischen 20 und 80 Prozent – durch öffentliche Fördermittel.⁵³¹ Damit unterliegen Literaturhäuser weit weniger als ausschließlich oder primär öffentlich geförderte kulturelle Institutionen regulatorischen Bedingungen.⁵³² Zugleich müssen die Literaturhausleiter als »Fundraiser in Permanenz«⁵³³ wesentlich mehr Interessengruppen berücksichtigen, darunter auch so mächtige Akteure des Literaturbetriebs wie die Verlagsgruppe Random House, größter privater Förderer des Münchner Literaturhauses und Mitglied im Stiftungsrat.⁵³⁴ Sonja Vandenrath kommt in ihrer Untersuchung zur Relation von Rechts- bzw. Finanzierungsform und Programmgestaltung deshalb zu dem Schluss:

Trotz der von allen Literaturhäusern proklamierten Autonomie in Programmfragen lässt sich eine deutliche Wechselwirkung zwischen den Finanzierungsformen und dem jeweiligen Veranstaltungsangebot nachweisen.⁵³⁵

Blickt man aber auf die sozialen Positionierungsstrategien der Literaturhäuser, ist die autonome Programmgestaltung ein wesentliches Moment des öf-

vor Grazer Kulturhaus), Leipzig: 2005 (hervorgegangen aus dem Kuratorium »Haus des Buches« e.V.), Wien: 2015, LCB: 2015, Literarisches Zentrum Göttingen: 2015, Literaturhaus Wiesbaden: 2015.

⁵²⁸ Oft auch literaturhaus.net genannt.

⁵²⁹ Etwa in Bremen, Darmstadt, Hannover, Oldenburg und Magdeburg, von denen z.B. das Literaturhaus in Hannover aus dem Literaturbüro Hannover hervorgegangen ist; in Österreich in Innsbruck, Krems, Mattersburg und Schanett.

⁵³⁰ Z.T. sogar unter der deutschen Bezeichnung »Literaturhaus«, so in Kopenhagen.

⁵³¹ Vgl. Vandenrath: *Private Förderung zeitgenössischer Literatur*, S. 169-200.

⁵³² Vgl. Vandenrath: »Zwischen LitClubbing und Roundtable«, S. 187.

⁵³³ Vandenrath: »Zwischen LitClubbing und Roundtable«, S. 175.

⁵³⁴ Vgl. Vandenrath: *Private Förderung zeitgenössischer Literatur*, S. 190.

⁵³⁵ Vandenrath: »Zwischen LitClubbing und Roundtable«, S. 184. Deutlich wurde das insbesondere, als das Programm des Berliner Literaturhauses nach einem Eingriff des Hauptförderers, der Stadt Berlin, inhaltlich geöffnet wurde, nachdem es lange Zeit nur wenig Publikum erreichte hatte. Vgl. ebd., S. 177f.

fentlich geäußerten Selbstverständnisses. Sie wird z.B. von Rainer Moritz, dem Leiter des Hamburger Literaturhauses, als Argument dafür herangezogen, dass das Literaturhaus eine seiner zentralen Funktionen, die Selektionsfunktion, im Sinne seiner Besucher erfüllen kann. Auch wenn die Ausrichtungen der einzelnen Literaturhäuser z.T. voneinander abweichen, teilen sie doch ihren allgemeinen Anspruch: Sie sollen ein »Forum für die Begegnung mit Literatur in jeder Form«⁵³⁶ bieten und so »die kulturelle Vielfalt«⁵³⁷ im deutschsprachigen Raum repräsentieren.⁵³⁸ Dabei sind auch die Veranstaltungen der Literaturhäuser auf das Medium Buch fokussiert: Man will »Bücher präsentieren«;⁵³⁹ »[d]as Buch, die Autorin und der Autor sollen im Zentrum stehen«.⁵⁴⁰

Der proklamierte Anspruch umfassender Kulturvermittlung fällt jenseits solcher Allgemeinplätze jedoch wesentlich enger aus: Angesprochen werden soll »der potenziell an qualitätsvoller Literatur interessierte Leser«,⁵⁴¹ und ihm soll »eine sowohl ästhetische wie intellektuelle Erfahrung«⁵⁴² ermöglicht werden, eine »Begegnung mit neuen Ideen, mit Sprachspielen, mit Beschreibungen des Menschen und seiner Gesellschaft«.⁵⁴³ »Qualitätsvolle Literatur« schließt im Verständnis der Literaturhäuser insbesondere solche Texte ein, »die vielleicht nicht auf den ersten Blick verständlich sind«,⁵⁴⁴ also »mitunter hochkomplexe Texte«,⁵⁴⁵ sodass zugleich einer »intellektuelle[n] Verflachung«⁵⁴⁶ entgegengewirkt werde. Auf formalästhetischer Ebene sollen auch die »experimentellen und avantgardistischen Formen«⁵⁴⁷ berücksichtigt werden, denn es sei Aufgabe der Literaturhäuser, auch »das Übersehene und Randständige«⁵⁴⁸ zu repräsentieren und sich »von den ökonomischen Gesetzmäßigkeiten des Marktes fernzuhalten«.⁵⁴⁹ Hierzu gehöre auch literaturhistorisches Engagement, also »Autorinnen und Autoren in Erinnerung zu rufen, deren Werke Gefahr laufen, vergessen zu werden«.⁵⁵⁰ Zugleich gelte hinsichtlich marktgängiger

⁵³⁶ Christina Weiss, zit. n. Moritz: »Ein Forum für die Literatur. Literaturhäuser«, S. 124.

⁵³⁷ Ebd., S. 125.

⁵³⁸ Ähnlich äußerte sich Beatrice Stoll, Leiterin des Literaturhauses Zürich von 2002 bis 2013, gegenüber Anja Johannsen, indem sie angab, sie wolle »dem Publikum die Bandbreite des belletristischen Schaffens« präsentieren. Johannsen: »(Un)sichtbare Handschriften«, S. 187.

⁵³⁹ Ebd., S. 129.

⁵⁴⁰ Beatrice Stoll, zit. n. Bernasconi: »Es lebe die Wasserglaslesung am Limmatquai«, S. 26.

⁵⁴¹ Moritz: »Ein Forum für die Literatur«, S. 127.

⁵⁴² Böhm: »Für ein literarisches Verständnis von Lesungen«, S. 173.

⁵⁴³ Ebd., S. 181.

⁵⁴⁴ Moritz: »Literaturhaus«, S. 276.

⁵⁴⁵ Moritz: »Ein Forum für die Literatur«, S. 127.

⁵⁴⁶ Ebd.

⁵⁴⁷ Moritz: »Literaturhaus«, S. 276.

⁵⁴⁸ Ebd.

⁵⁴⁹ Ebd.

⁵⁵⁰ Ebd.

Literatur das Primat der ›literarischen Qualität‹: »Auch Literatur, die auf Bestsellerlisten rangiert, kann ästhetisch überzeugen«⁵⁵¹ – als Beispiele nennt Moritz Julia Franck, Daniel Kehlmann und Wolf Haas, also Autoren, deren Werke von ihren Verlagen als hochliterarisch positioniert werden.⁵⁵²

Diese Programmatik umzusetzen, bedeute, Lesungen »auf den Eigenwert der Literatur«⁵⁵³ hin auszurichten und das Literaturhaus zum »ideale[n] Forum für das literarische Geschehen«⁵⁵⁴ zu machen. Begreift man die Ausführungen von Rainer Moritz – seines Zeichens inzwischen Sprecher des Literaturhausnetzwerkes – als exemplarisch, stehen die Literaturhäuser also für einen recht engen und zudem deutlich autonomieästhetisch geprägten Literaturbegriff.⁵⁵⁵ Dieser folgt jedoch keiner ästhetizistischen autonomieästhetischen Konzeption, bei der formalästhetische Wertmaßstäbe absolut gesetzt und solche Wertmaßstäbe, die sich nicht direkt daraus ableiten lassen, negiert werden.⁵⁵⁶ Die programmatischen Hinweise darauf, dass Literaturhausveranstaltungen darauf zielen, ihren Besuchern eine ›intellektuelle Erfahrung‹ zu ermöglichen, v.a. jedoch der typische Ablauf von Autorenlesungen in Literaturhäusern mit dem fast obligatorischen Autoreninterview belegen, dass die Literaturhäuser sich in die Tradition bildungskultureller Rezeption autonomieästhetisch geprägter Literaturproduktion stellen.⁵⁵⁷

Ein kurzer Blick in die Literaturgeschichte: Die Autonomieästhetik der literarischen Produktion resultierte Ende des 18. Jahrhunderts aus der Hinterfragung und Ablehnung rhetorischer Regeln und einer Literatur, die auf ihre didaktische, politische oder unterhaltsame Wirkung ausgerichtet war.⁵⁵⁸

⁵⁵¹ Moritz: »Ein Forum für die Literatur«, S. 127.

⁵⁵² Diese programmatische These bildet zudem die legitimatorische Grundlage für die Mischkalkulation, der die Programmgestaltung der Literaturhäuser u.ä. ausgerichteter Einrichtungen wie dem Literarischen Salon Hannover folgt. Vgl. ebd., S. 128; Wiebke Schuldt/Anja K. Johannsen: »Irritationsmanagement«, auf: *Litlog* (25.9.2010), URL: <http://www.litlog.de/irritationsmanagement>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016. (Das Interview bezieht sich auf das Literarische Zentrum Göttingen, das zum Zeitpunkt der Veröffentlichung noch nicht Mitglied im Literaturhaus-Netzwerk war.)

⁵⁵³ Böhm: »Für ein literarisches Verständnis von Lesungen«, S. 173.

⁵⁵⁴ Moritz: »Literaturhaus«, S. 275.

⁵⁵⁵ Anja Johannsen weist darauf hin, dass die Literaturhaus-Programme sich in hohem Maße ähneln. Dies spricht dafür, Moritz' programmatische Äußerungen als exemplarisch aufzufassen. Vgl. Johannsen: »(Un)sichtbare Handschriften«, S. 186.

⁵⁵⁶ Vgl. Buck: *Literatur als moralfreier Raum?*, S. 93.

⁵⁵⁷ Zur Geschichte des Autoreninterviews vgl. Torsten Hoffmann/Gerhard Kaiser (Hrsg.): *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*, Paderborn: Fink 2014.

⁵⁵⁸ Auf die historischen Gründe hierfür kann in diesem Kontext nicht genauer eingegangen werden. Zum einen lässt sich die Herausbildung der Autonomieästhetik als Abgrenzung zur ›instrumentellen Vernunft‹ der noch jungen bürgerlichen Gesellschaft rekonstruieren. Zum anderen grenzten sich ihre Vertreter von heteronomen Konzeptionen vorangegangener Traditionen ab, welche v.a. die höfischen Machteliten als Zielgruppe hatten. Vgl. Gene H. Bell-Villada: *Art for Art's Sake and Literary Life. How Politics and Markets*

Durch die Autonomieästhetik konstituierte sich die dualistische Struktur des literarischen Feldes (Kap. 3.2),⁵⁵⁹ und mit ihr entwickelte sich ein neues System von Wertmaßstäben, dessen Mittelpunkt der allgemeine Wertmaßstab der Schönheit bildete: Der Ausrichtung von Literatur an Regeln, die ein ihr äußerer Zweck unmittelbar bestimmte, wurden ästhetische Programmatiken gegenübergestellt, denen zufolge Literatur sich »allen gesellschaftlichen Nützlichkeitspostulaten«⁵⁶⁰ verweigern sollte. So wandte sich etwa Schiller gegen den »Begriff einer schönen lehrenden (didaktischen) oder bessernden (moralischen) Kunst, denn nichts streitet mehr mit dem Begriff der Schönheit, als dem Gemüt eine bestimmte Tendenz zu geben«.⁵⁶¹ Für Kunst gelte vielmehr lediglich die »Regel, die von dem Dinge selbst zugleich befolgt und gegeben ist«.⁵⁶²

Das besondere Konzept, durch welches diese Ansprüche an ästhetische Produkte seit etwa 1700 an soziale Akteure gekoppelt wurden, war das des Genies. Um 1740 hatte sich Pyra noch dafür entschuldigen müssen, den Autor als »Schöpfer«, der das autonome Kunstwerk realisiert, zu beschreiben: »Die Begebenheiten eines Gedichtes [...] machen gleichsam eine kleine Welt vor sich aus. Der Dichter (verzeiht, daß ich ihm die Ehre dieser Vergleichung widerfahren lasse) ist ihr Schöpfer.«⁵⁶³ 1790 konzeptualisierte Kant das Genie

Helped Shape the Ideology and Culture of Aestheticism. 1790-1990, Lincoln: University of Nebraska Press 1996; Reckwitz: *Das hybride Subjekt*, S. 109-134. In dieser Zeit, nämlich »[r]echt präzise für die Zeit um 1780«, als »[d]er laute Vortrag der neueren deutschen Dichtung [...] zum Maßstab eines verfeinerten Gebrauchs der deutschen Sprache« wurde, verortet Reinhart Meyer-Kalkus auch die Ursprünge der Autorenlesung. Reinhart Meyer-Kalkus: »Heinrich von Kleist und Heinrich August Kerndörfer. Zur Poetik von Vorlesen und Deklamation«, in: *Kleist-Jahrbuch* (2001), S. 55-88, hier S. 57.

⁵⁵⁹ Wann genau die doppelte Ökonomie von ökonomischem und symbolischem Kapital als durchgesetzt gelten darf, ist umstritten. Norbert Christian Wolf etwa sieht sie ab 1830 etabliert. Vgl. Norbert Ch. Wolf: »Gegen den Markt: Goethes Etablierung der ›doppelten Ökonomie‹«, in: Thomas Wegmann (Hrsg.): *Markt Literarisch*, Bern: Lang 2005, S. 59-74, hier S. 65f. Da die ›doppelte Ökonomie‹ Resultat eines kontinuierlichen Prozesses ist, der sich am besten anhand von Beispielen beschreiben lässt, sind solche allgemeinen Datierungen m.E. jedoch überflüssig.

⁵⁶⁰ Reinold Schmücker: »Funktionen der Kunst«, in: Ders./Bernd Kleimann (Hrsg.): *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2001, S. 13-33, hier S. 15.

⁵⁶¹ Friedrich Schiller: »Kalias oder über die Schönheit« (1792/93), in: *Sämtliche Werke*, Bd. 5: Erzählungen – Theoretische Schriften, hrsg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert, 3. Aufl., München: Hanser 1962, S. 394-434, hier S. 416.

⁵⁶² Friedrich Schiller: »Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen« (1793), in: *Sämtliche Werke*, Bd. 5: Erzählungen – Theoretische Schriften, hrsg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert, 3. Aufl., München: Hanser 1962, S. 570-669, hier S. 640 (Hervorhebung im Original).

⁵⁶³ Jakob Immanuel Pyra, zit. n. Gustav Waniek: *Immanuel Pyra und sein Einfluß auf die deutsche Litteratur des achtzehnten Jahrhunderts. Mit Benutzung ungedruckter Quellen*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1882, S. 75. Shaftesbury spricht 1711 noch vorsichtiger

ohne Beachtung seiner religiösen Konnotation als »die angeborene Gemütslage (*ingenium*), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt«. ⁵⁶⁴

Auch wenn sich dem Rezipienten das ›Geniale‹ notwendigerweise in Handlungsergebnissen zeigen muss, etwa in literarischen Produkten, wurde es zugleich als biologische Disposition konzeptualisiert: Zwar kann die Legitimation des Neuen, Originellen, Innovativen und damit des Regelbruchs bereits durch die Herausstellung der Individualität des Künstlers gelingen, doch erst mithilfe der Genieästhetik lassen sich die Autoren z.B. wirkungsästhetisch ausgerichteter Texte als ›Handwerker‹ und das Gros der wachsenden Zahl von Autoren als Gelegenheitsdichter deklassieren. Denn weil der Buchdruck immer einfacher und billiger wurde, stieg die Anzahl der Publikationen und mit ihr auch die der Akteure, die in das entstehende literarische Feld eindrangen, kontinuierlich: »Jedermann schreibt Bücher, Bärtige und Unbärtige, Gelehrte und Ungelehrte, Meister, Gesellen und Lehrjungen; wer sonst nichts in der Welt kann und seinem Leibe keinen Rat weiß, schreibt ein Buch«, ⁵⁶⁵ schimpfte Wieland 1784. Auch deshalb wurde es notwendig, produktionsseitig die Exklusivität der eigenen Position herauszustellen und so die eigene Macht zu verteidigen.

Mit der produktionsästhetischen Überhöhung der Autorrolle gingen homologe Konstrukte der Rezeption einher: Eigengesetzlichkeit hervorbringen kann am ehesten ein Genie, Originelles schaffen kann der Schriftsteller nur kraft seiner Individualität gemäß dem Diktum: »Folg deinem Feuer; du kommst weiter damit als mit Regeln«; ⁵⁶⁶ nachvollziehen und anerkennen kann die Eigenart des Kunstwerks jeder, der über Geschmack verfügt, während ästhetische Innovationen dem Rezipienten zugänglich sind, der über hinreichend Erfahrung im Umgang mit künstlerischen Produkten verfügt. Diese Kompetenzen wurden als Realisierung natürlicher Dispositionen gehandelt und insofern als »reine[r] Blick« ⁵⁶⁷ auf das ästhetische Produkt. Gleichzeitig wurde – so Luhmann – auch aufseiten der Rezipienten

ein aus Individuen bestehendes Publikum vorausgesetzt. Denn wer soll sagen, ob etwas gefällt, wenn nicht das Individuum selbst? Man kann Gefallen nicht

vom Autor als »second Maker«. Zit. n. Matthias Luserke: *Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen*, Stuttgart: Reclam 1997, S. 67 (Hervorhebung im Original).

⁵⁶⁴ Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* (1790), hrsg. v. Heiner F. Klemme, Hamburg: Meiner 2003, S. 193 (§ 46, AA V 307; Hervorhebungen im Original).

⁵⁶⁵ Christoph Martin Wieland: »Allgemeine Vorerinnerung des Herausgebers des Merkurs zu den Anzeigen neuer Bücher«, in: *Der Teutsche Merkur* (1784), 1. Vierteljahr, S. I-V, hier S. I.

⁵⁶⁶ Louis-Sébastien Mercier: *Neuer Versuch über die Schauspielkunst* (1773), übers. v. Heinrich Leopold Wagner, Leipzig: Schwickert 1776, S. 415.

⁵⁶⁷ Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 469.

vorschreiben, sondern allenfalls durch Kriterien des guten Geschmacks disziplinieren.⁵⁶⁸

Der Geschmack bedurfte der zeitgenössischen Theorie zufolge der Übung,⁵⁶⁹ konzeptualisiert als eine Mischung aus deklarativem und prozeduralem Wissen, *knowing-that* und *knowing-how*.⁵⁷⁰ Die vermeintlich egalitäre bürgerliche Kultur⁵⁷¹ brachte so mit dem Bildungsbürgertum (und – auf anderem Wege – mit dem Besitzbürgertum) eine neue Elite hervor,⁵⁷² deren Geschmack und Wertmuster schließlich in Form schulischer Bildung implizit festgeschrieben wurden.⁵⁷³

So heterogen sich das soziale Segment des Bildungsbürgertums sowohl in diachroner wie synchroner Perspektive darstellen mag, so deutlich tritt das Zentrum bildungsbürgerlicher Wertmuster zutage: die »selbstgewagte [...] Welt- und Selbstdurchdringung«⁵⁷⁴ oder auch der »Wille zum Verstehen«. In der sozialen Praxis konturiert sich dieser durch (1) »die konsequent durchgehaltene Unterstellung, dass alles und jedes einen geistigen Gehalt besitzt und

⁵⁶⁸ Niklas Luhmann: »Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems« (1998), in: Ders.: *Schriften zu Kunst und Literatur*, hrsg. v. Niels Werber, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2008, S. 316-352, hier S. 346.

⁵⁶⁹ So z.B. im frühen Entwurf einer Rezeptionsästhetik bei Ferdinand Delbrück: *Das Schöne*, Berlin: Sander 1800, S. 94f; vgl. auch ebd., S. 29, 53f.

⁵⁷⁰ Reckwitz: *Das hybride Subjekt*, S. 171f.

⁵⁷¹ Hierzu, zur Unterscheidung von Bürgertum und Bürgerlichkeit sowie zur Herausbildung neuer Wertmuster vgl. Hans-Edwin Friedrich/Fotis Jannidis/Marianne Willems: »Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert«, in: Dies. (Hrsg.): *Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert*, Tübingen: Niemeyer 2006, S. IX-XL; Friedrich H. Tenbruck: »Bürgerliche Kultur«, in: Friedhelm Neidhardt/M. Rainer Lepsius/Johannes Weiß (Hrsg.): *Kultur und Gesellschaft*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1986, S. 263-285, S. 276. Auch die Besonderheiten des Bildungsbürgertums in Deutschland, die daraus resultieren, dass seine Entstehung wesentlich mit der Verbreitung des Protestantismus zusammenhängt, kann an dieser Stelle nur benannt und nicht erörtert werden.

⁵⁷² Vgl. Schrader: *Die Formierung der bürgerlichen Gesellschaft*; zur eingeschränkten Reichweite des Begriffs »Bildungsbürgertum« vgl. Wittmann: *Geschichte des deutschen Buchhandels*, S. 290.

⁵⁷³ Vgl. Ulrich Herrmann: »Das 18. Jahrhundert als Epoche der deutschen Bildungsgeschichte und der Übergang ins 19. Jahrhundert«, in: Ders./Notker Hammerstein (Hrsg.): *Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte*, Bd. II: 18. Jahrhundert. Vom späten 17. Jahrhundert bis zur Neuordnung Deutschlands um 1800, München: Beck 2005, S. 547-555, hier S. 554. Zur fortwährenden Gültigkeit dieser Funktion des Bildungssystems im 20. Jahrhundert vgl. z.B. Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 50f.

⁵⁷⁴ Joachim Fischer: »In welcher Gesellschaft leben wir eigentlich? In der bürgerlichen!«, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* (2008), H. 9/10, S. 9-16, hier S. 12. Fischer nennt als weitere distinkte bürgerliche Strukturmomente die »kapitalistische [...] Unternehmung« (Besitz-/Wirtschaftsbürgertum) und das der »selbstgesetzten geselligen Assoziation« (die allermeisten frühen bürgerlichen Milieus). Vgl. ebd.

dass dieser Gehalt den eigentlichen Wert des Gegenstandes ausmacht«⁵⁷⁵ (Jost Schneider nennt diesen Aspekt »Spiritualisierung«; dabei haben nicht alle Gegenstände im gleichen Maße einen »geistigen Gehalt«), (2) die »Konzentration des Rezipienten auf diesen geistigen Gehalt der Sache«⁵⁷⁶ (Intellektualisierung) sowie (3) »Die Umdeutung der Geschichte zu einer [...] Entwicklungsgeschichte des Geistes [...], der sich sukzessive in verschiedenen Erscheinungsformen präsentiert und letztlich in der reinen Reflexion zu sich selbst kommt«⁵⁷⁷ (Historisierung). Dass diese Form der Rezeption autonomieästhetische Wertmuster der Produktion bei gleichzeitigem Glauben an die Autonomieästhetik schließlich wieder »heteronomisiert«, indem z.B. Literatur als Bildungsgegenstand und -mittel funktionalisiert wird, stellt Bourdieu als einen der zentralen inneren Widersprüche der bürgerlichen *illusio* heraus.⁵⁷⁸

Seit sich bildungsbürgerliche Wertmuster herausgebildet haben, haben sich konkrete kulturelle Praktiken ebenso grundlegend gewandelt wie die Sozialstruktur insgesamt.⁵⁷⁹ Insbesondere die Festschreibung besagter Werte im schulischen Vergesellschaftungskontext hat jedoch dafür gesorgt, dass sich ihre Spuren noch deutlich ausmachen lassen und auch aktuelle Zugangsweisen zu Literatur und anderen Kulturprodukten prägen – Bourdieu hat dies in *Die feinen Unterschiede* für das Frankreich der 1960er-Jahre gezeigt und Michael Vester et al. mit ihrer Untersuchung über *Soziale Milieus im gesellschaftlichen Strukturwandel* für Deutschland (zuerst Ende der 1980er-Jahre).⁵⁸⁰

Dass auch mit Blick auf Veranstaltungen, wie sie in Literaturhäusern stattfinden, vom »didaktischen Wert der Lesung«⁵⁸¹ gesprochen wird, passt also zu Florian Höllers Feststellung, das 2000 bis 2013 von ihm geleitete Literaturhaus profitiere sehr davon, dass es in Stuttgart noch »ein echtes Bildungsbürgertum«⁵⁸² gebe; insbesondere hinsichtlich wirkungsbezogen-kognitiver Wert-

⁵⁷⁵ Jost Schneider: *Sozialgeschichte des Lesens. Zur historischen Entwicklung und sozialen Differenzierung der literarischen Kommunikation in Deutschland*, Berlin, New York: de Gruyter 2004, S. 252.

⁵⁷⁶ Ebd., S. 253.

⁵⁷⁷ Ebd.

⁵⁷⁸ Vgl. Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 133.

⁵⁷⁹ Für einen Forschungsüberblick mit Blick auf die jeweils dominanten Subjektkulturen verschiedener Phasen vgl. Reckwitz: *Das hybride Subjekt*.

⁵⁸⁰ Vgl. Michael Vester et al.: *Soziale Milieus im gesellschaftlichen Strukturwandel. Zwischen Integration und Ausgrenzung*, vollständig überarb., erw. u. aktual. Aufl., Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001, S. 504-510. Für den Spezialfall der feuilletonistischen Literaturkritik, der den hier im Mittelpunkt stehenden Gegenstand streift, hat Sabine Buck dies in ihrer bereits erwähnten Dissertation *Literatur als moralfreier Raum?* belegt.

⁵⁸¹ Katrin Blumenkamp: Nachwort der Herausgeberin, in: Dies./Hauke Hückstädt (Hrsg.): *Das begehbare Feuilleton. Gespräche und Berichte aus dem Literaturbetrieb*, Göttingen: blumenkamp 2007, S. 206-209, hier S. 207.

⁵⁸² Florian Höllerer, zit. n. Tilman Krause: »Im Land des Bildungsbürgertums«, in: *Die Welt*, 28.12.2002.

maßstäbe⁵⁸³ fügt sich die oben umrissene programmatische Ausrichtung der Literaturhäuser in bildungsbürgerlich geprägte, hier als »bildungskulturell« bezeichnete Wertmuster.⁵⁸⁴ Dies fällt damit zusammen, dass in programmatischen Stellungnahmen von Literaturhausakteuren fast nie auf wirkungsbezogen-affektive Wertmaßstäbe rekurriert wird (und schon gar nicht unmittelbar, also ohne legitimatorische Verknüpfung mit anderen Wertmaßstabskategorien).

In den Ausführungen zu Wertmaßstäben im Poetry-Slam-Feld wurde deutlich, dass die Erfüllung wirkungsbezogen-affektiver Wertmaßstäbe dort zu meist mit auf die Performance zurückgeführt wird. In programmatischen Äußerungen von Literaturhausakteuren hingegen spielen performancebezogene Wertmaßstäbe nur eine untergeordnete Rolle. Zwar soll etwa der Preis der Literaturhäuser⁵⁸⁵ auch die »Vorleseleistung«⁵⁸⁶ des Autors würdigen, dies scheint jedoch eher der Abgrenzung des Preises von anderen veröffentli chungsbezogenen Preisen für Gegenwartsliteratur zu dienen.⁵⁸⁷ Schlussend lich scheint sich die geringe programmatische Berücksichtigung wirkungsbe zogen-affektiver Wertmaßstäbe und die explizite Abgrenzung von »Massenbe schallung und [...] Häppchenkultur«⁵⁸⁸ auch auf die Veranstaltungen selbst auszuwirken, zumindest in Relation zu den o.g. Formaten Lesebühne und

⁵⁸³ Vgl. Heydebrand/Winko: *Einführung in die Wertung von Literatur*, S. 125.

⁵⁸⁴ Vgl. Kap. 3.1, Fn. 39. Die Rede von »bildungskulturellen« Wertmustern bietet sich insofern an, als es das Bildungsbürgertum des 18. und 19. Jahrhunderts, auf das auch Höllers indirekte Positionierung Bezug nimmt, in seinen damaligen Formen nicht mehr gibt, seine Spuren aber noch deutlich auszumachen sind, besonders prägnant etwa in einem Dossier der Bundeszentrale für politische Bildung, in dem es heißt: »Bildung ist die subjektive Seite der Kultur, Kultur die objektive Seite von Bildung.« Karl Ermert: »Was ist kulturelle Bildung?«, auf: *bpb.de* (23.7.2009), URL: <http://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/kulturelle-bildung/59910/was-ist-kulturelle-bildung?p=all>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016; vgl. auch Reckwitz: *Das hybride Subjekt*, S. 615–628.

⁵⁸⁵ Der Preis ist aktuell mit 14.000 Euro dotiert und wird seit 2002 jährlich verliehen.

⁵⁸⁶ Moritz: »Ein Forum für die Literatur«, S. 126. In der Beschreibung des Preises auf der Website des Netzwerkes der Literaturhäuser heißt es: »Der Preis geht an deutschsprachige Autorinnen und Autoren, die sich für neuartige Konzepte der Vermittlung von Literatur stark machen«. Dieses Vergabekriterium gilt zwar für den Preis, scheint aber für die praktische Programmgestaltung von untergeordneter Bedeutung zu sein: Die meisten Literaturhauslesungen folgen dem typischen Ablauf, wie er in Kapitel 2.3.1 dargestellt wurde. »Der Preis der Literaturhäuser« (o.V.), auf: *literaturhaus.net* (o.D.), URL: <http://www.literaturhaus.net/projekte/der-preis-der-literaturhaeuser>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁵⁸⁷ Zwar gibt es auch wenige andere Preise, die die Vortragsleistung eines Autors berücksichtigen, diese sind jedoch zumeist auf Kinder- und Jugendliteratur ausgerichtet (so auch der *Preis für den Lesekünstler des Jahres*, der auf der Leipziger Buchmesse von der Arbeitsgemeinschaft Leseförderung des Sortimenters-Ausschusses im Börsenverein des Deutschen Buchhandels verliehen wird).

⁵⁸⁸ Moritz: »Ein Forum für die Literatur«, S. 127.

Poetry Slam: Im Vergleich mit diesen komme man hier in »gepflegter Literaturhausaskese«⁵⁸⁹ zusammen, wie ein Jörg Magenau in der *FAZ* feststellte; »[s]eit zehn Jahren werden in Deutschland Literaturhäuser ins 19. Jahrhundert zurückgebaut«,⁵⁹⁰ konstatierte Arno Orzessek 1999 in der *SZ*.

Vergleicht man die Ausrichtung der Literaturhäuser mit anderen Bereichen der Literaturvermittlung, entsprechen die Wertmaßstäbe, auf die rekurriert wird, jenen, die die Grundlage einer anderen Instanz literarischer Kommunikation bilden, die schon länger als »letzte Bastion rasonierenden Bildungsbürgertums«⁵⁹¹ gehandelt wird: des Feuilletons. Zum »begehbare[n] Feuilleton«⁵⁹² werden Literaturhäuser außerdem aufgrund der sich in hohem Maße überschneidenden Gegenstände sowie Akteure. Feuilletonredakteure und Literaturkritiker sollen nicht nur »für literarische und kulturelle Streitgespräche«⁵⁹³ sorgen, sondern auch »eine Atmosphäre des geselligen Dialogs«⁵⁹⁴ herstellen. Blickt man auf die Praxis der Literaturhausveranstaltungen, so sieht es der Ablauf der meisten Lesungen jedoch vor, dass besagter Dialog primär zwischen den Akteuren auf der Bühne stattfindet und kaum oder zumindest in wesentlich geringerem Maße zwischen Autor und Zuschauern.

Trotzdem lässt die Ausrichtung der Literaturhäuser bereits erahnen, dass der zentrale Orientierungspunkt ihrer Programmgestaltung das Publikum ist und weniger die Autoren.⁵⁹⁵ Vor der Gründung des Literaturhauses in Hamburg etwa habe es »kein Podium öffentlicher Auseinandersetzung mit Literatur«⁵⁹⁶ gegeben, vielmehr habe »Vereinsmeierei«⁵⁹⁷ das literarische Leben in der Hansestadt bestimmt, so der *Zeit*-Literaturkritiker Ulrich Greiner. Tatsächlich jedoch war es wie bei den meisten Literaturhäusern auch in Hamburg ein Verein, der die Gründung vorantrieb und schlussendlich mit dafür verantwortlich zeichnete, dass sich das Literaturhaus jenseits von »Lesekränzchen für beflis-

⁵⁸⁹ Magenau: »Der Trost der Peinlichkeit«.

⁵⁹⁰ Arno Orzessek: »Kölsch statt Kaffee«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 22.11.1999.

⁵⁹¹ Andreas J. Wiesand/Karla Fohrbeck: *Literatur und Öffentlichkeit in der Bundesrepublik Deutschland*, München: Hanser 1976, S. 89.

⁵⁹² Katrin Blumenkamp/Hauke Hückstädt (Hrsg.): *Das begehbare Feuilleton. Gespräche und Berichte aus dem Literaturbetrieb*, Göttingen: blumenkamp 2007. Der Titel bezieht sich auf das Programm des Literarischen Zentrums Göttingen. Er trifft auf dieses noch eher zu (und in ähnlicher Weise auf den Literarischen Salon in Hannover, für den Hauke Hückstädt vorher, von 1995 bis 2000, verantwortlich zeichnete), insofern im Literarischen Zentrum noch mehr Veranstaltungen mit Auftretenden aus anderen Feldern als dem literarischen stattfinden. Diese nehmen jedoch auch in den Literaturhäusern zu (nicht nur im Literaturhaus Frankfurt, das Hückstädt seit 2010 leitet).

⁵⁹³ Moritz: »Literaturhaus«, S. 276.

⁵⁹⁴ Moritz: »Ein Forum für die Literatur«, S. 124.

⁵⁹⁵ Zudem fehlen – außer im Fall des LCB – direkte Förderinstrumente wie z.B. die Aufenthaltsstipendien des Internationalen Künstlerhauses *Villa Concordia* in Bamberg.

⁵⁹⁶ Ulrich Greiner: »Alles!«, in: *Die Zeit*, 21.8.1987.

⁵⁹⁷ Ebd.

sene Bergedorfer Naturlyrikerinnen«⁵⁹⁸ und damit weit entfernt vom Hobbys legitimierenden Literaturwerkstattsgedanken der 1970er-Jahre positionierte.⁵⁹⁹

Zwar gibt es etwa im Literaturhaus Köln noch einen Lesekreis für Vereinsmitglieder, dieser ist jedoch ausschließlich auf die Reflexion der eigenen Lektüre hin ausgerichtet;⁶⁰⁰ darüber hinaus finden sich im Veranstaltungsprogramm vieler Literaturhäuser Workshops, sie richten sich aber zumeist an Jugendliche. Zudem bemühen sich Literaturhäuser nicht mehr wie die Literaturbüros der 1980er-Jahre um die Vermittlung von Autoren an Verlage.⁶⁰¹ Mit Blick auf die Cafés, die einen Bestandteil der meisten Literaturhäuser bilden, wird dementsprechend im *VS-Handbuch* von 1999 beklagt: »Szenerummel und Szenepreise, mit Kultur als treibendem Additiv, tun ein übriges, um die gewöhnliche Autorenschaft von längeren Aufenthalten, geschweige denn einer Art Treffpunktkultur in diesem Haus abzuhalten.«⁶⁰² Und die Hamburger Autorenvereinigung writers' room e.V. kritisiert indirekt, dass nur Autoren mit hohem symbolischem Kapital auf die Bühne des Literaturhauses gelassen würden: »Auch wenn Leiter Dr. Rainer Moritz das Literaturhaus nicht mehr so

⁵⁹⁸ Rainer Moritz: »20 Jahre Literaturhaus e.V. – 11. November 2005«, URL: <http://www.literaturhaus-hamburg.de/lit/page/64/index.html>, Datum des Zugriffs: 14.5.2012. Vgl. auch Christoph Twickel/Rainer Moritz: »Keine Häppchen«, in: *Die Zeit*, 18.9.2014. Hier kritisiert Moritz es, »[w]enn beispielsweise jeder Hobby-Lyriker meint, vorlesen zu müssen«.

⁵⁹⁹ Bourdieu ordnet Hobbys dem Bereich nicht legitimer Legitimationsinstanzen zu, in dem Gegenstände willkürlich bevorzugt werden. Vgl. Pierre Bourdieu: »Künstlerische Konzeption und intellektuelles Kräftefeld«, übers. v. Wolfgang Fietkau, in: Ders.: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, S. 75-124, hier S. 109. Zur öffentlichen Auseinandersetzung von »Hobbyschriftstellern« und Berufsschriftstellern im Hamburg der 1980er-Jahre vgl. Karl-Otto Maue/Klaas Jarchow: »Literarisches Leben in Hamburg. Von den Nachkriegsjahren bis zur Gegenwart. In dreizehn Ausschnitten«, in: Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg (Hrsg.): *Hamburg literarisch. Ein Adreßbuch*, Hamburg: Dölling und Galitz 1990, S. 12-32, hier S. 29f.

⁶⁰⁰ Die Veranstaltungen für Vereinsmitglieder – beim Förderverein Freunde Literaturhaus Stuttgart e.V. z.B. exklusive Lesungen, aber auch die Vorstellung von Unternehmen, die Mitglied des Vereins sind – erinnern insofern an das bürgerliche Salonwesen, als die Akkumulation sozialen Kapitals und die Herausbildung von Netzwerken befördert wird. Vgl. Reckwitz: *Das hybride Subjekt*, S. 138f.

⁶⁰¹ Das hat vermutlich nicht nur den Grund, dass die Literaturbüros damit wenig erfolgreich waren, sondern liegt auch daran, dass seit den 1990er-Jahren immer mehr (kommerzielle) Literaturagenturen diese Aufgabe übernehmen. Vgl. Carolin Holzmeier: »Die Netzwerker im Literaturbetrieb. Literaturagenten«, in: Heinz L. Arnold/Matthias Beilein (Hrsg.): *Literaturbetrieb in Deutschland*, 3. Aufl., Neufassung, München: edition text + kritik 2009, S. 47-58, hier S. 48-50.

⁶⁰² Imre Török: »Literaturhäuser«, in: Ders.: *VS-Handbuch. Ein Ratgeber für Autorinnen und Autoren, Übersetzerinnen und Übersetzer*, Göttingen: Steidl 1999, S. 185-187, hier S. 187. Ironischerweise fand die Buchpräsentation im Februar 1999 im Literaturhaus Hamburg statt, das im genannten Artikel insbesondere kritisiert wird.

elitär ausgerichtet wie seine Vorgängerin, gilt noch immer: Wer hierhin zur Lesung eingeladen wird, hat es literarisch ›geschafft‹.⁶⁰³

Zugleich findet sich unter dem Dach des Literaturhauses Hamburg die Autorenvereinigung Literaturzentrum Hamburg e.V., das sich der Autorenberatung widmet, Workshops anbietet und auch selbst Autorenlesungen im Literaturhaus ausrichtet. Einerseits verdeutlicht dies, dass das Literaturhaus mit der ›Basis‹ des Produktionsfeldes weiterhin im Austausch ist. Andererseits verweist die Tatsache, dass das Literaturzentrum den Schulleistungsetat der Stadt Hamburg verwaltet, darauf, dass dieser Autorenverein und das Literaturhaus, was ihre Auffassung von Literatur und die dahinterstehenden basalen Wertmaßstäbe betrifft, ähnlich ausgerichtet sind: Hier werden »Kunst und Unterhaltung«⁶⁰⁴ zumindest in der Selbstpräsentation als »konträre Standpunkte«⁶⁰⁵ dargestellt und nicht wie im Feld der Slams und Lesebühnen als synthetisierbar.

Es »stirbt der Purismus einer Autorenlesung vor einem Glas Wasser zusehends aus«,⁶⁰⁶ schrieb Sonja Vandenrath 2006 in ihrer Untersuchung der Veranstaltungspraxis in Literaturhäusern – bereits die konstant hohe Zahl von Literaturhauslesungen widerlegt diese These: Der Blick in den Literaturveranstaltungskalender *Literatur in Hamburg* zeigt, dass das Literaturhaus dort mit rund 15 Veranstaltungen monatlich mehr als dreimal so viele ausrichtet wie die nächstaktiven Anbieter. Im Schnitt organisieren die Literaturhäuser im Jahr jeweils etwa 100 Veranstaltungen (davon sind ungefähr die Hälfte Autorenlesungen, und zwar zum größten Teil mit Romanautoren).⁶⁰⁷ Die tatsächliche Gestaltung der meisten Veranstaltungen korrespondiert dabei mit der dargestellten programmatischen Ausrichtung.

Wie im Feuilleton lässt sich jedoch eine Erweiterung der behandelten Gegenstände und der eingeladenen Autoren beobachten, und zwar insbesondere in den letzten Jahren. Immer wieder werden Lesebühnenautoren, Poetry Slammer und gelegentlich sogar Kabarettisten zu Veranstaltungen eingeladen: In

⁶⁰³ writers' room e.V.: »Links«, URL: <http://www.writersroom.de/index.php?id=30>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016. Zu den Autoren des writers' room gehörten mit Hartmut Pospiech und Friederike Moldenhauer (lange Zeit auch im o.g. Macht e.V.) zwei Veranstalter von anderen Literaturveranstaltungsformen als der ›klassischen Autorenlesung‹: Pospiech – aktuell Geschäftsführer des writers' room – organisiert und moderiert *Hamburg ist Slamburg*, Moldenhauer war lange Zeit für den *Machtclub* zuständig und ist inzwischen freie Literaturveranstalterin. Die Abgrenzung zu Literaturhausveranstaltungen (bei gleichzeitiger impliziter Anerkennung der präsentierten Gegenstände) geht hier mit oppositionellen Praktiken im Feld der Literaturveranstaltungen einher.

⁶⁰⁴ Literaturzentrum Hamburg e.V.: »Aufgaben und Ziele des Vereins« (o.D.), URL: <http://www.lit-hamburg.de/?q=node/5>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁶⁰⁵ Ebd.

⁶⁰⁶ Vandenrath: »Zwischen LitClubbing und Roundtable«, S. 178.

⁶⁰⁷ Vgl. Moritz: »Literaturhaus«, S. 277; Bernasconi: »Es lebe die Wasserglaslesung am Limmatquai«, S. 26.

Hamburg las Jochen Schmidt (damals Mitglied der *Chaussee der Enthusiasten*) bei einer Solo-Veranstaltung aus seinem Lektürejournal *Schmidt liest Proust* (2009), außerdem in der Reihe *Toter Salon* (2012), ebenso Kabarettist Sebastian Krämer (2012); Mischa-Sarim Vérollet trat 2011 im *STA*-Club* des Jungen Literaturhauses Hamburg/JuLit auf (2011), genau wie Kirsten Fuchs (2012; damals ebenfalls noch *Chaussee*-Mitglied) sowie die Slammer Lars Ruppel (2012), Dalibor Marković und Bas Böttcher (2014); das Poetry-Slam-Duo Team & Struppi präsentierte die Veranstaltungsreihe *Team & Struppi-Show* (2011/2012); seit 2012 richtet das Literaturhaus die jährlichen *Hamburger Graphic Novel Tage* aus (zunächst waren diese dem JuLit zugeordnet); in Stuttgart wird seit 2012 das Crossmedia-Festival *Dragon Days* im Literaturhaus ausgerichtet, das die »Fantastik [...] als literarische, grafische, filmische, soziale und digitale Kunstform«⁶⁰⁸ vorführe.

Schon die wenigen Beispiele machen deutlich, dass Veranstaltungen mit Akteuren aus geringer legitimierten Subfeldern oder Feldern mittlerer Kultur – dies legen nicht zuletzt die Darstellungsformen der Literaturhäuser nahe – mithilfe spezifischer Diskursstrategien oder Positionierungen innerhalb des Literaturhausprogramms legitimiert werden: Wie in der feuilletonistischen Kulturkritik werden sie entweder als »Kunst« oder wie »hochkulturelle« Gegenstände behandelt (so v.a. bei den *Dragon Days* und den *Graphic Novel Tagen*);⁶⁰⁹ mithin kommt es zur oben bereits beschriebenen anerkennenden Verknennung. Oder sie werden in Reihen und Programmbereichen platziert, durch die es zu einer deutlichen Differenzmarkierung gegenüber dem Hauptprogramm kommt – insbesondere der Umstand, dass die *Graphic Novel Tage* zunächst dem JuLit zugeordnet wurden, obwohl sie de facto fast ausschließlich von einem erwachsenen Publikum besucht wurden, lässt erkennen, dass es sich hierbei in erster Linie um eine legitimatorische Positionierung handelt.⁶¹⁰

Die Lesebühnen- und Slam-Autoren, die einzeln im Literaturhaus aufgetreten sind, hatten alle auch vorher schon Bücher veröffentlicht, die sich zu meist an ein jüngeres erwachsenes Publikum richteten. Eingeladen wurden sie jedoch mit Titeln, (1) die sich entweder dezidiert an die programmatische Ausrichtung des Hauptprogramms anschließen ließen (*Schmidt liest Proust*), (2) die ins Jugendprogramm passten (hier insbesondere Kirsten Fuchs, die zu-

⁶⁰⁸ Tobias Wengert: »Das Festival« (o.D.), URL: <https://www.dragondays.de/2016/festival>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁶⁰⁹ Bereits seit 2006 richtet das Literaturhaus Hamburg gemeinsam mit der Buchhandelskette *Heymann* und dem Hamburger Abendblatt das jährliche *Hamburger Krimifestival* aus. Es findet zwar nicht im Literaturhaus selbst, sondern auf *Kampnagel* statt, ließe sich aber als weiteres Beispiel für eine »Intellektualisierung« von Genreliteratur anführen.

⁶¹⁰ Zu vergleichbaren diskursiven Legitimationsstrategien im Feuilleton vgl. Stephan Ditschke: »Comics als Literatur. Zur Etablierung des Comics im deutschsprachigen Feuilleton seit 2003«, in: Ders./ Katerina Kroucheva/Daniel Stein (Hrsg.): *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*, Bielefeld: transcript 2009, S. 265-280; Ditschke: »Die Stunde der Anerkennung des Comics?«

vor bereits mehrere Romane und Erzählungsbände bei Rowohlt Berlin und Voland & Quist veröffentlicht hatte) oder (3) die durch eine Veranstaltungsreihe wie den *Toten Salon*⁶¹¹ als gegenüber dem Hauptprogramm ungewöhnlich markiert sowie durch die Reihengebundenheit einem übergeordneten Konzept unterstellt und dadurch, also nicht aus sich selbst heraus, legitimiert werden.⁶¹²

Durch den Erfolg der Literaturhäuser haben andere Veranstalter wie die Literaturbüros nicht nur eine starke Konkurrenz erhalten. Fast alle haben sich auch nach und nach selbst verändert und dem Modell der Literaturhäuser angepasst: Das Literaturbüro in Hannover etwa gibt es zwar noch, es firmiert aber inzwischen unter dem Namen »Literaturhaus Hannover« (auch wenn es kein Mitglied des Netzwerks der Literaturhäuser ist). Es richtet – sowohl was die Auftretenden als auch den Ablauf angeht – ganz ähnliche Lesungen wie die Literaturhäuser aus, nur mit geringerer Frequenz. In direkter Konkurrenz zu einem der Netzwerk-Literaturhäuser könnten Literaturbüros zu meist nicht bestehen, insofern ihr Budget wesentlich geringer ist und oft nur im niedrigen sechsstelligen Bereich liegt. In grundsätzlicher Konkurrenz um Autoren stehen die Literaturhäuser des Netzwerks, die allesamt in deutschsprachigen Großstädten liegen, mit manchen privaten Literaturveranstaltern (etwa dem Kaufleuten in Zürich),⁶¹³ insbesondere jedoch mit finanzstarken lokalen Festivals wie dem *Harbour Front Literaturfestival*.⁶¹⁴ Um diese Konkurrenzbeziehung auszuhebeln und zugleich an der hohen Aufmerksamkeit zu partizipieren, die Festivals durch ihre zeitliche Verdichtung genießen, integrieren sich die Literaturhäuser z.T. mit Kooperationsveranstaltungen in das Festivalprogramm, so etwa das Literaturhaus Hamburg bei beiden eben genannten Festivals. Anders verhielt es sich lange Zeit in Köln, wo das Literaturhaus keine Veranstaltungen während der *lit.COLOGNE* ausrichtete und das Konkurrenzverhältnis erst unter der Literaturhausleitung von Insa Wilke (2010 bis 2012) gelockert wurde.⁶¹⁵

⁶¹¹ Den *Toten Salon* gab es von 1999 bis 2013. 2009 bis 2012 fand er im Literaturhaus Hamburg statt, 2013 im *Politbüro*.

⁶¹² Sie dienen vermutlich zudem dazu, dauerhaft die Aufmerksamkeit anschlussfähiger, aber etwas anders gelagerter Publikumsschichten auf das Literaturhausprogramm insgesamt bzw. die Einrichtung als solche zu lenken (so war etwa der *Tote Salon* nicht auf Textvortrag und Gespräch beschränkt, sondern ist vielmehr ein auf schwarzen Humor fokussiertes »Singulärevent aus Lesung, Musik und Gespräch«. Gerhard Henschen/Rayk Wieland: »Cui bono?« (o.D.), URL: <http://www.totersalon.de/cui-bono.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁶¹³ Vgl. Bernasconi: »Es lebe die Wasserglaslesung am Limmatquai«, S. 26.

⁶¹⁴ Explizit genannt wird diese Konkurrenz, die trotz einiger Kooperationen in der Festivalzeit besteht, in Andre et al.: »Wir wollen das Festival verjüngen«.

⁶¹⁵ Zur Konkurrenz zwischen Literaturhaus Köln und *lit.COLOGNE* vgl. z.B. Hannes Hintermeier: »Ausverkauft«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8.3.2006.

4.2.2.1.2 Literaturfestivals⁶¹⁶

Die *Vattenfall Lesetage* hatten von 1999 bis einschließlich 2013 Bestand (bis 2006 unter dem Namen *Hamburger Lesetage*, jährlich im April), das *Harbour Front Literaturfestival* gibt es seit 2009 (jeweils im September). Zudem findet in Hamburg seit 2010 das o.g., als Anti-Vattenfall-Veranstaltung gegründete Festivals *Lesen ohne Atomstrom* statt (im April), sowie *HAM.LIT*, die *Lange Nacht der jungen Literatur und Musik* (im Februar). Außerdem gibt es in Hamburg verschiedene themenspezifische regelmäßige Festivals wie die *Nordischen Literaturtage* (seit 1986 zweijährlich Ende November) und das *Krimifestival Hamburg* (seit 2007, Anfang November); 2008 fanden einmalig die *Kleinen chinesischen Literaturtage* statt (im Rahmen der *China Time Hamburg 2008*), 2011 – bislang zum einzigen Mal – die *Arabischen Literaturtage*, seit 2012 die bereits erwähnten *Hamburger Graphic Novel Tage* (April), zudem seit 2014 das *Comicfestival Hamburg* (Herbst).⁶¹⁷ »Nun kann man sagen, dass hierzulande der Literaturbetrieb völlig überfestivalisiert ist«,⁶¹⁸ schrieb Alexander Cammann 2015 in der *Zeit* – eine Einschätzung, die bereits durch die Zahl der Hamburger Literaturfestivals bestätigt zu werden scheint.

So umfassend die Bandbreite der Literaturfestivals in Hamburg ist: Ein regelmäßiges Lyrikfestival konnte sich nicht etablieren.⁶¹⁹ Gleichwohl waren viele der ersten Literaturfestivals im deutschsprachigen Raum Lyrikfestivals. Die ersten Schritte hin zu größeren Literaturfestivals wurden in den 1970er-Jahren gemacht, u.a. mit dem Lyrikfestival *Literarischer März* (Darmstadt, seit 1968), den *Rauriser Literaturtagen* (1971) und den *Solothurner Literaturtagen* (1978) in der Schweiz, *Literatrubel* (Hamburg, zuerst 1977), dem *Ersten Bundesdeutschen Lyrikfestival* (zum selben Zeitpunkt wie der *Literatrubel* 1977, aber unabhängig davon organisiert), dem *Lyrikertreffen* (Münster, seit 1979 zweijährlich) und dem *Erlanger Poetenfest* (seit 1980).⁶²⁰ Dass Lyrik im Mittelpunkt der ersten Festivals stand, lag vermutlich daran, dass auch damals schon nur schwer ein Publikum für Einzellesungen von Lyrikern, die außerhalb von Veranstaltungsreihen und Festivals stattfanden, zu akquirieren war: Lyriklesungen erfordern oft ein besonders hohes Maß an Konzentration – ein

⁶¹⁶ Vgl. zu Literaturfestivals auch Kap. 2.3.6.

⁶¹⁷ Sonja Vandenrath unterscheidet die beiden genannten Formen von Festivals als Überblicks- bzw. Novitätenfestivals und Konzept- bzw. Themenfestival. Auch die meisten konzeptuell enger gefassten Festivals stellen jedoch v.a. Novitäten vor. Vgl. Vandenrath: *Private Förderung zeitgenössischer Literatur*, S. 33.

⁶¹⁸ Alexander Cammann: »Unter freiem Literaturhimmel«, in: *Die Zeit*, 13.8.2015.

⁶¹⁹ Dies wurde durchaus versucht, das *Erste Bundesdeutsche Lyrikfestival* 1977 blieb jedoch eine Einzelveranstaltung; in den 1990er-Jahren versuchte der Verein LyriKran e.V., ein international ausgerichtetes Lyrikfestival zu etablieren; nach der Jahrtausendwende richtete die Sternwarte ein Lyrikfestival mit unbekannteren Autoren in ihren Räumlichkeiten aus – weitere Beispiele ließen sich anführen, doch keiner der Versuche fruchtete. Offenbar gab es kein ausreichendes Publikumsinteresse.

⁶²⁰ Vgl. Basse: Einleitung, S. 13.

Umstand, dem kürzere Festivallesungen einzelner Autoren, die aufeinander folgen, Rechnung tragen.⁶²¹ Da auch die Käuferschaft von Lyrikmonografien klein ist, gilt sie zudem als besonders förderungswürdige literarische Gattung, auch bei vielen Sponsoren von Veranstaltungen.⁶²²

Keines der aktuellen Festivals in Hamburg ist vor den 1990er-Jahren entstanden, ebenso wie viele der bekannteren Literaturfestivals in Deutschland: *Leipzig liest* (seit 1991), die *Heidelberger Literaturtage* (seit 1994), die *Erfurter Herbstlese* (seit 1997), das *internationale literaturfestival berlin* (seit 2001), die *lit.COLOGNE* (seit 2001). Fast alle größeren Festivals ziehen Zuschauer im fünfstelligen Bereich an, die mehr als 200 Einzelveranstaltungen der *lit.COLOGNE* im Jahr 2015 hatten sogar über 100.000 Besucher, *Leipzig liest* – das veranstaltungsreichste Literaturfestival Europas, das an die *Leipziger Buchmesse* gekoppelt ist – bietet seinem Publikum eine Auswahl von rund 3.000 Einzelveranstaltungen.

Wie im Fall der Literaturhäuser ermöglichen bei Festivals öffentliche Fördermittel und privates Sponsoring die Ausrichtung des Programms. Während sich in den 1990er-Jahren viele Festivals überwiegend aus öffentlichen Mitteln finanzierten, änderte sich das nach der Jahrtausendwende:⁶²³ Die *lit.COLOGNE* beispielsweise wird durch die Eintrittsgelder und private Förderer getragen. Gegenüber Einzel-Autorenlesungen, wie sie etwa von Literaturhäusern ausgerichtet werden, haben Festivals mehrere Vorteile, wenn es darum geht, ein Publikum für die Veranstaltungen zu gewinnen. Diese sind auch der Grund dafür, dass etwa Stephan Porombka sie als Phänomen der »einsetzenden Eventkultur der neunziger Jahre«⁶²⁴ beurteilt:

(1) Der wesentliche Vorteil von Festivals im Veranstaltungsmarkt besteht in der Möglichkeit, große Aufmerksamkeit zu erzeugen, sei es durch eine gebündelte Medienpräsenz oder durch Werbemaßnahmen im Vorfeld der temporär begrenzten Veranstaltungen. Hierdurch kann das Gefühl generiert werden, etwas zu verpassen, besucht man das Festival nicht.⁶²⁵ Für Aufmerksamkeit sorgen außerdem die »Headliner«, wie die prominentesten Auftretenden von Musikfestivals genannt werden, weil sie auf den Werbemitteln besonders weit oben stehen und typografisch hervorgehoben werden. Auch bei Literaturfesti-

⁶²¹ Zu Lyriklesungen im aktuellen Literaturveranstaltungsfeld vgl. Martina Weber/Volkhard Brandes: »Ein besonderes Wagnis: Lyrik verlegen«, in: *Federwelt* (2012), H. 93, S. 18-21, hier S. 20. Vgl. zudem die (in Teilen von sehr starken Vorannahmen ausgehende) Studie von Anja Utler: »manchmal sehr mitreißend«. *Über die poetische Erfahrung gesprochener Gedichte*, Bielefeld: transcript 2016.

⁶²² Vgl. Gabriele Killert: »Brot für alle!«, in: *Die Zeit*, 10.7.2008. Aus dem genannten Grund gibt es auch überproportional viele Literaturpreise speziell für Lyrik.

⁶²³ Zur Finanzierung von Literaturfestivals vgl. Vandenrath: *Private Förderung zeitgenössischer Literatur*, S. 35-37.

⁶²⁴ Porombka/Splittgerber: *Studie zur Literaturvermittlung in den fünf neuen Bundesländern zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, S. 32.

⁶²⁵ Wegmann: »Zwischen Gottesdienst und Rummelplatz«, S. 126.

vals gilt: »Die Sogwirkung von Festivals überträgt sich nicht zuletzt von den prominenteren auf die weniger prominenten Veranstaltungen«. ⁶²⁶ Manche Festivals wie etwa das *Harbour Front Literaturfestival* weisen mit den Werbemitteln gar nicht dezidiert auf einzelne bekannte Auftretende hin, sodass im Festivalprogrammheft alle Auftretenden gleichwertig nebeneinander aufgeführt werden. So werden auch unbekanntere Autoren vom anvisierten Publikum wahrgenommen.

(2) Die Programmleiter bzw. Kuratoren von Festivals achten in den meisten Fällen darauf, dass alle Untergruppen der Zielgruppe durch die Einzelveranstaltungen potenziell erreicht werden. Dies gilt für die großen Novitätenfestivals ebenso wie für themenspezifische Festivals. So gibt es etwa bei der *lit.COLOGNE* nicht nur ein Programm, das verschiedene Altersstufen erwachsener Besucher anspricht (das ist bereits durch die Bandbreite der Novitäten vorweggenommen), sondern auch ein Kinderprogramm. Darüber hinaus gibt Rainer Osnowski, einer der beiden Gründer des Festivals, als Ziel an, durch den integrativen Charakter des Festivals »die Gräben zwischen E und U zuzuschütten«. ⁶²⁷ Als das Stuttgarter Festival *Dragon Days 2012* zum ersten Mal stattfand, wurden mit den kanonisierten »Klassikern« des Genres wie dem *Hobbit*, dessen Verfilmung Ende 2012 in die Kinos kam, auch solche Zuschauer angesprochen, die zu aktueller Fantasyliteratur kaum einen Bezug haben; eine Veranstaltung zum Romanzyklus *Ein Lied von Eis und Feuer* zielte nicht nur auf die Leser der Bestseller-Reihe, sondern auch auf die Rezipienten der dazugehörigen bekannten TV-Serie (*Game of Thrones*, seit 2011); es gab Veranstaltungen zu Fantasy in anderen Medien wie dem Comic, zu Adaptationen (v.a. Verfilmungen) und Intermedialität, zu verschiedenen Subgenres wie dem Steampunk, es fanden Veranstaltungen für Jugendliche und für Kinder statt sowie natürlich zu aktueller All-Age-Fantasyliteratur.

Potenzielle Festivalbesucher können so zum einen eine Auswahl treffen, zum anderen findet sich auf jeden Fall eine Veranstaltung, die sie anspricht. Bei Autorenlesungen außerhalb eines Festivalkontextes können sich die Mitglieder der angesprochenen Zielgruppe nur dafür entscheiden, *ob* sie die Veranstaltung besuchen, während bei Festivals auch die Möglichkeit besteht, zu entscheiden, *welche* Veranstaltung man besucht; die soziale Positionierung erscheint im Fall eines Festivals durch die Auswahl aus einem abgegrenzten Programm bedeutsamer, insofern das Relationssystem, das der Auswahl erst Bedeutung verleiht, nicht nur »virtuell«, sondern in Form des Programms ganz konkret vorliegt.

(3) Der letzte wichtige Positionierungsvorteil von Festivals gegenüber Einzelveranstaltungen in anderen Kontexten leitet bereits zum nächsten Kapitel

⁶²⁶ Roger Willemsen: »Gedruckte Individuen. 20 Thesen«, in: *börsenblatt* (2007), H. 5, S. 26-31, hier S. 31.

⁶²⁷ Sabine Schwietert/Rainer Osnowski: »Cool, Lit.Cologne!«, auf: *boersenblatt.net* (18.3.2016), URL: http://www.boersenblatt.net/artikel-interview_mit_rainer_osnowski.1116052.html, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

über: Bei den meisten Autorenlesungen müssen die Zuschauer an den Ort der Literatur vermittelnden Einrichtung kommen; Festivals haben die Freiheit, die Literaturveranstaltung zum Publikum zu bringen: Das *Harbour Front Literaturfestival* etwa bespielt v.a. Orte auf St. Pauli und in Ottensen, und zwar so, dass das Zielpublikum einer Autorenlesung bereits mit dem Ort vertraut ist oder seine Wahl als interessante Abweichung wahrgenommen wird. Aber auch wenn sich die Organisationsinstanzen auf einen oder mehrere Orte als Spielstätten festlegen, können sie dies so tun, dass der Ort nicht nur bestmöglich für die Veranstaltungszahl und -größen geeignet ist, sondern auch das Zielpublikum anspricht (so ist es z.B. beim Festival *HAM.LIT* in den Sälen des Hamburger Clubs *Uebel & Gefährlich*). Stephan Porombka weist darauf hin, dass die aufmerksamkeitsbündelnde Funktion von Literaturfestivals es darüber hinaus ermöglicht, auch »jene Gebiete mit Literatur zu versorgen, die sonst weitab von den kulturellen Zentren liegen«:⁶²⁸ Es ist nicht notwendig, eine permanent bestehende Infrastruktur aufzubauen und zu erhalten, sondern es genügt, sie für die Zeit des Festivals zu installieren.

4.2.2.1.3 Variationen des Lesungsrahmens

Den Veranstaltungsort so zu wählen, dass das anvisierte Publikum erreicht wird und die Lesung entsprechend zu positionieren, ist eine Strategie der Veranstaltungsgestaltung, die nicht nur Literaturfestivals nutzen; zudem ist der Ort nicht das einzige Element des Veranstaltungsrahmens, das so gestaltet wird, dass es zum Differenzmerkmal gegenüber anderen Literaturveranstaltungen und Organisationsinstanzen wird. Ebenfalls seit den 1990er-Jahren werden außerdem Dauer und Dramaturgie von Autorenlesungen bewusst gestaltet sowie zusätzliche Medien und künstlerische Formen in den Ablauf eingebunden, und zwar häufig in Kombination miteinander.

Abweichungen des Veranstaltungsrahmens vom Lesungsmainstream zielen in den meisten Fällen darauf, die soziale Positionierung der auftretenden Autoren und ihrer Produkte im literarischen Feld zu verstärken (oder sie korrespondieren zumindest mit deren Positionierung). In den 1990er-Jahren wurde das nicht nur durch Lesebühnen- und Poetry-Slam-Veranstaltungen und die Orte deutlich, an denen sie stattfanden; auch die sogenannten Popliteraten der 1990er-Jahre bemühten sich mit ihren Lesungen um die Markierung einer Differenz, die homolog zu jener war, die sie mit ihren Texten vornahmen: Sie grenzten sich von der etablierten intellektuellen Elite ebenso ab wie von den »Proleten«⁶²⁹ und einem links-alternativen Habitus.⁶³⁰

⁶²⁸ Porombka/Splittgerber: *Studie zur Literaturvermittlung in den fünf neuen Bundesländern zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, S. 32.

⁶²⁹ Joachim Blessing et al.: *Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett* (1999), Berlin: List 2001, S. 32.

⁶³⁰ Vgl. hierzu insbesondere ebd., S. 28f., 79. Die Etikettierung als »Popliteraten« bzw. »Popliteratur« war zwar in erster Linie eine des Literatur- und Medienbetriebs, zugleich

Insbesondere für Benjamin von Stuckrad-Barre hatten Lesungen einen besonderen Stellenwert: Er veröffentlichte mit *Livealbum* (Kiepenheuer & Witsch 1999) nicht nur eine autobiografische Erzählung über seine Lesereise zu *Soloalbum* (1998) und eine CD mit Lesungsmitschnitten (*Liverecordings*, Hörverlag 1999), auch veröffentlichte er *Livealbum* und *Blackbox* (2000) mit Aufklebern auf den Büchern, auf denen die Termine seiner Lesereise verzeichnet waren.⁶³¹ Zwar las er anfangs überall dort aus seinem Erfolgstitel *Soloalbum*, wohin er eingeladen wurde, bereits bei der *Blackbox*-Tour jedoch fast nur noch in Clubs und größeren Veranstaltungshallen – Auftritte in »kleinen miefigen Literaturhäusern«⁶³² hingegen lehnte er zumindest in den ersten Jahren ab, Lesungen in Theatern blieben die Ausnahme.

Ganz ähnlich wie die Lesebühnenautoren band Stuckrad-Barre Videoeinspielungen und v.a. Musik in seine Veranstaltungen ein, einerseits um sich von etablierten Lesungspraktiken abzugrenzen,⁶³³ andererseits »um einen unterhaltsamen Abend zu bieten«.⁶³⁴ Zwar bemühten sich auch die

jedoch Resultat spezifischer sozialer Praktiken und Inszenierungsstrategien. Dessen ungeachtet grenzten sich die Autoren von ihrem Etikett – der »Besitzstandswahrung des Feuilletons«, die »Popliteratur als Behindertenparkplatz der Literatur« gegen die »vermeintlich richtige, echte, tiefe Literatur« stelle – scharf ab. Anne Philippi/Rainer Schmidt/Benjamin von Stuckrad-Barre/Christian Kracht: »Wir tragen Größe 46«, in: *Die Zeit*, 9.9.1999. Ihre soziale Position und die Struktur populärkultureller Felder, wie ich sie am Anfang dieses Kapitels dargestellt habe, reflektieren die Autoren auch in ihren Texten. Deshalb gilt, was Ute Paulokat aus anderen Gründen folgert: »Popliteratur beschreibt und bildet Pop-Phänomene nicht nur ab, sondern ist in ihrer ästhetischen Struktur selbst Pop.« Ute Paulokat: *Benjamin von Stuckrad-Barre. Literatur und Medien in der Popmoderne*, Frankfurt/Main u.a.: Lang 2006, S. 88. Der späte Britpop von *Blur* und insbesondere *Oasis*, der in vielen Texten, aber auch als Einspielung bei Veranstaltungen von Stuckrad-Barre eine Rolle spielte, bot mithin eine adäquate Projektionsfläche dieser sozialen Positionierung: Zwar war er eindeutig dem alternativen Musikbereich zuzuordnen und inszenierte eine explizit individuelle, nicht zuletzt über negative Abgrenzungen definierte Position, gleichzeitig gehörte er dort jedoch bereits zum Mainstream.

⁶³¹ Auch zu *Remix* (1999) und *Livealbum* sowie *Blackbox* erschienen mit *Bootleg* (2000) und *Voicerecorder* (2001) CDs mit Lesungsmitschnitten.

⁶³² Philippi/Schmidt/Stuckrad-Barre/Kracht: »Wir tragen Größe 46«.

⁶³³ Vgl. z.B. Birgit Langshausen: »Ein Mann für jede Tonart«, in: *Kritische Ausgabe* (2000), H. 1, S. 27.f., hier S. 27.

⁶³⁴ Inga Radel: »Stuckrad-Barre: Soziale Netzwerke für Lesungen uninteressant«, in: *LVZ online* (6.10.2010), URL: <http://www.lvz-online.de/kultur/news/stuckrad-barre-soziale-netzwerke-fuer-lesungen-uninteressant/r-news-a-53360.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

Dabei schließt Stuckrad-Barres Unterhaltungsbegriff folkloristische bzw. hedonistisch ausgerichteten soziale Praktiken aus: Ihm geht es darum, »angenehme Menschen zu amüsieren, ohne sich lustige Mützen aufzusetzen oder Dialekte nachzumachen«. Mareile Kohls/Benjamin von Stuckrad-Barre: »Sex and Drugs and Deutsche Bahn«, in: *Allegra* (1999), H. 9, o.P. Mithin grenzt er sich von jenen Praktiken ab, die Gerhard Schulze als

Lesebühnenautoren, solche Orte für ihre Veranstaltungen auszuwählen, die nicht als Literaturveranstaltungsorte galten, griffen jedoch eher auf Kneipen und Clubs aus dem links-alternativen Spektrum zurück und hielten während der Veranstaltung gleichsam die Rampe betont niedrig; die geradezu post-aristokratische, auf soziokulturelle Exklusivität zielende Habitusinszenierung der Popliteraten, die zugleich als Authentizitätsnachweis für ihre Texte auf der Bühne wirkte, führte nicht nur zur Wahl von Clubs, die »in« waren, sondern spiegelt sich auch in Stuckrad-Barres Auffassung darüber, wie die Veranstaltung nicht gestaltet werden sollte: »Zuviel Interaktion empfinde ich als langweilig, unhöflich und zumindest als Kennzeichen einer Schwäche des Repertoires.«⁶³⁵ Vergleicht Stuckrad-Barre den Zugang zu Literatur mit dem zu populärer Musik und stellt fest: »Eine Punkplatte gilt es durchzustehen, so auch Faust«,⁶³⁶ so sagt Tube von den *Surfpoeten* und der Lesebühne *LSD*: »Wir sind wie eine Punk-Band«.⁶³⁷

Popliteraten und Lesebühnenautoren scheint auf den ersten Blick zu verbinden, dass beide mithilfe anderer Veranstaltungsorte und -gestaltungen nach Alternativen zum etablierten Lesungsbetrieb suchen. Doch auch wenn Ende der 1990er-Jahre bei beiden das Publikum »im Alter zwischen 18 und Anfang 30«⁶³⁸ war und »mehrheitlich bunte Gegenwartsmode im H&M-Style«⁶³⁹ trug, positionierten sich die Autoren der Lesebühnenszene und die Popliteraten dadurch nicht ähnlich, sondern komplementär. Das verstärkte ihre jeweiligen Positionen im literarischen Feld noch (oder generierte sie erst, so bei vielen Lesebühnenautoren).⁶⁴⁰

charakteristisch für das Harmonie- bzw. Unterhaltungsmilieu beschreibt (in der genannten Explikation mithilfe eines Beispiels meint Stuckrad-Barre Karnevalfeiern) – soziale Milieus, die in der sozioökonomischen Schichtung hierarchisch niedriger verortet sind. Die dandyhafte, soziale Abgrenzung generierende Selbstinszenierung und der Unterhaltungsbegriff des Autors, der mit diesem zugleich einen Exklusivitätsanspruch verbindet, korrespondieren also miteinander. Hierin wiederum finden sich die oben bereits herausgearbeiteten Unterschiede zur Lesebühnenszene wieder (Kap. 4.2.1.1). Vgl. Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 292-300, 322-330.

⁶³⁵ Ebd.

⁶³⁶ Benjamin von Stuckrad-Barre: »Literaturkanon«, in: Ders.: *Remix. Texte 1996-1999*, Kneipenheuer & Witsch 1999, S. 245-249, hier S. 249.

⁶³⁷ Tube, zit. n. Broder/Mohr: »Der Aufstand der Surfpoeten«, S. 112.

⁶³⁸ Isabelle Siemes: »Pop-Literatur und Jugendkultur in der Mediengesellschaft. Eine Jugend, die ihr Leben als Zitat der 80er-Jahre-Show empfindet«, in: Clemens Kammler/Torsten Pflugmacher (Hrsg.): *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen – Analysen – Vermittlungsperspektiven*, Heidelberg: Synchron 2004, S. 173-182, hier S. 174. Demgegenüber beschreibt Siemes das Publikum der *Club*-Lesungen von Max Goldt und Jürgen Teipel (*Verschwende deine Jugend*, 2001) als »im Schnitt zwischen 30 und 50 Jahren alt und überwiegend schwarz gekleidet«. Ebd.

⁶³⁹ Ebd.

⁶⁴⁰ Für die Positionierungen mithilfe literarischer Texte gilt – wenn auch nicht in allen Fällen – so doch in den meisten – etwas ganz Ähnliches: Auf den ersten Blick behandeln Pop-

»Eine Bar, eine Lesung, im Anschluss legte ein DJ auf«⁶⁴¹ – an den Trend, Literatur im Kontext der Clubkultur zu präsentieren, schlossen 1997 auch Wolfgang Farkas und Lars Birken-Bertsch an. Aus Lesungen bei Hauspartys in der Münchner Blumenstraße entwickelte sich eine Veranstaltungsreihe, aus der 2002 der Blumenbar Verlag hervorging. Nach anfänglichen Erfolgen scheiterte der Verlag jedoch an dem Versuch, mithilfe eines Investors und einer Vertriebskooperation mit dem Berlin Verlag am neuen Standort über dem Berliner Technoclub WMF schneller zu wachsen. 2012 wurde der Markenname Blumenbar vom Aufbau Verlag übernommen, um zukünftig als »Label für Literatur und Events«⁶⁴² zu dienen. Als eigenständiger Verlag hatte sich Blumenbar nicht bewährt, wohl aber kontinuierlich in dem Bereich, mit dem das Aufbau-Imprint angefangen hat: den in Ort und Dramaturgie vom Standard abweichenden Literaturveranstaltungen.

Rückblickend scheint ein wesentliches Problem des Blumenbar Verlags in der offenen inhaltlichen Ausrichtung bestanden zu haben (verlagsseitig als das Gegenteil verstanden): Als entscheidend für die Veröffentlichungen gaben die Verleger »sprachliches Niveau und gesellschaftliche Relevanz«⁶⁴³ an, wodurch der Verlag zur »literarischen Stimme seiner Zeit«⁶⁴⁴ werden und sich gegenüber anderen Verlagen »in der Unverwechselbarkeit und der Authentizität«⁶⁴⁵ auszeichnen wollte. Zu einer auf dem Buchmarkt »inhaltlich [...] stark wirkenden Marke«⁶⁴⁶ führen solche Allgemeinplätze gepaart mit einer besonderen Buchausstattung und einer Mischung aus populärkulturellen und avantgardistischen Titeln jedoch noch nicht; ebenso heißt es nicht, dass ein Buchtitel sich trägt, nur weil ausreichend Zuschauer für Veranstaltungen akquiriert werden können.

Der Verlag Voland & Quist hatte einen ähnlichen Ausgangspunkt wie Blumenbar: Der Verein *livelyrix* veranstaltete bereits mehrere Jahre Lesungen in

literaturautoren und Lesebühnenautoren »alltägliche« Themen und reflektieren Populärkultur. Die Lesebühnenautoren jedoch werten ihre Gegenstände entweder als etwas, was das Leben ausmacht, oder als Instanzierung eines dahinterliegenden, »tieferen« Sujets; die Texte der Popliteraten der 1990er-Jahre zeichnen sich durch einen sowohl melancholischen als auch ironischen Zugriff auf ihre Gegenstände aus, wobei – so Isabelle Siemes' These – die Ironie daraus erwächst, dass für sie »kein richtiges Leben mehr jenseits des Falschen«, kein Referenzpunkt mehr jenseits des Oberflächlichen existiert. Ebd., S. 180.

⁶⁴¹ Jan Joswig: »Und über allem schwebt Harry Potter. Der Blumenbar-Verlag praktiziert den Spagat zwischen Buch- und Clubkultur«, in: *Literaturen* (2010), H. 3, S. 50-53, hier S. 52.

⁶⁴² Aufbau Verlag/Blumenbar Verlag: »Neuanfang – Blumenbar bei Aufbau«, Pressemitteilung, 15.3.2012.

⁶⁴³ Kerstin Fritzsche/Lars Birken-Bertsch/Wolfgang Farkas: »blumenbar – Vom literarischen Salon zum unkonventionellen Verlag« (2006), auf: *Goethe-Institut: Unabhängige deutschsprachige Verlage*, URL: <http://www.goethe.de/kue/lit/dos/uav/blu/de1773659.htm>, Datum des Zugriffs: 15.6.2012.

⁶⁴⁴ Ebd.

⁶⁴⁵ Ebd.

⁶⁴⁶ Ebd.

Bars, Kneipen und Clubs sowie Poetry Slams (später auch Lesebühnen, z.B. *Sax Royal* in Dresden), als die Mitglieder Leif Greinus und Sebastian Wolter ihren Verlag gründeten. In ihren Büchern mit beiliegender CD präsentierten sie zunächst zum einen Einzelautoren, die regelmäßig auf Veranstaltungen insbesondere der jüngeren Formate auftraten; zum anderen publizierten sie Anthologien, v.a. von Lesebühnenensembles.⁶⁴⁷ Während das Blumenbar-Label lediglich Einzelveranstaltungen mit je verschiedenen Autoren zu einer Veranstaltungsreihe verband, gewährleisteten die regelmäßigen Veranstaltungen der Voland-&-Quist-Autoren einen Verkauf der Titel auch dann, wenn der Novitätseffekt im Kontext der betreffenden Publikationssaison nicht mehr griff. Zwar lassen sich mit dieser Koppelung an eine spezifische Nische des Veranstaltungsmarktes kaum Bestseller erzielen, wohl aber solide Verkäufe, die den Verlag tragen. Ähnlich wie Blumenbar in den Anfangstagen veranstaltet Voland & Quist noch immer zusätzlich den *Voland & Quist Literatursalon*, eine Reihe von Einzelveranstaltungen, die in Kneipen stattfinden und v.a. Autoren des Verlags präsentieren.⁶⁴⁸

Die Ausrichtung von Literaturveranstaltungen an Orten der Kneipen- und Clubszene geht nicht in allen, aber in vielen Fällen mit einer Variation der Veranstaltungsdramaturgie bzw. -dauer einher. Das zeigen nicht nur die neuen Veranstaltungsformate, die Blumenbar-Lesungen oder thematisch in den Rahmen passende Lesungen wie jene aus Airens *Strobo*,⁶⁴⁹ sondern auch Veranstaltungen wie die *Literatur Quickies* im Hamburger *Tafelspitz* (Winterhude; vorher in der *Bar 439* bzw. im *Feldstern*, einer Kneipe im Schanzenviertel): die Dauer der Lesung ist hier auf 15 Minuten beschränkt. Zudem sind viele Autoren, deren Lesungen in Bars oder Clubs stattfinden, auch in anderen künstlerischen Feldern aktiv, was oft den Ablauf und die präsentierten Gegenstände beeinflusst: Bei Finn-Ole Heinrichs Premierenslesung aus seinem Erzählungsband *Gestern war auch schon ein Tag* am 28. Oktober 2009 in der

⁶⁴⁷ Inzwischen verfügt der Verlag auch noch über andere Buchreihen, die jedoch nicht wesentlich an Veranstaltungen gekoppelt sind.

⁶⁴⁸ Ein drittes Beispiel für die Verknüpfung von Verlagen und ›Clubkultur‹ ist der mairisch Verlag und seine Hamburger Veranstaltungsreihe *Transit* (2003 bis 2008): »Entstanden [...] ist der Verlag [...] hauptsächlich aus der Idee heraus, Lesungen zu veranstalten«, so Daniel Beskos, einer der Verlagsgründer. Daniel Beskos, zit. n. Florian Zinnecker: »Hilfe, die Hamburger Literaturszene schrumpft«, auf: *jetzt.de* (11.4.2008), URL: <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/428364>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016. Wie die Hamburger Lesungsreihen *KAFFEE.SATZ.LESEN* des reedereihamburg e.V. (2003 bis 2009) und *Macht-Club* des Macht e.V. (2000 bis 2010) grenzte sich *Transit* sowohl von den immer populärer werdenden Poetry Slams als auch von ›Wasserglaslesungen‹ ab: alle Reihen fanden an Orten der Kneipenszene statt und präsentierten ihre Autoren dezidiert anders als bei ›klassischen Autorenlesungen‹. Vgl. z.B. ebd.

⁶⁴⁹ Vgl. Deef Pirmasens: »Multimediale Lesungen von STROBO – Airens Technoprosa aus dem Berghain«, auf: *die gefühlskonserve* (13.2.2010), URL: <http://www.gefuehlskonserve.de/multimediale-lesungen-von-strobo-aires-technoprosa-aus-dem-berghain-13022010.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

Hamburger *Astra Stube* zeigte der Autor auch zwei seiner Kurzfilme und ein befreundeter Musiker spielte einige Songs, anschließend wurde Musik aufgelegt; die Musikerin Christiane Rösinger spielte bei der Präsentation ihres Debüts *Das schöne Leben* im Rahmen von *Leipzig liest 2008* im *Ilse Erika* mehrere ihrer Lieder, zeigte Fotos zu den Texten sowie ein Video und kommentierte die synkretistischen Elemente ironisch: »Ich spiele jetzt mal ein Lied, dann könnt ihr euch Getränke holen«, kündigte sie die erste musikalische Einlage an; als das Video gezeigt werden sollte, fragte sie: »Multimedia bereit?«

Multimediale Elemente und Ortsvariationen finden sich bei Lesungen von Autoren, die populärkulturelle Produkte reflektieren, die in anderer medialer Form vorliegen, sowie die Felder, denen sie zuzuordnen sind (Stuckrad-Barre), sowie bei solchen Autoren, die ihre Wurzeln in populärkulturell geprägten Feldern haben und dem autonomen Teilfeld eines populärkulturellen Feldes (Rösinger) oder dem autonomen Teilfeld des literarischen Feldes (Heinrich) zuzuordnen sind.⁶⁵⁰ Sie finden sich außerdem bei Autoren des heteronomen literarischen Teilfeldes: Während Rösinger die Bedeutung der multimedialen Elemente herunterspielte, waren bei Frank Schätzing's Lesungstour zum Thriller *LIMIT* (2009) Video, Sound und Licht so professionell designt, dass der Vortrag des Autors kaum mithalten konnte, so wertete es Wolfgang Tischer.⁶⁵¹

Multimediale und synkretistische Elemente fanden sich – gepaart mit einem Ortswechsel – auch in der Reihe *RTL Buch-Event*, die der Sender gemeinsam mit *Thalia* und Bastei Lübbe veranstaltete: Am 21. Oktober 2011 etwa konnten die Zuschauer für 24 Euro Eintritt nach einem Begrüßungsgetränk erleben, wie Bestsellerautorin Rebecca Gablé in der Spandauer Zitadelle von zwei als Henry VIII. und Thomas More verkleideten Darstellern auf die Bühne geleitet wurde, ihren Roman *Der dunkle Thron* präsentierte und von RTL-Moderator Wolfgang Kons interviewt wurde; anschließend wurde das Publikum mit dem »Burgknecht Buffet«⁶⁵² verköstigt. Ähnliche Veranstaltungen gibt es immer mehr, so etwa *Bonsoir Histoire*, bei der drei Hamburger Autorinnen von historischen Romanen ihre Titel in einem historischen Gebäude zu Audioeinspielern mit Musik, Blätterrauschen und Hufgeklapper präsentieren und durch einen Film über die Arbeit an ihren Texten ergänzen – das Publikum verspeist derweil ein Drei-Gänge-Menü.⁶⁵³

⁶⁵⁰ Auf avantgardistische Experimente wie etwa beim Novitätenfestival *Prosanova* 2011, bei dem verschiedene Varianten der Lesung den eigentlichen Gegenstand bildeten, oder bei Bas Böttcher's *Textbox*, bei der die »Materialität der Lesung« den Gegenstand bildet und man die vortragenden Autoren zwar durch die Plexiglasscheiben sehen kann, aber nur hören, wenn man einen Kopfhörer aufsetzt, kann hier nicht eingegangen werden.

⁶⁵¹ Tischer: »Du kannst eine Lesung nicht attraktiver machen, wenn's der Autor nicht drauf hat«.

⁶⁵² Bastei Lübbe (Hrsg.): »RTL- Buchwelt – Event mit Rebecca Gablé – »Der dunkle Thron««, auf: *YouTube* (26.10.2011), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=it5dHmLSs0>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016. Hier findet sich auch ein Videobericht zur Veranstaltung.

⁶⁵³ Stefanie Bilen: »Drei-Gang-Menü statt Wasserglas-Lesung«, in: *Handelsblatt*, 2.7.2011.

Insbesondere Lesungen aus Krimis und historischen Romanen finden an Orten statt, die inhaltlich mit dem Text verknüpft sind, insofern sie auch in dem betreffenden Buch eine Rolle spielen oder einen allgemeinen thematischen Bezug haben, der z.B. atmosphärisch wirksam werden kann (dazu reicht bereits eine beliebige Burg, eine Strafvollzugsanstalt o.Ä.). Gerade bei Veranstaltungen zu historischen Romanen, deren Rezipienten großes Interesse an Autorenlesungen haben,⁶⁵⁴ spielt die affektive Wirkung des Bühnengeschehens eine große Rolle. So berichtet etwa Karolin Köppe in ihrem Blog über die o.g. Lesung von Rebecca Gablé, die Veranstaltung sei »witzig«,⁶⁵⁵ »spannend«⁶⁵⁶ und durch eine »außergewöhnliche Atmosphäre«⁶⁵⁷ geprägt gewesen, die Autorin »sympathisch«⁶⁵⁸ und »locker«.⁶⁵⁹ Zugleich gilt: »[A]lle wollen wissen, wissen, wissen«,⁶⁶⁰ und die Mitwirkenden und Organisatoren merken, »dass die Bücher heute genauer gelesen werden, oft kommen sehr detaillierte, kenntnisreiche Fragen«,⁶⁶¹

Eine entgegengesetzte Positionierung dazu, Autorenlesungen an thematisch passende Orte oder Orte der Kneipen-/Clubszene zu verlagern und die präsentierten Texte multimedial anzureichern, nehmen die *Wohnzimmerlesungen* bzw. *Wohnzimmerquickies* im Rahmen der jährlichen *Literatur Altonale* in Hamburg und die *Hausbesuche* des Göttinger Literarischen Zentrums vor:⁶⁶² In Göttingen las etwa Nino Haratischwili »bei Käse und Wein«⁶⁶³ aus ihrem Roman *Juja* (27. November 2010); zum *Hausbesuch* mit Christoph D. Brumme

⁶⁵⁴ Vgl. Frank S. Becker/Jochen Rudschies: *Welche Kriterien motivieren zum Kauf eines historischen Romans?*, Quo Vadis – Autorenkreis Historischer Roman 2008.

⁶⁵⁵ Karolin Köppe: »Buchevent zu ›Der dunkle Thron‹ von Rebecca Gablé«, auf: *Karo adores ...* (1.11.2011), URL: <http://karoadores.blogspot.de/2011/11/buchevent-zu-der-dunkle-thron-von.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁶⁵⁶ Ebd.

⁶⁵⁷ Ebd.

⁶⁵⁸ Ebd.

⁶⁵⁹ Ebd.

⁶⁶⁰ Christa Thelen: »Warum Frauen so gern ins Gestern reisen«, in: *Brigitte Woman* (2008), H. 1, S. 84.

⁶⁶¹ Ebd.

⁶⁶² Dabei handelt es sich keineswegs um randständige Ausnahmephänomene: In Hamburg etwa gab es außerdem Wohnzimmerlesungen im Rahmen der *Dulsberger HerbstLESE* und Einzelveranstaltungen der Veranstaltungsagentur könig PR (hier lesen zumeist Schauspieler die Texte). Ähnliches findet sich im musikalischen Feld, nicht nur in Form klassischer Kammermusik, sondern auch z.B. mit den Wohnzimmerkonzerten des Hamburger Singer-Songwriters Game Ove. Die Autoren, die bei Wohnzimmerlesungen auftreten, sind ebenso wie jene, die bei Kneipen- und Clublesungen auftreten, eher jünger, zudem sind sie eher im Teilfeld der eingeschränkten Produktion positioniert bzw. in den »hochliterarischen« Programmen der Verlage vertreten.

⁶⁶³ Literarisches Zentrum Göttingen e.V.: »Hausbesuch X« (2010), URL: <http://www.literarisches-zentrum-goettingen.de/programm/herbst-winter-2010-2011/hauptprogramm/hausbesuch-x/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

(5. Dezember 2009) heißt es: »Literatur will die Privatheit der menschlichen Existenz. Und so lebt man mit ihr: in Wohnzimmern, Gedankengalerien, Traumgebäuden – gute Stuben, die sich öffnen lassen«;⁶⁶⁴ die *Altonale-Wohnzimmerlesungen* im »Reich der privaten Mitte«⁶⁶⁵ präsentieren Literatur in »Augen- und Geruchsnähe zu ihren Zuhörern«.⁶⁶⁶

Damit wird den Veranstaltungen in Kneipen und Clubs, also originär Orten »scheinbar nebensächlicher Kommunikation, unverbindlicher Begegnungen und entbehrlichen Konsums«,⁶⁶⁷ eine moderne Variante des literarischen Salons gegenübergestellt.⁶⁶⁸ Im Mittelpunkt der bürgerlichen »Konversationsgesellschaften« des späten 18. und des 19. Jahrhunderts stand die »freie, durch keinen äußeren Zweck gebundene[] und bestimmte[] Geselligkeit«,⁶⁶⁹ »verknüpft mit Dichterlesungen, Musik, Theaterszenen«;⁶⁷⁰ Salons wurden so zu einem zentralen Ort der kommunikativen Realisierung und Aktualisierung des bürgerlichen Habitus.⁶⁷¹ Demgegenüber sind gegenwärtige Wohnzimmerlesungen und auch viele der Veranstaltungsreihen, die Cornelia Saxe als »Salon« bezeichnet, wesentlich auf ihren Gegenstand, die Lesung, fokussiert.⁶⁷²

Bis Ende der 1980er-Jahre waren es fast nur die Gegenstände der Lesung, Autor und Text, die von den Organisationsinstanzen zur Veranstaltungsgestaltung genutzt und dem Publikum als Argumente zur Entscheidung für den Besuch einer Veranstaltung angeboten wurden; auch wenn viele Veranstalter betonen, dass sich nicht alle Autoren für Lesungen in jedem Kontext eignen,⁶⁷³ und vermutlich die Autoren und Texte noch immer die wichtigsten Faktoren

⁶⁶⁴ Literarisches Zentrum Göttingen e.V.: »Hausbesuch VIII« (2009), URL: <http://www.literarisches-zentrum-goettingen.de/programm/herbst-winter-2009-2010/hauptprogramm/christoph-d-brumme/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁶⁶⁵ Jürgen Abel (Red.): »Wohnzimmerlesungen«, in: *Literatur in Hamburg* (Sommer 2007), o.P.

⁶⁶⁶ Ebd.

⁶⁶⁷ Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 487.

⁶⁶⁸ Zur Entstehungsgeschichte des literarischen Salons vgl. Peter Seibert: *Der literarische Salon. Literatur und Geselligkeit zwischen Aufklärung und Vormärz*, Stuttgart: Metzler 1993.

⁶⁶⁹ Friedrich Schleiermacher: »Versuch einer Theorie des geselligen Betragens« (1799), in: *Schleiermachers Werke*, Bd. 2: Entwürfe zu einem System der Sittenlehre, 2. Aufl., hrsg. v. Otto Braun, Leipzig: Meiner 1927, S. 3-31, hier S. 3.

⁶⁷⁰ Emanuel Peter: *Geselligkeiten. Literatur, Gruppenbildung und kultureller Wandel im 18. Jahrhundert*, Tübingen: Niemeyer 1999, S. 239.

⁶⁷¹ Vgl. Reckwitz: *Das hybride Subjekt*, S. 104, 138 (Fn. 55). Vor bäuerlichen Festen, bürgerlichen Großveranstaltungen in Gesellschaftshäusern mit Tanz und Essen und den höfischen Feiern war es Emanuel Peter zufolge diese Form der bürgerlichen Geselligkeit, »die wesentlich dazu beigetragen hat, daß aus dem Untertanen der feudalen Gesellschaft das Subjekt der Moderne entsteht«. Peter: *Geselligkeiten*, S. 328.

⁶⁷² Zur allgemein zunehmenden Popularität literarischer Salons Ende des 20. Jahrhunderts vgl. Saxe: *Das gesellige Canapé*, S. 21-77.

⁶⁷³ Vgl. z.B. Bernasconi: »Es lebe die Wasserglaslesung am Limmatquai«, S. 26.

für den Besuch der meisten Lesungen sind, ist anzunehmen, dass Elemente des Veranstaltungsrahmens, wie sie hier dargestellt wurden, in zunehmendem Maße für die Zuschauer relevant werden: zum einen als Faktoren der Entscheidung für einen Veranstaltungsbesuch; zum anderen als Gegenstände von Wertungen.

4.2.2.1.4 Buchhandlungen

Bis in die 1980er-Jahre hinein waren Buchhandlungen neben Literaturbüros, Literaturwerkstätten und Bibliotheken die aktivsten Anbieter von Autorenlesungen und bei Autoren als Veranstalter besonders angesehen.⁶⁷⁴ Das hat sich seit den 1990er-Jahren geändert: Aufgrund der großen Konkurrenz und der Bedingungen auf dem Veranstaltungsmarkt gehen die Autorenlesungen in Buchhandlungen insgesamt zurück,⁶⁷⁵ und zwar obwohl es gerade für unabhängige Sortimentsbuchhandlungen⁶⁷⁶ wesentlich wichtiger geworden ist, Lesungen zu veranstalten.

In den 1990er-Jahren kam es zu einer tiefgreifenden Veränderung im Buchhandelswesen: Die Wiedervereinigung beschleunigte die seit den 1970er-Jahren langsam anwachsende Filialisierung im Buchhandel massiv.⁶⁷⁷ Insbesondere die Buchhandlungsketten *Hugendubel/DBH* und *Thalia* dominieren seitdem den Markt in den umsatzträchtigen Innenstadtlagen. Dadurch verschärfte sich die Wettbewerbsintensität im Sortimentsbuchhandel noch einmal, die v.a. aufgrund von Austrittsbarrieren wie hohen *sunk costs* und der emotionalen Identifikation mit dem eigenen Unternehmen (z.B. wegen des angenommenen »kulturelle[n] Auftrag[s] der Literaturverbreitung«)⁶⁷⁸ bereits sehr hoch war. Da es die Buchpreisbindung in Deutschland außerdem unmöglich macht, durch Preispolitik in Konkurrenz zueinander zu treten,⁶⁷⁹ bleibt vielen Buchhandlungen – sowohl Sortimentern als auch Filialen – lediglich, »auf die

⁶⁷⁴ Das hohe Ansehen von Buchhandlungen und Buchhandlungsveranstaltungen bei Autoren haben Holger Funk und Reinhard Wittmann für die 1980er-Jahre statistisch belegt (zumindest für West-Berlin). Vgl. Funk/Wittmann: *Literaturhauptstadt*, S. 189-198.

⁶⁷⁵ Vgl. Bernasconi: »Es lebe die Wasserglaslesung am Limmatquai«, S. 26.

⁶⁷⁶ Der Buch Einzelhandel bzw. Sortimentsbuchhandel wird üblicherweise in allgemeine Sortimentsbuchhandlungen bzw. unabhängige Sortimentsbuchhandlungen, Fachbuchhandlungen, Großflächenbuchhandlungen/Filialen und Diskontgeschäfte eingeteilt. Zur Differenzierung buchhandelsspezifischer Betriebsformen vgl. Kerstin Emrich: *Zum Strukturwandel im Buchhandel der Gegenwart. Eine Markt- und Strategieanalyse der deutschen Filialunternehmen*, Erlangen: Buchwissenschaft/Universität Erlangen-Nürnberg 2007, S. 12.

⁶⁷⁷ Vgl. ebd., S. 35.

⁶⁷⁸ Ebd., S. 23.

⁶⁷⁹ Anders als unabhängigen Sortimentsbuchhandlungen, ist es Buchhandelsketten jedoch möglich, die Gewinnmarge durch andere Einkaufskonditionen zu erhöhen. Vgl. Eckart Baier et al.: »Die Dinge beim Namen nennen«, auf: *boersenblatt.net* (8.5.2008), URL: <http://www.boersenblatt.net/188910/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

Ebenen Qualität, Service und Dienstleistungen«⁶⁸⁰ auszuweichen und sich z.B. mithilfe von Autorenlesungen als »kulturelles Zentrum«⁶⁸¹ zu etablieren. So bemerkt etwa der ehemalige Sortimentsbuchhändler Benedikt Geulen:

Autorenlesungen waren und sind für ambitionierte Buchhändlerinnen und Buchhändler durchaus ein probates Mittel, ihrem Geschäft ein besonderes Profil zu geben, und dem Kundenkreis mehr als nur eine gute Auswahl zu bieten, ja ihn vielleicht sogar dadurch zu erweitern.⁶⁸²

Literaturveranstaltungen allgemein, Autorenlesungen im Besonderen erfüllen also für Buchhandlungen eine Marketingfunktion: Sie dienen der Erregung von Aufmerksamkeit und der Kundenbindung.⁶⁸³ Aus diesem Grund werden Buchhandlungslesungen von anderen Akteuren des Literaturveranstaltungsfeldes inzwischen häufig als heteronom ausgerichtet wahrgenommen.⁶⁸⁴ Gleichwohl ist es irreführend, Buchhändler den »kommerziellen Veranstaltern«⁶⁸⁵ zuzuordnen, wie es Doris Moser tut: Ökonomisches Kapital können Buchhandlungen mithilfe einer Autorenlesung oft nur in sehr begrenztem Maße erwirtschaften, da ihre Räumlichkeiten und damit auch die maximale Zuschauerzahl⁶⁸⁶ zumeist sehr begrenzt sind und die Eintrittspreise zur Veranstaltung nicht zu hoch sein dürfen, soll genug Publikum angezogen werden.⁶⁸⁷ Einen positiven Marketingeffekt können sie nur dann erzielen, wenn sie solche Autoren gewinnen können, die ihre Kunden auch tatsächlich ansprechen. Das kann zum einen durch bekannte Autoren gelingen, außerdem – ähnlich wie beim Programm der Buchhandlung selbst – durch eine besondere Auswahl präsentierter Autoren.

⁶⁸⁰ Emrich: *Zum Strukturwandel im Buchhandel der Gegenwart*, S. 22.

⁶⁸¹ Ebd., S. 59.

⁶⁸² Benedikt Geulen: »Lesen lassen, lesen machen«, in: Thomas Böhm (Hrsg.): *Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen*, Berlin: Tropen 2003, S. 119-124, hier S. 119.

⁶⁸³ Vgl. hierzu z.B. Gerlinde Schneider vom Hamburger *Buchladen Osterstraße* im Interview. Vgl. Constanze Rheinholz et al.: »Wir machen Bücher«, in: *Podcasts der BücherFrauen Hamburg* (30.11.2011), URL: <http://buecherfrauen-hh.podspot.de/post/wir-machen-buecher-podcast-zur-podiumsdiskussion-in-hamburg/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016, 01:37:00.

⁶⁸⁴ So z.B. von den Mitwirkenden am Literarischen Zentrum Göttingen. Vgl. Blumenkamp: *Nachwort der Herausgeberin*, S. 206.

⁶⁸⁵ Doris Moser: »Erbarmungswürdig hervorragend. Literarisches Leben zwischen Kulturation und Künstlersozialversicherung. Der Literaturbetrieb in Österreich«, in: Heinz L. Arnold/Matthias Beilein (Hrsg.): *Literaturbetrieb in Deutschland*, 3. Aufl., Neufassung, München: edition text + kritik 2009, S. 375-409, hier S. 392.

⁶⁸⁶ So liegt die maximale Zuschauerzahl im *Buchladen Osterstraße* etwa bei 70 Personen. Vgl. Gerlinde Schneider in Rheinholz et al.: »Wir machen Bücher«, 01:33:32.

⁶⁸⁷ Vgl. Pascale Blatter: »Vernetzen und verlieben. Buchhändlerinnen und Buchhändler stecken nach wie vor viel Geld, Zeit und Enthusiasmus in selber veranstaltete Lesungen«, in: *Schweizer Buchhandel* 68 (2010), H. 7, S. 27.

So gab etwa Karin Lange-Rebehn, die Geschäftsführerin der unabhängigen Buchhandlung *Waller* in der Mittelstadt Stade, angesichts der Eröffnung einer *Thalia*-Filiale in der direkten Nachbarschaft zu Protokoll: »Wir werden versuchen, mit Lesungen lokaler Autoren und anderen Veranstaltungen mehr Aufmerksamkeit zu erregen.«⁶⁸⁸ Ähnlich handhabt es die Buchhandlung *stories!* in Hamburg, die viele Lesungen mit lokalen Autoren oder zu lokalen Themen veranstaltet – diese haben außerdem den Vorteil, dass keine Fahrt- und Unterbringungskosten für die Autoren anfallen. Wie auch die ebenfalls erfolgreiche Hamburger Buchhandlung *cohen+dobernigg* zeichnet sich *stories!* dadurch aus, dass die Buchhandlung ein zwar stärker begrenztes, aber sehr genau ausgewähltes Programm an Büchern zum Verkauf anbietet, und zwar mithilfe einer besonderen Präsentationsform: fast alle Bücher werden frontal präsentiert. Bei *cohen+dobernigg* findet sich eine große Anzahl an Titeln mit gut sichtbarem Cover auf einem kreisförmigen Tresen.

An ebendieses Prinzip der stärkeren Selektion knüpfen die Veranstaltungen der Buchhandlungen zum einen qualitativ an,⁶⁸⁹ zum anderen waren es im betrachteten Zeitraum auch diese beiden unabhängigen Sortimenten, die neben dem *Buchladen Osterstraße* die meisten Lesungen in Hamburg veranstalteten;⁶⁹⁰ beide statten außerdem die Büchertische von Festivals aus: *cohen+dobernigg* beim kleinen *HAM.LIT*, *stories!* 2012 und 2013 bei den *Vattenfall Lesetagen*. Da das Veranstaltungsprogramm von Buchhandlungen überschaubarer ist als etwa das des Literaturhauses, tritt die vorangegangene Selektion umso deutlicher hervor. Kunden lassen sich dementsprechend leichter dazu bewegen, Veranstaltungen auch ohne Kenntnis des Buches oder des Autors zu besuchen, berichtet die Buchhändlerin Gerlinde Schneider über den *Buchladen Osterstraße*, der im Jahr acht bis zwölf Literaturveranstaltungen ausrichtet.⁶⁹¹

Bei bekannteren Autoren können viele Buchhandlungen jedoch angesichts allgemein gestiegener Gagen immer weniger mit den finanziell gut aufgestellten Literaturhäusern und Festivals konkurrieren;⁶⁹² die Kosten für umfas-

⁶⁸⁸ Karin Lange-Rebehn, zit. n. Jens Uehlecke: »An die Kette gelegt«, in: *Die Zeit*, 5.10.2006. Dies gelang nicht mit dauerhaftem Erfolg: 2016 schloss die Buchhandlung. Eine Umfrage unter unabhängigen Sortimentsbuchhandlungen Ende 2010/Anfang 2011 durch die Branchenzeitschrift *buchreport* hat gezeigt, dass viele Buchhändler verstärkt auf Veranstaltungen als Abgrenzungsmittel setzen wollen. Vgl. »Strategie 2011: Online und Event« (o.V.), auf: *buchreport.de* (17.1.2011), URL: <https://www.buchreport.de/2011/01/17/strategie-2011-online-und-event/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁶⁸⁹ Vgl. Gerlinde Schneider in Rheinholz et al.: »Wir machen Bücher«, 01:33:00, 01:36:35.

⁶⁹⁰ Inzwischen richtet auch die Buchhandlungskette *Heymann* in ihren 14 Filialen in Hamburg und Umgebung mehrere Lesungen im Monat aus (zumeist in ihrer Filiale in Eimsbüttel).

⁶⁹¹ Vgl. ebd., 01:32:30, 01:37:30. Dies gelte insbesondere für Literatur, die von den Verlagen als E-Literatur positioniert wird, sowie für Krimis. Vgl. ebd., 01:33:40.

⁶⁹² Vgl. ebd., 01:33:58. Porombka und Splittgerber kommen in ihrer Studie über Literaturvermittlung in Ostdeutschland zu einem anderen Ergebnis: Buchhandlungen könnten

sende Veranstaltungswerbung können Buchhandlungen kaum tragen. Zudem sind insbesondere kleinere Buchhandlungen den Festivals, aber auch den vielen freien Veranstaltern strukturell unterlegen, weil sie nur in begrenztem Maße den Veranstaltungsrahmen variieren können: Die Veranstaltungen müssen in der jeweiligen Buchhandlung stattfinden, sollen sie die Funktion erfüllen, indirekt für diese zu werben;⁶⁹³ dementsprechend wenig veränderbar ist auch das Setting, also die Gestaltung der Räumlichkeiten in der Buchhandlung. Da Setting und Veranstaltungs-dramaturgie – darauf wurde oben bereits hingewiesen – oft gemeinsam variiert oder wie in vielen Buchhandlungen gerade nicht variiert werden,⁶⁹⁴ stellt etwa Daniel Kehlmann fest:

Das Publikum, das zu Lesungen in Buchhandlungen kommt, ist kulturbe-flissener und hat eine gewisse Entschlossenheit zu harten Stühlen und notfalls auch zur Langeweile. Im Theater ist man weniger weihevoll und will, dass einem auch etwas geboten wird.⁶⁹⁵

Etwas anders verhält es sich bei größeren Filialbuchhandlungen. Diese haben zumeist nicht nur mehr Platz zur Verfügung als unabhängige Sortiment-buchhandlungen, sie laden auch häufig Autoren aus dem Bereich der Unterhaltungsliteratur oder Sachbuchautoren, die über populäre Themen schreiben, zu Lesungen ein. So lasen etwa Jean-Claude Kaufmann aus der *Soziologie vom Kochen und Essen* (2007) und Alain Montadon aus seiner Kulturgeschichte des Kusses (*Der Kuß*, 2008) in der *Thalia*-Filiale in der Hamburger Europapassage, Petra Oelker aus ihrem Krimi *Tod auf dem Jakobsweg* (2007) in der *Thalia*-Buchhandlung an den Großen Bleichen; viele weitere Beispiele ließen sich nennen.

dort gerade Veranstaltungen mit Autoren ausrichten, die sich öffentlich geförderte Institutionen nicht leisten könnten, so die Autoren. Vgl. Porombka/Splittgerber: *Studie zur Literaturvermittlung in den fünf neuen Bundesländern zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, S. 29. Der Grund hierfür könnte darin bestehen, dass es in Ostdeutschland kaum große Literaturhäuser gibt.

⁶⁹³ Porombka/Splittgerber stellen die These auf, dass gerade Buchhändler in der Lage seien, Großveranstaltungen mit bekannteren Autoren auszurichten: Sie seien einer der wenigen Literaturveranstalter, denen es möglich sei, einen Raumwechsel bei gleichzeitigem Image-Gewinn für ihre Buchhandlung zu vollziehen. Diese These lässt sich m.E. empirisch nicht belegen. Vgl. ebd., S. 29f.

⁶⁹⁴ Dabei lehnen keineswegs alle Buchhändler Variationen der Lesung ab; sie sind für viele nur nicht umsetzbar. Vgl. »Da hilft auch keine Moderation und kein Chichi«. Buchhändler zur Debatte über Autorenlesungen« (o.V.), auf: *buchreport.de* (20.4.2010), URL: http://www.buchreport.de/nachrichten/buecher_autoren/buecher_autoren_nachricht/datum/0/0/0/da-hilft-auch-keine-moderation-und-kein-chichi.htm, Datum des Zugriffs: 30.11.2011.

⁶⁹⁵ Klaus Nüchtern/Daniel Kehlmann: »Beim Nasenbohren sieht jeder hin!«, in: *Falter*, 14.1.2009.

4.2.2.2 Die Dichotomisierung des Feldes der Literaturveranstaltungen: »Literaturkiller Event«?⁶⁹⁶

Die Ausdifferenzierung des Literaturveranstaltungsfeldes wird seit Ende der 1990er-Jahre unter der Überschrift »Eventisierung« evaluativ verhandelt⁶⁹⁷ – nicht nur hinsichtlich der neuen Veranstaltungsformate, die sich herausgebildet haben, sondern ebenso mit Blick auf die große Bandbreite an Lesungsvariationen. Zwar gab es schon länger Experimente damit, andere ästhetische Formen und mediale Vermittlungsformen in die Autorenlesung einzubinden, insbesondere in den literarischen Off-Szenen;⁶⁹⁸ doch erst ihre Popularisierung und Verbreitung in Kombination mit dem allgemeinen »Trend zum Event«⁶⁹⁹ seit Mitte der 1980er-Jahre haben dazu geführt, dass gegen sie Position bezogen wurde. Dabei bezieht sich die Wertungsdebatte v.a. auf die Ebene der Rahmung des Vortrags von Literatur und damit auf den Gestaltungsspielraum der Veranstaltungsorganisatoren. Am Leben gehalten wird sie – wie häufig bei Neuerungen im kulturellen Bereich – v.a. von der feuilletonistischen Kulturkritik und etablierten Organisationsinstanzen, die v.a. Veranstaltungen mit Autoren ausrichten, deren Texte von ihren Verlagen als »Hochliteratur« vermarktet werden.

Die Debatte über die adäquate Form direkter Literaturvermittlung korrespondiert mit jener zwischen Instanzen des autonomen und heteronomen literarischen Teilfeldes. Manche Kulturkritiker nehmen sogar an – wohl insbesondere in Reaktion auf den allgemeinen Veranstaltungsboom der 1990er-Jahre –, Literaturveranstaltungen gingen allgemein »auf Kosten des Buches. Sein Reiz schwindet in dem Maße, wie er übergeht auf Formen öffentlicher Vermittlung«.⁷⁰⁰ In noch stärkerem Maße werden dementsprechend Literatur-

⁶⁹⁶ Hendrik Markgraf: Editorial, in: *börsenblatt* (2003), H. 18, S. 3.

⁶⁹⁷ Vgl. hierzu auch Ditschke: »Das Publikum hat getobt!«, S. 316-318. Die allgemeine Debatte um die Eventisierung im Veranstaltungsbereich wird seit etwa Mitte der 1990er-Jahre in der journalistischen Berichterstattung und der deutschsprachigen Soziologie geführt (Letztere v.a. beeinflusst von Gerhard Schulzes *Die Erlebnisgesellschaft*; siehe hierzu Kap. 2.1).

⁶⁹⁸ Ullmaier: »Wassereimer vs. Wasserglas«, S. 149.

⁶⁹⁹ Peter Kemper (Hrsg.): *Der Trend zum Event*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001. Davon, dass dieser Trend im Bereich der Literaturveranstaltungen noch immer anhält, berichtet etwa Thomas Böhm, ehemaliger Leiter des Kölner Literaturhauses und Programmleiter des *internationalen literaturfestivals berlin* in Anne Haeming: »Das Publikum kann ein Monster sein«, auf: *Zeit online* (22.7.2010), URL: <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2010-06/lesung-klagenfurt>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁷⁰⁰ Ursula März: »Geräuschkulisse Buch«, in: *Frankfurter Rundschau*, 27.9.2002; März begründet ihre Ansichten, die sie regelmäßig in ähnlicher Weise wieder formuliert, damit, dass das Engagement im Vermarktungsrahmen in direktem Widerspruch zum »Wesen« von Literatur stehe: »[N]ichts anderes ist Literatur von ihrem Wesen her. Sie entsteht aus dem unökonomischen Haushalten mit Wahrnehmungen, Worten und Gedanken, mit Einbildungskraft, Erinnerungsleistung und Zeit. Als Handelsvertreter seines Pro-

veranstaltungen kritisiert, bei denen nicht nur einzelne literarische Texte und ihre Rezeption, sondern noch andere Gegenstände im Fokus stehen wie z.B. ein besonderer Ort o.Ä. (Rahmenwechsel), ein Essen, das vor oder nach dem Vortrag stattfindet, andere ästhetische Formen und/oder andere Medien (ästhetischer/›sinnlicher‹ Synkretismus, Abwechslungsreichtum), die Präsentation einer ganzen Reihe von Texten (Abwechslungsreichtum) oder eine Publikumsabstimmung wie beim Poetry Slam (Publikumspartizipation).

Der dadurch entstehende »Rummel einer Eventlesung«⁷⁰¹ verhindere, was Autorenlesungen erlaubten: »eine konzentrierte Auseinandersetzung mit dem Text«.⁷⁰² So werde in »Slam-Poetry-Varietees«,⁷⁰³ die Martin Schröder in der *Berliner Zeitung* als »laute Massenveranstaltungen, Musikantenstadl für Studenten«⁷⁰⁴ beschreibt, »das der Literatur gewöhnlich eigene kontemplative Element [...] in Lärm aufgelöst«.⁷⁰⁵ Ulrich Greiner beklagt, dass im »Drangsal der Event-Kultur«⁷⁰⁶ v.a. das Erscheinen solcher literarischen Werke als Ereignis von hohem Wert inszeniert werde, die diese Aufmerksamkeit nicht verdient hätten: Bücher nämlich aus dem populärkulturellen Bereich; »[w]as bei Tag zum Gähnen reizt, wird nachts zum Event«,⁷⁰⁷ polemisiert Christoph Drösser ebenfalls in der *Zeit*.⁷⁰⁸ Und auch in manchen wissenschaftlichen Publikationen wird beklagt, dass bei Veranstaltungen mit den o.g. Eigenschaften »das Mitdabeisein meist wichtiger als die spezifisch inhaltlichen und formalen Botschaften«⁷⁰⁹ sei.

Im Mittelpunkt von ›Events‹ sehen deren Kritiker vielmehr eine heteronome, in ihren Augen der Literatur extrinsische Funktion für den Zuschauer. Dementsprechend werden ähnliche Wertmaßstäbe negativ beurteilt wie in autonomieästhetischen Programmatiken, die sich auf belletristische Texte beziehen, bzw. in essenzialistischen Literaturkonzeptionen: »Gefragt ist Literatur mit Ad-hoc-Verbrauchswert: Literatur als Event zum Dabeisein und als Forum der

dukts muss sich ein Schriftsteller auf das Gegenprinzip einstellen: flott denken und reden, unnötige Wahrnehmungen ausschalten, Fragen leicht und schnell beantworten.« Ursula März: »Alles Erlebte ausschütten«, in: *Zeit Literatur*, März 2015, S. 26f., hier S. 27 (Beilage zu *Die Zeit*, 12.3.2015).

⁷⁰¹ Bernasconi: »Es lebe die Wasserglaslesung am Limmatquai«, S. 26.

⁷⁰² Ebd.

⁷⁰³ Martin Schröder: »Zweites Internationales Literaturfestival«, in: *Berliner Zeitung*, 18.9.2003.

⁷⁰⁴ Ebd.

⁷⁰⁵ Ebd. Bereits der Vergleich mit dem Varieté und einer paradigmatischen Volksmusikveranstaltung markiert Poetry Slam hier als gering legitimes Format.

⁷⁰⁶ Ulrich Greiner: »Frisch gekräht«, in: *Die Zeit*, 8.11.2000.

⁷⁰⁷ Christoph Drösser: »Gute Nacht!«, in: *Die Zeit*, 19.6.2008.

⁷⁰⁸ Selbst Autoren, die behaupten, es »wertfrei« zu meinen, wenn sie sagen: »Poetry-Slams gehören meines Erachtens eher zur Eventkultur«, ergänzen, es bestehe bei ihnen der »Optimismus, dass es Verbindungselemente gibt« ins autonome, ›hochliterarische‹ Teilfeld. Ulmer/Kolbe/Mach One: »Die härteste Gangart am Start«.

⁷⁰⁹ Perrig: *Stimmen, Slams und Schachtel-Bücher*, S. 120.

Bestätigung eines Lebensgefühls«,⁷¹⁰ so Richard Herzinger 1999 in der *Zeit* – dass jeder Konsum ästhetischer Produkte ebendies in jeweils sozialgruppenspezifischer Form gewährleistet, bleibt hier unbeachtet. Heinz Ludwig Arnold sieht eine »bloß noch auf schnell konsumierbare Unterhaltung reagierende [...] Eventgesellschaft«⁷¹¹ am Horizont heraufziehen und knüpft damit an die populäre Dichotomisierung von U- und E-Kultur an.⁷¹²

Auch wenn diese Einschätzung deutlich evaluativ gefärbt ist, zielen Lesungsorganisatoren, die sich von ›Wasserglaslesungen‹ abgrenzen, tatsächlich häufig darauf, das affektive Veranstaltungserlebnis z.B. durch den Einsatz synkretistischer Elemente zu befördern: »Ein Großteil des Publikums möchte den Abend mit allen Sinnen genießen und etwas mit nach Hause nehmen, das berührt oder begeistert hat«,⁷¹³ berichtet etwa *Bonsoir-Histoire*-Autorin Heike Koschyk. Dass der literarische Text bei allen literarischen Events aber nicht nur das zentrale, sondern sogar das notwendige Element ist, wird in der Eventkritik zumeist nicht beachtet.

Es blieb im Feld jener, die die Autorenlesung in ihrer typischen Form befürworten, ebenfalls lange Zeit unbeachtet, dass die ›Eventisierung‹ des Feldes der Literaturveranstaltungen längst nicht mehr reversibel ist. Zwar wurde immer wieder behauptet, es »erschöpft sich der Effekt allzu rasch, und mittlerweile ist da eine gewisse Desillusionierung eingetreten«,⁷¹⁴ doch nicht nur das Format Poetry Slam gibt es im deutschsprachigen Raum inzwischen seit über 25 Jahren, auch Autorenlesungen, die von der typischen ›Wasserglaslesung‹ abweichen, sind längst die Regel.⁷¹⁵ Literarische ›Events‹ werden in Überblicksprogrammen wie *Literatur in Hamburg* oder dem Newsletter *Lesezeichen* des Projekts *Literaturstadt Frankfurt* zumeist neben typischen Lesungen genannt;⁷¹⁶ bei vielen Literaturpreisen wie den *Tagen der deutschsprachigen*

⁷¹⁰ Richard Herzinger: »Jung, schick und heiter«, in: *Die Zeit*, 25.3.1999. Dass Literatur in zunehmendem Maße zum ›Mood-Management‹ genutzt würde, postulieren auch Porombka/Splittgerber mit Rekurs auf die marketingtheoretische Terminologie knapp zehn Jahre später. Vgl. Porombka/Splittgerber: *Studie zur Literaturvermittlung in den fünf neuen Bundesländern zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, S. 119.

⁷¹¹ Arnold: Vorwort, in: *Augenblicke des Glücks*, S. 13.

⁷¹² Eng mit diesem Argumentationsmuster verknüpft ist der Vorwurf, ›Eventlesungen‹ wären allgemein kommerziell ausgerichtete Veranstaltungen. Vgl. z.B. Blumenkamp: Nachwort der Herausgeberin, S. 207. Dieser Einschätzung ist jedoch unbegründet.

⁷¹³ Lucy Kivelip/Heike Koschyk: »Raus aus dem Elfenbeinturm«, auf: *buchreport.de* (6.7.2011), URL: <https://www.buchreport.de/2011/07/06/raus-aus-dem-elfenbeinturm/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁷¹⁴ Böttiger: Vorwort, S. 9.

⁷¹⁵ Insofern muss auch Johannes Ullmaiers Einschätzung von 2003, dass »popbeeinflusste Lesungsformen insgesamt nie über den Kuriositäts- und Marginalitätsstatus hinausgekommen« seien, mit Blick auf das aktuelle Veranstaltungsfeld revidiert werden. Ullmaier: »Wassereimer vs. Wasserglas«, S. 163.

⁷¹⁶ Aufgrund ihrer hohen Anzahl und regelmäßigen Termine gibt es für Lesebühnen und Poetry Slams in *Literatur in Hamburg* seit Februar 2012 eine eigene Rubrik. Hier werden

Literatur in Klagenfurt oder dem *open mike* gibt es inzwischen Publikumspreise, durch welche die Zuschauer aktiv in die Veranstaltung eingebunden werden; selbst in den Literaturhäusern ist eine »schleichende Eventisierung«⁷¹⁷ zu verzeichnen, wie Porombka/Splittgerber zeigen.⁷¹⁸

Während z.B. Stephan Porombka jedoch annimmt, dass v.a. »die traditionelle literarische Lesung [...], wo sie nur gut genug geplant ist – und das heißt: bewußt an den Regeln des Eventmarketing ausgerichtet ist –, [...] an Anziehungskraft«⁷¹⁹ gewinnt, zeigt die Praxis, dass die typische Autorenlesung, die sich nicht an entsprechenden Kriterien orientiert, noch immer das am weitesten verbreitete Literaturveranstaltungsformat ist und keineswegs eine geringere Anziehungskraft besitzt als »Events«. Es ist nicht überraschend, dass in der *buchreport*-Diskussion 2010 um die »richtige« Veranstaltungsgestaltung mit Silke Ohlenforst – damals beim *Harbour Front Literaturfestival* – eine Akteurin aus dem per se integrativen Bereich der Literaturfestivals darum gebeten hat, die Möglichkeit in Betracht zu ziehen, dass es mit »klassischer Autorenlesung« und literarischem »Event« »zwei Enden derselben Wurst«⁷²⁰

Wie bereits der Blick auf die Praxis der Literaturveranstaltungs-gestaltung gezeigt hat, bestätigt die evaluative Diskussion um die »Eventisierung«, dass das Feld der Literaturveranstaltungen sich ausdifferenziert hat, und zwar ansatzweise homolog zur dichotomen Struktur des literarischen Feldes. Es ist mithin zu erwarten, dass die verschiedenen Formen der Autorenlesung ebenso wie die unterschiedlich gestalteten Veranstaltungsformate nicht nur von bestimmten Autoren präferiert oder abgelehnt werden, sondern auch unterschiedliche Wertmaßstäbe und damit spezifische Publikumsgruppen bedienen – mit Blick auf die Wertmuster innerhalb der Publika werde ich diese Annahme unten empirisch bestätigen (Kap. 5.3.1.2).

die monatlich rund zehn Veranstaltungen ohne Begleittext aufgelistet. Dieser Schritt ist sicherlich in erster Linie dem Umstand geschuldet, dass die hohe Anzahl der Veranstaltungen insgesamt, besonders aber die zunehmend angewachsene Zahl der Lesebühnen und Slams den Umfang des Informationsblattes zu sprengen drohten und sich Letztere am einfachsten platzsparend sammeln ließen. Durch die Ausgliederung der regelmäßig stattfindenden »Events« wird ihnen jedoch zugleich – ungeachtet ihrer Etablierung im Veranstaltungsmarkt – eine inferiore Position zugeschrieben (u.a. dadurch, dass der Nennung der auftretenden Autoren kein Wert beigemessen wird).

⁷¹⁷ Porombka/Splittgerber: *Studie zur Literaturvermittlung in den fünf neuen Bundesländern zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, S. 117.

⁷¹⁸ Vgl. auch die Analyse der Literaturhausprogramme in Kap. 4.2.2.1.1.

⁷¹⁹ Stephan Porombka: »Vom Event zum Non-Event-Event und zurück. Über den notwendigen Zusammenhang von Literatur und Marketing«, in: Thomas Böhm (Hrsg.): *Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen*, Berlin: Tropen 2003, S. 125-139, hier S. 135.

⁷²⁰ Silke Ohlenforst: »Martin Walser vor die Videoleinwand?«, auf: *buchreport.de* (13.4.2010), URL: <https://www.buchreport.de/2010/04/13/martin-walser-vor-die-videoleinwand/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

4.2.2.3 Praktiken und soziale Bedingungen des Auftritts bei Lesungen

Der Gestaltungsspielraum von Veranstaltungsorganisatoren, der bisher im Mittelpunkt dieses Kapitels stand, ist zwar weitreichend, aber in einem bestimmten Bereich gleichzeitig begrenzt: Die Veranstalter können den Ablauf der Lesung strukturieren und ihre einzelnen Elemente auswählen, zugleich sind ihnen jedoch die Hände gebunden, befindet sich ein Auftretender erst einmal auf der Bühne: Textauswahl, Vortragsweise, Selbstdarstellung von Akteuren auf der Bühne durch die Art ihres Vortrags und im Interview – all das können die Organisationsinstanzen, die hinter der jeweiligen Veranstaltung stehen, nicht beeinflussen.

Ausgehend von der oben dargestellten Homologieannahme Bourdieus kann hier abermals von der Veranstaltungspraxis und dem Diskurs darüber auf einen Teilbereich von Wertmaßstäben geschlossen werden, auf die sich die Publikumsbewertungen bei Literaturveranstaltungen beziehen könnten und die deshalb bei ihrer empirischen Untersuchung berücksichtigt werden müssen: Unabhängig davon, was dem konkreten Publikum einer spezifischen Literaturveranstaltung tatsächlich in welchem Maße gefällt, lässt sich basierend auf den Einstellungen und Bühnenhandlungen der Auftretenden und ihrer Relationierung ein Spektrum von Wertmaßstäben skizzieren, das nicht nur die Bühnenpraxis prägt, sondern auch ihre Rezeption.

Bevor ich kurz darstelle, welche programmatischen Einstellungen die Praxis der Auftritte mit literarischen Texten prägen und aus welchen Traditionen diese sich entwickelt haben (Kap. 4.2.2.3.2), werde ich zunächst einen Überblick darüber geben, welche sozialen Funktionen Auftritte bei Literaturveranstaltungen für die auftretenden Autoren und ihre Verlage bzw. Booking-Agenturen erfüllen können (Kap. 4.2.2.3.1). Zwischen beiden Ebenen besteht insofern ein Zusammenhang, als die Auftrittspraxis in vielen Fällen nicht nur vom Veranstaltungsrahmen abzuhängen scheint, sondern auch von der Position des Autors in seinen Bezugsfeldern und der Funktion, die die Veranstaltung in diesem Zusammenhang für ihn erfüllt.

4.2.2.3.1 Funktionen von Lesungen für Autoren und Verlage

»Ein Drittel Buchverkauf, ein Drittel Lesungen und ein Drittel Literaturpreise«⁷²¹ – so beschreibt die Autorin Sibylle Lewitscharoff die typische Einkommensverteilung von bekannteren Schriftstellern aus den hochliterarischen Programmen der Verlage. Sie profitieren davon, dass es im deutschsprachigen

⁷²¹ Vgl. Christine Gräbe/Sibylle Lewitscharoff/Judith Schalansky: »Von Löwen und Giraffen«, in: *Podcasts der BücherFrauen Hamburg* (5.3.2012), URL: <http://buecherfrauen-hh.podspot.de/post/von-lowen-und-giraffen-lesung-der-autorinnen-lewitscharoff-und-schalansky-in-hamburg/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016, 00:35:31.

Raum »ein unglaublich großzügiges Lesesystem«⁷²² gebe, das weltweit einzigartig sei. Die ökonomische Funktion von Autorenlesungen, die oben bereits erwähnt wurde, ist sicherlich die wichtigste: Autoren, die durch einen Verlag oder eine Booking-Agentur an Veranstalter vermittelt werden, verdienen pro Lesung üblicherweise zwischen 250 und 700 Euro (zzgl. Fahrtkosten und Logis; die Empfehlung des Verbands deutscher Schriftstellerinnen und Schriftsteller liegt aktuell bei 300 Euro);⁷²³ vierstellige Honorare sind äußerst selten. Dabei kommt der Erwerb ökonomischen Kapitals insbesondere Autoren aus dem Teilfeld der eingeschränkten Produktion zugute.⁷²⁴ Zudem verkaufen diese häufig nicht nur weniger Bücher als Autoren, die sich im Teilfeld der Massenproduktion etablieren können, sondern haben habitusbedingt auch seltener einen weiteren Beruf als Autoren aus dem Teilfeld der Massenproduktion.⁷²⁵

Neben dem Honorar verdienen Autoren durch Lesungen indirekt Geld, da ihre Bücher bei den Veranstaltungen verkauft werden, aber auch im Vorfeld der Lesungen.⁷²⁶ Die Beträge fallen bei manchen Autoren kaum ins Gewicht.⁷²⁷ Jenseits fünfstelliger Verkaufszahlen ihrer Titel im Buchhandel werden Lesungen wegen des Auftrittshonorars zunehmend wichtiger, jenseits höherer vierstelliger Abverkäufe im Handel aber auch als Absatzmöglichkeit für ihre Bücher:⁷²⁸ »Die klare Rangordnung zwischen Erst- und Zweitverwertung,

⁷²² Ebd., 00:35:04.

⁷²³ Vgl. Verband deutscher Schriftstellerinnen und Schriftsteller: »Lesehonorar«, auf: *ver.di / VS – Verband deutscher Schriftsteller* (1.4.2012), URL: <http://vs.verdi.de/recht-urheber/++co++7d7ac92c-c45f-11e2-91ae-52540059119e>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁷²⁴ Für die Autoren geht dies häufig nicht mit Einbußen symbolischen Kapitals einher, da es in den meisten Fällen zu einer ›Verschleierung‹ der ökonomischen Beziehungen kommt. Vgl. Kap. 4.2.2.

⁷²⁵ Vgl. hierzu z.B. Angie Reinhardt: »Wovon lebst du eigentlich?«, in: *Frankfurter Rundschau*, 13.3.2008.

⁷²⁶ Roger Willemsen etwa berichtet von einem Gespräch mit einem Sortimentsbuchhändler der meinte, »die einzigen Texte des Feuilletons, die sich in seinen Buchhandlungen bemerkbar machten, seien die lokalen, die sich auf Veranstaltungen bezögen«. Willemsen: »Gedruckte Individuen«, S. 31. Bereits 1988 nannten z.B. lediglich 17 Prozent der Buchkäufer, die durch externe Impulse zum Kauf angeregt wurden, Buchbesprechungen in Printmedien als kaufentscheidenden Faktor. Vgl. Angelika Machinek: »Wozu Literaturkritik? Empirische und innerbetriebliche Bedeutung von Rezensionen«, in: *text + kritik* (1988), H. 100, S. 82-88, hier S. 84. Noch immer gilt, was Otto Lorenz in derselben Ausgabe von *text + kritik* feststellte: dass lediglich kontinuierliche Medienpräsenz, gleichsam eine mediale ›Verdichtung‹, zu ökonomisch relevanten Resultaten führt. Vgl. Lorenz: »Literatur als Gespräch«, S. 100.

⁷²⁷ Die pauschale Einschätzung, »Dichterlesungen, wie sie die Verlage serienweise organisieren, sind Warenmessen für der Poesie«, trifft deshalb nicht zu. Schlaffer: »Gute Zeiten für Dichter«, S. 139.

⁷²⁸ Das mag ein Grund dafür sein, weshalb Klaus Schöffling – Verleger des gleichnamigen kleineren Verlags – postuliert: »Nur der Buchkauf adelt die Anwesenheit bei einer Auto-

zwischen dem gedruckten und gesprochenen Wort, zwischen Schrift und Stimme, löst sich auf.«⁷²⁹

»Autoren brauchen Lesungen und jemanden, der die Lesungen organisiert«,⁷³⁰ bemerkt Olaf Trunschke, damals Vorstandsmitglied des Verbands deutscher Schriftsteller, im Interview. Der Grund dafür ist, dass die allermeisten Autoren die zeitaufwendige Kommunikation mit Veranstaltern neben dem Schreiben (und ggf. ihrem Beruf zum Broterwerb), den Reisen zu öffentlichen Auftritten und publizistischen Nebentätigkeiten nicht leisten könnten. Diese Aufgabe übernehmen deshalb in vielen Fällen die jeweiligen Verlage; in manchen Fällen fördern sie Lesungen sogar dadurch, dass sie die Fahrt- und Übernachtungskosten oder das Honorar übernehmen. Denn dass Autoren die Möglichkeit haben, mithilfe von Lesungen Geld zu verdienen, entlastet auch ihre Verlage finanziell:⁷³¹ Wenn möglich beziehen Autoren insbesondere im E-Literatur-Programmsegment das Honorar von Autorenlesungen bereits im Vorfeld in ihre Finanzplanung mit ein, und auch die Verlage stehen weniger unter Druck, ihre Autoren finanzieren zu müssen.⁷³²

renlesung.« Zit. n. »Schöffling lockte Literaturbegeisterte zum Wannsee« (o.V.), auf: *BuchMarkt.de* (31.8.2009), URL: <http://www.buchmarkt.de/meldungen/veranstaltungen/berlin-schoffling-lockte-literaturbegeisterte-zum-wannsee/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016. Vgl. auch den Bericht über den Verlag Der gesunde Menschenversand in Martin Walker: »Versand mit Download«, in: *Schweizer Buchhandel* 68 (2011), H. 11, S. 36.

Harry-Potter-Lesenächte, wie sie zurzeit der Erstveröffentlichung von Rowlings Romanreihe populär waren, u.ä. Literaturveranstaltungen haben – anders als z.B. Patricia Zeckert vermutet – kaum ökonomische Relevanz für Verlage (und sind in fast allen Fällen auch kein verlagsseitiges »Instrument absatzpolitischer Marketingüberlegungen«). Deshalb gehe ich an dieser Stelle nicht weiter auf entsprechende Phänomene ein. Patricia F. Zeckert: »Update in Sachen Literaturbetrieb«, auf: *IASLonline* (26.2.2011), URL: http://www.iaslonline.lmu.de/index.php?vorgang_id=3184, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁷²⁹ Michael Bienert: »Dichterstimmen«, in: *literaturblatt für Baden-Württemberg* (2008), H. 2, S. 6-9, hier S. 6. Das gilt nicht nur für Autorenlesungen, sondern sogar noch in stärkerem Maße auch für die jüngeren Formen der Literaturveranstaltung.

⁷³⁰ Michael Götting/Olaf Trunschke: »Autoren ab zu Amazon?«, auf: *Zeit online* (25.10.2011), URL: <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2011-10/trunschke-ueber-amazon>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁷³¹ Vgl. Norbert Niemann: »Leistungskurs Literatur«, in: Thomas Böhm (Hrsg.): *Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen*, Berlin: Tropen 2003, S. 106-118, hier S. 110.

⁷³² In welchem Maße Veranstaltungen für Autoren ökonomisch relevant sind, zeigt auch die zunehmende Zahl von Booking-Agenturen, die Autoren an Veranstalter vermitteln, so z.B. die o.g. Agentur Volland & Quist Booking, die Lese-Agentur Sabine Fecke u.a. Booking-Agenturen sind – zumeist mit etwa 15 Prozent – am Honorar des Autors beteiligt und konzentrieren sich stärker als das Veranstaltungsmanagement der Verlage auf die gezielte Vermittlung ausgewählter Autoren.

Neben dem Erwerb von ökonomischem Kapital befördern Autorenlesungen die Präsenz von Autoren in der Öffentlichkeit und tragen so zum Buchmarketing und zum Ansehen des Autors bei – je nach Anzahl der Lesungen in unterschiedlichem Maße (vgl. Kap. 4.2.2):⁷³³ Im Buchmarkt seit den 1990er-Jahren, so Benjamin von Stuckrad-Barre im *SZ*-Interview, müsse der Autor »zu den Büchern ein Image mitliefern«,⁷³⁴ Daniel Kehlmann spricht allgemeiner vom »Anwesenheitsprinzip«.⁷³⁵ Viele größere Verlage haben deshalb eine eigene Programmvorschau, mit der sie Autoren für Lesungen vorschlagen. Zudem werden Lesungen seit Beginn der 1990er-Jahre auch in den normalen Verlagsvorschauen angekündigt.⁷³⁶ Bereits eine solche Ankündigung von Lesungen dient gegenüber dem Buchhandel als Argument dafür, dass der Verlag sich bemüht, den Autor in der Öffentlichkeit bzw. der betreffenden Zielgruppe präsent zu halten.

Für viele Autoren erfüllen Lesungen eine weitere Funktion: Sie erhalten eine direkte Rückmeldung ihres Publikums bzw. ihrer Leser. So stellt z.B. Judith Kuckart fest: »Lesungen gehören [...] in den geglückten Fällen, und davon gibt es einige, zu den besten Begegnungen mit Lesern, die man beim Schreiben ja sonst nicht mit am Tisch sitzen oder im Gespräch hat.«⁷³⁷ Es lässt sich vermuten, dass Autoren dieser Funktion umso weniger Relevanz beimessen, je dichter sie am autonomen Pol des literarischen Feldes positioniert sind. Hierauf deuten Aussagen wie die Burkhard Spinnens hin, literaturkritische Urteile seien »nicht zu substituieren durch Gespräche mit Lesern nach Lesungen. [...] Die spitzen, scharfen, genauen Sätze wird es da nicht geben«.⁷³⁸ Daniel Kehl-

⁷³³ Eine ähnliche Funktion erfüllen auch Online-Lesungen wie etwa bei www.zehnseiten.de, deren Videos auch bei *Zeit online* aufgeführt werden. Vgl. hierzu auch Doreen Werner: *Die Lesung ist tot, es lebe die Lesung! Eine Analyse multimedial vermittelter Lesungen anhand aktueller Beispiele*, Berlin: Freie Universität Berlin 2012 (unveröffentlichte Masterarbeit); Claudia Benthien: »Performed Poetry: Situationelle Rahmungen und mediale ›Über-Setzungen‹ zeitgenössischer Lyrik«, in: Uwe Wirth (Hrsg.): *Rahmenbrüche, Rahmenwechsel*, Berlin: Kadmos 2013, S. 287-309.

⁷³⁴ Wolfgang Farkas/Benjamin von Stuckrad-Barre: »Die Voraussetzung ist Größenwahn«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 28.10.1999.

⁷³⁵ Daniel Kehlmann, zit. n. Diez: »Beruf: Schriftsteller«. Das »Anwesenheitsprinzip« kann man nicht nur auf Belletristikaufgaben anwenden, die bereits ein Buch veröffentlicht haben, sondern insbesondere auch auf solche, die auf der Suche nach einem Verlag sind. Vgl. Nils Mohl: *High & Low Level Litbizz. Über den Berufs- und Karrierestart von Schriftstellern heute*, Hamburg: Artislife 2006, S. 115-124.

⁷³⁶ Sabine Luft: »Visitenkarten eines Verlags«. *Aufbau, Funktion und Entwicklung der Verlagsvorschau seit der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts. Mit einer Studie zu den Vorschauen des C.H. Beck-Verlags*, Erlangen: Buchwissenschaften/Universität Erlangen-Nürnberg 2004, S. 74f.

⁷³⁷ Paul/Kuckart: »forum:autoren vorgestellt (16): Judith Kuckart im fabMUC-Interview«.

⁷³⁸ Chervel et al.: »Literaturkritik«, S. 31. Dieses Wertmuster – die Abwertung des »normalen« Publikums bei gleichzeitiger Aufwertung von Expertenkulturen, zu denen sich der betreffende Akteur zugehörig fühlt (vgl. auch Kap. 4.2.1.3.2) – wird auch in älteren wis-

mann beschreibt Lesungen als Mischung »aus romantischem Geniekult und wilhelminischer Schulstunde«,⁷³⁹ in der das Publikum den Vortragenden mit einer »Freundlichkeit, warm wie nasse Unterwäsche«,⁷⁴⁰ überhäufe und auch die Gesprächspartner der Autoren in der Diskussion über den Text v.a. Suggestivfragen stellen würden – entsprechend gering ist die Funktion der Publikumsrückmeldungen für ihn.⁷⁴¹

Neben den hier v.a. feldstrukturell interpretierten Funktionen der Lesung und den genannten Gründen, Lesungen negativ zu beurteilen, gibt es natürlich weitere Aspekte von Literaturveranstaltungen, die dazu führen, dass Autoren Auftritte vor Publikum schätzen oder nicht: Einige haben Angst vor ihren Auftritten, manchen gefällt das Gefühl der Bestätigung und Anerkennung, viele werden durch Lesereisen vom Schreiben abgehalten,⁷⁴² die meisten sind genervt von unpünktlichen Zugverbindungen während der Reise zum Veranstaltungsort. Insofern diese Aspekte jedoch in erster Linie das persönliche Erleben betreffen, oft keine praktischen Auswirkungen darauf haben, ob Autoren Lesungsauftritte absolvieren oder nicht, und sich dementsprechend kaum auf die soziale Positionierung auswirken, gehe ich hierauf nicht genauer ein; fest steht jedoch, dass manche Autoren die Erfahrung gemacht haben: »Das Publikum kann ein Monster sein«⁷⁴³ und der Lesungssaal zum »Eiskeller«⁷⁴⁴ werden, gegen den nur noch ein »Anästhesie-Schoppen«⁷⁴⁵ hilft, wie Martin Walser einmal berichtete.

senschaftlichen Beiträgen zu Literaturveranstaltungen reproduziert. Hannelore Schlaffer etwa stellt fest, ein Autor könne bei einer Lesung »nichts gewinnen. Er trifft auf ein anonymes Publikum aus lauter gutwilligen Dilettanten, die den Kunstgriffen der Literatur völlig ratlos gegenüberstehen«. Schlaffer: »Gute Zeiten für Dichter«, S. 143.

⁷³⁹ Daniel Kehlmann, zit. n. Diez: »Beruf: Schriftsteller«.

⁷⁴⁰ Diez: »Beruf: Schriftsteller«.

⁷⁴¹ Vgl. auch Carolin Beutel: »Der Autor als literarische Attraktion. Clemens Meyer zu Gast im Literarischen Colloquium Berlin«, in: *Die Berliner Literaturkritik*, 24.4.2008. Der Bericht über die Lesung von Clemens Meyer und Ina Hartwigs anschließende Fragen ist zugleich als Positionierung im Feld der Literaturkritik zu lesen. Beutel nutzt dazu die oben beschriebene, feldintern üblicherweise nicht infrage gestellte Art, das Gespräch mit dem Autor zu führen.

⁷⁴² Vgl. z.B. Knickmann: »Auf Lesereise«, hier S. 7.

⁷⁴³ Sebastian Leber, zit. n. Haeming: »Das Publikum kann ein Monster sein«.

⁷⁴⁴ Martin Walser: »Mein Weg zur Rose« (1978), in: Peter Renz (Hrsg.): *Dichterlesung. Der Kampf des Autors mit dem Publikum*, Friedrichshafen: Gessler 1988, S. 97-115, hier S. 105.

⁷⁴⁵ Ebd., S. 104.

4.2.2.3.2 Zwischen Literatur und Theater. Der gesprochene Text

»You read your own book?«
»In public? Hell no.«⁷⁴⁶

Autoren, die es wie der Schriftsteller William Forrester in Gus Van Sants Film *Finding Forrester* vollkommen ablehnen, bei Lesungen aufzutreten, gibt es kaum, nicht zuletzt aufgrund der wichtigen ökonomischen Funktion von Literaturveranstaltungen.⁷⁴⁷ Gleichwohl gibt es viele Autoren aus den ›hochliterarischen‹ Verlagssegmenten, die das Lesungswesen im deutschsprachigen Raum auf ihre literaturbetriebliche Funktion reduzieren: Ein Lektor, der seinen Autor zu einer der im Folgenden untersuchten Lesungen begleitet hatte, beklagte, dass die vorliegende Studie keine Relevanz für Autoren habe, da diese eh nur aufträten, um Geld zu verdienen;⁷⁴⁸ Daniel Kehlmann kritisiert am »Vorlesezirkus«,⁷⁴⁹ dass »das unter solchen Bedingungen [i.e. mit Blick auf seine Präsentabilität] Geschriebene auf einen Ton vorsichtigeren Mittelmaßes

⁷⁴⁶ Jamal Wallace und sein Lehrer, der Autor William Forrester in *Finding Forrester* (2000), R: Gus Van Sant, 01:09:18.

⁷⁴⁷ Neben der Reduktion auf die o.g. literaturbetrieblichen Funktionen basiert die Ablehnung von Lesungen traditionell auf der Annahme, dass die mündliche Vermittlungsform und die auditive Rezeption des Textvortrags dem ›Wesen‹ der Literatur widersprechen. Aufrechterhalten wird diese These eher von der Literaturkritik als von Autoren selbst: Während Hartel/Kaspar berichten, dass Döblin das Radio noch als Befreiung vom Buchdruck lobte, beklagte Claus-Ulrich Bielefeld 1978 in der *Zeit*, vorgetragene Literatur auf Schallplatte sei »für den Zuhörenden zu ›schnell‹«; Hubert Winkels hat 1993 das Fernsehen als negativen Referenzpunkt ausgemacht und schreibt unter der Überschrift »Die Vernichtung der Schrift« über die Autorenlesung: »In ihrer inszenierten Mündlichkeit ist sie heutzutage aber vor allem ein Ersatz für die unendlich breitenwirksamere Oralität des Fernsehens.« Selbst Kulturjournalist Lothar Müller, der die mündliche Vermittlung von Literatur grundsätzlich positiv beurteilt, schreibt solchen Texten einen höheren Wert zu, die auch auf die schriftliche Vermittlung hin konzipiert sind. Gaby Hartel/Frank Kaspar: »Die Welt und das geschlossene Kästchen. Stimmen aus dem Radio und über das Radio«, in: Brigitte Felderer (Hrsg.): *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium*, Berlin: Matthes & Seitz 2004, S. 132-145; Claus-Ulrich Bielefeld: »Hören als reduziertes Denken«, in: *Die Zeit*, 1.12.1978; Hubert Winkels: »Die Vernichtung der Schrift«, in: *Die Zeit*, 3.12.1993; Lothar Müller: »Reim und Remix«, in: *Merkur* 61 (2007), S. 956-961, hier S. 959f.

⁷⁴⁸ Ebenso äußerte sich z.B. Monika Maron bereits 1988. Vgl. Monika Maron: »Der Schriftsteller als Wanderzirkus«, in: *du* (1988), H. 11, S. 116.

⁷⁴⁹ Daniel Kehlmann, zit. n. Diez: »Beruf: Schriftsteller«. Dieser sei der *Gruppe 47* zu verdanken, die »sich Deutschlands Literatur als Abfolge von Begegnungen, Podiumssitzungen und Feierstunden« organisiert hätten. Auf die Relevanz der *Gruppe 47* für die Herausbildung des gegenwärtigen Literaturveranstaltungswesens kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden; sie müsste in einer umfassenderen Geschichte der Lesung jedoch unbedingt berücksichtigt werden.

stimmt«,⁷⁵⁰ das dem Publikum auf jeden Fall gefallen würde und keinerlei kritisches oder avantgardistisches Potenzial mehr hätte.

Autoren tragen ihre Texte bei Lesungen in der Regel in einer Weise vor, die für sie typisch ist, und zwar ganz unabhängig davon, ob sie intentional an der Vortragsweise arbeiten oder nicht. Dieser wurde lange Zeit nur wenig Bedeutung beigemessen, was zu dem Vorurteil geführt hat, dass die meisten Autoren ihre eigenen Texte nicht vorlesen könnten, sich andauernd verlesen, bei ihrer Vortragsweise die Rezipienten nicht berücksichtigen und z.B. zu leise, zu wenig artikuliert oder schlicht uninteressant vortragen würden.⁷⁵¹ Inzwischen betrachten viele professionelle Veranstalter wie z.B. Claudius Nießen den Vortrag eines literarischen Textes »als eigenständige Kunstform«⁷⁵² oder schreiben ihr wie Thomas Böhm einen »spezifischen Kunstcharakter«⁷⁵³ zu – vorausgesetzt es gelingt dem Vortragenden Autor, »die eigene Stimme zu finden«.⁷⁵⁴

In solchen Postulaten, die sich in ähnlicher Form in vielen autonomieästhetischen Konzeptionen verschiedener Kunstformen finden, kommt zum einen das Streben nach einer Autonomisierung des eigenen Tätigkeitsbereichs zum Ausdruck; zum anderen sind sie ein Anzeichen dafür, dass die Performance allgemein wieder stärker ins Bewusstsein der Auftretenden bei Lesungen gerückt ist. Dies wird oft der in den 1990er-Jahren stark angewachsenen Popularität des Hörbuchs und der Genese der neuen Veranstaltungsformate zugeschrieben.⁷⁵⁵

Insbesondere durch Letztere scheint die Rolle der Performance als Differenzierungsmittel auch stärker im Bewusstsein der auftretenden Akteure bei Lesungen verankert worden zu sein, nicht zuletzt weil sich viele Autoren, die bei Autorenlesungen auftreten, von den Auftrittspraktiken z.B. bei Poetry Slams abgrenzen.⁷⁵⁶ So lehnt etwa die Lyrikerin Brigitte Oleschinski die Vortragsweisen bei Poetry Slams – im Slam-Feld als verschiedene Stile angesehen – als

⁷⁵⁰ Ebd.

⁷⁵¹ Vgl. Perrig: *Stimmen, Slams und Schachtel-Bücher*, S. 104.

⁷⁵² Katharina Bendixen/Claudius Nießen: »Die Lesung als eigenständige Kunstform begreifen«, auf: *jetzt.de* (27.9.2006), URL: <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/339508>, Datum des Zugriffs: 30.11.2011. Claudius Nießen steht hinter der Leipziger Veranstaltungsagentur ClaraPark, die u.a. die Veranstaltungsreihe *Turboprop* (zumeist in Chemnitz) und die *Lange Leipziger Lesenacht* im Rahmen von *Leipzig liest* veranstaltet.

⁷⁵³ Thomas Böhm: »Erkenntnisse, die anders nicht zu haben sind. Internationale Materialien für Theorie und Praxis der Lesung«, in: Ders. (Hrsg.): *Weltempfang. Panorama internationaler Autorenlesungen*, Berlin: Tropen 2006, S. 11-24, hier S. 11.

⁷⁵⁴ Böhm: »Für ein literarisches Verständnis von Lesungen«, S. 177.

⁷⁵⁵ Vgl. z.B. Wolfgang Schneider: »Wenn Texte eine Reise tun«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9.11.2004.

⁷⁵⁶ Dabei ist die Perspektive auf die Vortragsweisen, wie also verschiedene Formen von Vortragsweisen bewertet werden, abermals durch den Habitus bedingt und korrespondiert mit der sozialen Position des beurteilenden Akteurs.

»trainierte Mündlichkeit«⁷⁵⁷ ab, die es verhindere, dass die »eigene Stimme« zutage treten kann – hier werden abermals autonomieästhetische Wertmaßstäbe wirksam.

Bei Autorenlesungen hat sich »eine weitgehend nüchterne Sprechweise durchgesetzt, die Verse nicht durch einen gehobenen Ton von Prosa unterscheidet«,⁷⁵⁸ wie Günter Grimm feststellt. Die Praxis des Textvortrags ist dort zumindest auf den ersten Blick nicht durch das Nebeneinander stark voneinander abweichender »eigener Stimmen« geprägt. Gleichwohl bildet jeder Autor, der bei Lesungen auftritt, mit der Zeit einen bestimmten Vortragsstil heraus. Dieser wiederum lässt sich in einem Spektrum von Vortragsweisen verorten, über das schon lange vor den neuen Veranstaltungsformaten der 1990er-Jahre diskutiert wurde, nämlich bereits seit dem 18. Jahrhundert. Hier, genauer: bei den bezahlten öffentlichen Lesungen Klopstocks und anderer aus dem *Messias* macht z.B. Harun Maye die Geburtsstunde der modernen Autorenlesung aus.⁷⁵⁹

Im Mittelpunkt der besagten Debatte stand die Frage danach, in welcher Relation Text und Performance beim Vortragen eines literarischen Textes stehen sollten. Ihren Hintergrund bildet zum einen der akzelerierte Aufstieg der (landessprachlichen) Schriftlichkeit bei gleichzeitig zunehmender Alphabetisierung im 18. Jahrhundert:⁷⁶⁰ Nach den Kriegen des 17. Jahrhunderts breitete der Buchdruck sich exponentiell aus; der Handel mit Büchern löste das seit Mitte des 16. Jahrhunderts übliche Tauschwesen ab;⁷⁶¹ in der Folge setzte sich im Laufe des 18. Jahrhunderts die Rezeption von Literatur ohne Autorbekanntheit endgültig durch, und »[d]er Autor [...] verliert den Kontakt mit seinen Lesern«;⁷⁶² weiterhin löste das extensive stille Lesen am Anfang des 19. Jahrhunderts die Praxis des lauten Lesens ab, die bis ins 18. Jahrhundert hinein die dominante Form der Textrezeption gewesen war.⁷⁶³ Das laute Lesen

⁷⁵⁷ Brigitte Oleschinski: »Frage nach den Sirenen«, in: Thomas Böhm (Hrsg.): *Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen*, Berlin: Tropen 2003, S. 13-25, hier S. 14.

⁷⁵⁸ Grimm: »Nichts ist widerlicher als eine sogenannte Dichterlesung«, S. 158.

⁷⁵⁹ Vgl. Harun Maye: »Klopstock!« Eine Fallgeschichte zur Poetik der Dichterlesung im 18. Jahrhundert«, in: Ders./Cornelius Reiber/Nikolaus Wegmann (Hrsg.): *Original/Ton. Zur Mediengeschichte des O-Tons*, Konstanz: UVK 2007, S. 165-190, hier S. 167.

⁷⁶⁰ Vgl. Schrader: *Die Formierung der bürgerlichen Gesellschaft*, S. 71.

⁷⁶¹ Vgl. Schneider: *Sozialgeschichte des Lesens*, S. 53f.; Faulstich: *Die bürgerliche Mediengesellschaft*, S. 200f.

⁷⁶² Ebd., S. 73. Vgl. auch Matthias Rothe: *Lesen und Zuschauen im 18. Jahrhundert. Die Erzeugung und Aufhebung von Abwesenheit*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, insb. S. 59-65; Carsten Zelle: »Auf dem Spielfeld der Autorschaft. Der Schriftsteller des 18. Jahrhunderts im Kräftefeld von Rhetorik, Medienentwicklung und Literatursystem«, in: Klaus Städtke/Ralph Kray (Hrsg.): *Spielräume des auktorialen Diskurses*, Berlin: Akademie 2003, S. 1-37.

⁷⁶³ Vgl. Ulf Abraham: »Lesen – Schreiben – Vorlesen/Vortragen«, in: Klaus-Michael Bogdal/Hermann Korte (Hrsg.): *Grundzüge der Literaturdidaktik* (2002), 4. Aufl., München: dtv

– sei es im privaten oder im öffentlichen Kontext – wurde so zu einer Praxis, »die, auf dem Rückzuge, der Übermacht des stummen Lesens opponierte«. ⁷⁶⁴ Zugleich entstand jedoch mit dem Anwachsen des Lesepublikums auch ein größeres Interesse am Vortrag von Literatur.

In diesem Kontext wurde der poetologische Konnex von Mündlichkeit und Literatur z.B. bei Klopstock, Bürger, Herder oder den Göttinger Haindichtern zu einer spezifischen Form der Positionierung im sich herausbildenden literarischen Feld. ⁷⁶⁵ Herder beklagte 1778: »Die *Buchdruckerei* hat viel Gutes gestiftet; der Dichtkunst hat sie viel von ihrer lebendigen Wirkung *geraubet*«. ⁷⁶⁶ Während Klopstock postulierte, es werde »die Sprache dem Lesenden nur dann gewissermaßen lebendig, wenn er sich die Deklamazion hinzudenkt«, ⁷⁶⁷ stellte Herder fest, es sei »ein großer Unterschied, etwas zu *hören* und zu *lesen*, vom Dichter oder seinem Ausleger, dem göttlichen Rhapsoden es *selbst* zu hören, oder es sich matt zu denken und vorzusyllabieren«. ⁷⁶⁸ – bereits hier findet sich die Verknüpfung des Lebendigkeitsdispositivs mit der Praxis direkter Literaturvermittlung, die gegenwärtig im Poetry-Slam-Kontext aktualisiert wird (Kap. 4.2.1.3.2). ⁷⁶⁹

2006, S. 105-119, hier S. 116; Zumthor: *Die Stimme und die Poesie in der mittelalterlichen Gesellschaft*, S. 54.

⁷⁶⁴ Reinhard Tgahrt: Nachwort, in: Ders. (Hrsg.): *Dichter lesen*, Bd. 2: Jahrhundertwende, Marbach/Neckar: Deutsche Schillergesellschaft 1989, S. 397f., hier S. 398.

⁷⁶⁵ Vgl. Johannes N. Schneider: »Still auf dem Blatt ruhte das Lied«. Lyrische Gedichte zwischen Lesetext und Hörerlebnis«, in: Wolfgang Adam/Markus Fauser: *Geselligkeit und Bibliothek. Lesekultur im 18. Jahrhundert*, Göttingen: Wallstein 2005, S. 135-148, hier S. 148. Auf die Zunahme von Mündlichkeit als Gegenbewegung weist auch Reinhart Meyer-Kalkus hin. Vgl. Meyer-Kalkus: »Heinrich von Kleist und Heinrich August Kerndorfer«, S. 59.

⁷⁶⁶ Johann Gottfried Herder: »Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und in neuen Zeiten« (1778), in: *Werke in zehn Bänden*, Bd. 4: Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774-1787, hrsg. v. Jürgen Brummack u. Martin Bollacher, Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker-Verlag 1994, S. 149-214, hier S. 200 (Hervorhebungen im Original).

⁷⁶⁷ Friedrich Gottlieb Klopstock: »Von der Deklamazion«, in: *Sämmtliche Werke*, Bd. 9, Leipzig: Göschen 1857, S. 443f., hier S. 443.

⁷⁶⁸ Herder: »Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und in neuen Zeiten«, S. 200.

⁷⁶⁹ Die Aufwertung des Vortrags von Literatur als »lebendig« findet sich historisch immer wieder, so etwa in einer Rede des Philosophen Adam Müller von 1812, in der das Mitglied des Wiener Romantikerkreises konstatierte: »Ein gewisser Drang zum Vorlesen und Deklamieren der Nationaldichter, so ungeschickt er sich mitunter auch äußern mag, [...] ist dennoch ein erfreuliches Zeichen, daß sich die Verzauberung unsres Ohrs und unsrer Stimme wieder allmählich lösen will und daß unsre schöne Literatur von dem lebendigen Odem der Rede wieder ergriffen werden soll.« Adam Müller: *Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland* (1816), hrsg. v. Arthur Salz, München: Drei Masken 1920, S. 6. »[U]nsere Autoren mit dem Publikum in persönliche Beziehung zu

Der mündlichen Vermittlung von Literatur im Angesicht der Schriftlichkeit, dem also, was Klopstock noch »Deklamazion« nennt, widmeten sich parallel zu den genannten Entwicklungen zahlreiche Vortragslehren.⁷⁷⁰ Diese grenzten den Vortrag insbesondere epischer Texte zum einen von der Vortragsweise höfischer Tradition ab, wo Texte v.a. gesungen und z.T. instrumentell begleitet wurden.⁷⁷¹ Zum anderen standen die Vortragslehren im Kontext einer starken Zunahme der Theaterbühnen im 18. Jahrhundert⁷⁷² und nahmen eine Differenzierung des Vortrags von belletristischen Texten in verschiedenen Kontexten vor, v.a. jedoch eine gattungsspezifische Differenzierung von Vortragspraktiken.⁷⁷³

Als Beispiel lassen sich Goethes Ausführungen zu Rezitation und Deklamation heranziehen, auch wenn etwa seine Anmerkungen zum nicht-schauspielerischen Vortrag literarischer Texte (etwa in seinen »Regeln für Schauspieler«) zunächst Theorie blieben (ein Grund dafür war sicherlich, dass die meisten Berufsdeklamatoren, die wesentlich häufiger als die Autoren selbst literarische Texte öffentlich vortrugen, aus der Schauspielkunst kamen).⁷⁷⁴ Goethe differenziert zwischen spezifischen Darbietungsformen aller drei Gattungen und vermerkt, »das Epische sollte rezitirt, das Lyrische gesungen und getanzt und

bringen«, bestimmten die *Blätter für literarische Unterhaltung* 1865 als zentrale Funktion von Autorenlesungen, denn »[d]ie Dichter dürfen in einer der Poesie nicht allzu holden Zeit, in welcher namentlich das gedruckte Dichterwort nur zu leicht übersehen wird und einer unrühmlichen Vergessenheit anheimfällt, der es doch gerade mit Gutenberg's Kunst entgehen will, sich nach anderen Mitteln der Oeffentlichkeit umsehen, um die Theilhabe des Publikums zu erregen und wach zu halten. Das gedruckte Wort hat den unbegrenzten Kreis der Verbreitung voraus; aber das gesprochene Wort bleibt immer die lebendigste Vermittlung zwischen der schaffenden und aufnehmenden Phantasie.« Zit. n. Günter Häntzschel: »Die häusliche Deklamationspraxis. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Lyrik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, in: Ders./John Ormrod/Karl N. Renner (Hrsg.): *Zur Sozialgeschichte der deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur Jahrhundertwende. Einzelstudien*, Tübingen: Niemeyer 1985, S. 203-233, hier S. 205.

⁷⁷⁰ Vgl. Meyer-Kalkus: »Heinrich von Kleist und Heinrich August Kerndörfer«, S. 61f., Fn. 22.

⁷⁷¹ Vgl. z.B. Günther Schweikle: *Minnesang*, 2. Aufl., Stuttgart, Weimar: Metzler 1995, S. 54, 113, 217. Klopstock etwa sprach sich gegen die »Näherung zum Singen beim Vorlesen« aus. Friedrich Gottlieb Klopstock, zit. n. Irmgard Weithase: *Zur Geschichte der deutschen Sprache*, Bd. 1, Tübingen: Niemeyer 1961, S. 368. »Die Musik ward eine eigene Kunst und sonderte sich von der Dichtkunst«, schrieb Herder in »Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und in neuen Zeiten«, S. 200.

⁷⁷² Vgl. Tenbruck: »Bürgerliche Kultur«, S. 267.

⁷⁷³ Auf die Hierarchisierung der Gattungen, die in diesem Zusammenhang einen normativen Kontext bildet, sowie auf ihren Wandel kann ich hier nicht eingehen. Vgl. aber z.B. Peter Szondi: *Poetik und Geschichtsphilosophie*, Bd. 2, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974. Für den Fall der französischen Literatur hat Bourdieu die Ausdifferenzierung und Hierarchisierung der Gattungen auf seine Feldtheorie bezogen. Vgl. Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 187-198.

⁷⁷⁴ Vgl. Weithase: *Zur Geschichte der gesprochenen deutschen Sprache*, Bd. 1, S. 540.

das Dramatische persönlich mimisch vorgetragen werden.«⁷⁷⁵ Ersteres und Letzteres führt er genauer aus, und zwar zum einen in seiner Zusammenfassung des Briefwechsels mit Schiller, »Über epische und dramatische Dichtung« (1797), zum anderen in den besagten »Regeln für Schauspieler« (1803).

Dem Schauspieler, so Goethe, solle es darum gehen, die Rezipienten zum »Mitfühlen«⁷⁷⁶ mit der dargestellten Figur zu bewegen, und zwar durch deren »sinnliche [...] Gegenwart«.⁷⁷⁷ Diese wiederum entstehe zum einen durch Mimik und Gestik, zum anderen durch die deklamatorische Vortragsweise des Textes: »Hier muß ich meinen angeborenen Charakter verlassen, mein Naturell verleugnen und mich ganz in die Lage und Stimmung desjenigen versetzen, dessen Rolle ich deklamiere.«⁷⁷⁸ Der Zuschauer müsse einer solchen, die Aufmerksamkeit in hohem Maße bündelnden Darstellung »leidenschaftlich folgen, seine Phantasie ist ganz und gar zum Schweigen gebracht«.⁷⁷⁹

Der rezitierende Rhapsode hingegen folge »mit der Stimme den Ideen des Dichters«⁷⁸⁰ und solle den Text entsprechend den »Wirkungen des Eindrucks, welchen der Gegenstand auf den Rezitierenden macht«,⁷⁸¹ vortragen. Dabei solle der Vortragende gleichsam hinter den Text zurücktreten, um die »Einbildungskraft«⁷⁸² der Zuschauer, »die sich ihre Bilder selbst hervorbringt«,⁷⁸³ nicht zu stark durch seine Person zu beeinflussen: »[E]r läse hinter einem Vorhange am allerbesten, so daß man von aller Persönlichkeit abstrahierte und nur die Stimme der Musen im Allgemeinen zu hören glaubte.«⁷⁸⁴ Das adäquate Mittel, um das zu erreichen: ein Vortrag, »wie er ohne leidenschaftliche Tonerhebung, doch auch nicht ganz ohne Tonveränderung zwischen der kalten ruhigen und der höchst aufgeregten Sprache in der Mitte liegt«.⁷⁸⁵ Ganz ähnlich beschreibt August Wilhelm Schlegel 1798 die Wirkung einer zu lauten Stimme bei der Rezitation eines Textes: »Alle Wirkung geht in der Betäubung verloren. Mit Gestikulation verbunden wird sie widrig wie alle Demonstratio-

⁷⁷⁵ Johann Wolfgang Goethe: »Die Freitagsgesellschaft« (30.12.1824), in: *Goethe-Jahrbuch* XIX (1898), S. 14f., hier S. 15. (Die Ausführungen beziehen sich auf ein Treffen der Weimarer Freitagsgesellschaft 1794.)

⁷⁷⁶ Johann Wolfgang Goethe: »Über epische und dramatische Dichtung« (1797), in: *Sämtliche Werke*, Bd. 18: Ästhetische Schriften 1771-1805, hrsg. v. Friedmar Apel, Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 1998, S. 445-447, hier S. 447.

⁷⁷⁷ Ebd.

⁷⁷⁸ Johann Wolfgang Goethe: »Regeln für Schauspieler« (1803), in: *Berliner Ausgabe*, Bd. 17: Aufsätze zu Schauspielkunst und Musik, hrsg. v. Siegfried Seidel, Berlin: Aufbau 1970, S. 82-105, hier S. 87f.

⁷⁷⁹ Goethe: »Über epische und dramatische Dichtung«, S. 447.

⁷⁸⁰ Goethe: »Regeln für Schauspieler«, S. 87.

⁷⁸¹ Ebd.

⁷⁸² Goethe: »Über epische und dramatische Dichtung«, S. 447.

⁷⁸³ Ebd.

⁷⁸⁴ Ebd.

⁷⁸⁵ Goethe: »Regeln für Schauspieler«, S. 86f.

nen heftiger Leidenschaft«,⁷⁸⁶ ergänzt er. Das sei weder etwas für die »gebildete Empfindung«⁷⁸⁷ noch geeignet, um die »Superiorität des Verfassers«⁷⁸⁸ erkennen zu geben.

Es sind diese Praktiken und Wertmuster, die sich zur Zeit der Konstitution des bürgerlichen Subjekts herausgebildet haben,⁷⁸⁹ die noch immer als Pole das Spektrum und die Praxis des Textvortrags bei Autorenlesungen prägen:⁷⁹⁰ zum einen als Opposition von Rezitation und schauspielerischer Deklamation, zum anderen als Opposition von Dezenz und Exzessivität, von kognitiver Distanz und affektivem Involviertsein. Wenn also etwa Erika Fischer-Lichte für die frühen 1990er-Jahre feststellt: »Die Grenzen zwischen Literatur und Theater, zwischen Dichterlesung und Theateraufführung beginnen sich aufzulösen«,⁷⁹¹ dann konstatiert sie damit – bezogen auf die Autorenlesung – eine Verschiebung hin zur Deklamation.⁷⁹²

Wie viele Einschätzungen der theaterwissenschaftlichen Performativitätsforschung, die ausgehend von avantgardistischen Experimenten an den Rändern kultureller Felder Entwicklungen der betreffenden Felder insgesamt postulieren, geht auch Fischer-Lichtes Diagnose etwas zu weit – beide Praxisbereiche lassen sich durchaus noch deutlich voneinander differenzieren. Gleichwohl lässt sich in bestimmten Veranstaltungsrahmen, insbesondere bei den neuen Literaturveranstaltungsformaten, tatsächlich beobachten, dass der Einsatz von Ausdrucksmöglichkeiten der Performance zunimmt, z.T. um schauspielerische Effekte zu erzielen oder um das persönliche Involviertsein des Vortra-

⁷⁸⁶ August Wilhelm Schlegel, zit. n. Friedrich Schlegel: »Fragmente«, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Abt. 1: Kritische Neuausgabe, Bd 2: Charakteristiken und Kritiken 1 (1796-1801), hrsg. v. Ernst Behler, Paderborn u.a.: Schöningh 1967, S. 165-256, hier S. 253.

⁷⁸⁷ Schlegel: »Fragmente«, S. 253.

⁷⁸⁸ Ebd.

⁷⁸⁹ Vgl. Reckwitz: *Das hybride Subjekt*, S. 175-204.

⁷⁹⁰ Seitdem haben sich natürlich viele unterschiedliche Vortragsweisen herausgebildet, auf die ich in diesem Rahmen jedoch nicht weiter eingehen kann – insbesondere die quasi-priesterliche Vortragsweise, wie sie im George-Kreis dominant war und sich über Rilke und Trakl bis hin zu Celan erstreckte, ließe sich hier nennen. Vgl. Grimm: »Nichts ist widerlicher als eine sogenannte Dichterlesung«, S. 158; Robert Boehringer: »Über das Hersagen von Gedichten« (1911), in: Tgahrt (Hrsg.): *Dichter lesen*, Bd. 2, S. 350-355. Stets bezogen diese jedoch ebenfalls Position innerhalb des genannten Spektrums.

⁷⁹¹ Erika Fischer-Lichte: »Für eine Ästhetik des Performativen«, in: Jörg Huber (Hrsg.): *Kultur-Analysen*, Wien, New York: Springer 2001, S. 21-43, hier S. 22.

⁷⁹² Für das Theater wiederum lässt sich die Wende hin zum »postdramatischen Theater« in diesem Zeitraum verorten, in dem stärker als zuvor das Verhältnis zum Theatertext sowie Medialität und Materialität des Theaterspiels im Bühnengeschehen selbst reflektiert wurden. Vgl. hierzu Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/Main: Verlag der Autoren 1999.

genden und/oder Authentizität zu markieren⁷⁹³ (Goethe fordert in »Über epische und dramatische Dichtung« hingegen für die Rezitation, »[d]er Rhapsode sollte als ein höheres Wesen in seinem Gedicht nicht selbst erscheinen«),⁷⁹⁴ allgemein jedoch um bestimmte Wirkungsweisen eines Textes zu befördern.

Jochen Schmidts Vortragston etwa changiert – im Lesebühnenkontext, aber auch bei Einzellesungen – zwischen der Überakzentuierung seiner üblichen Art, zu sprechen (Kap. 4.2.1.1), und der gezielten Variation in Abhängigkeit vom vorgetragenen Text. So trägt er z.B. den inneren Monolog »Zweitälteste Frau der Welt« mit einer Fistelstimme vor, die jene der alten Frau andeutet, die den Text erzählt.⁷⁹⁵ Zum einen werden durch dieses schauspielerische Element komische Wirkungen erzielt und die Pointen des Textes noch einmal verstärkt; zum anderen wird der Darstellungseffekt dadurch suspendiert, dass Schmidt über seinen eigenen Vortrag des Textes lacht:⁷⁹⁶ Das weist darauf hin, dass die schauspielerisch-illusionistische Darstellung der alten Frau nur leidlich gelingt, was wiederum komische Effekte erzeugt.

Diese u.a. Formen des Vortrags finden sich ebenso bei Lesungen, jedoch weniger häufig. Dementsprechend werden die neueren Veranstaltungsformate von vielen Autoren beurteilt wie von Stephan Wackwitz, der meint, »die Performance ist den genannten Vortragskünstlern [bei Lesebühnen, SD] wichtiger als der Text«.⁷⁹⁷ Dadurch aber, dass es bei Autorenlesungen einen quantitativ sehr ausgeprägten »Vortragstream« gibt, kann es – stets in Abhängigkeit vom situationellen Veranstaltungsrahmen⁷⁹⁸ – eine umso deutlichere Positio-

⁷⁹³ Zu diesem scheinbaren Widerspruch vgl. auch die Wertungsanalysen zu den Slam-Auftritten von Pauline Füg (Kap. 5.3.2.3.2.2) und Andy Strauß (Kap. 5.3.2.3.2.3); zur Authentizität von Auftritten bei Lesungen vgl. auch Oliver Vogel: »Ein Tag im Lektorat« (2008), in: Stefan Neuhaus: *Literaturvermittlung*, Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 2009, S. 271-275, hier S. 273.

⁷⁹⁴ Goethe: »Über epische und dramatische Dichtung«, S. 447.

⁷⁹⁵ Vgl. Jochen Schmidt: »Zweitälteste Frau der Welt«, in: Ders.: *Weltall. Erde. Mensch*. Dresden, Leipzig: Voland & Quist 2010, S. 48-50.

⁷⁹⁶ So etwa bei der Lesung im Kunstverein während der Frankfurter Buchmesse am 8. Oktober 2010 und beim oben bereits erwähnten Festival *HAM.LIT* am 3. Februar 2011.

⁷⁹⁷ Stephan Wackwitz: »Seltsame Avantgarden im internationalen Kulturaustausch. Ein Werkstattbericht«, in: Thomas Böhm (Hrsg.): *Weltempfang. Panorama internationaler Autorenlesungen*, Berlin: Tropen 2006, S. 156-165, hier S. 157.

⁷⁹⁸ Ein Beispiel: Beim Hildesheimer Literaturfestival *Prosanova* 2011 war es Programm, mit den Veranstaltungen die Autorenlesung selbst zu reflektieren und viele verschiedene Varianten auszuprobieren. In diesem Kontext gilt: »Der Auftritt von Rabea Edel ist also als Understatement zu verstehen. Ein Mikro, ein Tisch, die 29-Jährige liest aus ihrem Buch *Ein dunkler Moment*«. Frieda Thurm: »Literatur, notfalls mit der Axt«, auf: *Zeit online* (31.5.2011), URL: <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2011-05/prosanova-hildesheim-junge-literatur/komplettansicht>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016. Eine ähnliche Art des Textvortrags war in der Lesung von Leif Randt vollkommen anders kontextualisiert und wirkte dadurch, so darf vermutet werden, auch in anderer Weise positionierend: »Ich

nierung zur Folge haben, weicht ein Autor davon ab und bemüht sich um wirkungsbezogene Formen des Textvortrags, bei denen Text und Performance in einem für ihn spezifischen Verhältnis zueinander stehen. Ganz ähnlich wie viele Auftritte im Kontext der neueren Veranstaltungsformate wird eine zu deutliche Differenzmarkierung zum Lesungsmainstream jedoch häufig als den inhaltlichen Gehalt dominierend abgewertet, so etwa Jörg Albrechts sehr schneller, in der Intonation vielfältig variiertes und zudem noch multimedial gestützter Textvortrag bei den *Tagen der deutschsprachigen Literatur* in Klagenfurt 2007.⁷⁹⁹

Die meisten Experimente mit Vortragsformen finden sich bei Auftritten mit avantgardistischer Lyrik, insbesondere solcher mit freien Rhythmen – als Beispiel sei Thomas Kling herangezogen, dessen Auftritte einerseits wiederholt als besonders auffielen, andererseits von feldinternen Abgrenzungs- und Anschlussbemühungen geprägt waren, wie sie ganz typisch für das Teilfeld der eingeschränkten Lyrikproduktion sind, in dem er positioniert war. Seit den 1980er-Jahren bemühte er sich um eine »Neuformulierung der Dichterlesung«⁸⁰⁰ als ›Sprachinstallation‹, womit er programmatisch an die Vortragstraditionen der Avantgarden der 1910er- und 1920er-Jahre, etwa an Hugo Ball und »Rampensau«⁸⁰¹ Else Lasker-Schüler anschloss,⁸⁰² aber auch an Auftrittselemente der Wiener Gruppe.⁸⁰³ Klings ›Sprachinstallationen‹ entwickelten sich kontinuierlich fort, von ekstatischen Auftritten in den frühen 1980er-Jahren bis hin zum differenzierteren Einsatz von Performance-Mitteln.⁸⁰⁴ Dabei zeich-

habe den Text maximal konservativ vorgelesen. Nur war der Rahmen der Veranstaltung speziell. Die Leute mussten wie in einer Behörde Nummern ziehen und zu Lesestationen gehen. Die Räume waren dekoriert, passend zur Meeridylle von CobyCounty gab es einen Strand und Meeresrauschen, allerdings auch Werbe-Pappaufsteller, weil die Stadt von einem Kosmetikkonzern gegründet wurde. Und dazu kam ein Hildesheimer Bodybuilder, der zwischendurch ein bisschen Hanteltraining gemacht hat. Der saß neben mir auf der Liege«, berichtet der Autor. Frieda Thurm/Leif Randt: »Mein Buch ist aus Versehen politisch«, in: *Zeit online* (30.5.2011), URL: <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2011-05/interview-leif-randt-prosanova>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁷⁹⁹ Zur Diskussion der Jury um Jörg Albrechts Auftritt vgl. »Alle Videofiles 2007« (o.V.), auf: *Bachmannpreis* (o.D.), URL: <http://archiv.bachmannpreis.orf.at/bachmannpreisv2/bachmannpreis/streaming/stories/203494/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016; David Hugendick/Jörg Albrecht: »Ich will überfordern«, auf: *Zeit online* (29.6.2007), URL: <http://www.zeit.de/online/2007/27/klagenfurt-albrecht>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁸⁰⁰ Thomas Kling: »Sprachinstallation 2«, in: Ders.: *Itinerar*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997, S. 15-26, hier S. 18.

⁸⁰¹ Kling: »Memorizer«, S. 65.

⁸⁰² Vgl. Thomas Kling: »Hugo Ball. Frühe Performance«, in: Ders.: *Itinerar*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997, S. 31-40, hier S. 39.

⁸⁰³ Vgl. Kling: »Sprachinstallation 1«.

⁸⁰⁴ Vgl. hierzu Reinhard Meyer-Kalkus: »Ohrenbelichtung für alle«. Thomas Kling über den Dichter als ›Live-Act«, in: Frieder von Ammon/Peer Trilcke/Alena Scharfschwert (Hrsg.):

neten sie sich nicht nur durch die Einbindung z.B. musikalischer Elemente aus (etwa bei seinen Auftritten mit dem Schlagzeuger Frank Köllges), sondern v.a. durch den Einbezug vielfältiger am Text orientierter, wohlüberlegter gestischer und stimmlicher Performanceelemente. Durch sie wollte Kling zusätzliche Bedeutungspotenziale erschließen: »Das Gedicht als liberales Ereignis ist die Sprachinstallation vor der Sprachinstallation.«⁸⁰⁵ Mit der starken Konzeptgebundenheit seiner Vortragsform positionierte er sich auch gegen das »in den 90ern zu beobachtende Beatnik-Revival, das unter der trademark ›spoken word‹ einer neuen alten Unbekümmertheit das Word redet.«⁸⁰⁶

Vielleicht, weil der Auftritt bei Lesungen nicht zum ›Wesen‹ ihrer Tätigkeit oder des dabei entstehenden Produkts gezählt wird, scheinen sich aber viele Autoren nur wenig Gedanken über Möglichkeiten zu machen, durch die Auftrittsgestaltung vom Vortragsmainstream abzuweichen. So bemerkt etwa Stefanie Sourlier: »Autorenlesungen haben ja per se etwas Langweiliges und Unspektakuläres, da nichts Weiteres getan wird, als aus einem Buch vorzulesen.«⁸⁰⁷ Und Andreas Stichmann antwortet auf die Frage, was eine gelungene Lesung ausmache: »Ich will eigentlich nur klassisch vorgelesen kriegen. Alles Event- und Performance-Mässige mag ich eher nicht so gerne, da es oft etwas Sportives hat, das ziemlich weit entfernt ist vom ruhigen Bücherlesen, um das es mir eigentlich geht.«⁸⁰⁸

Aus dem gleichen Grund, weil die Textproduktion und der Text im Fokus der eigenen Tätigkeit stehen, wird bei Reflexionen über das Verhältnis von Text und Performance bei Auftritten mit Literatur von den Autoren fast immer vom Text ausgegangen: Für John von Düffel stellt sich der Textvortrag als bedenkenswertes Problem dar, insofern der Autor bei einer Lesung gleichsam aus der Rolle fallen muss, da er sich in die »Situation eines Schauspielers«⁸⁰⁹ versetzt sieht. Michael Lentz hingegen folgt beim Vortrag der o.g. Maxime: »Ich möchte mich [...] textadäquat verhalten«⁸¹⁰ – seiner eigenen Aussage nach regiert also der Text die Performance. Betrachtungsweisen wie jene von Hadayatullah Hübsch, den Text im Rahmen des Auftritts nur als eines von mehreren Mitteln zu sehen, um eine bestimmte Wirkung zu erzielen, sind hingegen selten.⁸¹¹

Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012, S. 241-262.

⁸⁰⁵ Kling: »Sprachinstallation 2«, S. 20.

⁸⁰⁶ Ebd., S. 17. Vgl. zu Abgrenzungsstrategien in *Itinerar* auch Trilcke: *Historisches Rauschen*, S. 469.

⁸⁰⁷ Alina Herbing/Stefanie Sourlier: »Email-Interview mit Stefanie Sourlier«, auf: *Prosanova.net* (2011), URL: <http://pn11.prosanova.net>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁸⁰⁸ Thamm/Stichmann: »Email-Interview mit Andreas Stichmann«.

⁸⁰⁹ John von Düffel, zit. n. Haeming: »Das Publikum kann ein Monster sein«.

⁸¹⁰ Böhm/Lentz: »Wirkung durch Wort, Nichtwort und Außenbelebung«, S. 43.

⁸¹¹ Vgl. Ullmaier: »Wassereimer vs. Wasserglas«, S. 159f.

4.3 Zwischenfazit: Zentrale Differenzstrukturen der sozialen Praxis Literaturveranstaltung

Während eine indirekte Vermittlungsform wie die Literaturkritik im hier beschriebenen Zeitraum seit Anfang der 1990er-Jahre immer weniger Leser erreicht,⁸¹² weil sie immer weniger Raum an ihrem traditionellen Ort, dem Zeitungsfeuilleton, zur Verfügung hat⁸¹³ und sich als Institution in immer stärkerem Maße von äußeren Faktoren bedroht sieht,⁸¹⁴ sind Literaturveranstaltungen seit Jahren gleichermaßen beliebt. Und während Frauke-Meyer Gosau bei einer Podiumsdiskussion über den Stand der Literaturkritik suggeriert, »Leidenschaft für Literatur«⁸¹⁵ entspreche der »Leidenschaft für das Buch, [...] Leidenschaft für das Lesen«,⁸¹⁶ zeigt die andauernde und wachsende Beliebtheit von Lesebühnen und Poetry Slams, bei denen viele Text nicht in gedruckter Form erhältlich sind, dass dieser Zusammenhang keineswegs ein zwingender ist.

Ich habe eingangs darauf hingewiesen, dass das vorliegende Kapitel mehrere Funktionen erfüllt: Zusätzlich zur systematischen Unterscheidung von Veranstaltungsformaten ausgehend von ihren Ablaufelementen (Kap. 2.3) gilt es, die feldstrukturellen Differenzmerkmale der verschiedenen Veranstaltungs-

⁸¹² Helmut Böttiger berichtet, dass das Feuilleton in der Wendezeit »beileibe noch nicht journalistisch« funktioniert habe. Helmut Böttiger: »Schlegel, Benjamin und der Pausenclown. Literaturkritiker«, in: Heinz L. Arnold/Matthias Beilein (Hrsg.): *Literaturbetrieb in Deutschland*, 3. Aufl., Neufassung, München: edition text + kritik 2009, S. 97-108, hier S. 98. Demgegenüber diagnostiziert Sabine Buck »seit 1990 eine auffällige Zunahme skandalmodulierter Debatten in der Literaturkritik«. Buck: *Literatur als moralfreier Raum?*, S. 117. Buck wertet dies als ein Anzeichen dafür, dass auch die Literaturkritik »zunehmend von den Aufmerksamkeitsmechanismen der Massenmedien geprägt wird«. Sabine Buck: »Der Kritikerstreit als Betriebsphänomen? Debatten«, in: Heinz L. Arnold/Matthias Beilein (Hrsg.): *Literaturbetrieb in Deutschland*, 3. Aufl., Neufassung, München: edition text + kritik 2009, S. 358-371, hier S. 369.

⁸¹³ Ein Beispiel dafür unter vielen ist der schrittweise geringer gewordene Raum, den die Literaturkritik in der Wochenzeitung *Die Zeit* einnimmt. Thierry Chervel, Mitbegründer und Chefredakteur des Online-Kulturmagazins *Perlentaucher*, gab 2014 im Interview mit *Deutschlandradio Kultur* an, dass sich die Gesamtanzahl der jährlich vom *Perlentaucher* ausgewerteten Literaturkritiken seit 2001 auf rund 2.000 halbiert habe. Vgl. Joachim Scholl/Thierry Chervel: »Der Niedergang der Literaturkritik«, in: *Deutschlandradio Kultur*, Sendung: *Lesart*, 9.12.2014, URL: http://www.deutschlandradiokultur.de/zeitungskrise-der-niedergang-der-literaturkritik.1270.de.html?dram:article_id=305666, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁸¹⁴ Vgl. Gunther Nickel: »Krise der Literaturkritik. Historische Dimensionen eines aktuellen Themas«, in: Ders. (Hrsg.): *Kaufen! statt Lesen! Literaturkritik in der Krise?*, Göttingen: Wallstein 2005, S. 5-19, hier S. 5. Es gehört zu den Reflexen der Literaturkritik, hierdurch fälschlicherweise auch die Literatur insgesamt als gefährdet zu betrachten. Vgl. ebd., S. 12f.

⁸¹⁵ Chervel et al.: »Literaturkritik«, S. 22.

⁸¹⁶ Ebd.

formen und ihre historische Genese bei der Korpusbildung der zu untersuchenden Veranstaltungen zu berücksichtigen (Kap. 5.1.1). Vor allem jedoch dient die Analyse der jüngeren Geschichte der Literaturveranstaltung, der Positionierungen von Akteuren, die an der Veranstaltungsgestaltung mitwirken, sowie professioneller, zumeist journalistischer Rezipienten dazu, die Differenzstrukturen zu bestimmen, auf die sich voraussichtlich die meisten Publikumsbewertungen beziehen. Es soll ausgehend von der obigen Skizze des Literaturveranstaltungsfeldes das Spektrum jener Wertmaßstäbe eingegrenzt werden, auf denen Beurteilungen von Literaturveranstaltungen und Auftritten mit literarischen Texten basieren.

Dabei ist nicht zu erwarten, dass tatsächlich alle Aspekte, die Organisationsinstanzen und Vortragenden wichtig erscheinen, für die Zuschauer eine entsprechend große Rolle spielen. Ausgehend von Bourdieus Homologieannahme ist aber anzunehmen, dass die Zuschauer mit ihren Wertungen Stellung zu solchen Differenzstrukturen beziehen, die die Abläufe, Vortrags- und Praktiken beteiligter Akteure bei Literaturveranstaltungen prägen. Der Frage, wie diese zu erheben sind, ohne dass mit dem Untersuchungsdesign zu starke inhaltliche Vorannahmen einhergehen, widme ich mich in Kapitel 5.1.2 und seinen einzelnen Teilkapiteln.

Welche Wertmaßstäbe mitwirkender Akteure das Feld der Literaturveranstaltungen strukturieren, ist in Abbildung 3 zusammengefasst. Dabei wurden zum einen Bewertungen der spezifischen Folge von Ablaufelementen der Veranstaltungen und der ästhetischen Praxis bei verschiedenen Formen von Veranstaltungen berücksichtigt, zum anderen die oben dargestellten programmatischen Aussagen von Veranstaltern und Autoren. Diese können sich – darauf habe ich oben bereits hingewiesen – auf sämtliche Elemente und Handlungsebenen der Veranstaltung beziehen, wie sie in Kapitel 2 dargestellt wurden (die Veranstaltung insgesamt, der Auftritt mit einem Text, der Text, die Performance, das Gespräch über den Text sowie der Ort, die auftretenden Akteure, die Dramaturgie der Ablaufelemente usw.). Um keinen zu weiten Skopus von programmatischen Wertaussagen zu suggerieren und um aufzuzeigen, dass bestimmte Bezugsebenen oder -elemente in besonderem Maße im Blickpunkt der Akteure liegen, habe ich die Bezugselemente in der schematischen Übersicht (Abb. 4) mit aufgeführt.

Während ich die dargestellten Literaturveranstaltungskontexte, ihre Konstellation im Feld der Literaturveranstaltungen und in Relation zu anderen Bereichen kultureller Praxis im Rahmen der Korpusbestimmung aufgreifen werde (Kap. 5.1.1), habe ich hier die Äußerungen zu Lesebühnen und Poetry Slams, zur paradigmatischen Form der Autorenlesung, wie sie sich in Literaturhäusern findet, und zu Lesungsvariationen berücksichtigt. Insbesondere die Lesungsvariationen, bei denen Literatur präsentiert wird, die sich in den unterhaltungsliterarischen Verlagsprogrammen findet, sind hier relevant, da Berichte hierüber zumeist die einzigen Quellen zu U-Literatur-Lesungen überhaupt sind – ein öffentlicher normativer Diskurs, wie es ihn im Bereich der E-

Literatur-Lesungen gibt, wird über ›normale‹ U-Literatur-Autorenlesungen nicht geführt.

Alle in der zusammenfassenden Übersichtstabelle aufgeführten Wertmaßstäbe werde ich auch bei der empirischen Untersuchung dessen berücksichtigen, was dem Publikum an bestimmten Literaturveranstaltungsformaten im Allgemeinen gefällt oder nicht gefällt (Kap. 5.1.2). Die Tabelle führt zudem noch einmal vor Augen, was bereits bei der Darstellung der verschiedenen Veranstaltungsformate festgestellt wurde (Abb. 4):⁸¹⁷ Jene Akteure, die an typischen Autorenlesungen mitwirken oder diese als adäquates Veranstaltungsformat zur Vermittlung von Literatur ansehen, tragen Wertmaßstäbe an Literaturveranstaltungen heran, die sich in ähnlicher Form auch in anderen primär auf ›Hochliteratur‹ bezogenen Handlungskontexten finden (z.B. in der feuilletonistischen Literaturkritik). Sie reproduzieren so die soziale Struktur und das Wertsystem des literarischen Teilfeldes der eingeschränkten Produktion. In ihrer tatsächlichen Gestaltung sind typische Autorenlesungen dementsprechend primär auf die vorgetragenen Texte fokussiert. Weit weniger relevant erscheinen veranstaltungs-, auftritts- und performancebezogene Wertmaßstäbe. Auf sie wird nur selten rekurriert, und wenn doch, dann zum Zweck der Abgrenzung gegenüber anderen Veranstaltungsformaten bzw. Lesungsvariationen.

Bei diesen wiederum werden die übrigen Elemente der betreffenden Literaturveranstaltung tatsächlich für wichtiger genommen als bei der Lesung, die Autoren aus dem Bereich der ›Hochliteratur‹ präsentiert. Damit geht nicht per se einher, dass dem Text ein geringerer Wert zugeschrieben wird, wohl aber eine andere relationale Funktion im Rahmen der betreffenden Veranstaltung. Während die Variationen der Lesung den Textvortrag um andere Ablaufelemente ergänzen und/oder mit der Wahl eines besonderen Ortes anders rahmen, wenden sich Lesebühnen- und Poetry-Slam-Akteure dezidiert gegen die Organisationsform der ›traditionellen Autorenlesung‹. Das korrespondiert bei beiden Formaten, insbesondere aber bei Poetry Slams, damit, dass wesentlich häufiger als beim Diskurs über Autorenlesungen veranstaltungs-, auftritts- und performancebezogene Wertmaßstäbe herangezogen werden.

Sowohl bei der typischen Form der Autorenlesung als auch bei ihren Variationen und jüngeren Formaten führen die Organisatoren nur wenige Gütekriterien an, die sich direkt auf den auftretenden Autor und seine Persönlichkeit beziehen; gleichwohl dient er bei allen Formaten als Instanz, durch die viele der Wertmaßstäbe, die primär auf andere Veranstaltungselemente bezogen sind, mittelbar eingelöst werden (Wissensvermittlung im Gespräch, Authentizität der Auftrittselemente, performancebezogene Wertmaßstäbe u.a.m.). Es muss deshalb auch untersucht werden, ob und inwiefern die Person des Auftretenden für die Zuschauer eine herausgehobenere Rolle spielt.⁸¹⁸

⁸¹⁷ Zur Lesweise der Tabelle/Abbildung 4 vgl. die dortigen Fußnoten.

⁸¹⁸ Einen (vagen) Hinweis auf ihre Rolle bei Autorenlesungen gibt etwa Karl Heinz Bohrer, der 1990 von der »quasireligiösen Mentalität west- und ostdeutscher Besucher von Dich-

Zwischen der typischen Autorenlesung und den übrigen Formaten finden sich nicht nur Unterschiede, was die Bezugsobjekte der Wertmaßstäbe betrifft, sondern auch in inhaltlicher Hinsicht: Organisatoren und Autoren der jüngeren Veranstaltungsformen rekurren häufiger auf wirkungsbezogen-affektive Wertmaßstäbe. Bei der ›klassischen Autorenlesung‹ werden diese zumindest programmatisch nicht als unmittelbar wertvoll gehandelt werden, sondern v.a. gebunden an wirkungsbezogen-kognitive Wertmaßstäbe (Erkenntnisbedeutsamkeit, Lebensbedeutsamkeit u.ä.) – hier werden »Event« und »Spaß« zu ›Kampfbegriffen‹. Mit ihnen werden synkretistische Veranstaltungselemente ebenso abgewertet wie all solche Elemente, die Formen des subjektiven Erlebens fördern: Diese bedürfen aus Sicht der Akteure keines tieferen Textverständnisses und werden mithin als ›literaturfern‹ gehandelt. Demgegenüber wird Unterhaltsamkeit insbesondere im Kontext der jüngeren Veranstaltungsformate und Lesungsvariationen als ein hohes Gut gehandelt, ohne sie in eine direkte Opposition zu bestimmten Textsorten oder Genres zu stellen.

In welchem Maße diese programmatische Leitdifferenz die Wertungen der Zuschauer oder bestimmter Zuschauergruppen prägt, ist empirisch zu bestimmen.⁸¹⁹ Ebenso ist bei den Befragungen zu untersuchen, ob das Publikum ähnlich wie die Organisatoren und Auftretenden spezifische Kombinationen zugeschriebener Veranstaltungseigenschaften auf- oder abwertet bzw. als semantisch miteinander verknüpft ansieht (Kap. 5.3.1.2.1), etwa jene, die in der Forschung oft als Merkmale von ›Events‹ angeführt werden (ästhetischer

terlesungen« sprach. Karl H. Bohrer: »Kulturschutzgebiet DDR?«, in: *Merkur* 44 (1990), S. 1015-1018, hier S. 1017.

⁸¹⁹ Dabei soll nicht von vereinfachenden Typologisierungen wie etwa den von Jost Schneider vorgeschlagenen »vier Hauptformen der literarischen Kommunikation« ausgegangen werden, sondern empirisch bestimmt werden, welche Rezeptionsformen im aktuellen Untersuchungszusammenhang vorliegen. Jost Schneider: »Leser, Hörer, Zuschauer«, in: Gabriele Rippl/Simone Winko (Hrsg.): *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2013, S. 259-263, hier S. 260. Schneiders Unterscheidung von Kompensations-, Unterhaltungs-, Gelehrten- und Repräsentationskultur mag zwar aus heuristischen Gründen auf den ersten Blick hilfreich erscheinen, um Gemeinsamkeiten historischer Rezeptionsformen prägnanter herausstellen zu können. In meinen Augen verhindern feste Kategorien soziostruktureller Differenzierung, die auf sehr unterschiedliche historische soziale Zusammenhänge angewendet werden, dass soziale und kulturelle Verschiebungen anders dargestellt werden können als in Form von Veränderungen der Milieugröße und der inhaltlichen Ausgestaltung der jeweils angenommenen Differenzen zu anderen Milieus. Wie etwa die Veränderung der Milieueinteilung spiegelt, wie sie vom SINUS-Marktforschungsinstitut vorgenommen wird, führen strukturelle Verschiebungen jedoch auch dazu, dass Milieus verschwinden oder andere Positionen in der Sozialstruktur einnehmen. Gerade weil sie nicht nur Ergebnis einer systematischen, historisch ausgerichteten Metaanalyse sind, sind Schneiders Rezeptionskulturen m.E. als Ausgangspunkt einer ergebnisoffenen Analyse aktueller Rezeptionszusammenhänge ungeeignet – hierfür bilden sie zu starke inhaltliche Präsuppositionen.

Synkretismus, Abwechslungsreichtum und Publikumspartizipation; Kap. 2).⁸²⁰ Schließlich wäre ebenso denkbar, dass etwa eine primär kognitiv-intellektuelle Rezeptionsweise eines Auftritts das Gefühl auslöst, unterhalten zu werden. Zwar bemerkt etwa Martin Walser 1978: »[D]as Publikum wäre beleidigt, wenn es bemerkte, daß es unterhalten wird! Es muß also eine Unterhaltung sein, die aussieht wie der pure Ernst«⁸²¹ – ob es bei Literaturveranstaltungen, insbesondere bei Autorenlesungen, noch immer eine derartige habituelle Negierung der Unterhaltsamkeit gibt, ist jedoch empirisch zu prüfen.

Der begrenzte Rahmen dieser Arbeit erlaubt es nicht, die oben dargestellte Ausdifferenzierung des Feldes der Literaturveranstaltungen detailliert in den allgemeinen soziokulturellen Kontext der Nachwendezeit einzuordnen. Unter Berücksichtigung der gerade skizzierten Leitdifferenz, die das Feld der Literaturveranstaltung aufseiten der Organisatoren und Autoren wesentlich prägt, seien jedoch zumindest die grundlegenden Zusammenhänge benannt.

Die Entwicklung des Praxisbereichs der Literaturveranstaltungen seit den 1990er-Jahren findet im Kontext jener Herausbildung »eigenwilligster Individualismen«⁸²² im literarischen Feld statt, welche die Debatte um eine literarische ›Postmoderne‹ begleitete: die Hinterfragung künstlerischer Formen der Innovation und des Traditionsbezugs, v.a. aber der Grenzziehung zwischen E- und U-Kultur, zwischen ästhetischen Strategien, die üblicherweise entweder dem Teilfeld der eingeschränkten oder der Massenproduktion zugeordnet werden.⁸²³ Dabei bot das als »postmodern« bezeichnete »field of tension«⁸²⁴ Wolfgang Welsch zufolge einen Nährboden für zwei gegenläufige Positionierungsweisen: die eine hin »zu gesteigerter Indifferenz«⁸²⁵ und zur Hochwertung des jeweils eigenen ästhetischen Programms und Stils in Abgrenzung zu fremden (Uniformierung), während die andere »eine wachsende Entfaltung oder Verteidigung möglicher Vielfalt propagiert«⁸²⁶ (Pluralisierung).

Die wissenschaftliche und kulturkritische Diskussion um die Postmoderne und ihre Folgen wird zumeist mit Bezug auf die künstlerischen Teilfelder ein-

⁸²⁰ Ich habe oben bereits darauf hingewiesen, dass sich Events nicht mithilfe dieser drei Merkmale von ›normalen‹ Veranstaltungen abgrenzen lassen, die genannten Eigenschaften bzw. einzelne von ihnen dort aber ggf. eine andere Ausprägung erfahren (Kap. 2). Zudem weist der Diskurs über Events im Feld der Literaturveranstaltungen darauf hin, dass die Wertungen dieser Aspekte sich bei Zuschauern verschiedener Veranstaltungsformate voneinander unterscheiden.

⁸²¹ Walser: »Mein Weg zur Rose«, S. 100.

⁸²² Heinz L. Arnold: Vorwort, in: Ders. (Hrsg.): *Die deutsche Literatur seit 1945. Flatterzungen. 1996–1999*, München: dtv 2000, S. 11–14, hier S. 12.

⁸²³ Vgl. Andreas Huyssen: *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington: Indiana University Press 1986, S. 216f.

⁸²⁴ Ebd., S. 217.

⁸²⁵ Wolfgang Welsch: Einleitung, in: Ders. (Hrsg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim: VCH 1988, S. 1–43, hier S. 20.

⁸²⁶ Ebd.

geschränkter Produktion geführt. So ist es dieses Teilfeld des literarischen Feldes, in dem etwa Heinz Ludwig Arnold eine Tendenz hin zur zweiten Positionierungsweise ausmacht, wie sie Wolfgang Welsch beschrieben hat: Nachdem die Wende auch in der literarischen Produktion zu einer Phase der Desorientierung geführt habe,⁸²⁷ sei ›die‹ Literatur der zweiten Hälfte der 1990er-Jahre

spielerischer als je zuvor, aber auch leichtfertiger, unbekümmerter im Drauflosfabulieren und zugleich rücksichtsloser im Ausbeuten des literarischen Fundus; sie ist frei von ideologischem Gewölk und Vergangenheitsbeschwernis, dadurch medienbewußt und, im literaturbetrieblichen Sinne, professionell.⁸²⁸

Und Gunther Nickel ergänzt rückblickend: »In den 1990er Jahren merkte man offenbar, daß das Leben in einem literarischen Elfenbeinturm auf die Dauer einsam macht und Teilhabe an der Welt ja doch ganz angenehm sein kann.«⁸²⁹

In eine ähnliche Richtung weisen zeitgenössische literaturkritische Debatten, die mit Bezug auf denselben begrenzten Produktionsraum geführt wurden, etwa jene um die Unterhaltsamkeit ›der‹ Literatur, sprich: der als Hochliteratur vermarkteten Literatur, die in Uwe Wittstocks Essay *Leselust* (1995) kulminierte;⁸³⁰ hieran wiederum schlossen die normativen Debatten um die (von der Literaturkritik generierten) Phänomene Popliteratur und Fräuleinwunder an.⁸³¹

Fragt man nach Erklärungsansätzen für die zunehmende Relativierung solcher literaturbezogener Wertmuster, die durch Rezeptionsformen der bildungsbürgerlichen Tradition geprägt sind, muss man jenseits der Verwerfun-

⁸²⁷ Von der Literaturkritik vielfach als »Stillstand« verbucht, so z.B. in Frank Schirrmacher: »Idyllen in der Wüste oder Das Versagen vor der Metropole«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.10.1989. Demgegenüber kritisierten viele Autoren, dass lediglich das ›Raster‹ des dominanten literaturkritischen Wertmusters zu eng sei. Vgl. z.B. Maxim Biller: »Literarisches Grundsatzprogramm«, in: *Die Weltwoche*, 25.7.1991.

⁸²⁸ Arnold: Vorwort, in: *Flatterzungen*, S. 11.

⁸²⁹ Nickel: »Krise der Literaturkritik«, S. 7.

⁸³⁰ Vgl. Uwe Wittstock: *Leselust. Wie unterhaltsam ist die neue deutsche Literatur? Ein Essay*, München: Luchterhand 1995. Beiträge aus dem Kontext dieser Debatte versammeln Andrea Köhler/Rainer Moritz (Hrsg.): *Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, Leipzig: Reclam 1998. Während es in *Nach den Utopien*, einer Literaturgeschichte des Kritikers Helmut Böttiger, heißt, »selbstverständlich sind alle im vorliegenden Buch porträtierten Autoren auch unterhaltsam«, wird die Debatte um den Wertmaßstab der Unterhaltsamkeit oft auch wieder aufgegriffen, als wäre sie noch nie geführt worden, so etwa mit Hubert Winkels' »Emphatiker und Gnostiker«. Helmut Böttiger: *Nach den Utopien. Eine Geschichte der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Wien: Zsolnay 2004, S. 19; Hubert Winkels: »Emphatiker und Gnostiker«, in: *Die Zeit*, 30.3.2006.

⁸³¹ Vgl. Blumenkamp: *Das ›Literarische Fräuleinwunder‹*, S. 282-295; zur Wirkungsästhetik von Fräuleinwunder- und Popliteraturautoren vgl. Thomas Borgstedt: »Wunschwelten. Judith Hermann und die Neuromantik der Gegenwart«, in: *GegenwartsLiteratur* 5 (2006), S. 206-232, hier S. 206.

gen im literarischen Teilfeld der eingeschränkten Produktion und sogar jenseits des literarischen Feldes suchen. Auf einen wichtigen Grund für die allgemeinen Auflösungserscheinungen traditioneller literarischer Wertmuster verweist der Literaturkritiker Richard Kämmerlings: Durch die Bildungsreform der 1960er- und 1970er-Jahre ist das allgemeine Bildungsniveau stark angestiegen, wodurch sich Wertmuster, die zuvor in bildungsferneren Milieus tradiert wurden, mit solchen vermengt haben, die durch schulische Bildung vermittelt wurden.⁸³² Hieraus, so seine These, resultierte »in der Breite eine andere Gelassenheit gegenüber beispielsweise der Genreliteratur oder einer dem Publikum zugewandten Schreibweise«,⁸³³ Zugleich kam es zu einer stärkeren sozialen Ausdifferenzierung.⁸³⁴ 1999 hielt Klaus-Michael Bogdal deshalb fest: »Für die Gegenwartsliteratur ist zu konstatieren, daß ihre Wirkung zunehmend durch den Lebensstil eines Milieus begrenzt wird. Dies führt zur Pluralisierung der literarischen Praxis«⁸³⁵ – und folglich auch zu einem eingeschränkteren Rezipientenkreis der »Hochliteratur«.⁸³⁶

Im sich verändernden Feld der Literaturveranstaltungen der 1990er-Jahre und damit in den sich etablierenden neuen Veranstaltungsformen sowie den jüngeren Organisationskontexten typischer Autorenlesungen (v.a. den Literaturhäusern) scheinen sich jene Veränderungen von Wertmustern zu spiegeln, die auch den literaturkritischen Debatten über das Teilfeld der eingeschränkten Produktion der 1990er-Jahre zugrunde liegen. Der Diskurs über die verschiedenen Veranstaltungsformate ist durch ganz ähnliche Auseinandersetzungen darüber geprägt, von welchen Maßstäben man bei der Bewertung ausgehen sollte. Insbesondere die programmatischen Äußerungen der Organisatoren von Autorenlesungen, bei denen Akteure aus dem Teilfeld der eingeschränkten Produktion auftreten, bestätigen schon länger bestehende reflexi-

⁸³² Vgl. Richard Kämmerlings: *Das kurze Glück der Gegenwart. Deutschsprachige Literatur seit '89*, Stuttgart: Klett-Cotta 2011, S. 26; Stefan Hradil: *Soziale Ungleichheit in Deutschland*, 8., überarb. Aufl., Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2001, S. 157-160.

⁸³³ Kämmerlings: *Das kurze Glück der Gegenwart*, S. 27.

⁸³⁴ Vgl. Vester et al.: *Soziale Milieus im gesellschaftlichen Strukturwandel*, S. 77-81. Während etwa Ulrich Beck diese Entwicklung als Individualisierung beschreibt, betrachten Vester et al. sie ausgehend von ihren empirischen Untersuchungen als Transformation von Mentalitäten und Milieus in Relation zu spezifischen Herkunftsmilieus (ebenso macht es Bourdieu in seinem Modell zur Beschreibung von Sozialsystemen, das er in *Die feinen Unterschiede* entwickelt) – eine Betrachtungsweise, die m.E. notwendig ist, um etwa generationelle Differenzen zu erklären. Vgl. ebd., S. 78f.; Ulrich Beck: *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1986, S. 206; zur empiriegestützten Kritik an der Individualisierungsthese vgl. auch Nicole Burzan: *Quantitative Forschung in der Sozialstrukturanalyse. Anwendungsbeispiele aus methodischer Perspektive*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 89-104.

⁸³⁵ Klaus-Michael Bogdal: *Historische Diskursanalyse der Literatur. Theorie, Arbeitsfelder, Analysen, Vermittlung*, Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1999, S. 109.

⁸³⁶ Vgl. z.B. Wittstock: *Leselust*, S. 8; Kämmerlings: *Das kurze Glück der Gegenwart*, S. 24f.

onsgeschmackliche Wertmuster bildungsbürgerlicher Tradition und wirken damit restitativ. Demgegenüber weisen die programmatischen Aussagen von Slam- und Lesebühnenakteuren, ihre doppelte Abgrenzung und ihr Anschluss an populärkulturelle Felder darauf hin, dass sie eine Position im literarischen Feld ›zwischen‹ den beiden Teilfeldern zu besetzen suchen (siehe hierzu auch Abb. 3): Während die Literaturkritik über die Frage *diskutierte*, ob Unterhaltbarkeit – also ein lange Zeit v.a. mit dem Feld der Massenproduktion assoziierter Wertmaßstab – nicht auch für die Rezeption der Produkte des Teilfelds der eingeschränkten Produktion als relevant erachtet werden sollte, beantworteten die Akteure, die an Slams und Lesebühnen mitwirkten, diese Frage deutlich mit Ja. Und das betraf nicht nur die Eigenschaften der literarischen Texte oder ihre Wirkung: Der Wert der Unterhaltbarkeit wurde und wird nicht nur auf Texte bezogen, sondern auch auf andere Ablaufelemente der Veranstaltung und ihrer Dramaturgie. Dies deutet darauf hin, dass es – wie auch von Kämmerlings postuliert – zumindest z.T. allgemeine, über spezifische Entwicklungen im literarischen Feld hinausgehende Wertverschiebungen sind, auf denen die Etablierung der jüngeren Veranstaltungsformate basiert.⁸³⁷

Im Umkehrschluss greift Stephan Porombkas Einordnung der feldspezifischen Wirkung von Slams und Lesebühnen zu kurz, wenn er schreibt, dass

es [...] diese Performances gewesen [sind], die der Literatur zu Beginn der neunziger Jahre, als einmal mehr von ihrem endgültigen Ende die Rede war, die entscheidenden Impulse gegeben und damit ihr Fortleben gesichert haben.⁸³⁸

Wesentlich zutreffender beschreibt Autorin Tanja Dückers das Verhältnis von Slams bzw. Lesebühnen und etablierten literaturbetrieblichen Strukturen: »[N]och nie war das Verhältnis zwischen dem, was außerhalb der Buchdeckel, und dem, wes innerhalb dieser stattfindet, so eklatant aproportional«.⁸³⁹ Während insbesondere die Veranstaltungsformate Poetry Slam und Lesebühne zu

⁸³⁷ Ähnliches suggeriert auch Reinhart Meyer-Kalkus, der die Voraussetzungen der jüngeren Veranstaltungsformate in »veränderten Rezeptionsweisen des Publikums« sieht. Meyer-Kalkus: »Ich schreibe so laut ich kann«, S. 39. Es lässt sich vermuten, dass diese Rezeptionsformen ebenfalls die Grundlage des Hörbuchbooms der 1990er-Jahre bilden. Vgl. z.B. das Interview mit Cornelia Waldenmaier in Gerlinde Freis: *Der Hörbuchmarkt im deutschsprachigen Raum. Struktur und Ökonomie einer vielversprechenden Branche*, Hamburg: Diplomica 2008, S. 294-299, hier S. 295. Matthias Beilein weist darauf hin, dass zudem die Durchsetzung digitaler Datenformate und die Einführung entsprechender Abspielgeräte eine wesentliche Grundlage des Hörbuchbooms bilden. Vgl. Matthias Beilein: »Wendejahre und Digitalisierung. Der Literaturbetrieb im Jahr 1995«, in: Heribert Tommek/Matteo Galli/Achim Geisenhanslüke (Hrsg.): *Wendejahr 1995. Transformationen der deutschsprachigen Literatur*, Berlin, Boston: de Gruyter 2015, S. 93-111, hier S. 94.

⁸³⁸ Porombka: »Slam, Pop und Posse«, S. 31f.

⁸³⁹ Tanja Dückers: »Bin ich schön, schreib ich schön«, in: *Die Welt*, 25.3.2000.

einer neuen Struktur im Feld der Literaturveranstaltungen führten,⁸⁴⁰ resultierte aus der doppelten Abgrenzung gegen beide Teilfelder zunächst, dass die literarischen Produkte von Akteuren der jüngeren Veranstaltungsformate auf die mit der Buchproduktion zusammenhängenden Teilbereiche des literarischen Feldes wenig Einfluss hatten. Das änderte sich, wie die oben genannten Veröffentlichungen von Lesebühnenautoren und Poetry Slammern zeigen, erst in den letzten Jahren: In zunehmendem Maße scheinen Autoren, die wesentlich durch die Partizipation an Slam- und/oder Lesebühnenszene geprägt sind, für den Buchmarkt anschlussfähig zu werden.

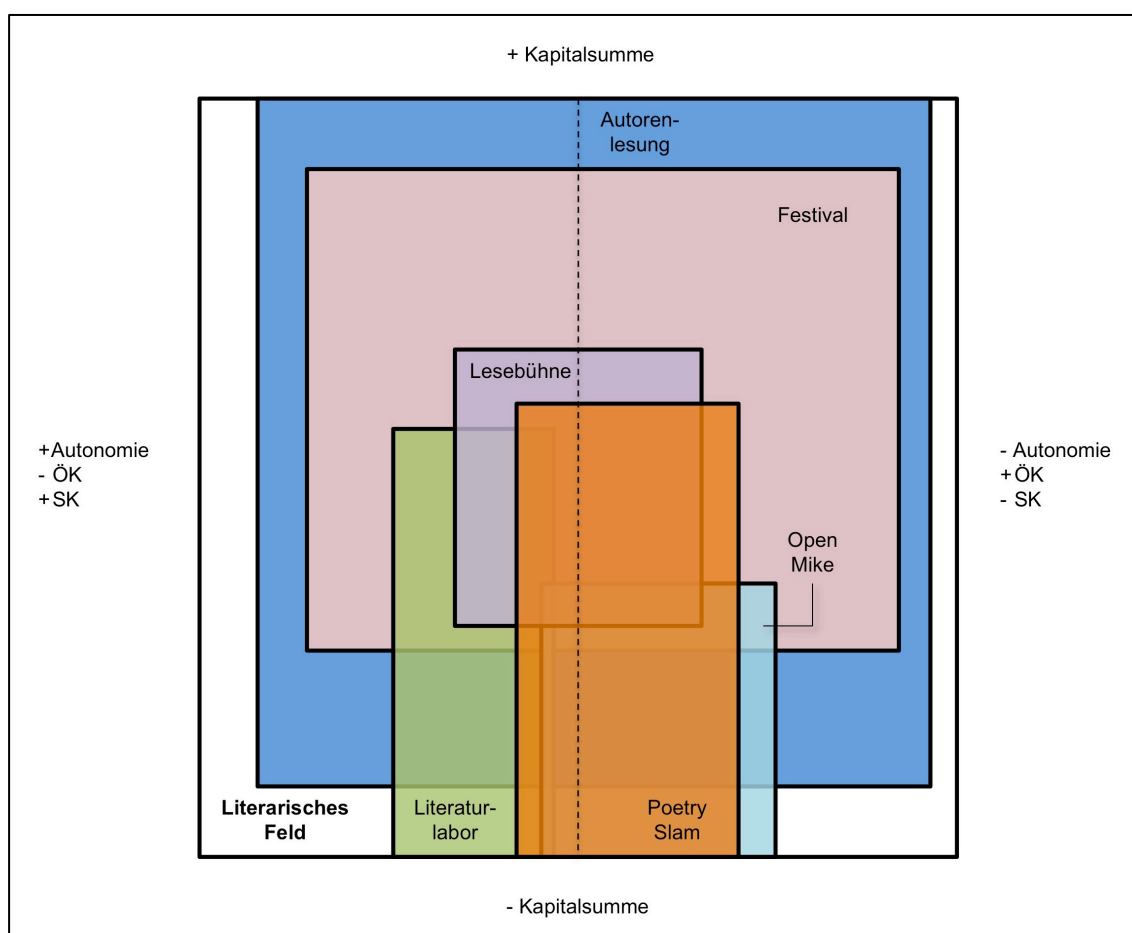


Abb. 3 – Bereiche des literarischen Feldes, aus denen sich die auftretenden Autoren der verschiedenen Literaturveranstaltungsformate akquirieren (schematische Darstellung; ÖK: ökonomisches Kapital, SK: feldspezifisches Kapital)

Ungeachtet solcher Phänomene ziehen verschiedene Literaturveranstaltungsformate noch immer spezifische Publika an (Kap. 5.2.1). Was diese an den je-

⁸⁴⁰ In den Augen vieler Organisatoren von Clublesungen bestand die wesentliche Funktion der Veranstaltungen darin, »Mittel zum Zweck der Herstellung von Öffentlichkeit für Literatur« zu sein, wohingegen bei Slams und Lesebühnen mit der jeweiligen Dramaturgie bewusst darüber hinausgegangen wurde. Roesnik: »Machtwort«, S. 275.

4. Differenzstrukturen

weiligen Veranstaltungen und Veranstaltungsformaten schätzen und inwiefern sie bei ihren Wertungen von Maßstäben ausgehen, die auch die Handlungen der ›Literaturexperten‹ und Organisationsinstanzen bzw. Auftretenden bei Literaturveranstaltungen prägen, werde ich im folgenden Kapitel unter Rekurs auf die Differenzstrukturen darstellen, die ich in diesem Kapitel herausgearbeitet habe.

Abb. 4 – Evaluative Einstellungen von Organisatoren und Autoren zu Elementen von Literaturveranstaltungen: Überblicksdarstellung**

Bezugselement/ -ebene der Veranstaltung	Maßstab/veranstaltungs- formatsbezogene Wertung	Veranstaltungsformat bzw. -kontext				
		Lesebühne	Poetry Slam	Autoren- lesung (E-Litera- tur)	Autorenlesung: Variationen*** (U-Litera- tur) (E-Litera- tur)	
Ort	Literaturhaus, Theater	-, (+)	-, (+)	+		[-], (+)
Ort	Club, Kneipe	+	+	[-]		(+)
Ort	thematischer Bezug zum Text			[-]	(+)	[-]
Ort	privat (z.B. Wohnzimmer)			[-]		(+)
Veranstaltung	z.T. unprof. Organisation/Ablauf	+	+	[-]	[-]	[-]
Veranstaltung	Publikumsbeteiligung: Fragen	[-]	[-]	+	+	(+)
Veranstaltung	Publikumsbeteiligung: sonstige	(+)	+	[-]	[-]	[-]
Veranstaltung	Verköstigung: Getränke	+	+	(+)	(+)	(+)
Veranstaltung	Verköstigung: Essen				(+)	
Veranstaltung	Musik vor/nach/während Spiel	+	+		(+)	(+)
Veranstaltung	Video-Einspielungen	(+)	[-]		(+)	(+)
Veranstaltung	überraschende Elemente		+		(+)	
Veranstaltung	Abwechslung von VA-Elementen	+	+	-		
Veranstaltung	Atmosphäre: gesellig, informell	+	+			(+)
Veranstaltung	Unterhaltsamkeit	+	+		+	(+)
Veranstaltung	Spaß	+	+	-		[-]
Interview/Gespräch	Wissensvermittlung			+	+	[+]
Auftritt****	Lebendigkeit		+			
Auftritt/Autor	Authentizität	+	+	+		(+)
Auftritt	affektive Wirkung allgemein	+	+	(-)/(+)	+	
Auftritt	Unterhaltsamkeit	+	+			
Auftritt/Autor	Dezenz			+		
Auftritt/Autor	Exaltiertheit (ggf. Exzessivität)		+	[-]		
Performance	insgesamt	(+)	+	(+)	(+)	(+)
Performance	Gestik, Mimik	+	+	(-)		
Performance/Autor	auswendiger Vortrag		+			
Performance	schauspielerische Elemente		(+)	(-)/(+)		
Text	Alltagsthemen	+	+			
Text	inhaltl. innovativ und/oder originell		(+)	+		
Text/Autor	autobiographisch geprägt	+				
Text	Komplexität			+		
Text	Verständlichkeit		+		(+)	
Text	Gestaltung der Sprache		+	+		
Text (ggf. Auftritt)	formal experimentell		(+)	+		
Text	Vermittlung der Bedeutung			+		
Text	Erkenntnisbedeutsamkeit		(+)	+		
Text	Wissensvermittlung			(+)	(+)	
Text (ggf. Auftritt)	intellektuelle Erfahrung			+		
Text	Unterhaltsamkeit	+	+		+	
Text	Komik	+	+	(+)	(+)	(+)

*) **Legende:**

+/- zumeist positiv/negativ bewertet

(+)/(-) optionales Element; wenn eingebunden oder wahrgenommen, dann positiv/negativ bewertet

[+]/[-] indirekte Wertung (positiv oder negativ); aus anderen Wertungen ableitbar

■ keine allgemeine evaluative Tendenz ableitbar

**) Es sei noch einmal darauf hingewiesen, dass es sich bei der obigen Tabelle lediglich um eine Zusammenfassung dessen handelt, was in Kapitel 4 dargestellt wurde. Die hier genannten Voraussetzungen der Wertung von Literaturveranstaltungen durch Organisatoren und Autoren sind mithin *nicht* statistisch repräsentativ (sie dienen lediglich dazu, eine Grundlage für die Publikumsbefragungen zu erarbeiten); auch sind sie nur in einem Maße verallgemeinerbar, wie ich es im betreffenden Kapitel für den jeweiligen Wertungskontext dargestellt habe.

***) Die Angaben in diesen beiden Spalten gehen von Autorenlesungen (E-Literatur) aus und zeigen mögliche Variationen auf oder lassen offen, ob die betreffenden Elemente variiert werden, wenn es keine Angaben hierzu gab.

****) Ich spreche dann vom Auftritt als Bezugsobjekt einer Wertung bzw. eines Wertmaßstabs, wenn nicht entscheidbar ist, ob Text oder Performance Bezugsgegenstand sind, oder wenn sich Wertungen/Wertmaßstäbe auf beide beziehen.

5. Publikumsbewertungen bei Autorenlesungen und Poetry Slams

Ziel dieser Arbeit ist es, die Frage zu beantworten, was den Zuschauern an gegenwärtigen Veranstaltungen, bei denen Literatur vorgetragen wird, gefällt und was nicht, sowie Erklärungsmöglichkeiten dafür zu präsentieren. Dass ›normale‹, nicht-professionelle Rezipienten¹ im Mittelpunkt einer Untersuchung stehen, die sich der Rezeption und Wertung von Literatur widmet, erscheint ebenso naheliegend, wie es im literaturwissenschaftlichen Kontext unüblich ist. Letzteres hat mehrere Gründe: Zwar wird der autonomistische Ballast insbesondere literaturwissenschaftlicher Analysemethoden und theoretischer Konzepte bereits seit den 1970er-Jahren nach und nach zur Disposition gestellt,² dessen ungeachtet folgt die Auswahl der Gegenstände, die in der literaturwissenschaftlichen Praxis tatsächlich untersucht werden, noch immer primär den Entwicklungen im autonomen literarischen Teilfeld und als adäquat empfundenen Wertungen (i.e. der Literaturkritik).³ Werden Bewertungen

¹ Mit Stefan Neuhaus zähle ich solche Akteure zu den professionellen Rezipienten von Literatur, die sich beruflich mit Literatur beschäftigen oder – und hier ergänze ich Neuhaus' Bestimmung –, die sich in einem Maße mit Literatur beschäftigen, dass eine normale Arbeitsperiode durch die literaturbezogenen Tätigkeiten eingeschränkt würde (in einem Maße also, das über ein Hobby hinausgeht. Auf diese Weise lassen sich z.B. auch noch nicht veröffentlichte Autoren, die mit ihrer Tätigkeit kein Geld verdienen, zu den ›Literaturexperten‹ zählen). Vgl. Neuhaus: *Literaturvermittlung*, S. 16; Horst W. Opatowski: *Pädagogik der Freizeit. Grundlegung für Wissenschaft und Praxis*, Bad Heilbrunn: Klinkhardt 1976, S. 12-16. Heydebrand/Winkos Bestimmung von »Normalleser« (übertragen auf den aktuellen Untersuchungszusammenhang: »Normalrezipienten«) greift hier m.E. zu kurz, insofern sie davon ausgeht, dass professionelle Leser ihre spezifischen habitualisierten Umgangsweisen mit Literatur und ihr besonderes Wissen beim ›privaten Konsum‹ ausblenden könnten. Vgl. Heydebrand/Winko: *Einführung in die Wertung von Literatur*, S. 102.

² Vgl. z.B. Oliver Jahraus: »Text, Kontext, Kultur. Zu einer zentralen Tendenz in den Entwicklungen in der Literaturtheorie von 1980–2000«, in: *Journal of Literary Theory* 1 (2007), S. 19-44.

³ Der Grund hierfür liegt zum einen im wissenschaftlichen ›Experten‹-Habitus: Aus der Kenntnis der Entwicklungsgeschichte des Feldes (und v.a. seiner Autonomisierung) resultiert ein Interesse insbesondere an Gegenständen, denen ein Potenzial beigemessen wird, diese Geschichte fortzuschreiben. Zum anderen ist die unbewusste oder bewusste Orientierung an Gegenständen aus dem autonomen literarischen Teilfeld Resultat der

von Literatur rekonstruiert, dienen in der Folge zumeist Rezensionen, Autoreninterviews, poetologische Texte u.Ä. als Datengrundlage, also häufig schriftlich fixierte Texte von Autoren, Literaturkritikern oder anderen professionellen Lesern. Hiermit hängt der zweite Grund dafür zusammen, dass nur selten ›Normalrezipienten‹ in den Blick genommen werden: Die Äußerungen von professionellen Literaturrezipienten sind nicht nur leichter zugänglich und können mithilfe textanalytischer Methoden untersucht werden, v.a. sind sie in einem abgrenzbaren diskursiven Kontext veröffentlicht worden; sie lassen sich deshalb einfacher systematisieren und zueinander in Bezug setzen.⁴

Untersucht man jedoch die Rezeption und Wertung konkreter Literaturveranstaltungen und literarischer Performances, wird schnell deutlich, weshalb es sich lohnt, das ›allgemeine‹ Publikum in den Blick zu nehmen und nicht nur Äußerungen von Autoren, Organisatoren oder Kritikern: Erstens ist in diesem Untersuchungsbereich die körperliche Präsenz von Zuschauern konstitutiv dafür, von einer Literaturveranstaltung zu sprechen (Kap. 2.2.2); sie bildet eine der situationellen Gelingensbedingungen des Live-Auftritts mit einem literarischen Text.⁵ Zweitens werden im Anschluss an Lesungen u.ä. Präsentationen literarischer Texte anders als etwa bei Theateraufführungen oder Kabarettprogrammen seltener Besprechungen o.Ä. publiziert – schließlich geben Autoren fast nie zwei Lesungen aus dem gleichen Buch in derselben Stadt, sodass eine Veranstaltungskritik eine praktische Relevanz für potenzielle Besucher haben könnte. Demgegenüber gibt es gerade über Theaterstücke, die eine ganze Spielzeit oder länger laufen, ähnliche Auseinandersetzungen unter Kritikern wie bei belletristischen Buchtiteln, wobei sich solche Besprechungen immer auch an mögliche zukünftige Besucher der jeweiligen Inszenierung richten. Drittens etablierten sich jüngere Veranstaltungsformate wie Poetry Slams und Lesebühnen weitgehend unbeachtet von der Literaturkritik und unabhängig von bestehenden Institutionen des Literaturbetriebs – getragen wurden und werden sie noch immer vom Publikum.⁶ Die feuilletonistische Kulturkritik erfüllt also nicht nur im Literaturveranstaltungswesen all-

Abgrenzung des literaturwissenschaftlichen Feldes insgesamt vom ökonomisch dominierten Pol des Machtfeldes.

⁴ Vgl. hierzu auch Buck: *Literatur als moralfreier Raum?*, S. 54-58.

⁵ Demgegenüber spielt es dafür, ob ein Text publiziert wird, zunächst einmal keine Rolle, dass er tatsächlich gelesen wird (durchaus aber für die Publikation weiterer Texte desselben Autors). Auch der noch immer weit verbreitete Ahistorismus der wissenschaftlichen und der literaturkritischen Rezeption von schriftlich fixierten Produkten insbesondere des autonomen Teilfeldes korrespondiert mit einer Ausblendung der anvisierten oder tatsächlichen Leser. Vgl. Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 480-485.

⁶ Die hohe Relevanz des Publikums für das Veranstaltungswesen und die damit zusammenhängenden sozialen Szenen und Bereiche kultureller Produktion wird besonders dann deutlich, wenn es wie im Social Beat nicht gelingt, das Publikum dauerhaft zu binden (Kap. 4.2.1.2).

gemein, sondern auch bei spezifischen Entwicklungen des Feldes eine geringere Funktion als im literarischen Feld insgesamt.

Viertens ist zu erwarten, dass das Ergebnis inhaltlich ein ganz anderes ist, untersucht man Wertungen der an Veranstaltungen beteiligten Akteure bzw. professioneller Rezipienten von Literaturveranstaltungen und Wertungen der übrigen Zuschauer. Auch wenn für die Rezeption und Wertung schriftlich fixierter literarischer Texte gilt, dass aus dem Umgang von »Experten mit Literatur elementare Regeln und Werte des Umgangs mit Literatur abgeleitet werden können«,⁷ sind Erstere »nicht repräsentativ für den Umgang von Laien mit Literatur«.⁸ Die Reichweite der Übertragbarkeit von Rezeptionsweisen und Bewertungen professioneller Rezipienten auf die von »Laien« ist entsprechend begrenzt.

Um den Zusammenhang von Produktions- und Konsumtionsfeld in sein Theoriemodell zu integrieren, greift Bourdieu auf den Begriff der Homologie zurück (Kap. 3.2/4): Es kommt, so Bourdieu, zu einem »unbeabsichtigten Ausgleich zwischen Angebot und Nachfrage«,⁹ und zwar in einer Form, »die derart wundersam erscheint, dass sie den Eindruck zu erwecken vermag, das Ergebnis einer bewussten Anpassung des Angebots an die Nachfrage zu sein«.¹⁰ Ich gehe ebenfalls von einer Tendenz zur Homologie aus, die auf geteilten habituellen Wissensordnungen basiert; mit Bourdieu halte ich es für plausibel, eine Homologie allgemeiner Wertmuster sowie eine *relative* Homologie der Relation von Werken im Feld der Produktion und ihrer Relation im Konsumtionsraum anzunehmen. Lenkt man den Blick aber auf deutlicher abgegrenzte Untersuchungszusammenhänge, wird umso stärker wirksam, was Rainer Diaz-Bone für Homologien allgemein konstatiert: »Die Kohärenzen in den Sphärenordnungen sind regionale und temporäre, Widersprüche und Unschärfen führen zu Verwerfungen und Brüchen.«¹¹ Weder kann man unbesehen davon ausgehen, dass alle *spezifischen* Wertmaßstäbe und ihre differenzstrukturelle Funktion miteinander korrespondieren, noch werden tatsächlich alle Gegenstände notwendigerweise entsprechend ähnlich wahrgenommen. Stets gilt, dass selbst bei übereinstimmenden Habitusmerkmalen die Wahrnehmung von Gegenständen nicht determiniert ist, sondern Letztere, »obwohl nicht gänzlich offen, [...] doch polyvalent« erscheinen.¹²

⁷ Buck: *Literatur als moralfreier Raum?*, S. 57.

⁸ Ebd.

⁹ Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 395.

¹⁰ Ebd., S. 262. Zur Grundlegung homologer Konsumtions- und Produktionsstrukturen kommt es Bourdieu zufolge in der Schule. Vgl. Bourdieu: »Der Habitus als Vermittlung zwischen Struktur und Praxis«, S. 139.

¹¹ Diaz-Bone: *Kultur, Diskurs und Lebensstil*, S. 131.

¹² Paul Willis: »*Profane Culture*«. *Rocker, Hippies: Subversive Stile der Jugendkulturen* (1978), übers. v. Sibylle Koch-Grünberg, Frankfurt/Main: Syndikat 1981, S. 250. Zum Polyvalenzbegriff vgl. auch Kapitel 5.3.2.1.3.3.

Folglich kann zwar erwartet werden, dass die in Kapitel 4 herausgearbeiteten Aspekte von Veranstaltungen und Auftritten mit Literatur, die das Feld der Literaturveranstaltungen strukturieren, auch eine Rolle für das Publikum spielen; es wäre jedoch unzulässig, von den Präferenzen der Produzenten und professionellen Rezipienten unmittelbar auf die Wertmaßstäbe der Konsumenten zu schließen. Ob und in welchem Maße einzelne produktions- und vermittlungsbestimmende Aspekte für die Konsumenten,¹³ die nicht-professionellen Besucher von Literaturveranstaltungen, relevant sind, kann nicht theoriegeleitet beantwortet werden, sondern muss empirisch untersucht werden, und genau hierin liegt der Erkenntnisgewinn dieser Arbeit.

Dabei wiederum erfüllt die Analyse der Wertungen professioneller Rezipienten und an Literaturveranstaltungen beteiligter Akteure, die ich im vorangegangenen Kapitel vorgenommen habe, einen wichtigen Zweck:¹⁴ Sie dient als ein Ausgangspunkt zur Erstellung eines Untersuchungsdesigns, mit dem sich Publikumswertungen und -wertmaßstäbe erfassen lassen. Die systematische Differenzierung der Bestandteile von Literaturveranstaltungen (Kap. 2) schärft den Blick dafür, welche Veranstaltungsaspekte Gegenstände von Wertungen werden können. In Kapitel 3 habe ich ausgehend von einer Analyse des Wertungsbegriffs dargelegt, welche Aspekte bei der Rekonstruktion einer Wertung und welche individuellen und sozialen Faktoren zur Erklärung von Wertungen zu berücksichtigen sind. Hiervon ausgehend gibt die Analyse der ›Experten‹-Wertungen und der Grenzziehungen im Feld der Literaturveranstaltungen Hinweise darauf, welche Wertmaßstabs- und Wertungskomplexe auch für die Zuschauer relevant sein und welche semantischen und strukturellen Zusammenhänge zwischen einzelnen Präferenzen der Publika bestehen könnten.

Das Untersuchungsdesign, das es erlaubt, die Publikumswertungen von Literaturveranstaltungen zu erfassen und zu analysieren, werde ich im nächsten Kapitel entwickeln (Kap. 5.1). Zwar sind inzwischen auch schriftlich fixierte Rezensionen von ›Normallesern‹ bzw. ›Laienwertungen‹ literarischer Texte in umfassendem Maße vorhanden und zugänglich (insbesondere als Kundenrezensionen beim Online-Buchhändler Amazon und in Internet-Buch-Communities),¹⁵ gleichwohl gibt es bis auf einige wenige im Internet publizierte Veranstaltungsberichte von Zuschauern fast gar keine Datengrundlage zur Untersuchung der Wertungen von Literaturveranstaltungspublika. Mithin war es im Rahmen dieser Arbeit notwendig, sämtliche Daten über Wertmaßstäbe und Wertungen des Publikums, Informationen über Zuordnungsvorausset-

¹³ Anders als Bourdieu sehe ich Literaturkritiker weniger als Teil des Raums der Konsumtion, sondern – insofern sie Instanzen der Literaturvermittlung sind (Kap. 4.1) – als Teil des literarischen Feldes.

¹⁴ Zudem dient sie der Korpusbildung, worauf ich in Kap. 5.1.1 eingehe.

¹⁵ Hier kommt es jedoch zu einer Durchmischung von professionell erstellten Kritiken, Rezensionen, die von den Marketingabteilungen der Verlage in Auftrag gegeben wurden, und tatsächlichen Laienrezensionen.

zungen, soziodemografische Daten, Daten zum Kulturkonsum u.Ä. selbst zu erheben.

Nachdem ich ausgehend von den gewonnenen Daten die Zusammensetzung der Publika analysiert habe (Kap. 5.2) – eine wichtige Voraussetzung, um Ansätze zur Erklärung des Wertungsverhaltens zu formulieren –, folgen schließlich die zentralen empirischen Kapitel dieser Arbeit, zu denen alle vorangegangenen theoretische und gegenstandsspezifisierende Grundlagen bereitstellen: die Auswertung der Wertmaßstäbe der Veranstaltungspublika (Kap. 5.3.1), ihrer Wertungen (Kap. 5.3.2) sowie deren Erklärung.

5.1 Planung und Durchführung der Datenerhebungen

5.1.1 Korpusbildung: Die Auswahl zu untersuchender Veranstaltungsformate und Veranstaltungen

Bevor ich darauf eingehe, welche Schritte gegangen werden müssen, um die Fragen danach zu beantworten, was Zuschauern an Literaturveranstaltungen und den Auftritten von Autoren mit ihren Texten gefällt und warum, ist es notwendig, mehrere Differenzierungen vorzunehmen. In Kapitel 4 habe ich dargestellt, welche Aspekte von Literaturveranstaltungen und literarischen Performances die sozialen Praktiken und die Feldstrukturen aus Sicht der beteiligten Akteure und beiwohnenden »Literaturexperten« prägen. Dabei wurde nicht nur deutlich, dass »Literatur« auch im Bereich der Veranstaltungen als sozial differenzierender Kampfbegriff fungiert, sondern v.a., dass die Positionierung von Literaturveranstaltungsformaten auch darüber hinaus in Abgrenzung zu anderen Formaten vorgenommen wird: Im Feld der Akteure, deren soziale Position durch ihre Einstellung zu und/oder Partizipation an Praktiken im Feld der Literaturveranstaltungen mit bestimmt wird, dominieren differenzbildende Positionierungsstrategien, die exkludierend wirken; das Eigene wird in Abgrenzung zum anderen herausgestellt, und zwar insbesondere, was die Bewertungen der Unterschiede zwischen den Veranstaltungsformaten betrifft.

Die Positionierungen beteiligter Akteure und professioneller Rezipienten in Bezug auf die verschiedenen Veranstaltungsformate basieren zumindest z.T. auf den strukturellen Unterschieden zwischen den Formaten, wie ich sie in Kapitel 2 beschrieben habe. Gleichzeitig prägen die jeweiligen Auftrittformen und sonstigen sozialen Praktiken der Autoren sowie die gestalterischen Entscheidungen der Organisatoren das betreffende Veranstaltungsformat. Diese und weitere Faktoren – so ist ausgehend von Bourdieus Homologieannahme zu erwarten – führen dazu, dass ein spezifisches Publikum angezogen wird, das durch seine Handlungen und sein Verhalten den Veranstaltungen der verschiedenen Formate abermals einen soziostrukturell differenzierenden Stempel aufdrückt.

Kurzum: Es ist zu erwarten, dass sich im ausdifferenzierten Feld der Literaturveranstaltungen, das ich im letzten Kapitel knapp umrissen habe, die

Fragen, die ich mit dieser Untersuchung beantworten möchte, nicht für ›Literaturveranstaltungen im Allgemeinen‹ beantworten lassen, sondern nur mit Bezug auf einzelne Veranstaltungsformate. Wie in allen sozialen Zusammenhängen ist es – mit Bourdieu gesprochen – epistemologisch relevant, inwiefern »das Objekt, das ich mir vorgenommen habe, in ein Netz von Relationen eingebunden ist, und ob es seine Eigenschaften nicht zu wesentlichen Teilen diesem Relationsnetz verdankt«;¹⁶ aus diesem Grund plädiert Bourdieu ganz allgemein für eine »vergleichende Methode«¹⁷ bei der Untersuchung sozialer Phänomene, durch welche die systematischen Unterschiede zwischen zwei soziostrukturell zusammenhängenden, aber verschieden positionierten Bereichen sozialer Praxis mit erfasst werden können.

Da es aus forschungspraktischen Gründen zu aufwendig wäre, sämtliche der oben vorgestellten Veranstaltungsformate (Kap. 2.3) in den Blick zu nehmen und die Präferenzen ihrer Publika miteinander zu vergleichen, ist es notwendig, eine Auswahl zu treffen. Dabei müssen neben dem Typ der Veranstaltung auch die Veranstaltungsräume im o.g. Sinne berücksichtigt werden (Kap. 2.2.5), die in hohem Maße sozial differenzierend wirken. Dies geht – wie in Kap. 4.2.2.1 dargestellt – insbesondere bei Autorenlesungen mit systematischen Unterschieden auf der Organisationsebene einher: Hier sind Veranstalter wie Buchhandlungen und Literaturhäuser an die eigenen Veranstaltungsorte gebunden (zeichnen sie für Veranstaltungen an anderen Orten verantwortlich, sind dies Ausnahmen); fällt die Wahl hingegen auf andere, ›untypischere‹ Literaturveranstaltungsorte, was häufig damit einhergeht, dass die Veranstalter nicht nur Literaturveranstaltungen organisieren, sondern z.B. auch Konzerte, Theateraufführungen u.Ä., dient der Ort selbst in vielen Fällen als eigenes Gestaltungselement und/oder zur bewussten Differenzmarkierung (Kap. 4.2.2.1.3).

Welche Literaturveranstaltungsformate und -orte sollen also untersucht werden? Wie in der Einleitung bereits umrissen wurde, habe ich mich entschieden, zwei Veranstaltungsformate in den Blick zu nehmen, und zwar ausgehend von der jüngeren Geschichte der Literaturveranstaltung, die im letzten Kapitel aus differenztheoretischer Perspektive dargestellt wurde. Es sind zwei Veranstaltungsformate, die im Feld der Literaturveranstaltungen entgegengesetzte Positionen einnehmen und sich gerade deshalb für eine vergleichende Analyse anbieten: Autorenlesungen und Poetry Slams, und zwar Autorenlesungen in Literaturhäusern sowie einen Slam in einem Club und einen Slam, der an einem Veranstaltungsort stattfindet, der sonst v.a. Kabarett- und Kleinkunstveranstaltungen beherbergt. Außerdem habe ich das Korpus auf solche Veranstaltungen beschränkt, bei denen nicht *ausschließlich* argumentative Texte vorgetragen werden – Lesungen aus Sachbüchern etwa werde ich

¹⁶ Bourdieu/Wacquant: *Reflexive Anthropologie*, S. 262.

¹⁷ Bourdieu: »Strukturalismus und soziologische Wissenschaftstheorie«, S. 33.

nicht berücksichtigen.¹⁸ Der Grund hierfür ist ein ähnlicher wie bei der Entscheidung, lediglich Veranstaltungen zu untersuchen, bei denen Autoren ihre Texte selbst vortragen. Letzteres gewährleistet, dass die Publikumsbewertungen nicht durch die soziale Rolle der Akteure unterschiedliche Gewichtungen erfahren; liest etwa ein Schauspieler einen literarischen Text, ist davon auszugehen, dass die Aufmerksamkeit alleine durch dessen Profession verstärkt auf die Performance gelenkt wird. Bei Lesungen aus Sachbüchern ist es umgekehrt: Höchstwahrscheinlich liegt hier die Aufmerksamkeit der Zuschauer bereits durch die Textsorte stärker auf inhaltlichen Aspekten und sowohl weniger auf formalen als auch weniger auf der Performance.¹⁹ Beide Entscheidungen dienen also dazu, die Vergleichbarkeit der betrachteten Veranstaltungen zu erhöhen.

Autorenlesungen zu untersuchen, liegt nahe: Zum einen sind sie das mit Abstand häufigste Literaturveranstaltungsformat. Zum anderen sind die heutigen Autorenlesungen gleichsam direkter Nachfahre der Ausgangsform aller gegenwärtigen Literaturveranstaltungen, bei denen Autoren ihre Texte selbst vortragen (Kap. 4.2.2.1.1). In der Folge bildet die typische Organisationsform der Autorenlesung (Kap. 2.3.1) deshalb unabhängig von den präsentierten Gegenständen den wesentlichen Referenzpunkt für die Positionierung anderer Formate im Feld der Literaturveranstaltungen, wie in Kapitel 4 deutlich wurde.

Autorenlesungen, bei denen belletristische Prosa vorgetragen wird, bilden die mit Abstand häufigste Variante, weshalb ich mich – angesichts der notwendigerweise begrenzten Größe des Korpus untersuchter Veranstaltungen (Kap. 5.1.2) – auf solche beschränken werde.²⁰ Dafür, Autorenlesungen in Literaturhäusern in den Blick zu nehmen, spricht, dass ihre Praxis, Lesungen auszurichten, sehr wirkungsmächtig ist (Kap. 4.2.2.1.1): Sie bieten stets die meisten Lesungen in ihrer Region an, präsentieren Autoren mit hohem symbolischen Kapital und sind ihrerseits die Instanz im Bereich belletristischer Lesungen, die für sich die höchste Autonomie in Anspruch nimmt: Als in hohem Maße legitimierte Institutionen mit dem programmatischen Ziel »der (nicht-kommerziellen) Begegnung mit Literatur«²¹ (dies schlägt sich in der Rechtsform

¹⁸ Bei Poetry Slams werden auch argumentative Texte vorgetragen; durch den Rahmen stehen sie jedoch v.a. in Relation zu belletristischen Textsorten und werden in der Folge vermutlich u.a. mithilfe solcher Wertmaßstäbe bewertet, die auch zur Bewertung von Auftritten mit belletristischen Texten herangezogen werden.

¹⁹ Vgl. hierzu auch Kap. 4.2.2, Fn. 461.

²⁰ Angesichts des Umstands, dass ich auch *Poetry Slams* untersuchen werde, ließe sich einwenden, dass neben Literaturhauslesungen aus belletristischer Prosa auch Lyriklesungen untersucht werden sollten. Diese sind aber in Literaturhäusern zum einen äußerst selten und prägen die typische Lesungspraxis kaum, zum anderen ist die englischsprachige Bezeichnung »Poetry Slam« insofern irreführend, als auf Slams in Deutschland größtenteils keine Lyrik vorgetragen wird (Kap. 4.2.1.3.1f.).

²¹ Plachta: *Literaturbetrieb*, S. 143.

der Stiftung bzw. des Vereins organisationsstrukturell nieder) ist durch sie das meiste symbolische Kapital zu erwerben. Zudem sind es die ›Wasserglaslesungen‹ in den Literaturhäusern, von denen sich das Poetry-Slam-Subfeld noch immer explizit abgrenzt.

Im Feld der Literaturveranstaltungen sind Poetry Slams zwar das jüngste, aber zugleich das zweithäufigste Format,²² zudem stehen sie in der größtmöglichen Opposition zur ›klassischen Autorenlesung‹. Zum einen gilt dies für die Ebene der typischen Veranstaltungsstruktur bzw. des Veranstaltungsablaufs: Bei Autorenlesungen tritt zumeist nur ein Autor auf und präsentiert Textausschnitte; dabei ist das Publikum kaum in den Ablauf eingebunden, der typischerweise aus Lesungsphasen und Gesprächen zwischen dem Autor und einem Interviewer besteht; erst am Ende der Veranstaltung haben die Zuschauer bei manchen Lesungen die Möglichkeit, Fragen an den Autor zu richten. Poetry Slams bieten mehreren Autoren eine Bühne, die abgeschlossene Texte präsentieren; das Publikum bestimmt durch seine Wertungen den Ablauf der Veranstaltung aktiv mit, sodass neben den Vorträgen der Autoren die Publikumsbewertungen zentrale Bestandteile des Veranstaltungsablaufs sind.

Zum anderen sind Autorenlesungen – wie bereits angedeutet insbesondere solche in Literaturhäusern – und Poetry Slams mit Blick auf ihre Position im Feld maximal voneinander unterschieden. Insofern sind die gut besuchten Slams keineswegs als randständiges Phänomen, sondern als »Ausdruck der Pluralisierung literarischer Praxis«²³ zu werten. Explizite Differenzmarkierungen nehmen insbesondere Akteure der Poetry-Slam-Szene vor: Bas Böttcher etwa stellt »das leicht betrunkenes Bar-Publikum auf Slams«²⁴ und »das vermeintlich anspruchsvolle Literaturhaus-Publikum«²⁵ gegenüber; Wolf Hoge-kamp gibt für die Anfangszeit des Slams in Deutschland zu Protokoll:

Den Autoren bei den Poetry Slams und auch mir als Veranstalter war es wichtig, dass das Ganze in einer Kneipe stattfand und sich damit als Format deutlich

²² Dass der Poetry Slam ein jüngeres Veranstaltungsformat sei und weniger bekannt als Autorenlesungen, wird gelegentlich angeführt, um gegen seinen Wert als Forschungsobjekt zu argumentieren. Ein solcher, oftmals bildungskulturell präfigurierter ›Scheuklappenblick‹ blendet jedoch zum einen die hohe Zahl regelmäßig stattfindender Slams aus, die es inzwischen im deutschsprachigen Raum gibt. Zum anderen wird ignoriert, dass sich das Format hierzulande bereits seit über 20 Jahren erfolgreich hält und permanent Besucherzuwächse erfährt bzw. immer neue Slams gegründet werden (zur Entwicklung des Poetry Slams in Deutschland vgl. Kap. 4.2.1.3.2).

²³ Hermann Korte: *Zurückgekehrt in den Raum der Gedichte. Deutschsprachige Lyrik der 1990er Jahre*, Münster: LIT 2004, S. 16.

²⁴ Lipczinsky/Böttcher: »Der Blick aufs Alltägliche, aber aus einer etwas anderen Perspektive«, S. 289.

²⁵ Ebd.

5. Publikumsbewertungen bei Autorenlesungen und Poetry Slams

unterschied von den herkömmlichen Lesungen, die zu der Zeit in den Literaturhäusern üblich waren.²⁶

Letzteren fehle, so Boris Preckwitz, die »offene Atmosphäre«²⁷ eines Clubs. Ko Bylanzky ergänzt: »Wenn dann Slams [...] in den Mausoleen der Literatur stattfinden, wird vom ursprünglichen Charakter des ganzen [sic] wenig übrig bleiben.«²⁸

Ein paar Jahre später hat sich der Poetry Slam im deutschsprachigen Raum etabliert, und Bylanzky äußert sich wesentlich selbstbewusster: »Nach einer *bewegungsfreiheit* im Literaturhaus jedenfalls entfuhr es mir auf die Frage, wie mir denn der Abend gefallen hat: ›Gut, nur bin ich mehr Besucher gewöhnt.«²⁹ Zudem konstatiert er anders als befürchtet keine Vereinnahmung des Veranstaltungsformats Poetry Slam, sondern behauptet vielmehr eine Einflussnahme auf die ›Mausoleen der Literatur‹: »Und siehe da, dass eine gewisse Wohlfühlatmosphäre eine Rolle spielt, begreifen auch die Literaturhäuser.«³⁰

Poetry Slams nehmen ebenso wie Literaturhäuser ein hohes Maß an Autonomie für sich in Anspruch, bestimmen diese aber z.T. anders: Zwar grenzen sie sich wie die Literaturhäuser von den ›Marketingveranstaltungen‹ für Produkte des heteronom ausgerichteten literarischen Teilfeldes ab, gleichzeitig aber auch von den ›elitären‹ Praktiken der Literaturhauslesungen.³¹ In ähnlicher Weise folgt die Legitimierung von Auftretenden anderen Mechanismen: Ist die institutionelle Legitimierung jener Autoren, die auf den Bühnen der Literaturhäuser lesen, ans Feld der Macht gekoppelt,³² unterliegt die Legitimierung von Poetry-Slam-Autoren jenen feldinternen Mechanismen, wie sie für

²⁶ Rolf S. Wolkenstein/Ann K. Weldy/Wolf Hogeckamp: »Poetry Slam in Deutschland«, in: *Buch- und KrimiWelt* (7.5.2008), URL: <http://www.arte.tv/de/2033786.html>, Datum des Zugriffs: 20.3.2012. Vgl. auch Hogeckamp in Urbach: *Slam Poetry*, 00:20:50.

²⁷ Preckwitz: *Slam Poetry – Nachhut der Moderne*, S. 70. Zum Begriff der Atmosphäre vgl. Kap. 2.2.5, Fn. 198.

²⁸ Bylanzky: »Poetry Slam in Deutschland«, S. 79.

²⁹ Bylanzky: »Poetry Slam – Zwischen Underground und Establishment«, S. 158.

³⁰ Ebd., S. 155. Diese Einschätzung trifft zumindest auf einen Teil der Literaturhausveranstaltungen zu, vgl. Kap. 4.2.2.1.1.

³¹ Insofern besteht eine Oppositionsbildung zwischen Slam-Auftritten und den Popliteraturlesungen der 1990er-Jahre, z.B. wenn Benjamin von Stuckrad-Barre sich von einer für Poetry Slams typischen Praxis distanziert: »[D]er Künstler, der Autor, der Star, der vom Plakat, ich nämlich, mußte kurz vor Lesungsbeginn durchs Publikum hin zum Lesetisch gehen, und das ist dann recht unpop.« Benjamin von Stuckrad-Barre: *Livealbum. Erzählung*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1999, S. 190. Zugleich positioniert sich Stuckrad-Barre ablehnend gegenüber bildungskulturell geprägten Lesungen in Literaturhäusern, indem er polemisch festhält: »In einem Literaturhaus zu lesen ist in etwa so, wie einen Autoreifen zu ficken.« Ebd., S. 231. Grund dafür sei die »Hüstelatmosphäre mit vertraglich vereinbartem Aha-interessant-Applaus«, wobei gelte: »Kultur, die darf keinen Spaß machen, dann wäre es ja banal.« Kohls/Stuckrad-Barre: »Sex and Drugs and Deutsche Bahn«, o.P.

³² Vgl. Becker: *Die Lust am Unseriösen*, S. 283

Independent-Szenen typisch sind: Es handelt sich um legitimierte Positionen in einem Produktionsbereich, der aus der Perspektive des Feldes der Macht als illegitim anzusehen ist.³³

Den Einschätzungen von Akteuren des Poetry-Slam-Feldes steht dementsprechend die Abwertung ihrer Veranstaltungen als ›Events‹ gegenüber (Kap. 4.2.2.2), bei denen inhaltlich wie formal defizitäre Texte vorgetragen und/oder die vorgetragenen Texte keine adäquate Form der Vermittlung erfahren würden.³⁴ Entsprechend dieser starken Oppositionsbildung im Feld der Literaturveranstaltungen ist zu erwarten, dass gerade die Publika von Poetry Slams und Literaturhauslesungen unterschiedliche literatur- und veranstaltungsbezogene Wertmuster habituell verinnerlicht haben, wie immer diese genau konturiert sind. Deshalb lässt sich vermuten, dass die kontrastive Auswahl der Veranstaltungsformate und -orte dazu dienlich ist, sowohl die Ausprägungen unterschiedlicher Wertmuster als auch die Übergangsformen zwischen diesen Wertmustern aufzuzeigen.³⁵

Dieser Annahme folgte auch die Auswahl der Literaturhäuser und Slams, deren Veranstaltungen ich untersucht habe: jeweils drei Poetry Slams im Münchner Club *Substanz* und der Stuttgarter *Rosenau* (Restaurant und Bühne für Kabarett- bzw. Kleinkunstveranstaltungen in einem) sowie drei Lesungen in den Literaturhäusern München und Stuttgart.³⁶ Ausschlaggebend waren hier mehrere Aspekte, insbesondere aber der Rahmen, den die Veranstaltungsorte *Substanz* und *Rosenau* bieten: Mit der Club-Atmosphäre des *Substanz* und der Kabarettbühne der *Rosenau* sind die wichtigsten Veranstaltungsrahmen großer Poetry Slams im deutschsprachigen Raum erfasst, also solcher Slams, die mehrere Hundert Zuschauer anziehen: Die Veranstaltungsorte in München und Stuttgart verfügen über 400 Steh- bzw. 250 Sitzplätze und die Slams sind fast immer ausverkauft. Beide Veranstaltungen finden an Orten statt, die der o.g. Kategorie (A.2) zuzuordnen sind (Kap. 2.2.5): Als Club und Restaurant dienen sie primär dem gemeinschaftlich-geselligen Handeln ihrer Publika; sie sind nicht ausschließlich auf die Präsentation bestimmter Gegenstände hin ausgerichtet – anders als die Literaturhäuser, die der Kategorie A.1 zuzuordnen sind.³⁷

³³ Vgl. ebd., S. 13.

³⁴ Vgl. exemplarisch Moritz: »Die Verteidigung des Wasserglases«.

³⁵ Darauf, dass sich abgesteckte Praxisbereiche wie etwa der Veranstaltungsbereich anbieten, um habituelle Unterschiede herauszuarbeiten, weist auch Bourdieu hin. Vgl. Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 352.

³⁶ Die untersuchten Poetry Slams fanden am 5.4.2009, 3.5.2009 und 7.6.2009 statt (Stuttgart) bzw. am 12.4.2009, 10.5.2009 und 14.6.2009 (München).

³⁷ Die »Lokalität« *Rosenau* verfügt über eine Kabarett- und Kleinkunsthöhne, die durch eine verschiebbare Wand vom Restaurant abgetrennt ist. Vor den Veranstaltungen wird der Restaurantbetrieb auf den mit Stühlen und Tischen ausgestatteten Bereich vor der Bühne ausgeweitet, weshalb der Raum hinsichtlich seiner Atmosphäre eher der Kategorie A.2 als A.1 zuzuordnen ist.

5. Publikumsbewertungen bei Autorenlesungen und Poetry Slams



Abb. 5.1 – Literaturhaus Stuttgart, Saal

Bei Letzteren handelt es sich um zweckgebunden bestuhlte, in Weiß und hellen Farben gehaltene und gut ausgeleuchtete Veranstaltungssäle (Stuttgart: 158 [Abb. 5.1], München: 260 [großer Saal; Abb. 5.2.1] bzw. 186 Quadratmeter [Bibliothek; Abb. 5.2.2]), in Stuttgart mit einer knapp zehn Quadratmeter großen, nur etwa 20 Zentimeter hohen Bühne, die in einer Ecke des Raums liegt, in München mit einer mehr als doppelt so hohen und weitaus größeren Bühne im großen Saal und einer ähnlich niedrigen wie in Stuttgart in der Bibliothek. Das Haus in München ist mit 320 Plätzen im Hauptveranstaltungsraum das größte der Literaturhäuser,³⁸ das Stuttgarter Haus hingegen bietet nur maximal 150 Zuschauern Platz und ist damit eines der kleineren Literaturhäuser.

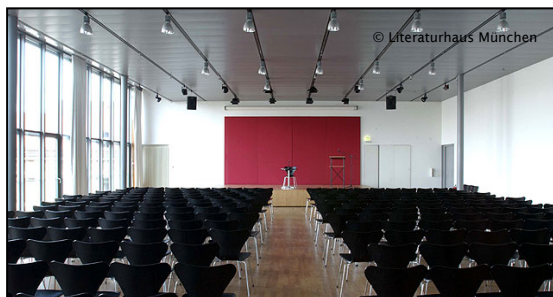


Abb. 5.2.1 – Literaturhaus München, Saal

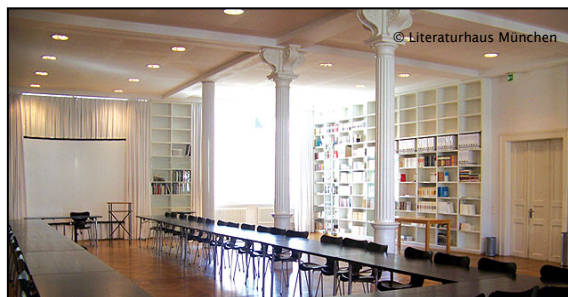


Abb. 5.2.2 – Ebd., Bibliothek

Demgegenüber wird der Eingangsbereich der Stuttgarter *Rosenau* ausschließlich als Restaurant genutzt, während sich die 20 Quadratmeter große Bühne in einem rund 120 Quadratmeter großen, vom vorderen Bereich separierbaren Raum befindet, in dem nicht nur Speisen und Getränke serviert werden, sondern fast jeden Abend zumeist kabarettistische Veranstaltungen stattfinden (Abb. 5.3). Für ungefähr drei Viertel der maximalen Zuschauerzahl stehen Sitzplätze an Tischen zur Verfügung, sodass die Besucher – wie bei vielen anderen Kabarett- und Kleinkunsthöfen auch – vor Beginn der Veranstaltung Speisen zu sich nehmen und währenddessen ihr Getränk abstellen können. Weil sie sitzen und nach Beginn der Veranstaltung nur in der viertel-

³⁸ Die genannten Zahlen gelten bei Theaterbestuhlung. Der zweite Veranstaltungssaal des Literaturhauses München, die Bibliothek, kann für maximal 180 Personen bestuhlt werden.

stündigen Pause zwischen den beiden Vorrunden Getränke bestellen können, ist der Geräuschpegel während der Auftritte prinzipiell geringer als bei Slams mit Konzertatmosphäre wie im Münchener Club *Substanz*.



Abb. 5.3 – *Rosenau* (Stuttgart)

Der dortige Veranstaltungsraum ist mit rund 200 Quadratmetern zwar größer als der in der *Rosenau*, zugleich aber schmaler, sodass die hintersten Zuschauer über 15 Meter von der 24 Quadratmeter großen Bühne entfernt stehen (Abb. 5.4.1f.). Außer vereinzelt Barhockern und Bänken gibt es keine Sitzplätze; neben dem Poetry Slam finden im *Substanz* v.a. Konzert- und Clubveranstaltungen statt. Während der Slams in München wie in Stuttgart wird das Licht auf die Bühne konzentriert und ansonsten stark gedimmt, sodass die Räume während der Auftritte deutlich dunkler sind als jene in den Literaturhäusern.



Abb. 5.4.1 – *Substanz* München, Bar/Bühne



Abb. 5.4.2 – Ebd., Bar/Außenfenster

Trotz der unterschiedlichen Rahmen, in denen sie stattfinden, galten beide Poetry Slams im Untersuchungszeitraum 2009 im deutschsprachigen Slamfeld als besonders wichtig; durch eine Einladung nach München oder Stuttgart ließ sich für die Auftretenden dementsprechend mehr symbolisches Kapital erwerben als etwa durch eine Einladung zum Slam in Ansbach oder Ludwigsburg, und das ist noch immer der Fall. Dadurch sind auf den beiden ausgewählten Bühnen in München und Stuttgart mit höherer Wahrscheinlichkeit Slammer vertreten, die im Poetry-Slam-Feld bereits etabliert sind und

bestimmte Auftrittspraktiken im Feld mitprägen. Zugleich haben beide Poetry Slams eine offene Liste, in die man sich entweder am Abend selbst eintragen kann (Stuttgart) oder für die man sich im Vorfeld anmelden kann (München).³⁹ Ich konnte deshalb bereits vor den Erhebungen davon ausgehen, typische Poetry-Slam-Veranstaltungen zu untersuchen und keine randständigen Ausprägungen. Die untersuchten Lesungen sollten in denselben Städten stattfinden wie die Poetry Slams, um Publika aus denselben lokal basierten sozialen Einheiten zu erfassen.⁴⁰

In meiner Untersuchung rekonstruiere ich die Wertmaßstäbe und Wertungen solcher Literaturveranstaltungszuschauer, die aus eigener Motivation heraus eine Veranstaltung besuchten, bei der (abgesehen von der Befragung) vor Ort normale Bedingungen herrschten und in deren Ablauf nicht eingegriffen wurde. Es bestanden bei den im Feld untersuchten Lesungen und Poetry Slams also keine künstlichen Voraussetzungen, wie etwa bei Experimenten bzw. Laboruntersuchungen. Auf diese Weise war es möglich, natürliche Gruppen und Situationen in den Blick zu nehmen, unmittelbarere Reaktionen und die Veranstaltungsdynamik mit zu berücksichtigen (so können sich z.B. manche Poetry-Slam-Besucher angesichts der ungefähr zehn Auftritte bereits wenig später nicht mehr an alles Erlebte erinnern, was Aufschluss über unterschiedliche Wirkungsmechanismen von Texten gibt). Zugunsten des realistischen Erhebungssettings wurde also in Kauf genommen, situationelle und personenbezogene Störvariablen nur in geringem Maße kontrollieren zu können (Kap. 5.1.2.1) – der Gang ins Feld zieht hier wie in allen ähnlich ausgerichteten Untersuchungen Kompromisse nach sich.

Darüber hinaus war die Ausrichtung der Veranstaltungen von zu vielen Faktoren und beteiligten Instanzen abhängig, als dass es möglich war, etwa auf die Auswahl der Autoren Einfluss zu nehmen. Manche Auftretende waren bereits langfristig eingeplant (gerade beim Münchner Poetry Slam im *Substanz*), andere sprangen kurzfristig für erkrankte Slammer ein. Ähnliches galt für die Literaturhäuser. Oft traten bei den untersuchten Veranstaltungen in

³⁹ Dass lokale Slammer sich in München im Vorfeld anmelden müssen, um auf die offene Liste zu gelangen, bewirkt offenbar einen stärkeren Selektionseffekt als in Stuttgart: Offenbar nehmen deshalb professionellere Poetry Slammer teil, die vom Publikum positiver aufgenommen werden: In den offenen Frage danach, was den Zuschauern an den Veranstaltungen gefallen (FB-19) und nicht gefallen habe (FB-20), bewerten mehr Besucher des *Substanz*-Slams einzelne Auftritte positiv als in Stuttgart (8.4.18.2.4, f19auf.0.a_kn) und weniger negativ (8.4.18.3.4, f20auf.0.a.2.a/f20auf0.a.2.b/f20auf0.a.3_kn); diese allgemeinen Tendenzen werden durch den Blick auf die einzelnen Veranstaltungen in den beiden Städten bestätigt (8.4.18.2.2/8.4.18.3.2, Variablen wie angegeben). Die Abschaffung der offenen Liste, die am Veranstaltungsabend ausliegt, zugunsten einer offenen Liste, auf die man sich nur im Vorfeld setzen lassen kann, macht sich also in positiveren Bewertungen der Auftritte durch die Münchner Zuschauer bemerkbar.

⁴⁰ Zuschauer, die Veranstaltungen beider Formate in einer der Städte besucht haben, gab es nicht (8.4.0.1).

Stuttgart und München unterschiedliche Autoren auf (Anhänge 8.1, 8.1.1). Trotzdem war es möglich, Autoren für die Untersuchungen zu gewinnen, die in beiden Literaturhäusern auftraten, sowie Slammer bei beiden Slams zu beobachten. Der Auswahl der Auftretenden bei Lesungen wurden zudem die folgenden Kriterien zugrunde gelegt: Untersucht wurden lediglich Lesungen deutschsprachiger Autoren, und zwar ebenso Veranstaltungen mit weiblichen wie mit männlichen Auftretenden. Im Literaturhaus München fanden die Erhebungen bei Autorenlesungen mit Reinhard Jirgl (*Die Stille*, 23.6.2009), Walter Kappacher (*Der Fliegenpalast*, 15.7.2009), Friedrich Christian Delius (*Die Frau, für die ich den Computer erfand*, 30.9.2009) und Eva Menasse (*Lässliche Todsünden*, 8.12.2009) statt,⁴¹ in Stuttgart bei Veranstaltungen mit Delius (5.10.2009), Menasse (4.11.2009) und Alina Bronsky (*Scherbenpark/Die schärfsten Gerichte der tatarischen Küche*, 22.6.2010). Die Auswahl wurde weiterhin dadurch beschränkt, dass viele Autoren Befragungen bei ihren Veranstaltungen oder die notwendigen Videoaufzeichnungen ablehnten.⁴² Abgesehen von diesen Kriterien erfolgte die Auswahl nach dem Zufallsprinzip.

Insgesamt sollten Erhebungen bei jeweils drei Veranstaltungen an den vier Veranstaltungsorten durchgeführt werden. Statt der geplanten zwölf Lesungen bzw. Poetry Slams habe ich eine zusätzliche Lesung im Literaturhaus München einbezogen, als sich herausstellte, dass Eva Menasse an beiden Veranstaltungsorten lesen würde. Die Anzahl von mindestens drei untersuchten sozialen Anlässe pro Veranstaltungslocation macht es möglich, potenzielle Regelmäßigkeiten nicht nur für die verschiedenen Veranstaltungsformate, sondern auch für die einzelnen Veranstaltungsorte herauszuarbeiten; zudem lassen sich so auftretende Zufallsergebnisse als solche identifizieren, z.B. das vergleichsweise niedrige Durchschnittsalter der Lesung mit Alina Bronsky in Stuttgart (Anhang 8.4.1.4)⁴³ – verantwortlich dafür war die große Anzahl Schüler, die mit ihren Lehrern das Literaturhaus besuchten und sich so auf den Besuch der Theaterinszenierung von *Scherbenpark* im Theaterhaus Stuttgart vorbereiteten.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Auswahl der zu untersuchenden Veranstaltungsformate, Veranstaltungsorte (und, damit einhergehend, der Organisationsinstanzen) sowie der einzelnen Veranstaltungen zum einen theoriegeleitet erfolgte, und zwar mit Blick auf die in Kapitel 4 erarbeiteten Feldstrukturen: Es wurden solche Veranstaltungen berücksichtigt, die

⁴¹ Die Lesungen von Jirgl und Kappacher fanden im kleineren Veranstaltungssaal des Literaturhauses statt, der Bibliothek, da der sonst übliche Raum für Autorenlesungen, der große Saal, wegen Renovierungsarbeiten geschlossen war.

⁴² Eine dritte Zusage für eine Erhebung in Stuttgart zu bekommen, war besonders schwierig, weshalb die letzte Erhebung erst ein halbes Jahr nach den anderen stattfinden konnte. Auch gelang es nicht, einen dritten Autor, der in beiden Literaturhäusern las, für die Untersuchung zu gewinnen.

⁴³ Im Folgenden wird lediglich mit der Kapitelnummer auf Abschnitte aus dem Anhang verwiesen, in denen die empirischen Daten ausgewertet werden.

als typische, inhaltlich repräsentative Vertreter des jeweilige Formats gelten können und – was ihre Position im Feld der Literaturveranstaltungen angeht – in struktureller Opposition zueinander stehen.⁴⁴ Zum anderen war die Korpusbildung forschungspraktischen Erwägungen, der Kooperationsbereitschaft der beteiligten Organisatoren und Auftretenden sowie den begrenzten Ressourcen unterworfen, die für diese Untersuchung zur Verfügung standen. Eine »Klumpenstichprobe« (*cluster sample*), in der alle untersuchten Gruppen streng zufällig ausgewählt werden, konnte mithin nicht gebildet werden.⁴⁵

Gleichwohl ging der Korpusbildung die besagte Analyse des Feldes der Literaturveranstaltungen voraus, die es ermöglicht exemplarische Vertreter verschiedener Veranstaltungsformate zu identifizieren: In den Blick genommen werden zwei Slams mit (1) unterschiedlichen durch ihre Locations vorgegebenen Rahmen, (2) einem großen Publikum, die (3) bereits seit vielen Jahren Bestand haben (der *Substanz-Slam* seit 1994, der *Rosenau-Slam* seit 2000).⁴⁶ Aus dem Spektrum der Literaturhäuser bieten sich das Münchner und das Stuttgarter Veranstaltungszentrum v.a. aufgrund ihrer unterschiedlichen Größe an. Die empirischen Daten zu den Lesungs- und Slam-Zuschauern aus den unterschiedlichen Städten lassen sich miteinander vergleichen und ihre Unterschiede sowie Gemeinsamkeiten herausarbeiten. Letztere wiederum legen Rückschlüsse darüber nahe, wie es um Eigenschaften, Einstellungen und Wertungsverhalten von Publika der beiden Formate im Allgemeinen bestellt ist.

5.1.2 Entwicklung des Untersuchungsdesigns

Um die Fragen danach zu beantworten, was den Publika an den ausgewählten Lesungen und Poetry Slams sowie an den Formaten allgemein gefällt und warum, wurde in Abhängigkeit von den bislang erarbeiteten theoretischen Grundlagen (Kap. 2 und 3), situationellen Erhebungsbedingungen und Informationen über Wertungen vonseiten der Veranstaltungsorganisatoren, der Auftretenden und der professionellen Rezipienten (Kap. 4) ein trianguläres Untersuchungsdesign entwickelt, das sich sowohl quantitativer als auch qualitativer Methoden der empirischen Sozialforschung bedient (Kap. 5.1.2.1f.): der schriftlichen Befragung mit Fragebogen und halbstandardisierter, leitfadengestützter Interviews. Auf diese Weise sollen zum einen die Wertmaßstäbe und

⁴⁴ Zum besseren Verständnis sei erwähnt, dass dies nicht voraussetzt, dass eine faktische Konkurrenz zwischen den Veranstaltungen bestehen muss.

⁴⁵ Das hier gewählte Verfahren stellt nicht nur die *best practice* in entsprechenden Untersuchungszusammenhängen dar, ein anderes ist auch kaum realisierbar. In jedem Fall lassen sich die Schlussfolgerungen dieser Untersuchung als begründete Hypothesen verstehen, die als Grundlage zukünftiger Studien zu fungieren vermögen.

⁴⁶ Vgl. Thomas Geyer (Red.): »Der Stuttgarter Poetry Slam« (o.D.), URL: <http://poetryslam-stuttgart.jimdo.com>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016; Kap. 4.2.1.3.2.

Wertungen der Zuschauer erfasst werden, zum anderen soll ermöglicht werden, diese in einen Begründungszusammenhang zu stellen.

Allerdings steht die vorliegende Untersuchung primär im »Entdeckungszusammenhang«⁴⁷ im Sinne Srnkas, zielt also v.a. auf die explorative Erschließung von Grundlagenwissen über Präferenzen von Literaturveranstaltungsbesuchern und Wertungsprozesse.⁴⁸ Ausschlaggebend für diese Ausrichtung der Arbeit ist nicht zuletzt der Umstand, dass es bislang fast keine Forschung zu Literaturveranstaltungen gibt, die sich systematisch der Methoden der empirischen Sozialforschung bedient,⁴⁹ und auch entsprechende Untersuchungen anderer Kulturveranstaltungen sind bislang rar gesät.⁵⁰

Um deutlich zu machen, warum ich mich für bestimmte Erhebungsweisen und Interviewfragen entschieden habe, werde ich in den kommenden Teilkapiteln umreißen, welche Schritte gegangen werden müssen, um Wertungen (Kap. 5.1.2.2.1) und Wertmaßstäbe (Kap. 5.1.2.2.2) empirisch zu erheben, um sie anschließend entsprechend meiner Ausführungen in Kapitel 3 rekonstruieren und erklären zu können (Kap. 5.1.2.2.3). Dabei erläutere ich jeweils, welche Implikationen dies für das vorgestellte Untersuchungsdesign hat.⁵¹

Berücksichtigt werden muss im Folgenden der Umstand, dass bei Literaturveranstaltungen nicht nur der vorgetragene Text rezipiert und evaluiert wird. Vielmehr kann jeder Bestandteil eines Auftritts positiv oder negativ evaluiert werden, seien es die Performance, also die Darbietungsweise des Textes, ergänzende Ausführungen (der Kotext) oder die Kleidung des Autors. Gleiches gilt für alle anderen Bestandteile der Veranstaltung (für Autorenlesungen und Poetry Slams sind diese Aspekte in Abbildung 5.1 zusammengefasst dargestellt). Bei meiner Untersuchung von Wertungen und Wertmaßstäben orien-

⁴⁷ Katharina J. Srnka: »Hypothesen und Vorwissen in der qualitativen Marktforschung«, in: Renate Buber/Hartmut H. Holzmüller (Hrsg.): *Qualitative Marktforschung. Konzepte – Methoden – Analysen*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2007, S. 159-172, hier S. 162f.

⁴⁸ Vgl. Jürgen Bortz/Nicola Döring: *Forschungsmethoden und Evaluation für Human- und Sozialwissenschaftler*, 4., überarb. Aufl., Heidelberg: Springer Medizin 2006, S. 353-357.

⁴⁹ Eine Ausnahme bildet mein eigener Aufsatz zur Rolle der Text-Performance-Zusammenhänge bei der Wertung von Poetry-Slam-Auftritten. Vgl. Ditschke: »»Wenn ihr jetzt alle ein bisschen klatscht ...««.

⁵⁰ Eine allgemeine Einführung in den Komplex der Zuschauerbefragung bietet Patrick Glogner-Pilz: *Publikumsforschung. Grundlagen und Methoden*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2012. Insbesondere die (theaterwissenschaftliche) Performativitätsforschung, die die Veranstaltungsforschung in den Kulturwissenschaften noch immer dominiert, schafft m.E. keine adäquat operationalisierbaren Grundlagen dafür, Literaturveranstaltungen systematisch zu modellieren und/oder empirisch zu untersuchen.

⁵¹ Auf die entsprechende Fragen des jeweiligen Untersuchungsinstruments, sprich: des Fragebogens [abgekürzt als »FB«, Anhang 8.2.1] bzw. des leitfadengestützten Interviews [abgekürzt als »I«, Anhang 8.2.2], verweise ich im Fließtext. Auf die statistischen Verfahren, die zur Auswertung des Fragebogens herangezogen werden, gehe ich – soweit erforderlich – jeweils dort ein, wo ich die betreffenden Ergebnisse präsentiere.

tiere ich mich an der Differenzierung von formalen, inhaltlichen, relationalen und wirkungsbezogenen Werten, wie sie Renate von Heydebrand und Simone Winko in ihrer *Einführung in die Wertung von Literatur* vornehmen.⁵² Zwar bezieht sich die Typologie von Heydebrand/Winko nur auf literarische Texte, insbesondere die verschiedenen übergeordneten Wertkategorien lassen sich jedoch auch auf andere Aspekte von Literaturveranstaltungen und Auftritten mit Texten übertragen und – je nach Gegenstand – ergänzen.

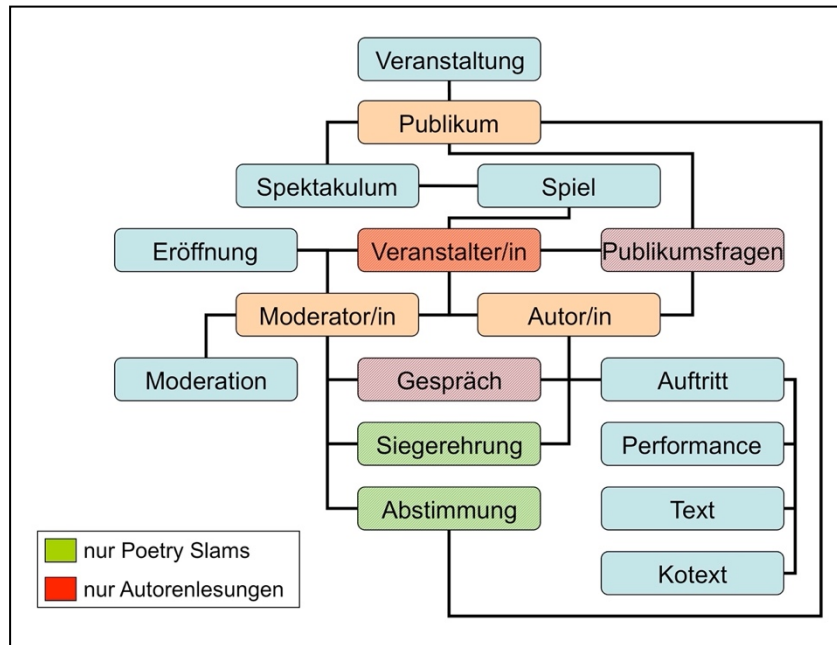


Abb. 6.1 – Bezugsobjekte/-personen der Wertungen bei Autorenlesungen und Poetry Slams

In Kapitel 2 habe ich die Veranstaltungselemente und ihre einzelnen Aspekte bereits expliziert (Abb. 6.1f.). Eine trennscharfe Unterscheidung z.B. der einzelnen Elemente von Auftritten mit mündlich präsentierter Literatur (Text, Kotext, Performance) muss zum einen bei der Gestaltung der Untersuchungsinstrumente, bei der eindeutigen Formulierung von Fragen an die Zuschauer, stets im Blick behalten werden. Zum anderen ist sie sowohl zur Analyse von

⁵² Vgl. Heydebrand/Winko: *Einführung in die Wertung von Literatur*, S. 111-131, insbesondere S. 114f. Vor allem die wirkungsbezogenen Werte werden noch einmal untergliedert, und zwar in gesellschaftliche und individuelle Werte (und Letztere wiederum in kognitive, praktische, affektive und hedonistische Werte). Vgl. ebd., S. 124-131. Gleichwohl nehme ich im Folgenden eine von Heydebrand/Winko abweichende bzw. über deren Einteilung hinausgehende Binnendifferenzierung der genannten allgemeinen Wertkategorien vor, zudem fasse ich die formalen, inhaltlichen und relationalen Wertungen als »eigenschaftsbezogene Wertungen« noch weiter zusammen (Abb. 9.1-9.12). Das jedoch liegt in der Sache selbst begründet: Wie die Autorinnen bereits herausstellen, muss die Typologie historisch und systematisch in Bezug auf den jeweiligen Gegenstand ausdifferenziert werden. Vgl. ebd., S. 111.

Wertungen als auch zur Rekonstruktion der Auftrittswahrnehmung notwendig, selbst wenn die Rezipienten die faktische Wirkung vieler einzelner Elemente einer Veranstaltung, insbesondere von Auftritten, kaum differenziert beurteilen können (Kap. 2.2.2): Sie nehmen diese stets in ihrem Zusammenspiel wahr; ihren Wahrnehmungskonzeptualisierungen geht immer die inferenzielle Verknüpfung von wahrgenommenen Informationen⁵³ miteinander bzw. mit abgeleiteten oder assoziierten Propositionen und Einstellungen (Interpretationen, Wertungen usw.) voraus, und zwar solche, die ganz verschiedene Auftrittselemente betreffen. Trotzdem sind die Erwartungen und Wertmaßstäbe, Rezeptionskonzeptualisierungen und Wertungen der Zuschauer oftmals auf einzelne Auftrittselemente bzw. deren Eigenschaften bezogen. Aus wertungsanalytischer Perspektive ist das weniger problematisch, wenn es z.B. darum geht, die Zuschauerwertung des Textthemas auf Eigenschaften des betreffenden Auftrittselements zu beziehen: Um das Thema des Textes zu bestimmen, ist das Zusammenspiel sprachlicher Informationen in den Blick zu nehmen. Die heuristischen Arbeitsbegriffe der einzelnen Veranstaltungselemente sollen es im Zusammenspiel mit dem unten ausgeführten Rezeptionsmodell (Kap. 5.3.2.1) vielmehr ermöglichen, weniger klar zuzuordnende Publikumsbewertungen bzw. Angaben über Präferenzen, die eines der untersuchten Veranstaltungsformate betreffen, adäquat auf ihre Bezugsobjekte zurückzuführen und miteinander vergleichen zu können.

Ein vereinfachtes Beispiel: Ein Zuschauer sagt über einen Auftritt, dass es ihm gefallen habe, dass der Text bei ihm eine emotionale Wirkung hervorruft (z.B. Traurigkeit). Nun wäre es verkürzt, bei der Erklärung dieser Wertung nur den Text in den Blick zu nehmen: Es ist anzunehmen, dass sich auch die vermeintlich textbezogene Wertung des Zuschauers ändert, je nachdem, ob der Text mithilfe einer Performance vermittelt wird, die eher zur besagten Emotion »passt«, oder mit einer Performance, die eine abweichende Emotion präsentiert. Aus diesem Grund kann die Wertung nur als auftrittsbezogene Wertung analysiert werden (es muss also auch die Performance mit berücksichtigt werden). Gleichzeitig muss herausgearbeitet werden, weshalb der Zuschauer gerade dem Text den Verdienst zuschreibt, bestimmte Emotionen hervorzurufen, welche Rolle also dem vorgetragenen Text bei der Evokation emotionaler Affekte zukommt.⁵⁴ Darüber hinaus kann der Textbezug der Wertung kontextuell bedingt sein, und zwar durch den Rahmen des Veranstaltungsfor-

⁵³ Wenn ich im Folgenden von »Informationen« spreche, meine ich damit entweder perzeptuelle Informationen, auf die im Rahmen der Rezeption plausiblerweise rekurriert wird (Kap. 5.3.2.1), oder konzeptualisierte Informationen, nicht jedoch reiznahe sensorische Informationen, über die hier keinerlei Aussagen möglich sind. Hubert D. Zimmer/Christian Kaernbach: »Ikonischer und auditiver Speicher«, in: Joachim Funke/Peter A. Frensch (Hrsg.): *Handbuch der Allgemeinen Psychologie – Kognition*, Göttingen u.a.: Hogrefe 2006, S. 334-339, hier S. 334f.

⁵⁴ Vgl. hierzu Simone Winko: *Codierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*, Berlin: Schmidt 2003, S. 110-150.

mats: So ist etwa zu vermuten, dass bei Lesungen stärker textbezogen gewertet wird als bei Poetry Slams, weil die Aufmerksamkeit der Zuschauer stärker auf dem präsentierten Text liegt (Kap. 2.3.1, 4.2.2) und Wirkungen eher dem Text zugeordnet werden, selbst wenn sie nicht ausschließlich durch diesen verursacht werden.

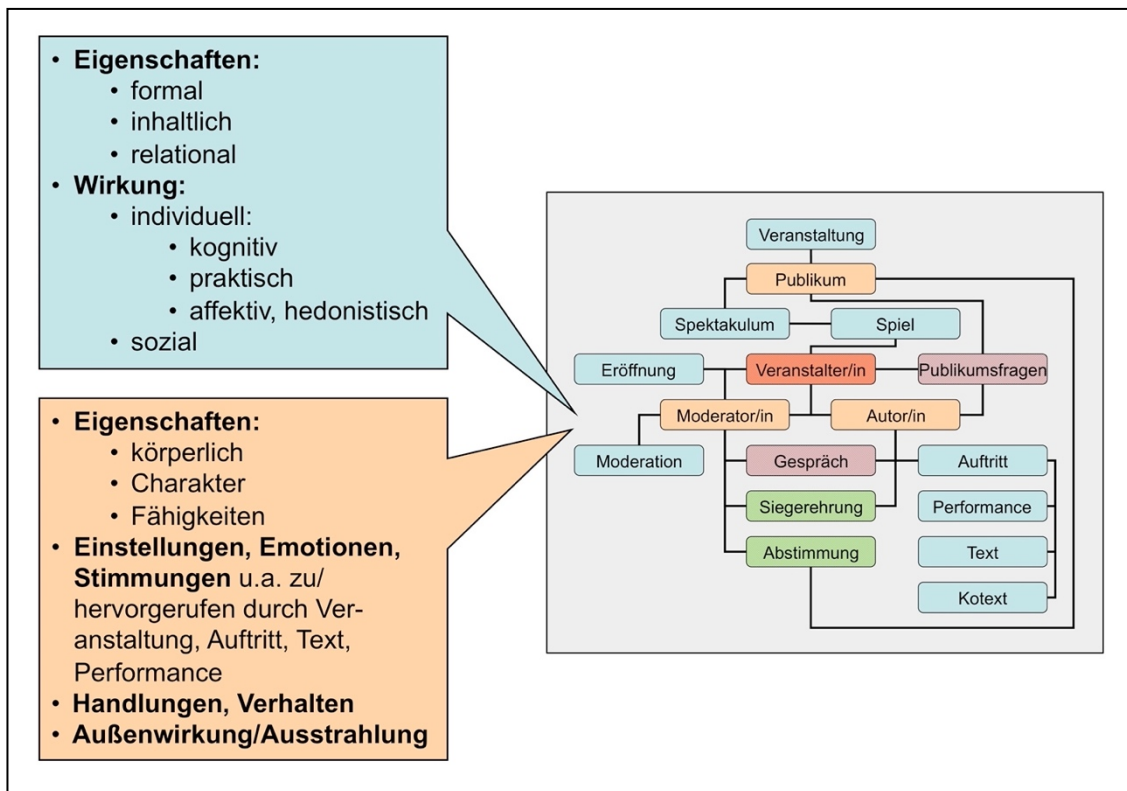


Abb. 6.2 – Kategorien axiologischer Werte für Wertungsbezugsobjekte und -personen

5.1.2.1 Situationelle Erhebungsbedingungen und die Auswahl der Untersuchungsinstrumente

Ich habe bereits darauf hingewiesen, dass die vorliegende Untersuchung darauf zielt, weitestgehend natürliche, kaum beeinflusste Wertungssituationen zu erfassen und Wertungen so wenig wie möglich durch den zeitlichen Abstand der Befragung zur jeweiligen Veranstaltung zu verfälschen. Im nachfolgenden Kapitel 5.1.2.2 werde ich auf die spezifischen Untersuchungsfragen eingehen und darauf, wie sie sich in den Erhebungsinstrumenten wiederfinden. Zunächst stelle ich jedoch dar, welche allgemeinen Konsequenzen sich für die Gestaltung der Untersuchungsinstrumente und die Durchführung der Erhebungen daraus ergaben, dass die Erhebungen bei Live-Veranstaltungen und zudem nicht unter quasi-experimentellen Bedingungen stattfanden.⁵⁵

⁵⁵ Insbesondere die theaterwissenschaftliche Performativitätstheorie weist auf die Singularität von sozialen Anlässen wie den hier untersuchten hin, die sich aus ihrer Ereignishaftigkeit logisch ableiten lässt. Vgl. z.B. Erika Fischer-Lichte: »Für eine Ästhetik des Perfor-

Bei den untersuchten Autorenlesungen und Poetry Slams sollten verschiedenartige Daten erfasst werden, für deren Erhebung auf jeweils unterschiedliche Methoden zurückgegriffen wurde: Die relevanten demografischen Daten, viele Wertmaßstäbe und Werturteile (also die Resultate von Wertungsprozessen) lassen sich mithilfe von Fragebogenbefragungen bei den Veranstaltungen selbst erfassen. Demgegenüber ist es in vielen Fällen unmöglich oder aus pragmatischen Gründen nicht sinnvoll, bei den Veranstaltungen selbst mithilfe von Fragebogen Informationen über die Wertungsprozesse erlangen zu wollen: Diese sind z.T. gar nicht und in den meisten Fällen nur über eine Reflexion der Rezipienten zugänglich; für Letztere wiederum fehlt bei einer Fragebogenbefragung die Zeit. Davon abgesehen stand im Vorfeld der Veranstaltungen in vielen Fällen nicht fest, welche Texte vorgetragen werden sollten, sodass sich nicht gezielt nach bestimmten Wertungsprozessen fragen ließ.⁵⁶ Aus diesen Gründen wurde neben der Befragung vor Ort mithilfe von Fragebogen auf Telefoninterviews am nächsten Tag zurückgegriffen (bzw. so zeitnah wie möglich, falls es nicht gelang, die Interviewpartner am nächsten Tag zu erreichen).⁵⁷

Die Fragebogenbefragung bildet trotz der eingeschränkten Mittel, die zur Verfügung standen, einen zentralen Bestandteil des Untersuchungsdesigns, weil es ein Ziel dieser Arbeit ist, empirisch abgesicherte Hypothesen über die Verknüpfung von Wertmaßstäben, also über Wertmuster, sowie über Regelmäßigkeiten von Wertungen zu erarbeiten und diese systematisch mit Eigenschaften der untersuchten Publika in Zusammenhang bringen zu können. Zu den soziostrukturellen Aspekten der untersuchten Population, aber auch zu Wertungen und Wertmaßstäben wurde ein primär quantitativer Zugang

mativen«, in: Dies.: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Tübingen, Basel: Francke 2001, S. 139-150, hier S. 145. Quasi-experimentelle Veranstaltungen wären demzufolge kaum denkbar.

Zu weiteren möglichen Problemen von empirischen Publikumsuntersuchungen vgl. Becky Pettit: »Resources for Studying Public Participation in and Attitudes towards the Arts«, in: *Poetics* 27 (2000), S. 351-395, insb. S. 352.

⁵⁶ Sämtliche Wertungsprozesse in den Blick zu nehmen ist nicht nur angesichts der Anzahl an Einzelwertungen, die Veranstaltungszuschauer vornehmen, praktisch unmöglich, sondern auch, weil sich nur offen nach Zuordnungsvoraussetzungen und Wertungsableitungen fragen lässt – die Beantwortung offener Fragen wiederum nimmt besonders viel Zeit in Anspruch.

⁵⁷ Dass die Interviews nicht unmittelbar im Anschluss an die Veranstaltungen geführt werden konnten, ist problematisch, weil so weniger gewährleistet ist, dass Rezeptionserlebnisse adäquat erinnert werden und die geschilderten Emotionen denen während der Rezeption entsprechen. Letzteres ist jedoch ein grundsätzliches Problem von Ex-post-Befragungen; zudem war im vorliegenden Fall kein anderes Verfahren möglich. Die Befragungsbedingungen müssen deshalb bei der Auswertung berücksichtigt werden. Vgl. Andreas Fahr: »Fernsehen fühlen«. Ein Ansatz zur Messung von Rezeptionsemotionen, in: Werner Wirth/Holger Schramm/Volker Gehrau (Hrsg.): *Unterhaltung durch Medien. Theorie und Messung*, Köln: von Halem 2006, S. 204-226, hier S. 207.

gewählt, zu den prozessualen Aspekten der Publikumsbewertungen hingegen ein primär qualitativer.

Dank der begrenzten Publikumsgröße ließen sich sämtliche Besucher der jeweiligen Veranstaltungen befragen, was angesichts der Erhebungssituation auch notwendig war: Es konnte nicht davon ausgegangen werden, dass ein ausreichender Anteil einer kleineren Stichprobe den Fragebogen während der Veranstaltung ausfüllen würde. Zugleich ließ sich nur wenig Einfluss darauf nehmen, dass die Befragten den Fragebogen ganz und zur gleichen Zeit ausfüllten;⁵⁸ die Durchführungsobjektivität ließ sich bei den Live-Veranstaltungen zwar durch die Gestaltung des Fragebogens und die Anweisungen der Erhebungshelfer beim Verteilen der Fragebogen befördern, aber nicht garantieren.

Im Gegensatz zu den schriftlichen Befragungen während der Veranstaltungen wurden die Teilnehmer der leitfadengestützten Interviews zur Erfassung der Wertungsprozesse zufällig, aber quotiert nach Geschlecht zwischen Einlass und Beginn des Spiels ausgewählt; insofern sie sich freiwillig zu den Interviews bereiterklären mussten, bilden die befragten Zuschauer Gelegenheitsstichproben.⁵⁹ Die Ergebnisse der mündlichen Befragungen ermöglichen einen tieferen Einblick in Wertungsprozesse als schriftliche Befragungen (Kap. 5.1.2.2.1). Damit handelt es sich bei dem hier vorgestellten Untersuchungsdesign insofern um ein trianguläres, als die methodisch unterschiedlichen und temporär separierten Untersuchungen verschiedene Aspekte des Forschungsgegenstandes in den Blick nehmen und sich so gegenseitig ergänzen.⁶⁰ Dabei geben die Interviews Aufschluss über Zuordnungsvoraussetzungen, erlauben es, qualitative Zusammenhänge zwischen Variablen quantitativer Datensätze zu identifizieren und mithilfe quantitativer Methoden gewonnene Ergebnisse durch den Blick auf Einzelfälle exemplarisch zu vertiefen.⁶¹

Beide Erhebungsinstrumente – Fragebogen wie Interviews – wurden nach den Standards der empirischen Sozialforschung erstellt.⁶² Zudem wurden sie

⁵⁸ Bei einigen Veranstaltungen, insbesondere im Literaturhaus München, baten die jeweiligen Moderatoren z.B. darum, den Fragebogen nicht während des Spiels auszufüllen.

⁵⁹ Zu den Besonderheiten von freiwilligen Befragungsteilnehmern vgl. Bortz/Döring: *Forschungsmethoden und Evaluation*, S. 71-74.

⁶⁰ Vgl. Uwe Flick: *Triangulation. Eine Einführung*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2004, S. 12.

⁶¹ Alan Bryman: »Quantitative and Qualitative Research: Further Reflections on Their Integration«, in: Julia Brannen (Hrsg.): *Mixing Methods. Quantitative and Qualitative Research*, Aldershot: Avebury 1992, S. 57-80, hier S. 59-61; Philipp Mayring: »Kombination und Integration quantitativer und qualitativer Analyse«, in: *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 2 (2001), No. 1, Art. 6, URL: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs010162>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁶² Zur Fragebogenkonstruktion vgl. Sabine Kirchhoff et al.: *Der Fragebogen. Datenbasis, Konstruktion und Auswertung*, 4., überarb. Aufl., Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2008; Hans-Dieter Mummendey/Ina Grau: *Die Fragebogen-Methode*, 5., überarb. u. erw. Aufl., Göttingen u.a.: Hogrefe 2008; Rolf Porst: *Fragebogen. Ein Arbeitsbuch*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2008; Jürgen Raithel: *Quantitative For-*

bei einer Lesung von Viola Roggenkamp im Literaturhaus Hamburg (zu ihrem Roman *Die Frau im Turm*, 18.3.2009) bzw. zwei Poetry Slams im Göttinger Theater im OP (28.3.2009) und im Hamburger Club Molotow (*Hamburg ist Slamburg*, 31.3.2009) ausführlichen Pretests mit jeweils zehn Befragten unterzogen. Dabei wurden im Rahmen von Gruppendiskussionen sowohl der Fragebogen als auch das Interview hinsichtlich Aufbau und Fragenreihenfolge, Verständlichkeit von Fragestellungen, Skalierungen u.a. Aspekte kritisch evaluiert.⁶³

5.1.2.2 Spezifische Untersuchungsziele und Fragestellungen

5.1.2.2.1 Die Erhebung von Wertungen und die Rekonstruktion von Wertungsprozessen

Wie in Kapitel 3 bereits dargestellt wurde, resultieren Wertungen aus bewussten und/oder unbewussten Informationsverarbeitungsprozessen, in denen vorgängige mentale Einstellungen von Akteuren (u.a. Erwartungen, Wertmaßstäbe, Ziele/Wünsche, Konventionen, Normen; Abb. 1) mit ihrem kognitiven und/oder affektiven Erleben zusammengebracht werden. Das Erleben von Akteuren, ein innerpsychischer Vorgang, ist von außen her nicht unmittelbar zugänglich und abbildbar; man kann sich ihm höchstens ein Stück weit annähern, indem man unterschiedliche mögliche Reaktionen misst: Verände-

schung. Ein Arbeitsbuch, 2., durchgesehene Aufl., Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2008. Zur Planung leitfadengestützter Telefoninterviews vgl. Christel Hopf: »Qualitative Interviews. Ein Überblick«, in: Uwe Flick/Ernst Kardorff/Ines Steinke: *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, Reinbek/Hamburg 2000, S. 349-360; Joachim Wittkowski: *Das Interview in der Psychologie. Interviewtechnik und Codierung von Interviewmaterial*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 34-36; Michael Bayer: »Das telefonische Interview«, in: Heinz Sahner (Hrsg.): *Zur Leistungsfähigkeit telefonischer Befragungen*, Halle: Zentrum für Sozialforschung e.V. an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 2002, S. 7-17.

⁶³ Vgl. Siegfried Lamnek: *Gruppendiskussion. Theorie und Praxis*, Weinheim: PVU 1998, S. 62f., 120-153. Es ist grundsätzlich notwendig, ein Untersuchungsdesign kritisch zu hinterfragen, da man bei empirischen Erhebungen stets die Reaktion von Versuchspersonen auf Items misst, also auf eine Frage, die einen bestimmten Sachverhalt erfassen soll. Man hat keinen direkten Zugriff auf die evaluativen Einstellungen der betreffenden Person – vielmehr wirken sich die je spezifische Reaktion auf die Frage und der Wille, sich auf eine bestimmte Weise darzustellen, auf die Beantwortung von Fragen aus. Um Habituseffekte nicht schon vorwegzunehmen, muss z.B. die Reihenfolge der Items daraufhin überprüft werden, ob sie ein bestimmtes Antwortverhalten impliziert. Darüber hinaus muss – worauf z.B. auch Bourdieu hingewiesen hat – insbesondere bei der Untersuchung von Wertungen die Einfachheit der Items gewährleistet sein, um tendenziöse Antworten nicht zu befördern. Vgl. Pierre Bourdieu/Alain Darbel: *Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher* (1966), übers. v. Stephan Egger u. Eva Kessler, Konstanz: UVK 2006, S. 19.

Zu den Gründen für die Veranstaltungsauswahl vgl. Kap. 4.2.2.1.

rungen in Gehirn und Nervensystem, Ausdrucksverhalten und/oder bewusstes Empfinden.⁶⁴ Auch Wertungen des Erlebens, also von konzeptualisierten Informationen, können mit allen drei Manifestationen einhergehen. Insofern Wertungen jedoch Beurteilungen von Erlebnissen und der genannten Erlebnisformen sind, handelt es sich bei ihnen um höherstufige mentale Einstellungen:⁶⁵ Eine Wertung, so habe ich in Kapitel 3 herausgearbeitet, ist eine verbale oder nonverbale Handlung bzw. der Aspekt einer Handlung oder Einstellung, mit der bzw. dem ein Subjekt einem Objekt in einer bestimmten Situation zuschreibt, in Bezug auf einen bestimmten Maßstab positiv oder negativ zu sein.

Um Wertungen *post festum* zu beschreiben, nützt es jedoch wenig, körperliche Reaktionen wie etwa die Erhöhung des Herzschlags zu konstatieren. Ebenso erlauben die meisten nonverbalen Äußerungen, bei denen es sich mutmaßlich um Wertungen handelt, keine präzise Rekonstruktion, so z.B. Applaus oder das Schreiben einer SMS während eines Auftritts: Kann Letzteres weder eindeutig als Wertung qualifiziert noch quantifiziert werden, lassen sich Applauswertungen eines Publikums zwar anhand ihrer Lautstärke messen, sagen aber nicht zwangsläufig etwas über die individuelle Wertung von Zuschauern einer Literaturveranstaltung aus: Applaus ist in vielen sozialen Kontexten ein »Ritual [...] des Achtungsausdrucks«,⁶⁶ das nicht unbedingt der tatsächlichen Meinung entsprechen muss.⁶⁷ Nonverbale Wertungen wie der Applaus erlauben es kaum, Publikumswertungen bei verschiedenen Veranstaltungen und Veranstaltungstypen miteinander zu vergleichen.

Um Wertungen zu rekonstruieren, ist es vielmehr notwendig, ihre einzelnen Bestandteile zu erfassen: das Wertungsobjekt (i.e. dem jeweiligen Gegenstand zugeschriebene Eigenschaften bzw. seine jeweilige Repräsentation),⁶⁸ den Wertmaßstab (den »Soll-Zustand«, auf den zumeist unbewusst rekuriert wird) sowie die »Stärke« der Wertung (ihr quantitativer Aspekt).⁶⁹ Die Ausdrucks-

⁶⁴ Vgl. Carroll E. Izard: *Die Emotionen des Menschen. Eine Einführung in die Emotionspsychologie*, übers. v. Barbara Murakami, 4. Aufl., Weinheim: Beltz 1999, S. 20.

⁶⁵ Vgl. auch Steinfath: *Orientierung am Guten*, S. 229.

⁶⁶ Willems: *Rahmen und Habitus*, S. 119.

⁶⁷ Goffman weist darauf hin, dass bei einer solchen Form des Achtungsausdrucks »der Wunsch und die Verpflichtung, Sympathie und Taktgefühl zu zeigen, was immer man tatsächlich empfinden mag«, dominieren können. Erving Goffman: *Strategische Interaktion* (1969), übers. v. Hermann Vetter, München, Wien: Hanser 1981, S. 115. Zu Anerkennungswertungen vgl. auch Kap. 3.1, Fn. 27.

⁶⁸ Zum Begriff der Repräsentation als »Modell« der wahrgenommenen Außenwelt vgl. Hubert D. Zimmer: »Repräsentationen und Repräsentationsformate«, in: Joachim Funke/Peter A. Frensch (Hrsg.): *Handbuch der Allgemeinen Psychologie – Kognition*, Göttingen u.a.: Hogrefe 2006, S. 325-333.

⁶⁹ Weitere differenzierende Informationen über die Modalität der Wertung lassen sich insbesondere aus dem jeweiligen Objektivierungsanspruch ableiten. So ist z.B. zu erwarten, dass Wertungen über Wertungsobjekte, die bildungskulturell kontextualisiert sind, mit einem stärkeren Anspruch der Allgemeingültigkeit korrespondieren.

form, die es in vielen Fällen gewährleistet, diese Aspekte abzuleiten, ist das sprachliche Werturteil, weshalb ich mich in der vorliegenden Untersuchung ebenfalls auf verbale Wertungsäußerungen konzentrieren werde; darüber hinaus lassen sich alle Wertungen zumindest theoretisch als Werturteil reformulieren, vorausgesetzt, es liegen Informationen über ihre eben genannten Bestandteile vor.

Gleichwohl erlauben es Werturteile, wie sie im Alltag geäußert werden, in vielen Fällen noch nicht, den Wertungsprozess zu rekonstruieren. Man nehme etwa die Aussage: »Ich mag es, dass der Autor seinen Text mit Begeisterung vorgetragen hat.« Hieraus lässt sich zwar ableiten, auf welches Wertungsobjekt sich die Wertung bezieht (die begeisterte Vortragsweise), zudem wird der Wertmaßstab vom Werturteil impliziert (der Literaturveranstaltungszuschauer schätzt es in Auftrittskontexten wie dem aktuellen, wenn die Vortragsweise von Autoren von Begeisterung geprägt ist); hingegen bleibt die quantitative Dimension der Wertung (die ›Stärke‹ des ›Mögens‹) abstrakt. Letzteres stellt für die meisten Wertungsanalysen kein Problem dar, wenn sie sich z.B. der argumentativen Textsorte Rezension widmen – dort wird der quantitative Aspekt von Wertungen fast nie spezifiziert, sondern lediglich, ob sie positiv oder negativ sind (und auch das in vielen Fällen nur indirekt); soll wie in der vorliegenden Untersuchung festgestellt werden, in welchem Maße Werturteile zutreffen, lässt sich der quantitative Aspekt etwa über eine festgelegte Skala erfassen, die einem abgefragten Wertmaßstab zugeordnet wird.⁷⁰

Der Teil des Wertungsprozesses, der sich durch Werturteile üblicherweise nicht erfassen lässt, sind die Zuordnungsvoraussetzungen, die bei der Wertung wirksam werden, also jene Bedingungen, unter denen ein Akteur einen Wertmaßstab auf ein Wertungsobjekt bezieht. Sie sind notwendig, wenn der Wertungsprozess nachvollzogen werden soll, weil sie entweder die Objekteigenschaften spezifizieren, die dazu führen, dass der (zumeist abstraktere) Wertmaßstab ›greifen‹ kann,⁷¹ oder weil sie angeben, welche kontextuellen Aspekte hierfür hinreichend ›stimmig‹ sind (z.B. die situationelle Verfasstheit des wertenden Akteurs oder die ›Logik der Situation‹, Kap. 3.2). Im vorliegenden Beispiel gilt es jene Bedingungen zu spezifizieren, die die Begeisterung des Vortragenden Akteurs glaubhaft machen. Solange also nicht zusätzliche Informationen Rückschlüsse auf die Zuordnungsvoraussetzungen ermöglichen, verbleibt der Wertungsprozess in großen Teilen als *black box*.

⁷⁰ Im vorliegenden Fall etwa wurde eine fünfstufige Rating-Skala mit den Polen »Stimme gar nicht zu« und »Stimme sehr zu« gewählt. Vgl. hierzu Bortz/Döring: *Forschungsmethoden und Evaluation für Human- und Sozialwissenschaftler*, S. 181f. Da eine solche Skala keine Zwischenstufen zulässt, erfasst sie den quantitativen Aspekt von Wertungen immer nur näherungsweise.

⁷¹ In vielen Fällen wird die gewertete Objekteigenschaft ähnlich abstrakt wie der Wertmaßstab formuliert und lässt sich erst durch die konkreteren Zuordnungsvoraussetzungen intersubjektiv vermitteln – aus diesem Grund werden gefällte Werturteile in vielen Rezensionen umfassend begründet und so an das Wertungsobjekt rückgebunden.

Wertungsprozesse zu rekonstruieren, heißt dementsprechend immer auch, Werturteile auf ihre kontextuellen und situationellen Gründe zurückzuführen. Hierzu zählen bei Auftritten mit einem literarischen Text nicht zuletzt die wertungsrelevanten Eigenschaften, die der betreffende Rezipient dem Auftritt zuschreibt.⁷² Bei Wertungen mehrerer Akteure kann es jedoch der Fall sein, dass sich die Zuordnungsvoraussetzungen voneinander unterscheiden, obwohl die Wertungsprozesse zu gleichen Wertzuschreibungen führen (Kap. 3.1). Dass es viele unterschiedliche Wege zu gleichen Wertungen gibt, macht deutlich, dass sich die Zuordnungsvoraussetzungen im Rahmen einer Erhebung nicht mithilfe geschlossener Fragen erfassen lassen. Darüber hinaus können die Zuordnungsvoraussetzungen von Akteuren oft nicht konzeptualisiert werden; in vielen Fällen ist einem Wertenden lediglich klar, dass etwas gefällt, aber nicht, warum. Aus diesem Grund lassen sich Zuordnungsvoraussetzungen wie oben bereits erwähnt nur schwer mithilfe offener Fragen auf einem Fragebogen bei den Veranstaltungen selbst erheben: Ist zu viel Zeit zur Reflexion notwendig, um eine Frage zu beantworten, führt dies in einem solchen Untersuchungskontext meist dazu, dass die betreffende Frage übersprungen wird. Ich habe deshalb wie bereits erwähnt auf ein anderes Erhebungsinstrument zurückgegriffen: auf leitfadengestützte Telefoninterviews. Durch diese lassen sich Zuordnungsvoraussetzungen wesentlich besser erheben, selbst wenn trotzdem noch nicht in jedem Fall gewährleistet ist, dass die Erhebung aller relevanten Zuordnungsvoraussetzungen gelingt.

Da Lesungen und Poetry Slams Live-Veranstaltungen sind, steht im Vorfeld der untersuchten Veranstaltungen weder genau fest, aus welchen Ablaufelementen sie sich zusammensetzten, noch, wie diese inhaltlich ausgestaltet sein werden (anders etwa als bei Filmvorführungen im Kino). Deshalb und um die Vergleichbarkeit der untersuchten Veranstaltungen und Formate zu gewährleisten, werden Fragen nach Wertungen bestimmter Veranstaltungsaspekte auf dem hier verwendeten Fragebogen lediglich allgemein formuliert und nur in den Interviews spezifiziert.

Im Einzelnen möchte ich in meiner Untersuchung Wertungen erfassen, die sich auf verschiedene Komplexe der Veranstaltungen beziehen. So frage ich nach

- (a) Wertungen der Auftritte mit den jeweiligen Texten (offene Frage nach positiven [FB-I, I-B] und negativen Auftrittsaspekten [I-B.I-III.2, nur

⁷² Vielfach wird in der literaturwissenschaftlichen Wertungsforschung postuliert, eine adäquate Wertungstheorie müsste die »Eigenschaften« der Texte berücksichtigen (und, übertragen auf Auftritte mit einem Text, der Performance, des Autors usw.). Im hier vertretenen konstruktivistischen Ansatz werden diese Eigenschaften nur als solche berücksichtigt, die durch den wertenden Akteur vermittelt werden. Zur Rolle von Texteigenschaften für literarische Wertungen vgl. zusammenfassend Matthias Freise: »Textbezogene Modelle. Ästhetische Qualität als Maßstab der Kanonbildung«, in: Gabriele Rippl/Simone Winko (Hrsg.): *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte*, Stuttgart: Metzler 2013, S. 50-58.

- Autorenlesungen: I-I.3], geschlossene Fragen nach vorher definierten Auftrittsaspekten [FB-II], relationale Gesamtwertung [nur Poetry Slams; I-A.5), quantifizierte Gesamtwertung [FB-III]),
- (b) Wertungen der Veranstaltung (offene Fragen nach positiven [FB-19, I-A.1] und negativen Veranstaltungsaspekten [FB-20, I-A.1], quantifizierte Gesamtwertung [FB-21] und der ausschlaggebende Grund für Letztere [nur Autorenlesungen: I-A.6]),⁷³
 - (c) Wertungen des auftretenden Autors (offene Frage nach positiv und negativ wahrgenommenen Eigenschaften [bei Autorenlesungen: I-B.I.4, bei Poetry Slams: I-B.I-III.2.4]),⁷⁴
 - (d) Wertungen der Moderation (offene Frage nach positiven [FB-22, I-A.2] und negativen Moderationsaspekten [FB-23, I-A.2]),
 - (e) falls entsprechende Veranstaltungsphase vorhanden: Wertungen des Koreferats zum Text oder auftretenden Autor, vorgetragen von einer anderen Person als dem Moderator des Abends (nur Autorenlesungen; offene Frage nach positiven und negativen Aspekten [I-A.3]), sowie,
 - (f) falls entsprechende Veranstaltungsphase vorhanden: Wertungen der gestellten Publikumsfragen (nur Autorenlesungen; offene Frage nach positiven und negativen Aspekten [I-A.4.1f.]).

Erhoben werden mit den eben genannten Wertungen die Ergebnisse von Wertungsprozessen. Die Zuordnungsvoraussetzungen zu Wertungen einer Auswahl von Auftrittsaspekten werden im Rahmen der Interviews erhoben, soweit dies in der begrenzten Zeit, die bei Telefoninterviews zur Verfügung steht, möglich ist. Dabei werden zunächst die jeweiligen Wertungen abgefragt, wie sie oben unter (a) bis (f) vermerkt sind. Die Zuordnungsvoraussetzungen werden jeweils im Anschluss durch gezielte Nachfragen erfasst, sodass sie auf der Grundlage eines inferenzbasierten Kommunikationsmodells und unter Bezug auf die Videoaufzeichnungen der jeweiligen Veranstaltungen herangezogen werden können, um den Wertungsprozess zu rekonstruieren (Kap. 5.3.2).^{*} Es kann jedoch nicht davon ausgegangen werden, dass es in allen Fällen gelingt, Zuordnungsvoraussetzungen zu erheben: Oftmals werden sie den Zuschauern gar nicht bewusst.

⁷³ Die Frage I-A.6 wurde deshalb nur bei den Autorenlesungen gestellt, da bei den Interviews im Anschluss an die Poetry Slams aufgrund der drei besprochenen Einzelauftritte weniger Zeit für diese Frage zur Verfügung stand.

⁷⁴ Die auftretenden Autoren werden als eigenständiger Fragenkomplex behandelt, um sicherzugehen, dass auf sie bezogene Wertungen erhoben werden: Zwar bilden sie eine Konstituente der Veranstaltungen und damit auch einen wichtigen Untersuchungsgegenstand, sie werden aber von den Untersuchungspersonen bei ihren Antworten auf die Fragen nach den für sie relevantesten positiven und negativen Veranstaltungsaspekten (b) nicht notwendigerweise berücksichtigt. Gleiches gilt für die Moderation (d), ggf. vorhandene Koreferate zum vorgetragenen Text (e) und zum Autor sowie für die Publikumsfragen (f), die ebenfalls nicht bei allen Autorenlesungen vorgesehen sind.

Die Fragen danach, ob die Veranstaltungsbesucher bereits ein Buch eines oder mehrerer der auftretenden Autoren gelesen haben (FB-25), im Anschluss an die Veranstaltung kaufen (FB-26) und/oder sich signieren lassen wollen (FB-27), spezifizieren veranstaltungsbezogene nonverbale Wertungspraktiken, die typischerweise Autorenlesungen zugeordnet werden; angesichts des Umstandes, dass immer mehr Poetry Slammer Bücher publizieren, sind sie jedoch auch für das Slam-Publikum relevant.

5.1.2.2.2 Die Erhebung von Wertmaßstäben

Ich habe bereits darauf verwiesen, dass Wertmaßstäbe, die zur Bewertung bestimmter (zugeschriebener) Eigenschaften des Wertungsgegenstands herangezogen werden, sich oft aus den betreffenden Werturteilen ableiten lassen. Während die Wertung auf das *token*, auf ein spezifisches Wertungsobjekt, rekurriert, bezieht sich der Wertmaßstab auf den entsprechenden *type*: auf die Klasse des betreffenden Wertungsobjekts.⁷⁵ Wertmaßstäbe sind also Wertungen einer (abstrakten) Klasse von Wertungsobjekten. So kann mit einer Wertung z.B. die Originalität eines bestimmten Textes positiv evaluiert werden, der bei einer Lesung vorgetragen wird; die Grundlage dazu bildet der textbezogene relationale Wertmaßstab Originalität (gebunden an die Rezeptionssituation Lesung). Neben Wertungen konkreter Literaturveranstaltungen und Auftritte mit mündlich präsentierter Literatur nehme ich in der vorliegenden Untersuchung auch in den Blick, was die Veranstaltungszuschauer am jeweiligen Veranstaltungsformat allgemein interessiert. Da in diesem Fall das Veranstaltungsformat oder die Bestandteile von Auftritten bei Veranstaltungen dieses Formats selbst zu Wertungsgegenständen werden, entspricht die Erhebung von Wertungen des (abstrakt repräsentierten) Veranstaltungsformats und seiner üblichen Bestandteile (Kap. 2.1) der Rekonstruktion entsprechender Wertmaßstäbe (z.B. die Frage danach, wie wichtig dem Befragten die Originalität von Texten ist, die bei Lesungen präsentiert werden).

Erste Hinweise darauf, welche inhaltlichen Aspekte die Präferenzen für Literaturveranstaltungsformate und die Wertungen von Veranstaltungen bzw. Auftritten konturieren, hat die Analyse der historischen Genese des Literaturveranstaltungsfeldes gegeben (Kap. 4, Abb. 4). Inwiefern diese auf das jeweilige Veranstaltungsformat bezogenen evaluativen Einstellungen⁷⁶ der Mitwirkenden an Literaturveranstaltungen sich beim Publikum wiederfinden, wird empirisch bestimmt (ergänzt durch einige weitere Veranstaltungsaspekte, bei denen die Analyse der Veranstaltungsstrukturen in Kapitel 2 ergab, dass sie als

* Aus rechtlichen Gründen wurden nur die Videoaufzeichnungen einzelner Poetry-Slam-Auftritte veröffentlicht. Sämtliche Aufzeichnungen der Gesamtveranstaltungen liegen dem Autor der Studie vor und können über diesen eingesehen werden.

⁷⁵ Vgl. Steinfath: *Orientierung am Guten*, S. 245-247.

⁷⁶ Zum Teil sind diese Wertmaßstäbe nicht nur charakteristisch für Literaturveranstaltungen, sondern auch für die soziale Praxis Literatur im Allgemeinen.

publikumsdifferenzierende Wertmaßstäbe wirksam werden könnten [FB-18; ein Überblick über die erhobenen Wertmaßstäbe findet sich im Anhang 8.2.1.4)].⁷⁷

Davon unabhängig werden mithilfe offener Fragen jene Wertmaßstäbe erhoben, welche die Besucher der Veranstaltungsformate und Veranstaltungen spontan als besonders relevant erachten, und zwar bezogen auf

- (a) die besuchte Veranstaltung insgesamt (FB-13),
- (b) die Auftritte der Autoren bei Veranstaltungen des jeweiligen Formats (FB-15) sowie
- (c) die Verknüpfung von Text und Performance, also den ›Mehrwert‹, der dadurch entsteht, dass ein Text durch seinen Autor vorgetragen wird (FB-14).⁷⁸

Ausgehend von den Wertmaßstäben, die mithilfe von FB-13 bis FB-15 erhoben wurden, wird eine Typologie gebildet (Kap. 5.3.1.1): Die Wertmaßstäbe, die von den Zuschauern auf die jeweilige Frage genannt wurden, werden zunächst aufgrund von logischen Zusammenhängen und theoretischem Hintergrundwissen systematisch zueinander in Bezug gesetzt. Anschließend lässt sich ausgehend von den quantifizierten Daten ersehen, welche Relevanz den jeweiligen Wertmaßstäben für die Publika der beiden untersuchten Veranstaltungsformate zukommt.

5.1.2.2.3 Ansätze zur Erklärung von Wertungen und Wertmaßstäben auf Grundlage empirischer Daten

Wenn ich davon spreche, Wertungen bzw. Wertmaßstäbe zu erklären, meine ich – anders als bei der o.g. Rekonstruktion von Wertungsprozessen –, sie auf ihre habituellen Gründe, auf das individuell und sozial geprägte Voraussetzungssystem des wertenden Akteurs, zurückzuführen, sprich: auf die ihnen zugrunde liegende habitusspezifische Konstellation der Erwartungen, Konven-

⁷⁷ Hierbei wird abermals eine fünfstufige Rating-Skala mit den Polen »Stimme gar nicht zu« und »Stimme sehr zu« verwendet (vgl. Kap. 5.1.2.2.1, Fn. 70). Der Grund hierfür ist, dass Zusammenhänge zwischen einzelnen Wertmaßstäben nicht dadurch vorweggenommen werden sollen, dass die Skala z.B. auf inhaltlich spezifizierte Oppositionspaare bezogen wird. Wäre Letzteres der Fall, müssten die Befragten mit ihrer Antwort Position zwischen einer vorgegebenen Opposition wie z.B. Komplexität und Einfachheit der Texte beziehen. Eine Tendenz hin zum Pol der Komplexität wäre vorweggenommen, da sich nicht mehr angeben ließe, dass die Textkomplexität keinen wichtigen Wertmaßstab darstellt, ohne sich zur Einfachheit zu ›bekennen‹.

⁷⁸ Insofern die offenen Fragen FB-13 bis FB-15 vor den geschlossenen in FB-18 gestellt werden, erlauben sie Rückschlüsse darauf, um welche Items ein mit FB-18 vergleichbarer, geschlossener Fragekomplex in Folgeuntersuchungen ergänzt werden sollte (Kap. 6.3).

tionen, Normen, Wertmaßstäbe, Wünsche (und Ideale),⁷⁹ Ziele usw. (Kap. 3, Abb. 1). Diese sind in den meisten Fällen nur mittelbar zugänglich: über die Konstellation konkreter Präferenzen und Praktiken, über Konsumtionsweisen und -gegenstände. Vom Konsum einzelner kultureller Produkte als solchem, von einzelnen Präferenzen und Handlungen lässt sich nicht eindeutig auf einen bestimmten individuellen Habitus oder eine gruppenspezifische Habitusformation schließen.⁸⁰

Zu erklären, warum etwas gefällt, beinhaltet diesem Verständnis zufolge auch, das Präferenzmuster aufzuzeigen, in dem eine Gefallensäußerung bzw. ein Wertmaßstab situiert ist, und die inhaltliche Kohärenz der Wertungen bzw. Wertmaßstäbe des Wertmusters zu extrapolieren. Damit folge ich Bourdieus strukturalistischem Ansatz: Dieser zielt nicht darauf, spezifische Präferenzen kausal an die Biografie eines Akteurs rückzubinden. Vielmehr gilt es, die Funktion von Praktiken oder Einstellungen für die Realisierung eines Habitus bzw. eines komplexeren Habitusaspekts wie etwa Progressivität, Machismus o.Ä. aufzuzeigen, um sie zu erklären.⁸¹ Entgegen einer Auslegung der Bour-

⁷⁹ Ausgehend von Worthmann zähle ich Ideale hier als allgemein Wünschenswertes zu den Wünschen. Vgl. Worthmann: *Literarische Wertungen*, S. 104, 107. Sie finden sich deshalb auch nicht als eigene Kategorie in Abb. 1.

⁸⁰ Vgl. hierzu auch Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 660f. Deutlich wurde besagtes Phänomen insbesondere anhand der Ergebnisse der empirischen Forschung zur *Omnivorousness*-Hypothese. Vgl. z.B. Richard A. Peterson: »Problems in Comparative Research. The Example of Omnivorousness«, in: *Poetics* 33 (2005), S. 257-282. Die empirischen Ergebnisse der kritischen Überprüfung von Bourdieus These einer Homologie von Sozialstatus und Geschmack suggerierten auf den ersten Blick, dass sich eine Differenzierung von Sozialgruppen aufgrund des Geschmacks kaum mehr ausmachen lasse, weil die Hochkulturkonsumenten zu »Allesfressern« geworden wären. Auf den zweiten Blick stellte sich heraus, dass es v.a. zu einer Adaptation von vermeintlichen »Lowbrow-Produkten« durch Personen mit hohem sozialen Status kam, in deren Rahmen die betreffenden kulturellen Produkte jedoch anders rezipiert wurden als in Milieus mit geringerem Sozialstatus (also auch mit niedrigerem ökonomischem Kapital und in den allermeisten Fällen verbunden mit geringerer Bildung): So behauptet z.B. eine Befragte im aktuellen Untersuchungsrahmen auf die Frage nach ihren Lieblingsbüchern: »Ich lese alles!« (FB-ml4.055, S. 1 [FB-10]); aufgrund ihrer Angaben in FB-18 lässt sie sich aber dem unten genauer umrissenen Cluster CL-4 zuordnen, dessen Mitglieder einen selbstbezogen-affektiven Zugang zu Literaturveranstaltungen, aber auch zu als literarisch betrachteten Texten im Allgemeinen abwerten (Kap. 5.3.1.2.2). Zudem hat die Überprüfung der *Omnivorousness*-Hypothese für Deutschland gezeigt, dass sich hier nach wie vor stark differenzierte Geschmacksmuster ausmachen lassen, und zwar auch deutlich hochkulturell geprägte. Vgl. z.B. Jörg Rössel: »Allesfresser im Kinosaal? Distinktion durch soziale Vielfalt in Deutschland«, in: *Soziale Welt* 57 (2006), S. 259-272.

⁸¹ Vgl. z.B. Bourdieu: *Sozialer Sinn*, S. 103-105. Um zu zeigen, inwiefern Praktiken und Einstellungen niedrigstufigere Habitusaspekte realisieren, muss ein spezifischer Habitus nicht in all seinen Facetten rekonstruiert werden, sondern v.a. mit Blick auf besagte Einzelaspekte.

dieuschen Theorie von Habitus und Geschmack, die ihr Hauptaugenmerk auf den Aspekt der sozialen Distinktion legt, gehe ich mit Bourdieu davon aus, dass dessen Habitusverständnis notwendigerweise mit einer präsupponierten »Kohärenz des Geschmacks«⁸² einhergeht.

Die empirisch gewonnenen Daten werden dabei keinem vorgängig angenommenen Habitusaspekt zugeordnet, sondern dienen als Ausgangspunkt, ein zugrunde liegendes Wertmuster abzuleiten. Dabei ermöglichen es die quantifizierten Fragebogendaten, gruppenspezifische Wertmaßstabsmuster zunächst rein statistisch induktiv-datenbestimmt herauszustellen. Diese Muster gilt es ausgehend von den Gemeinsamkeiten, Unterschieden und Ähnlichkeiten der einzelnen Präferenzen sowie ihrer Relation zu anderen tatsächlichen oder möglichen Präferenzen inhaltlich zu interpretieren.⁸³ Wertmuster, die sich im Laufe der Literaturgeschichte herausgebildet haben, können hierbei die Deutung der vorliegenden Konstellationen von Wertmaßstäben und Wertungen erleichtern (Kap. 4). Die Interviews wiederum erlauben einen genaueren Blick auf die Modalität der Praktiken, durch die besagte Wertmuster realisiert werden. Bei der Ableitung von Wertmustern, also bestimmten Habitusaspekten, ist in der vorliegenden Untersuchung ein Zugang zum Habitus insgesamt jedoch nur näherungsweise möglich. Für eine umfassende Bestimmung lassen sich nicht in ausreichendem Maße Daten erheben, denn diese müssten notwendigerweise weit mehr Einstellungen mit Bezug auf weitere Lebensbereiche erfassen.

Gleichwohl werden auch bei der Realisierung einzelner Habitusaspekte soziale Exklusions- und Inklusionsmechanismen wirksam, insofern soziale Differenzen nachvollzogen und zugleich reproduziert werden; es wird direkt oder indirekt eine »Reviermarkierung« im sozialen Raum vorgenommen, genauer: im Raum der Lebensstile. Welche Position die Veranstaltungsbesucher auf dieser Ebene des sozialen Raums einnehmen, wird spezifiziert, indem zusätzliche Da-

⁸² Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 787.

⁸³ Bourdieu legt primär eine *Theorie* des Habitus vor (Kap. 3.2). Die methodologischen Zugänge zu tatsächlichen Habitusformationen bleiben in vielen Fällen implizit, werden jedoch höchstens in ihren Ansätzen ausgearbeitet, so etwa in Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 784-799 (hier stehen sozialgruppenspezifischen Habitus im Mittelpunkt, auf die rückwirkend ausgehend von statistischen Daten geschlossen wird). Ganz anders operiert Bourdieu noch in Pierre Bourdieu: Einleitung, in: Ders./Luc Boltanski et al.: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie* (1965), übers. v. Udo Rennert, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2006, S. 11-21, hier S. 17: Dort folgt er einem streng hermeneutischen Ansatz, wenn er angibt, es lasse sich aus Fotografien direkt auf die Intentionen des Fotografen und den klassenspezifischen Habitus schließen. Die Spannweite dieser Ansätze verdeutlicht, dass sowohl zur inhaltlichen Bestimmung einzelner Habitusaspekte als auch zum Schluss auf sozialgruppenspezifische Habitus eine weitergehende Interpretation der vorliegenden Daten notwendig ist. Beliebte man es bei einer strukturalistischen Analyse, die sich etwa auf statistische Verfahren der Datenauswertung beschränkt, verblieben nicht nur der Habitus insgesamt als *black box*, sondern auch niedrigstufigere Dispositionen, die sich im jeweiligen Lebensstil oder den in dieser Arbeit untersuchten Wertungen realisieren.

ten zu den hier untersuchten und verwandten Formen des Kulturkonsums erhoben werden:

- zur Beurteilung der Wichtigkeit von Veranstaltungsbesuchen u.ä. Freizeitbeschäftigungen (FB-12),⁸⁴
- zur Reichweite des eigenen Verständnisses von »Literaturveranstaltung« (und damit zum Literaturbegriff; FB-24),
- zur Häufigkeit des Besuchs von Autorenlesungen und Poetry Slams (FB-16, FB-17),
- zur Häufigkeit der eigenen Teilnahme an Autorenlesungen und Poetry Slams (FB-28, FB-29) sowie
- zur Literaturrezeption (Anzahl gelesener Bücher [FB-9] und Hörbücher [FB-11], Lesepräferenzen [FB-10]).

Um die spezifischen Formen und Konstellationen, in denen Wertungen und Angaben über Wertmaßstäbe getätigt werden, präziser im sozialen Raum verorten und einem sozialen Bezugssystem zuordnen zu können, gilt es außerdem, Daten über jene Kapitalien mit zu berücksichtigen, mit deren Hilfe sich die Position der Veranstaltungsbesucher im Teilraum der sozialen Positionen genauer beschreiben lässt.⁸⁵ Erhoben wurden Angaben

- zur formalen Schulbildung (FB-4),
- zur universitären Bildung (FB-5, FB-6),
- zu Beschäftigungsform (FB-7) und Beruf (FB-8).

Angaben zum ökonomischen Kapital (z.B. zum Haushaltseinkommen) würden die Verortung im Raum der sozialen Positionen präzisieren. Die Frage nach dem Haushaltseinkommen, so stellte sich in den Gruppendiskussionen im Anschluss an die Pretests heraus, wurde jedoch vielfach als Anlass genommen, die Erhebung unter den Verdacht zu stellen, dass etwas anderes untersucht würde als in den einleitenden Bemerkungen im Fragebogenkopf be-

⁸⁴ Dabei werden nicht die tatsächlichen Veranstaltungsbesuche in den Blick genommen, sondern lediglich, wie wichtig den Befragten bestimmte Veranstaltungsformate und Freizeitbeschäftigungen sind (z.B. Kneipen- und Club-/Diskothekbesuche). Der Grund dafür besteht darin, dass sich die Häufigkeiten z.B. von Kneipen- und Opernbesuchen nicht direkt vergleichen lassen, da sie in unterschiedlichem Maße möglich und wahrscheinlich sind. So leitet jemand ggf. jedes Wochenende mit einem Kneipenbesuch ein, während er nur einmal alle zwei Monate in die Oper geht – nicht weil er Opernbesuche weniger schätzt, sondern weil neue Inszenierungen nur mit entsprechend niedriger Frequenz anlaufen und ein Besuch mit hohen Kosten verbunden sein kann.

⁸⁵ Erhebungsinstrumente wie etwa die Milieuindikatoren des Meinungsforschungsinstituts SINUS Markt- und Sozialforschung, mit deren Hilfe sich Untersuchungspersonen eindeutig bestimmten voneinander differenzierten Teilräumen im sozialen Raum zuordnen lassen, hätten zum einen den Umfang des Fragebogens gesprengt, zum anderen sind die Erhebungsinstrumente nicht frei verfügbar. Es werden hier deshalb nur einzelne relevante soziodemografische Merkmale und Formen des Kulturkonsums in den Blick genommen.

hauptet.⁸⁶ In der Folge wäre nicht nur die Frage nach dem Haushaltseinkommen nur selten beantwortet, sondern in zu vielen Fällen die Beantwortung des Fragebogens insgesamt abgebrochen worden, hätte sich besagte Frage am Anfang des Fragebogens gefunden; am Ende platziert wäre sie hingegen fast nie beantwortet worden. Deshalb wurde sie weggelassen.⁸⁷

Bei allen sozialgruppenspezifischen Unterschieden, die sich bei Wertungen und Wertmaßstäben feststellen lassen, gilt es zu untersuchen, ob sie mit anderen systematischen Unterschieden zwischen Zuschauergruppen einhergehen, ob es also systematische Zusammenhänge zwischen verschiedenen Wertungen, Wertmaßstäben und Eigenschaften bzw. soziokulturellen Praktiken der Zuschauer gibt. Bereits die o.g. Angaben zu Kulturkonsum, Bildung und beruflicher Tätigkeit werden hierzu herangezogen, zudem jene zu Alter (FB-1) und Geschlecht (FB-2).

Mithilfe der erhobenen Angaben zum Wohnort (FB-3) soll aufgezeigt werden, welche Reichweite eine Veranstaltung hat, ob sie etwa ein Publikum anziehen vermag, das nicht vor Ort wohnt.⁸⁸ Die Frage wird mithin nicht zur Erklärung von Wertungen/Wertmaßstäben herangezogen, sondern dient der Exploration weiterer Spezifika der Veranstaltungen bzw. der Veranstaltungsformate.

5.1.3 Durchführung der Fragebogenerhebung und Interviews

Die Fragebogen, die bei den Poetry Slams und Autorenlesungen verteilt wurden, sind weitestgehend identisch (Anhang 8.2.1). Sie unterscheiden sich ers-

⁸⁶ Insofern ist in diesem Untersuchungszusammenhang mit einer weit höheren Ausfallrate als den 30 Prozent zu rechnen, die z.B. Acock für die Frage nach dem Einkommen annimmt. Vgl. Alan C. Acock: »Working with Missing Values«, in: *Journal of Marriage and Family* 67 (2005), S. 1012-1028, hier S. 1014.

⁸⁷ Zwar bietet der sozioökonomische Status ISEI (International Socio-Economic Index of Occupational Status), der sich aus der Berufsangabe ableiten lässt (Kap. 5.2.1), Hinweise auf die Kapitalsumme, kann aber Angaben zum tatsächlichen ökonomischen Kapital nicht kompensieren: Folgt man Bourdieus Ansatz, wird eine Einordnung im sozialen Raum erst durch die Kombination von Daten zu Kapitalsumme und ihrer Zusammensetzung aus verschiedenen Kapitalformen möglich (Kap. 3.2). Zugleich weisen z.B. Burzan et al. darauf hin, dass das Haushaltseinkommen zumindest bei der Frage nach der Einbindung in künstlerische Betätigungsfelder allgemein (sei es als Rezipient oder Produzent) keinen großen Einfluss hat. Vgl. Nicole Burzan et al.: *Das Publikum der Gesellschaft. Inklusionsverhältnisse und Inklusionsprofile in Deutschland*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 92.

⁸⁸ Auf den Fragebogen wird nach dem Wohnort gefragt. Um zu erfahren, welche Anfahrtswege die Zuschauer für den Besuch der jeweiligen Veranstaltung auf sich genommen haben, wäre die Frage nach der Postleitzahl noch geeigneter gewesen und könnte bei Folgeuntersuchungen verwendet werden. Zu berücksichtigen ist in diesem Fall, dass die Frage nach der Postleitzahl der Wohnstätte ebenso wie die nach dem Haushaltseinkommen zu einem Abbruch durch die Respondenten führen kann, weil sie potenziell als in-diskret empfunden wird; deshalb wurde sie in dieser Pilotstudie vermieden.

tens insofern, als die Fragen auf das jeweilige Veranstaltungsformat bezogen sind. Dementsprechend werden die Veranstaltungen jeweils als »Autorenlesung« oder »Poetry Slam« bezeichnet, die Auftretenden entweder als »Autoren« oder »Slammer«. Letztere Bezeichnung wurde gewählt, um die Antwort auf die Frage, ob Poetry Slams als »Literaturveranstaltungen« kategorisiert werden, nicht zu beeinflussen. Zudem wird bei Fragen, die sich auf die beiden untersuchten Veranstaltungsformate beziehen, immer zuerst nach dem aktuellen Format gefragt (FB-16/17, FB-28/29, ebenso bei typischen Veranstaltungseigenschaften in FB-18). Zweitens wurde der Abschnitt, in dem nach den einzelnen Auftritten gefragt wird, auf die jeweilige Anzahl der Autoren beschränkt: bei den Autorenlesungen auf einen, bei den Slams in München und Stuttgart auf zehn bzw. zwölf Fragekomplexe; die Finalauftritte bei den Poetry Slams wurden nicht berücksichtigt, da zum einen die Anzahl der Finalisten variiert und der Fragebogen zum anderen zu umfangreich geworden wäre. Der Umfang der Fragebogen bei den Autorenlesungen belief sich auf sechs, bei den Poetry Slams auf zehn (München) bzw. elf Seiten (Stuttgart).

Die Erhebungen fanden im Zeitraum von April 2009 bis Juni 2010 statt, aus logistischen Gründen zunächst bei den Poetry Slams (April bis Juni 2009) und anschließend bei den Autorenlesungen (Juni bis Dezember 2009, Juni 2010). Im Vorfeld der Veranstaltungen, die jeweils etwa um 20 Uhr begannen, wurde die Kamera an einer Stelle aufgebaut, an der sie das Bühnengeschehen in Gänze erfassen konnte und gleichzeitig im Rücken der Zuschauer platziert war. In den abgedunkelten und verwinkelteren Zuschauerräumen der Poetry Slams in München und Stuttgart gelang es dabei besser als in den Literaturhäusern, die Kamera den Auftretenden so wenig wie möglich präsent werden zu lassen. Die Videoaufzeichnungen ermöglichen es zum einen, den Ablauf der untersuchten Veranstaltungen zu rekonstruieren, zum anderen können sie herangezogen werden, um die Zuschreibungen der befragten Zuschauer besser nachzuvollziehen.

In der Zeit vom Einlass bis zum Beginn des Spiels wurden die Fragebogen sowie Kugelschreiber von ein bis drei Untersuchungshelfern (je nach erwartbarem Publikumsvolumen) an die Zuschauer verteilt, und zwar im Veranstaltungsraum selbst. Dies war deshalb notwendig, weil Kartenverkauf und Kontrolle wesentlich schneller vorangingen, als es gedauert hätte, parallel dazu die Fragebogen auszuhändigen und zu erläutern. Letzteres wiederum erhöht generell die Rücklaufquote, zudem waren Erläuterungen deshalb unabdingbar, weil der Umfang des Fragebogens es notwendig machte, den Zuschauern die Befürchtungen zu nehmen, es würde zu lange dauern, ihn auszufüllen.⁸⁹ Um den Rücklauf zu erhöhen, wurden beim Stuttgarter Poetry Slam nicht-mone-

⁸⁹ Zugleich hatte ich das Wissen, dass der Fragebogen nicht zu umfangreich war: Sowohl die Pretests als auch die Rücklaufquote meiner Erhebungen beim Stuttgarter Poetry Slam 2006 hatten gezeigt, dass die Zuschauer trotz der Länge des Fragebogens bereit sein würden, diesen auszufüllen.

täre Incentives eingesetzt:⁹⁰ Am Ende der Veranstaltung wurden jeweils zehn Bücher unter den Zuschauern verlost, die ihren Fragebogen vollständig ausgefüllt hatten (beim Münchner Slam im *Substanz* sprachen sich die Veranstalter gegen eine Bücherverlosung aus; bei den Literaturhauslesungen wäre sie nicht zielgruppengerecht gewesen und hätte keine nennenswerten zusätzlichen Anreize geschaffen, den Fragebogen auszufüllen).

Die Fragebogen konnten nach der Veranstaltung am Eingang des betreffenden Veranstaltungsortes abgegeben werden, die anderswo zurückgelassenen Fragebogen sammelten die Untersuchungshelfer ein, nachdem das Publikum die Räumlichkeiten verlassen hatte. Die Rücklaufquote bei den Poetry Slams in Stuttgart unterscheidet sich wahrscheinlich aufgrund des geschaffenen Anreizsystems und des Umstands, dass ein Großteil der Zuschauer an Tischen saß, von jener bei den Münchner Slams um 20 Prozentpunkte. Bei den Slams im April 2009 ist die Rücklaufquote des Stuttgarter Slams mit 89 Prozent sogar mehr als doppelt so hoch wie jene der Erhebung beim *Substanz*-Slam (Anhang 8.1).

Als Versuchsleiter koordinierte ich zum einen das Verteilen der Fragebogen, zum anderen akquirierte ich Teilnehmer für die Telefoninterviews, wozu die Zuschauer ihre Telefonnummer sowie Vor- und/oder Nachnamen angaben und einen festen Interviewtermin in den Tagen nach der Veranstaltung mit mir vereinbarten; zudem wurde die Nummer des Fragebogens der Interviewpartner festgehalten, was es ermöglicht, Interview- und Fragebogendaten aufeinander zu beziehen. In Aussicht gestellt wurden den Zuschauern 20-minütige Interviews; dass einige mehr als zehn Minuten länger dauerten, lag v.a. an der hohen Gesprächsbereitschaft und den detaillierten Antworten der Befragten. Bei den Poetry Slams konnten immer acht oder mehr Zuschauer für die Interviewteilnahme gewonnen werden, bei den Autorenlesungen jedoch nur fünf bis acht. Dies lag einerseits an der niedrigeren Zuschauerzahl bei den Lesungen, andererseits zeigte sich während der Akquise, dass das Lesungspublikum insgesamt eine geringere Bereitschaft aufwies, sich telefonisch befragen zu lassen.⁹¹ Die Telefoninterviews wurden mithilfe eines Diktiergeräts aufgezeichnet, nachdem die Befragten dazu ihre Einwilligung gegeben hatten, und anschließend anonymisiert.

5.1.4 Zur Erfassung, Transkription und Auswertung der Daten

Auch wenn bei den Lesungen weniger Zuschauer für telefonische Befragungen gewonnen werden konnten als erwartet, war die Erhebung insgesamt ein großer Erfolg: Neben der quantitativen Datenerhebung ausgehend von 1.472 aus-

⁹⁰ Vgl. Bortz/Döring: *Forschungsmethoden und Evaluation für Human- und Sozialwissenschaftler*, S. 258.

⁹¹ Die Rücklaufquoten der Fragebogenerhebungen bei den Lesungen liegen hingegen mit 52 bis 65 Prozent zwischen den untersuchten Poetry Slams in München und Stuttgart (Anhang 8.1).

gefüllten Fragebogen wurden 101 Interviews durchgeführt.⁹² Die Rücklaufquoten der Fragebogenerhebungen sind mit 42 bis 89 Prozent überdurchschnittlich hoch, was angesichts der Erhebungssituationen nicht zu erwarten war. Auffällig ist, dass beim Münchner Slam häufiger als bei allen anderen Veranstaltungen die Fragen zu den einzelnen Auftretenden nicht ausgefüllt wurden. Der Grund hierfür waren die schwierigeren Bedingungen vor Ort: Bemängelt haben die Befragten v.a. die Lichtverhältnisse, die es erschwerten hätten, die Fragen zu den einzelnen Auftretenden zu lesen.⁹³ Zudem hätte nach Aussage einiger Respondenten ein geringerer Umfang der Fragebogen dazu geführt, dass die Fragen auf der letzten Seite von mehr Zuschauern beantwortet worden wären. Da auch die auftrittsbezogenen Wertungen berücksichtigt werden sollten, konnte der Fragebogenumfang im Rahmen dieser Untersuchung jedoch nicht reduziert werden.

Erfasst wurden die erhobenen Daten, sowohl aus den geschlossenen als auch aus den codierten offenen Fragen, in der Statistiksoftware *IBM SPSS Statistics 22.0*.⁹⁴ Die statistische Auswertung und die grafische Aufbereitung erfolgten ebenfalls mithilfe von *SPSS* sowie *Microsoft Excel 2008*.⁹⁵

Die Anzahl der Befragten bei den Poetry Slams, die den Fragebogen *zum ersten Mal* ausgefüllt haben, liegt bei 974; bei den Autorenlesungen beläuft sie sich auf 434 (8.4.0.2). Aufgrund der hohen Fallzahl werden statistische Zusammenhangsberechnungen bei der Datenauswertung stets unter Einbezug der Effektgröße beurteilt.⁹⁶ Statistische Zusammenhänge, die auf einem Niveau von 5 % signifikant sind und/oder Zusammenhänge mit einer niedrigen Effektgröße, werden nur dann berücksichtigt, wenn sie sich durch zusätzliche kontextuelle Befunde stützen lassen. Um eine bessere Lesbarkeit zu gewährleisten, finden sich die H_1 -Hypothesen, von denen bei der Berechnung von Zusammenhängen ausgegangen wird, am Beginn der entsprechenden Auswertungen im Anhang.

Die Transkription der insgesamt 101 halboffenen leitfadengestützten Telefoninterviews erfolgte mithilfe der Transkriptionssoftware *f5* (v1.5.6).⁹⁷ Sie ori-

⁹² Zur Anzahl der Interviews und ausgefüllten Fragebogen pro untersuchter Veranstaltung vgl. Anhang 8.1.1.

⁹³ Vgl. z.B. FB-mp2.047, S. 6 (FB-20).

⁹⁴ Dateneingabe und -aufbereitung einschließlich aller Variablenrecodierungen und -neuberechnungen nahmen insgesamt rund 60 Arbeitswochen à 40 Stunden in Anspruch.

⁹⁵ Weitere Anmerkungen zu Codierung und Auswertung der Fragebogen finden sich im Anhang 8.4.

⁹⁶ Mit zunehmender Stichprobengröße führen immer kleinere Effekte dazu, dass Zusammenhänge statistisch signifikant sind. Signifikanz darf bei der Beurteilung eines Zusammenhangs deshalb nicht die einzige Bezugsgröße sein. Vgl. Bortz/Döring: *Forschungsmethoden und Evaluation*, S. 600. Zur Effektgröße vgl. insbesondere Jacob Cohen: *Statistical Power Analysis for the Behavioral Sciences*, 2. Aufl., Hillsdale/NJ: Erlbaum 1988; Ders.: »A Power Primer«, in: *Psychological Bulletin* 112 (1992), 155-159.

⁹⁷ Datenaufbereitung und Transkription dauerten insgesamt knapp 300 Stunden.

entiert sich an den Mindestvorgaben für Interviewtranskriptionen, wie sie Joachim Wittkowski formuliert hat,⁹⁸ sowie an den GAT-Regeln für Basistranskripte (Interviewleitfaden: Anhang 8.2.2, Transkriptionen: Anhang 8.3).⁹⁹ Bei der Transkription wurden neben Pausen v.a. Verzögerungssignale (gefüllte Pausen wie »äh« usw.) und Rezeptionssignale (z.B. »hm«) berücksichtigt. Prosodische Eigenschaften der Interviewbeiträge wurden hingegen nicht aufgenommen, da sie zur Interviewanalyse im vorliegenden Untersuchungskontext nicht relevant sind. Bei den Bezugnahmen auf die Interviews wurden ausgehend von den themenbezogenen Kernaussagen Werturteile, implizierte Wertmaßstäbe, Zuordnungsvoraussetzungen sowie Argumentationsformen und -muster extrahiert.¹⁰⁰

Mit den Videoaufzeichnungen wurde das Bühnengeschehen bei den Veranstaltungen erfasst; das Publikum und seine Reaktionen auf das, was ihm dargeboten wurde, sind nur in Teilen zu sehen. Aus rechtlichen Gründen wurden nur die Videoaufzeichnungen einzelner Poetry-Slam-Auftritte veröffentlicht. Sämtliche Aufzeichnungen der Gesamtveranstaltungen liegen dem Autor der Studie vor und können über diesen eingesehen werden.

5.2 Merkmale der Veranstaltungspublika und ihre Verortung im sozialen Raum

Um eine Übersicht der sozialen Bedingungen jener kulturellen Praktiken zu erlangen, die bei den beiden untersuchten Veranstaltungsformaten zur Anwendung kommen, empfiehlt es sich, zunächst die wesentlichen soziodemografischen Eigenschaften und kulturkonsumtorischen Präferenzen der Publika unabhängig von solchen Präferenzen in den Blick zu nehmen, die auf die jeweiligen Formate bzw. Veranstaltungen bezogen sind. Dies ermöglicht eine erste Orientierung über die jeweiligen Zuschauergruppen und ihre Unterschiede bzw. Gemeinsamkeiten. Diese wiederum werden zur Erklärung der herausgearbeiteten Differenzen bei Wertmaßstäben und Wertungen wieder aufgegriffen.

Ich habe oben bereits darauf hingewiesen, dass sich mithilfe der zur Verfügung stehenden Mittel keine präzise Einordnung in bekannte Milieumodelle wie etwa jenes des SINUS-Marktforschungsinstituts vornehmen lässt.¹⁰¹ Aus denselben Gründen können auch Milieumodelle wie das von Gerhard Schulze oder das von Vester et al., die – ausgehend von Bourdieus soziostrukturellem

⁹⁸ Vgl. Wittkowski: *Das Interview in der Psychologie*, S. 40f.

⁹⁹ Vgl. Margret Selting et al.: »Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem (GAT)«, in: *Linguistische Berichte* (1998), H. 173, S. 91-122, hier S. 96-102.

¹⁰⁰ Die Bezugnahmen auf die Interviews orientieren sich in den Grundzügen am Verfahren der qualitativ-explikativen Inhaltsanalyse nach Mayring. Vgl. Philipp Mayring: *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*, 11., aktual. u. überarb. Aufl., Weinheim/Basel: Beltz 2010, S. 85-92.

¹⁰¹ Vgl. Kap. 5.1.2.2.3, Fn. 85.

Modell – als Erste den sozialen Raum der Bundesrepublik Deutschland empirisch rekonstruiert haben, hier nicht aufgegriffen werden.¹⁰² Gleichwohl erfassen die oben dargestellten Fragenkomplexe Aspekte der Position im Raum der sozialen Positionen und im Raum der Lebensstile sowie weitere demografische Daten, die für die aktuelle Untersuchung relevant sind.¹⁰³ Zu erwarten ist, dass sich aufgrund dieser Merkmale bereits erste sozialgruppenspezifische Unterschiede zwischen und innerhalb der Publika der beiden Veranstaltungsformate ausmachen lassen: Da sich die Formate im Spektrum der Literaturveranstaltungen diametral gegenüberliegen, ist es höchstwahrscheinlich, dass sie auch verschiedene Publika anziehen, zumal sich unterschiedliche soziale Gruppen nicht zuletzt durch spezifische Formen, ihre Freizeit zu verbringen, auszeichnen.¹⁰⁴

5.2.1 Soziodemografische Eigenschaften der Publika von Literaturhauslesungen

Auch wenn Literaturhauslesungen im Vergleich mit Lesungen in Bibliotheken oder Buchhandlungen wesentlich mehr Zuschauer zu aktivieren vermögen, fällt auf, dass die hier berücksichtigten Autorenlesungen fast alle nicht ausverkauft waren – anders als die untersuchten Poetry Slams, bei denen stets Zuschauer wieder weggeschickt werden mussten (Anhang 8.1). Einzige Ausnahme ist die Lesung von Walter Kappacher,¹⁰⁵ in deren Vorfeld gerade bekanntgegeben worden war, dass er den Georg-Büchner-Preis 2009 erhalten würde. Der Grund für die geringere Auslastung der Literaturhäuser liegt vermutlich darin, dass Veranstaltungen, die auf einzelne Autoren ausgerichtet

¹⁰² Vgl. Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft*; Vester et al.: *Soziale Milieus im gesellschaftlichen Strukturwandel*.

¹⁰³ Soziale Milieus verstehe ich hier mit Andreas Reckwitz (und ganz im Sinne Bourdieus) als »typisierte Praxiskomplexe [...], welche Segmente aus den Feldern der Arbeit, der persönlichen Beziehungen und der Selbstpraktiken (Medien, Konsumtion) miteinander kombinieren und damit Träger feldkreuzender, homologer Subjektkulturen bilden«. Reckwitz: *Das hybride Subjekt*, S. 68. Merkmale wie jene, die in dieser Untersuchung erhoben werden, fließen also zwar in die Milieubestimmung nach den o.g. Modellen mit ein, sind dafür jedoch nicht hinreichend. So umfassen die Erhebungen in den entsprechenden Milieustudien deutlich umfassendere standardisierte Fragekomplexe zu milieuspezifischen Einstellungen. Zur Kritik hieran, insbesondere, was die interkulturelle Vergleichbarkeit der Ergebnisse von SINUS, Schulzes *Erlebnisgesellschaft* u.Ä. angeht, vgl. Christoph Weischer: »Die Modellierung des Sozialen Raums«, in: Nicole Burzan/Peter A. Berger (Hrsg.): *Dynamiken (in) der gesellschaftlichen Mitte*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 107-134, hier S. 110.

¹⁰⁴ Vgl. Helmut Bremer: *Von der Gruppendiskussion zur Gruppenwerkstatt. Ein Beitrag zur Methodenentwicklung in der typenbildenden Mentalitäts-, Habitus- und Milieuanalyse*, Münster: LIT 2004, S. 45f.

¹⁰⁵ Die wenigen noch offenen Plätze wurden an Gäste des Autors bzw. des Veranstalters vergeben.

sind, weniger Publikum anziehen als Veranstaltungen, bei denen nicht nur mehrere Autoren auftreten und so unterschiedliche Interessen bedient werden können, sondern diese Autoren durch den Wettbewerb auch noch vollkommen anders dramaturgisch eingebunden sind.

Die Publika der untersuchten Autorenlesungen weisen mit 49 Jahren ein Durchschnittsalter auf, das durch den Altersmedian von 54 Jahren noch einmal überschritten wird (8.4.1.1; Letzterer liegt rund zehn Jahre über dem bundesdeutschen Altersmedian 2009).¹⁰⁶ Die Altersspanne der Besucher reicht von 16 Jahren bis zu 88 Jahren, wobei die einzelnen Jahrgänge sehr weit gestreut und leicht linksschief verteilt sind, also mit einer Tendenz hin zu einem höheren Alter (8.4.1.1-8.4.1.3). Dementsprechend liegt der Jugendquotient mit 16 % deutlich unter dem bundesdeutschen Durchschnitt (31 %), während der Altersquotient mit 40 % rund sechs Punkte über dem Durchschnitt liegt (34 %).¹⁰⁷ Die Ausschläge zwischen 15 und 20 Jahren (8.4.1.2) sind dem Umstand geschuldet, dass sowohl die Delius-Lesung in München (ml3) als auch die Bronsky-Lesung in Stuttgart (sl3) von einer Schulklasse bzw. einem Schulkurs besucht worden sind, wie die Einzeldarstellungen deutlich machen (8.4.1.4, ml3/sl3).

Die auf den ersten Blick wenig aussagekräftigen Altersunterschiede zwischen den Publika der einzelnen Autorenlesungen (8.4.1.4) hängen zumindest z.T. mit dem Alter der auftretenden Autoren zusammen: Das Alter des Autors korreliert positiv mit dem Alter des Publikums, das er anzieht, wobei der Korrelationskoeffizient $r = 0,371$ rund 14 % der Gesamtvarianz erklärt (der Zusammenhang auf einem Signifikanzniveau von 1 % mit mittlerer Effektgröße liegt auch vor, wenn man die besagten Schüler nicht mit berücksichtigt, in diesem Fall mit einem Bestimmtheitsmaß von 11 %; 8.4.1.5).¹⁰⁸ Statistische

¹⁰⁶ Vgl. Central Intelligence Agency (Hrsg.): *The World Factbook* (2009), URL: <https://www.cia.gov/library/publications/download/download-2009/factbook.zip>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016. Nur ein Teil der Abweichung erklärt sich daraus, dass zur Berechnung des bundesdeutschen Altersmedians sämtliche Altersstufen herangezogen werden, also auch Kinder.

Obwohl Alina Bronskys Lesung in Stuttgart im Jahr 2010 stattgefunden hat, werde ich im Folgenden zur Vereinfachung v.a. Vergleichsdaten aus dem Jahr 2009 heranziehen.

¹⁰⁷ Vgl. Destatis/Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung (Hrsg.): *Datenreport 2011. Ein Sozialbericht für die Bundesrepublik Deutschland*, Bd. 1, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2011, S. 14. Der Jugendquotient gibt den Anteil der Altersgruppe der unter 20-Jährigen, gemessen am Umfang der Altersgruppe der 20- bis 64-Jährigen an; der Altersquotient beschreibt die Altersgruppe der 65-Jährigen und Älteren bezogen auf die 20- bis 64-Jährigen (bis 2013 als Bevölkerung im erwerbstätigen Alter interpretiert).

¹⁰⁸ Zur Kategorisierung der Effektgröße als klein, mittel oder stark in Abhängigkeit vom jeweiligen Zusammenhangsmaß vgl. Cohen: »A Power Primer«; zur Effektgröße von Rangkorrelationen vgl. Thomas Schäfer: *Statistik II. Inferenzstatistik*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2011, S. 147.

Hinweise darauf, dass das Geschlecht des Autors beeinflusst, welche Geschlechtsgruppe in seinem Publikum dominant ist, lassen sich hingegen nicht ausmachen, wenngleich der Anteil der Zuschauerinnen bei den Lesungen von Autorinnen geringfügig größer ist als bei den Lesungen männlicher Autoren (8.4.2.2); der Besuch der Veranstaltungen wird mithin nicht wesentlich durch das Geschlecht des Autors motiviert (8.4.2.5, die Berechnung des Phi-Koeffizienten zeigt keinen signifikanten Zusammenhang).

Im Schnitt sind die Lesungszuschauer rund 23 Jahre älter als das Publikum der Poetry Slams (Kap. 5.2.2). Ein Grund hierfür ist wahrscheinlich, dass das Interesse an aktueller ›Hochliteratur‹ durch eine größere Erfahrung mit Literatur und Kenntnisse über den literarischen Diskurs begünstigt wird. Letztere wiederum nehmen durch die längere Beschäftigung mit Literatur und damit auch mit zunehmendem Alter zu. Es lässt sich also vermuten, dass hier zumindest auch ein Alterseffekt vorliegt und nicht oder nicht nur ein Kohorteneffekt.¹⁰⁹

Die Publika der untersuchten Autorenlesungen setzen sich durchschnittlich aus 64 % Frauen und 36 % Männern zusammen (8.4.2.1), was annähernd dem Geschlechterverhältnis innerhalb des Bevölkerungsanteils entspricht, der gerne belletristische Literatur liest.¹¹⁰ Zudem ist der höhere Frauenanteil insbesondere für ›hochkulturelle‹ Veranstaltungen in Deutschland typisch.¹¹¹ Dabei war der Anteil der Männer bei der Kappacher-Lesung in München und der von Delius in Stuttgart mit je 42 % am höchsten, bei der Menasse-Lesung in München mit 25 % am niedrigsten (8.4.2.2). Ein Zusammenhang zwischen Geschlecht und Alter der Besucher von Autorenlesungen lässt sich nicht ausmachen (8.4.2.3).¹¹²

Im vorliegenden Fall wurde zur Zusammenhangsbestimmung auf die Rangkorrelation nach Spearman zurückgegriffen, obwohl die Fallzahl über 30 liegt und damit das zentrale Grenzwerttheorem erfüllt ist. Grund hierfür ist, dass das Alter der Lesungsautoren nicht normal verteilt ist. Vgl. Bortz/Döring: *Forschungsmethoden und Evaluation für Human- und Sozialwissenschaftler*, S. 411.

¹⁰⁹ Ein Hinweis auf die Gültigkeit dieser These findet sich in den literarischen Präferenzen der befragten Schüler. Genaueres hierzu in Kap. 5.2.3.

¹¹⁰ Vgl. Stiftung Lesen (Hrsg.): *Lesen in Deutschland 2008. Eine Studie der Stiftung Lesen*, Mainz: Stiftung Lesen 2009, S. 146.

¹¹¹ Vgl. Birgit Mandel: »Das Kulturpublikum. Erkenntnisse der Kulturnutzerforschung«, in: Dies. (Hrsg.): *Interkulturelles Audience Development. Zukunftsstrategien für öffentlich geförderte Kultureinrichtungen*, Bielefeld: transcript 2013, S. 19-43, hier S. 20.

¹¹² Gleichwohl fällt der Anteil der Männer in der Altersgruppe zwischen 20 und 39 Jahren über alle Autorenlesungen hinweg betrachtet deutlich unterdurchschnittlich aus (8.4.2.4). Zu untersuchen wäre, ob der höhere Anteil Männer in den Altersgruppen ab 40 Jahren daraus resultiert, dass mehr und bereits länger währende Beziehungen bestehen und mehr Männer ihre Partnerinnen zu den Veranstaltungen begleiten, ggf. sogar, weil sich ihre Geschmäcker einander angeglichen haben – eine Hypothese, die sich auch aus persönlichen Erfahrungen mit Publika von Lesungen speist. Ausgehend von den vor-

Die meisten Zuschauer wohnen in der Veranstaltungsstadt selbst (67 %; 8.4.3.1). Weitere 26 % haben für ihren Lesungsbesuch eine Anfahrt von bis zu 50 Kilometern in Kauf genommen, 7 % sogar eine noch weitere (ebd.). Dabei gibt es zwischen den Veranstaltungsstädten – abgesehen davon, dass in München 9 % und in Stuttgart lediglich 3 % mehr als 50 Kilometer für die Veranstaltung zurückgelegt haben, keine Unterschiede (8.4.3.2). Während die (wenigen, s.u.) Studenten, die die Lesungen besucht haben, zu drei Vierteln in der Veranstaltungsstadt selbst wohnen (74 %), reisen die Schüler, die Lesungen nicht selten im Klassenverbund besuchen, zu über zwei Dritteln bis zu 50 Kilometer an (68 %; 8.4.3.1).

Wie zu erwarten, kann das Publikum der Autorenlesungen zum allergrößten Teil eine sehr hohe formale Schulbildung vorweisen:¹¹³ 79 % der Zuschauer haben die Hochschul- oder Fachhochschulreife erworben (8.4.4.1.1) – ein Prozentsatz, der mehr als dreimal so hoch ist wie der bundesdeutsche Durchschnitt von 25 % (8.4.4.1.2).¹¹⁴ Unter den Zuschauern, die keine Schüler mehr sind, ist der Anteil der Frauen mit 84 % zwar geringer als der der Männer (91 %), gleichwohl haben mehr Frauen als Männer einen Realschulabschluss (14 % gegenüber 7 %; 8.4.4.1.3). Anders als man angesichts der Altersstruktur bei Autorenlesungen und der geschlechtsspezifischen Formalbildungsstruktur in höheren Altersgruppen erwarten könnte, handelt es sich hierbei nicht um einen Alterskohorteneffekt, hängt dies also nicht damit zusammen, dass Frauen früher weniger Möglichkeiten hatten, eine höhere Schulbildung zu erwerben, als heute.¹¹⁵ Strukturelle Unterschiede zwischen den Städten, in de-

liegenden Daten lässt sich jedoch keine Aussage darüber machen, ob der Männeranteil in höheren Altersgruppen einen entsprechenden altersbedingten Effekt darstellt.

¹¹³ Dass es einen hoch signifikanten Zusammenhang von kulturellem Kapital und musisch-künstlerischer Aktivität bzw. Freizeitgestaltung gibt, der zudem bereits im Jugendalter wirksam wird (dort besteht er zwischen der eigenen Aktivität und dem elterlichem kulturellem Kapital), wurde in einer Vielzahl Studien bestätigt, differenziert nach den drei Aspekten kulturellen Kapitals (objektiviert, institutionalisiert und inkorporiert) etwa in Gerbert Kraaykamp/Koen van Eijck: »The Intergenerational Reproduction of Cultural Capital: A Threefold Perspective«, in: *Social Forces* 89 (2010), S. 209-231. (Die Studie bezieht sich auf die Niederlande und nimmt den Zeitraum von 1993 bis 2003 in den Blick.)

¹¹⁴ Vgl. Destatis (Hrsg.): *Bildungsstand der Bevölkerung 2010*, Wiesbaden: Statistisches Bundesamt 2010, S. 9. (Die Daten beziehen sich auf das Jahr 2009.)

¹¹⁵ Es sei festgehalten, dass Bildungsabschlüsse nicht notwendigerweise ein bestimmtes Bildungsniveau implizieren, da sie sowohl den autodidaktischen Bildungserwerb als auch das »kulturelle Aspirationsniveau« vernachlässigen: Auch bei Besuchern von Lesungen, die »nur« einen Hauptschulabschluss haben, ist es wahrscheinlich, dass sie für sich ein Bildungsniveau in Anspruch nehmen, das sie legitimiert, die betreffende Veranstaltung zu besuchen (vorausgesetzt, sie tun dies aus eigener Motivation heraus). Bourdieu: *Die Liebe zur Kunst*, S. 34. Zwar ist die aktuelle Studie nicht auf die Untersuchung letztgenannter Fälle hin angelegt. Ließen sie sich jedoch identifizieren, wäre nach den bildungsbiografischen Gründen für die Annahme eines kulturellen Legitimationsniveaus zu suchen, das durch die Formalbildung nicht erfüllt zu werden scheint.

nen die Lesungen stattgefunden haben, lassen sich hinsichtlich der formalen Schulbildung nicht ausmachen (8.4.4.1.4) und ebenso wenig bei der Studienbildung (8.4.4.2.3). Über einen Studienabschluss verfügen 66 % der Besucher der Autorenlesungen (rechnet man die Schüler heraus, sind es sogar 73 %; 8.4.4.2.1), wobei die Anteile innerhalb der Geschlechter ähnlich verteilt sind (8.4.4.2.2).¹¹⁶ Während sich bei den Autorenlesungen zwar viele Besucher finden, die in der Vergangenheit studiert haben, ist der Anteil der Studenten sehr gering: Er liegt bei lediglich 7 % (8.4.4.2.1) – gegenüber 36 % bei den untersuchten Poetry Slams.¹¹⁷

Die aktuellen und ehemaligen Studenten, die die Autorenlesungen besucht haben, akquirieren sich v.a. aus den Sprach- bzw. Kulturwissenschaften (60 % der Besucher haben mindestens ein zugehöriges Fach studiert), den Rechts-, Wirtschafts- und Sozialwissenschaften (30 %) sowie zu 14 % aus der Fächergruppe Kunst/Kunstwissenschaft (8.4.4.2.4).¹¹⁸ Blickt man auf die differenzierter gegliederten Studienbereiche, sind die germanistischen Fächer mit Abstand am stärksten vertreten: 35 % der Zuschauer mit Studienbildung haben ein Fach aus dem Studienbereich Germanistik studiert (gefolgt vom Studienbereich Geschichte mit 13 %; 8.4.4.2.5); insgesamt haben 29 % der Lesungszuschauer (das entspricht 40 % der Lesungszuschauer mit Studienbildung) mindestens ein sprach- bzw. literaturwissenschaftliches Fach studiert und mindestens in Ansätzen gelernt, sich systematisch mit literarischen Texten auseinanderzusetzen (ebd.).¹¹⁹

Genuin literaturbezogene Berufe¹²⁰ in Verlagen, Bibliotheken, als Autoren o.Ä. haben 6 % der Lesungsbesucher (8.4.5.2.4).¹²¹ Entsprechend ihrer Be-

¹¹⁶ Die prozentualen Gesamtangaben in Anhang 8.4.4.2.2 weichen geringfügig von jenen in 8.4.4.2.1 ab, da jene Befragten nicht berücksichtigt werden, die Frage FB-02 nach ihrem Geschlecht nicht beantwortet haben.

¹¹⁷ Dieser Befund ist nicht zuletzt wichtig, wenn man überlegt, eine wertungsbezogene oder anders soziologisch ausgerichtete Untersuchungsfrage zu live präsentierter Literatur mithilfe eines empirisch-experimentellen Untersuchungsdesigns zu beantworten: Die Gruppe der Teilnehmer sollte sich in einem solchen Fall nicht – wie aus praktischen Gründen zumeist üblich – lediglich aus Studenten akquirieren.

¹¹⁸ Die Codierung der Daten erfolgte anhand der Studienfachs-, Studienbereichs- und Fächergruppeneinteilung des Statistischen Bundesamtes von 2009. Vgl. Destatis (Hrsg.): *Bildung und Kultur: Studierende an Hochschulen. Wintersemester 2008/2009*, Wiesbaden: Statistisches Bundesamt 2009, S. 446-448. Bei der Einteilung der Studienbereiche erfolgte die Nummerierung des Statistischen Bundesamtes nicht kontinuierlich: Die Ziffern 18 bis 21, 32 bis 35, 45 bis 47, 52 bis 56, 70 bis 73 und 79 bis 82 wurden bislang nicht verwendet; die Einteilung geht bis Ziffer 83. Ähnliches gilt für die Studienfächer (vgl. ebd.) und die nachfolgende Codierung der Berufe.

¹¹⁹ Eine Liste der Fächer, die die Lesungsbesucher studieren/studiert haben, findet sich im Anhang 8.4.4.2.6.

¹²⁰ Codiert wurden die Berufsbereiche (*major groups*), -gruppen (*sub-major groups*) und Einzelberufe (*unit groups*) zunächst mithilfe der International Standard Classification of Occupations von 1988 (ISCO-88); nach der Einführung der aktuellen Fassung im Jahr

rufsausbildung finden sich die meisten der erwerbstätigen Zuschauer¹²² im Berufsbereich der akademischen Berufe (69 %) oder sind in Führungspositionen aufgestiegen (8 %); hinzu kommen 13 % Techniker, 6 % der Zuschauer arbeiten als Bürokräfte o.Ä. und 4 % in Dienstleistungsberufen bzw. als Verkäufer (8.4.5.2.1). Innerhalb der akademischen Berufe ist die Berufsgruppe der Lehrkräfte mit Abstand die größte: 25 % der Erwerbstätigen, die nicht in Bildung oder Ausbildung stehen, arbeiten in diesem Bereich (8.4.5.2.2), und zwar v.a. als Gymnasiallehrer, soweit detaillierte Angaben zur Art des Lehrerberufs gemacht wurden (8.4.5.2.3). Weiterhin stark vertreten ist die Gruppe der Juristen, Sozialwissenschaftler und Kulturberufe (18 %, häufig sind hier insbesondere die Juristen, Psychologen und Autoren/Journalisten sowie Dolmetscher). Die Berufsgruppen der akademischen Gesundheitsberufe (6 %), die akademischen (6 %) wie nicht akademischen Betriebswirtschaftler (7 %) und die Naturwissenschaftler, Mathematiker bzw. Ingenieure (6 %) sind am nächststärksten (8.4.5.2.2). Innerhalb der Berufsgruppen findet sich eine Vielzahl von Einzelberufen; herauszuheben sind lediglich die Ingenieure und Maschinenbauer, die bei den Veranstaltungen am Industriestandort Stuttgart überdurchschnittlich häufig anzutreffen sind (8.4.5.2.3).

Mit dem Beruf, so hat bereits Bourdieu in *Die feinen Unterschiede* deutlich gemacht, gehen üblicherweise regelmäßige Unterschiede in kulturellem und ökonomischem Kapital einher.¹²³ Ganzeboom/De Graaf/Treiman haben ausgehend von Einzelstudien aufgezeigt, dass dies auch international gilt, und jenen kontinuierlichen Maßstab abgeleitet, der z.B. auch in der PISA-Studie

2011 wurden die Daten zudem auf ISCO-08 umcodiert. Vgl. International Labour Organization: »ISCO-08 Structure and preliminary correspondence with ISCO-88« (o.D.), URL: <http://www.ilo.org/public/english/bureau/stat/isco/isco08/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016; Kommission der Europäischen Gemeinschaften: »Empfehlung der Kommission vom 29. Oktober 2009 über die Verwendung der International Standard Classification of Occupation (ISCO-08)«, in: *Amtsblatt der Europäischen Union* (2009) H. 292, S. 31-47. Die Klassifikation der Berufe (KldB) der Bundesagentur für Arbeit wurde nicht verwendet, da sie sich nur über den Umweg über die ISCO-08 in den unten aufgeführten ISEI-08 überführen lässt. Zur Codierung von nicht eindeutigen Angaben wurde auf die Entscheidungsregeln von TNS Infratest zurückgegriffen. Vgl. TNS Infratest: *Die Vercodung der offenen Angaben zur beruflichen Tätigkeit nach der Klassifikation der Berufe 2010 (KldB2010) und nach der International Standard Classification of Occupations 2008 (ISCO08). Entscheidungsregeln bei nicht eindeutigen Angaben* (München 2012), URL: http://www.bibb.de/dokumente/pdf/Berufsvercodung_KldB2010_ISCO08.pdf, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

¹²¹ Zu den literaturbezogenen Berufen zähle ich Autoren, Lektoren, sonstige Verlagsmitarbeiter, Buchhändler sowie Bibliothekare u.a. Bibliotheksangestellte; Deutschlehrer u.Ä. werden nicht gezählt, zumal die Daten nicht in allen Fällen eine unmittelbare Zuordnung der Lehrer zu den Fächern, die sie unterrichten, zulassen.

¹²² Zu den Erwerbstätigen zählen hier selbstständig oder abhängig beschäftigt berufstätige Personen, die nicht in Bildung oder Ausbildung stehen.

¹²³ Vgl. Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 212f.

verwendet wird:¹²⁴ den International Socio-Economic Index of Occupational Status (ISEI).¹²⁵ Der ISEI lässt sich Datensätzen zuordnen, die mithilfe des auch hier genutzten Berufsklassifikationssystems ISCO codiert worden sind. Anders als etwa Treimans SIOPS-Klassifikation, die auf Rangordnungen der Berufe durch Befragte basiert, misst die ISEI-Skala *nicht* das soziale Berufsprestige, sondern den sozioökonomischen Status, also die vertikale Dimension sozialer Ungleichheit; die hierarchisch zu verstehenden ISEI-Werte wurden hierzu aus gewichteten Daten zu Beruf, Einkommen und Bildung berechnet.¹²⁶

Berücksichtigt man, dass der höchste Wert, den der ISEI-88 (zur ISCO-88-Skala) annehmen kann, bei 90 liegt (ISEI-08: 89), und der niedrigste bei 16 (ISEI-08: 10),¹²⁷ ist der sozioökonomische Status der Besucher von Autorenlesungen gemessen am bundesdeutschen Mittel von 44,7 (2008) deutlich höher (8.4.5.3.1):¹²⁸ Der ISEI-88-Durchschnittswert der Lesungszuschauer insge-

¹²⁴ Vgl. Harry B.G. Ganzeboom/Paul M. De Graaf/Donald J. Treiman: »A Standard International Socio-Economic Index of Occupational Status«, in: *Social Science Research* 21 (1992), S. 1-56.

¹²⁵ Einführend zum ISEI vgl. Bernhard Schimpl-Neimanns: »Zur Umsetzung des Internationalen Sozioökonomischen Index des beruflichen Status (ISEI) mit den Mikrozensus ab 1996«, in: *ZUMA-Nachrichten* 28 (2004), H. 54, S. 154-170, insb. S. 156f. Hier finden sich auch Ausführungen zu den Problemen des ISEI-88, etwa was die Übertragbarkeit der Werte auf weibliche Erwerbstätige angeht: Zur Berechnung der Werte wurden lediglich Daten männlicher Erwerbstätiger herangezogen, sodass Geschlechterunterschiede, insbesondere was Einkommensunterschiede angeht, inadäquat wiedergegeben werden. Im ISEI-08 hingegen wurden beide Geschlechter berücksichtigt. Da er erst seit 2011 allgemein verwendet wird, führe ich zur besseren Vergleichbarkeit der Daten im Folgenden auch den ISEI-88 auf.

¹²⁶ Zur Kovarianz der beiden Skalen vgl. Hartmut Ditton/Kai Maaz: »Sozioökonomischer Status und soziale Ungleichheit«, in: Heinz Reinders et al. (Hrsg.): *Empirische Bildungsforschung. Gegenstandsbereiche*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 193-208, hier S. 195.

¹²⁷ Vgl. Harry B.G. Ganzeboom/Donald J. Treiman: »Internationally Comparable of Occupational Status for the 1988 International Standard Classification of Occupations«, in: *Social Science Research* 25 (1996), S. 201-239, hier S. 224; Harry B.G. Ganzeboom: »International Standard Classification of Occupations ISCO-08 with ISEI-08 Scores« (27.7.2010), S. 3, URL: http://www.harryganzeboom.nl/isco08/isco08_with_isei.pdf, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

¹²⁸ Abgeleitet wurde der Durchschnitts-ISEI für die BRD aus den Daten der ALLBUS-Studie 2008. Vgl. GESIS – Leibniz-Institut für Sozialwissenschaften: *Allgemeine Bevölkerungsumfrage der Sozialwissenschaften ALLBUS 2008*, Köln: GESIS Datenarchiv 2011, ZA4600 Datenfile Version 2.0.0.

Zur Recodierung der ISCO-88-Werte in ISEI-88-Werte wurde der Umsteigeschlüssel von Ganzeboom genutzt. Vgl. Harry B.G. Ganzeboom: »Tools for deriving occupational status measures from ISCO-88« (o.D.), URL: <http://www.harryganzeboom.nl/isco88/index.htm>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016. Dieser orientiert sich an der offiziellen ISCO-88-Codierung der ILO. Vgl. International Labour Organization: »ISCO-88: Major, sub-major, minor

samt liegt bei 63,6 (ISEI-08: 68,1) bzw. bei 64,8 (ISEI-08: 69,8), betrachtet man nur die Kernerwerbstätigen und lässt damit z.B. jobbende Studenten und Schüler außen vor (8.4.5.3.2, 8.4.5.3.4).¹²⁹ Die gegenüber dem bundesdeutschen Durchschnitt einige Punkte niedrigere Standardabweichung verdeutlicht, dass ein Großteil der Besucher von Autorenlesungen Berufe ausübt, die mit einem hohen sozioökonomischen Status einhergehen: Während in Deutschland insgesamt lediglich 16 % der Erwerbstätigen einen Beruf mit einem ISEI-88-Wert von 60 oder mehr ausüben, sind es bei den Autorenlesungen 69 % (Kernerwerbstätige: 71 %; 8.4.5.3.3). Die ISEI-Skala lässt sich weder unmittelbar als Strukturachse des Kapitalvolumens in Bourdieus Konzeption des sozialen Raums interpretieren, noch erlauben die ISEI-Werte, die auf Durchschnittswerten internationaler Erhebungen basieren, eine präzise Bestimmung des tatsächlichen sozioökonomischen Status einzelner Lesungsbesucher.¹³⁰ Gleichwohl verdeutlicht die Verteilung der ISEI-Werte in den untersuchten Publika, dass sich bei Autorenlesungen v.a. Erwerbstätige aus Milieus finden, die höchstwahrscheinlich sowohl über ein überdurchschnittliches Maß an kulturellem Kapital verfügen als auch an ökonomischem.

Legt man den Blick auf die Beschäftigungsformen der Kernerwerbstätigen, unterscheiden sich die Lesungsbesucher nur insofern vom bundesdeutschen Durchschnitt, als sie einen fast doppelt so hohen Anteil selbstständig Berufstätiger bei einem die entsprechenden Prozentpunkte geringeren Anteil Normalarbeitnehmer aufweisen (8.4.5.1.2). Rückt man die Lesungsbesucher insgesamt in den Fokus, finden sich – bedingt durch den hohen Anteil Zuschauer über 64 Jahren, sprich: der Rentner – mit 23 % relativ viele Personen, die derzeit nicht erwerbstätig sind; die Schüler und Studenten unter den Zuschauern zeichnen demgegenüber für den etwas höheren Anteil geringfügig Beschäftigter verantwortlich (9 %; 8.4.5.1.1).

and unit group titles« (o.D.), URL: <http://www.ilo.org/public/english/bureau/stat/isco/isco88/major.htm>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016. Einige wenige davon abweichende, in der ALLBUS-Studie zum Jahr 2008 aber vergebene Werte wurden dabei nicht recodiert und mithin in der Berechnung des ISEI-Durchschnitts für die Bundesrepublik Deutschland, die in dieser Studie vorgenommen wurde, nicht berücksichtigt.

¹²⁹ Zur Gruppe der Kernerwerbstätigen gehören alle abhängig beschäftigten oder selbstständig berufstätigen Personen (ohne Berufssoldaten), die nicht in Bildung oder Ausbildung stehen und zudem zwischen 15 und 64 Jahren alt sind (zum Erhebungszeitraum lag die Regelaltersgrenze noch bei 65 Jahren). Ihr Anteil an den Autorenlesungsbesuchern beträgt 45 %, bei den Poetry Slams machen sie 44 % des Publikums aus (8.4.5.4).

¹³⁰ Ganzeboom/Treiman beschreiben den ISEI als Maß für jene »attributes of occupation that convert a person's education into income«. Harry B.G. Ganzeboom/Donald J. Treiman: »Three Internationally Standardised Measures for Comparative Research on Occupational Status«, in: Jürgen H.P. Hoffmeyer-Slotnik/Christof Wolf (Hrsg.): *Advances in Cross-National Comparison. A European Working Book for Demographic and Socio-Economic Variables*, New York: Kluwer Academic/Plenum 2003, S. 159-193, hier S. 171.

5.2.2 Soziodemografische Eigenschaften der Poetry-Slam-Publika

Wie oben dargestellt wurde, ist der Poetry Slam im deutschsprachigen Raum bereits seit Beginn der 2000er-Jahre als Veranstaltungsformat erfolgreich (Kap. 4.2.1.3.2); dass alle untersuchten Veranstaltungen ausverkauft waren, unterstreicht das noch einmal (Anhang 8.1).¹³¹ Zwar missfallen vielen Zuschauern die langen Wartezeiten vor und nach dem Einlass sowie die gelegentlich ansteigenden Eintrittspreise (8.4.18.3.1, f20va.1.a.2.a/f20va.1.a.3),¹³² die aus der hohen Nachfrage resultieren, zudem erscheinen viele Räume übertoll, eng und es haben – wo es überhaupt eine Bestuhlung gibt – lange nicht alle Zuschauer Sitzplätze (ebd., f20va.1.a.1.a.5.b/f20va.1.a.1.b); all das hält die Zuschauer aber nicht davon ab, die Veranstaltungen zu besuchen.¹³³

Im Schnitt sind die Besucher der Poetry Slams knapp 26 Jahre alt (bei einem Altersmedian von 24 Jahren). Damit sind sie im Mittel über 23 Jahre jünger als die Lesungszuschauer, was rund drei Vierteln des durchschnittlichen Generationenabstands 2009 entspricht.¹³⁴ Es liegt durchschnittlich annähernd eine Generation zwischen den Publika, versteht man den Begriff der Generation biologisch-genealogisch. Die Altersspanne der Poetry-Slam-Zuschauer reicht dabei von 14 bis 70 Jahren, allerdings mit einer deutlich rechtsschiefen Verteilung der einzelnen Jahrgänge (8.4.1.1-8.4.1.3): Nur 12 % der Zuschauer sind 35 Jahre alt oder älter, während es bei den Autorenlesungen 72 % sind. Dies führt zu einem Jugendquotienten, der mit 23 % zwar unter dem BRD-Durchschnitt liegt (31 %),¹³⁵ aber deutlich höher als bei den

¹³¹ Inzwischen hat der Stuttgarter Poetry Slam expandiert: Die Veranstalter richten seit Oktober 2010 zusätzlich zum Slam in der *Rosenau* eine monatliche Veranstaltung im *Keller Klub* aus.

¹³² Beim Münchner Slam im *Substanz* etwa trat mit der ersten untersuchten Veranstaltung eine Preiserhöhung von 5,50 Euro auf 6,00 Euro in Kraft. Beim *Rosenau*-Slam kostete die Karte zum Untersuchungszeitpunkt 6,00 Euro. Inzwischen sind die Eintrittspreise beider Veranstaltungen höher.

¹³³ Darauf, dass Eintrittspreise und Preisänderungen auf diesem Niveau keine Zugangsbeschränkungen darstellen, die auf der Ebene sozioökonomischer Schichtung differenzierend wirksam werden, weist Bourdieu bereits in *Die Liebe zur Kunst* hin. Vgl. Pierre Bourdieu: *Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher* (1966), Konstanz: UVK 2006, S. 67. Niedrigkostensituationen wie die hier untersuchten eignen sich deshalb in besonderem Maße zur komparativen Untersuchung soziokultureller Präferenzmuster. Vgl. Jörg Rössel: »Von Lebensstilen zu kulturellen Präferenzen. Ein Vorschlag zur theoretischen Neuorientierung«, in: *Soziale Welt* 55 (2004), S. 95-114, hier S. 99.

¹³⁴ Als Generationenabstand wird hier das durchschnittliche Alter von Müttern bei der Geburt ihres Kindes verstanden. Vgl. Destatis (Hrsg.): »Bevölkerung – Geburten« (19.9.2013), URL: <https://www.destatis.de/DE/ZahlenFakten/GesellschaftStaat/Bevoelkerung/Geburten/Tabellen/GeburtenMutteralter.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

¹³⁵ Da der Jugendquotient für ganz Deutschland Personen allen Alters bis 20 Jahre berücksichtigt, Literaturhauslesungen und Poetry Slams aber von Kindern gar nicht besucht

untersuchten Lesungen ist. Auffällig ist v.a. der Altersquotient von lediglich 0,4 % % (BRD: 34 %). Besucher mit einem Alter von über 64 Jahren sind also nicht nur stark unterrepräsentiert, es gibt sie fast gar nicht.

Der große Altersabstand der Publika beider Formate markiert mit einer Effektstärke f nach Cohen von 0,867 einen sehr starken Zusammenhang von Alter und Veranstaltungsformen (8.4.1.7); 43 % der Varianz hinsichtlich des Besuchs der verschiedenen Veranstaltungsformate werden – ohne Berücksichtigung weiterer Kontrollvariablen – durch das Alter der Zuschauer aufgeklärt.¹³⁶ Für diesen hohen Wert lassen sich mehrere Gründe vermuten: Das Format Poetry Slam hat erst 15 Jahre vor dem Erhebungszeitraum begonnen, sich im deutschsprachigen Raum zu verbreiten, wobei seine Popularität sukzessive zunahm; kulturelle Innovationen wie der Poetry Slam als neues Format im Feld der Literaturveranstaltungen finden ihr Publikum zumeist bei jüngeren Kulturkonsumenten, nicht zuletzt weil sie stets in Opposition zu etablierten kulturellen Praktiken stehen.¹³⁷

Zudem zeichnen sich Poetry Slams dadurch aus, dass sie theoretisch jedem die Möglichkeit bieten, aufzutreten, wenngleich nur ein sehr geringer Teil des Publikums diese nutzt. Die Offenheit des Formats ist jedoch eine grundlegende Eigenschaft, die bei vielen Slams auch während der Veranstaltungen selbst von den Moderatoren thematisiert wird, und zwar durchweg positiv. In der Studie *Bildung in Deutschland 2012* wurde herausgearbeitet, dass

[d]ie Teilnahme an den aktiven Formen wie Mitmachen bei öffentlichen Aufführungen, Verfassen von Texten sowie gestalterischen Tätigkeiten [...] in der Gruppe der 40- bis unter 65-Jährigen niedriger als bei den 19- bis unter 40-Jährigen [ist], während die Rezeption kultureller Inhalte wie der Besuch von kultu-

werden, ist es nicht verwunderlich, dass auch beim Slam-Publikum der Wert geringer als der für die BRD insgesamt ausfällt.

¹³⁶ Darauf, dass das Alter einen wichtigen Prädiktor für Differenzen der kulturellen Partizipation und von Partizipationsformen darstellt, wurde bereits in einer Vielzahl von Studien hingewiesen, so z.B. in Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft*; Gunnar Otte: *Sozialstrukturanalyse mit Lebensstilen. Eine Studie zur theoretischen und methodischen Neuorientierung der Lebensstilforschung*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2004, S. 25.

¹³⁷ Vgl. Peter Kemper: »Jugend und Offizialkultur nach 1945«, in: Ders./Thomas Langhoff/Ulrich Sonnenschein (Hrsg.): »*Alles so schön bunt hier*«. *Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute*, Stuttgart: Reclam 1999, S. 11-20, hier S. 11f. Dies scheint insbesondere zu gelten, wenn kulturelle Entwicklungen zugleich den Weg für ein neues Feld bzw. Subfeld und/oder Szenen mit relativer Autonomie ebnen. Ein weiterer Bereich kultureller Praxis, der ebenfalls zunächst bei jüngeren Konsumenten Anklang fand, ist das musikalische Subfeld Rap bzw. Hip-Hop. Vgl. Klein/Friedrich: *Is this real?*, S. 183f.; Kap. 4.2.1.3.

5. Publikumsbewertungen bei Autorenlesungen und Poetry Slams

rellen Sehenswürdigkeiten, Theatern und Konzerten, in der Altersgruppe der 40- bis unter 65-Jährigen höher ist.¹³⁸

Es lässt sich daher vermuten, dass Veranstaltungsformate wie der Poetry Slam, die in ihren Grundzügen partizipativ ausgerichtet sind, eher ein jüngeres Publikum anziehen, zumal »die rezeptiven Formen stärker am traditionellen Kanon musisch-ästhetischer Bildung orientiert sind, die aktiven Formen dagegen ein breiteres Spektrum auch neuer Formen beinhalten.«¹³⁹

Letztere wiederum werden zumeist in eher informellen Zusammenhängen realisiert,¹⁴⁰ und wie oben bereits festgehalten wurde, finden Poetry Slams ebenfalls zumeist an informell geprägten Orten statt (Kap. 2.2.5). Diese wiederum werden allgemein primär von einem jüngeren Publikum frequentiert.¹⁴¹ Das *Substanz* ist der stark informellen Kneipenszene im Sinne Schulzes zuzuordnen, weshalb erwartet werden kann, dass der Club viele junge Zuschauer anzieht, und zwar einen noch höheren Anteil als die Kleinkunsthöhle des Restaurants *Rosenau*.¹⁴² Die erhobenen Daten bestätigen dies: Während beim Stuttgarter Poetry Slam 84 % der Zuschauer unter 35 Jahren alt sind, finden sich beim Münchner *Substanz*-Slam in diesem Alterssegment sogar 93 % (8.4.1.6; zum Vergleich: Bei den Autorenlesungen in München sind es 23 %, in Stuttgart 38 %). Aus der entgegengesetzten Perspektive betrachtet, also aus der älterer Interessenten an den Veranstaltungen, liegt die Schwelle für einen Veranstaltungsbesuch bei den Poetry Slams deutlich höher als bei den Lesungen, und zwar insbesondere in München, nicht zuletzt, da es fast keine Sitzgelegenheiten gibt. Die Organisatoren sind sich übrigens durchaus bewusst darüber, welche Altersgruppen ihre Veranstaltungen ansprechen: Schon 1998 bestimmte der Münchner Slammaster Rayl Patzak das Alter des Slam-Publikums mit 15 bis 40 Jahren.¹⁴³

¹³⁸ Autorengruppe Bildungsberichterstattung: *Bildung in Deutschland 2012. Ein indikatoren-gestützter Bericht mit einer Analyse zur kulturellen Bildung im Lebenslauf*, Bielefeld: Bertelsmann 2012, S. 172. (Die Daten der Studie wurden überwiegend 2010 erhoben.)

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Ebd., S. 158f.

¹⁴¹ Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 428.

¹⁴² Zur Altersspezifität von Clubpublika, die primär aus Abenden herrührt, an denen getanzt wird, vgl. Gabriele Klein/Malte Friedrich: »Die Herstellung von ›Jugend‹. Vergemeinschaftung als ritualisierte Performanz«, in: Erika Fischer-Lichte et al. (Hrsg.): *Ritualität und Grenze*, Tübingen, Basel: Francke 2003, S. 219-233, hier S. 230-232. Offen gezeigte emotionale Reaktionen auf Auftritte, wie sie bei Poetry Slams üblich sind, entsprechen eher Vergemeinschaftungsformen jüngerer Altersgruppen. Vgl. Tom Holert: »Abgrenzen und durchkreuzen. Jugendkultur und Popmusik im Zeichen des Zeichens«, in: Peter Kemper/Thomas Langhoff/Ulrich Sonnenschein (Hrsg.): *»Alles so schön bunt hier«*. *Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute*, Stuttgart: Reclam 1999, S. 21-33.

¹⁴³ Vgl. Patzak: »Slam?«, S. 42. Ähnlich äußerte sich der Hamburger Slam-Veranstalter Jan-Oliver Lange 2015: »Der Kern ist 24 bis 35 Jahre alt, eher studentisch. Aber es gibt auch

Zusammenfassend lässt sich an dieser Stelle zunächst festhalten, dass die Altersdifferenz zwischen den Zuschauern der beiden sehr unterschiedlichen Veranstaltungsformate darauf hinweist, dass sich die Publika auch in anderer, wertungsrelevanter Hinsicht voneinander unterscheiden, selbst wenn sich ein Teil der Differenz durch soziale oder praktische Zugangsbeschränkungen erklären lässt. Inwiefern die Präferenz verschiedener Arten von Locations, von Geselligkeitserleben und/oder andere Wertmaßstäbe mit dem Alter der Zuschauer zusammenhängen, wird unten in den Blick genommen.

Das Poetry-Slam-Publikum setzt sich zu 55 % aus Frauen und zu 45 % aus Männern zusammen (8.4.2.1). Der Anteil der Männer liegt mithin im Durchschnitt knapp zehn Prozentpunkte höher als bei den Literaturhauslesungen und betrug beim Stuttgarter Poetry Slam am 3.5.2009 (sp2) sogar über 50 Prozent (8.4.2.2). Anders als bei den Autorenlesungen lässt sich für die untersuchten Poetry Slams ein Zusammenhang zwischen Geschlecht und Alter der Zuschauer feststellen, jedoch nur mit niedriger Effektgröße: Je älter ein Zuschauer, umso wahrscheinlicher, dass es ein Mann ist (8.4.2.3). Über die Gründe hierfür ließe sich jedoch nur spekulieren – ausgehend von den Daten lassen sich keine Erklärungshypothesen formulieren. Vielmehr lässt sich für die Differenzen zwischen Lesungen und Slams Craig Uprights Feststellung, »gender consistently appears as a *strong* predictor of arts participation«,¹⁴⁴ nicht bestätigen. Auch unter den Publikumsclustern, die unten auf Basis der distinkten Wertmuster bestimmt werden, findet sich lediglich einer, in dem die Geschlechterverteilung in auffälliger Weise abweicht (CL-3; Kap. 5.3.1.2.2).

Zumeist kommen die Zuschauer der Slam-Veranstaltungen aus der Veranstaltungsstadt selbst (63 %; 8.4.3.1), und zwar in Stuttgart (54 %) wie oben beschrieben seltener als in München (72 %). Ein Grund für diesen Unterschied ist, dass die Besucher des Poetry Slams im *Substanz* zum größten Teil Studenten sind (8.4.4.2.3). Diese wiederum wohnen signifikant häufiger als der Rest des *Substanz*-Publikums in München selbst (8.4.3.3). Mit 26 % weicht der Anteil Poetry-Slam-Zuschauer, die nicht in der Veranstaltungsstadt wohnen und bis zu 50 Kilometer auf sich genommen haben, nur unwesentlich von den untersuchten Autorenlesungen ab (26 %); 11 % des Slam-Publikums (gegenüber 7 % des Lesungspublikums) haben mehr als 50 Kilometer Fahrt auf sich genommen (8.4.3.1).¹⁴⁵ Wie bei den Autorenlesungen kommt ein Großteil der Schüler, die die Poetry Slams besuchen, nicht aus der Veranstaltungsstadt (bei beiden Formaten rund 71 % (ebd.)). Anders als bei den Lesungen ließ sich jedoch nicht beobachten, ob die Schüler ebenfalls im Klassenverbund angereist waren.

begeisterte Zuschauer, die schon über 70, und viele, die erst 15 oder 16 sind.« Haas et al.: »Slam ist ein Türöffner«.

¹⁴⁴ Upright: »Social Capital and Cultural Participation«, S. 130.

¹⁴⁵ Unterschiede zwischen den Anreisewegen finden sich hingegen in ähnlicher Weise bei Slams und Lesungen zwischen den beiden Städten München und Stuttgart (8.4.3.2). Ein wesentlicher Grund hierfür ist das größere Gebiet, das die Stadt München umschließt.

Der Schüleranteil am Slam-Publikum ist mit 11 % nur zwei Prozentpunkte höher als beim Lesungspublikum (8.4.4.1.1). Von den Zuschauern mit abgeschlossener Schulbildung verfügen 90 % über die Fachhochschul- oder Hochschulreife, verglichen mit dem Lesungspublikum (87 %) also geringfügig mehr; 8 % haben einen Realschulabschluss und nur 1 % einen Hauptschulabschluss (ebd.). Wie bei den Autorenlesungen hat ein höherer Anteil an Frauen einen Realschulabschluss, während im Verhältnis mehr Männer einen Fachhochschulabschluss haben (bei den Lesungen ist dafür der Anteil Männer mit Abitur größer, bei den Slams entsprechen sich die Geschlechteranteile mit Abitur; 8.4.4.1.3). Hinsichtlich ihrer schulischen Formalbildung unterscheiden sich Poetry-Slam-Publikum und Lesungspublikum also fast gar nicht, auch nicht wenn man die Unterschiede zwischen den Städten in den Blick nimmt (8.4.4.1.4).

Anders verhält es sich bei der Studienbildung: Der Anteil der Studenten ist mit 36 % wesentlich höher als bei den Autorenlesungen (7 %; 8.4.4.2.1), während es im Verhältnis entsprechend weniger Besucher mit Studienabschluss gibt als bei den Poetry Slams (35 % zu 73 %, lässt man die Schüler außen vor; ebd.).¹⁴⁶ Die Gruppe der Studenten stellt nicht nur einen großen Teil des Slam-Publikums, auch der Anteil der Slam-Interessierten in der bundesdeutschen Studierendenschaft ist inzwischen relativ hoch, wie die HISBUS-Studierendenbefragung *Kulturelles Leben an der Hochschule* von 2011 zeigt: Während 46 % angeben, sich für Literatur, Poesie und/oder Hörspiele zu interessieren, vermelden 15 % der Befragten ein starkes bzw. sehr starkes Interesse an der kulturellen Praxis Poetry Slam.¹⁴⁷ Der Überschneidungsbereich ist dabei groß: 21 % derjenigen, die sich für Literatur interessieren, sind ebenfalls an Slams interessiert (unter denjenigen, die sich nicht oder nur schwach für Literatur interessieren, sind es lediglich 9 %, also signifikant weniger).¹⁴⁸ Der Anteil Slam-Interessierter an den Literaturinteressierten ist also zumindest unter Studenten recht hoch, was dafür spricht, dass sich das Format Poetry Slam zumindest in einer bestimmten Altersgruppe der formal hoch Gebildeten etabliert hat.

Die Studienfächerverteilung unter den aktuellen und ehemaligen Studierenden bei den untersuchten Poetry Slams weicht von der bei den Autorenlesungen deutlich ab: Während bei Letzteren 60 % ein sprach- oder kulturwis-

¹⁴⁶ Wie bei den Autorenlesungen entsprechen die Verteilungen innerhalb der Geschlechter einander annähernd (8.4.4.2.2).

¹⁴⁷ Vgl. HIS-Institut für Hochschulforschung: »Kulturelle/musisch-ästhetische Interessen und Aktivitäten Studierender nach Geschlecht (in %)« (Tab. H1.2-20web), in: Deutsches Institut für Internationale Pädagogische Forschung (Hrsg.): »Tabellen zu Kapitel H: H1 – Individuelle Bildungsaktivitäten«, URL: <http://www.bildungsbericht.de/de/bildungsberichte-seit-2006/bildungsbericht-2012/excel-bildungsbericht-2012/h1-2012.xlsx>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

¹⁴⁸ Vgl. E-Mail von Christian Kerst (Deutsches Zentrum für Hochschul- und Wissenschaftsforschung GmbH, vormals HIS-Institut für Hochschulforschung) an SD vom 14.3.2014.

senschaftliches Fach studiert haben, sind es bei Slams lediglich 24 %, und nur 8 % haben ein künstlerisches Fach bzw. eine Kunstwissenschaft studiert (gegenüber 14 % bei Lesungen; 8.4.4.2.4). Gleich viele ehemalige/aktuelle Studenten wie bei Lesungen finden sich bei den Rechts-, Wirtschafts- und Sozialwissenschaften (jeweils 30 %; ebd.). Stärker vertreten sind mathematische und naturwissenschaftliche Fächer (21 %; AL:¹⁴⁹ 9 %), die Ingenieurwissenschaften (19 %; AL: 8 %) sowie humanmedizinische und gesundheitswissenschaftliche Studiengänge (8 %; AL: 4 %).¹⁵⁰

Die Studienfächer sind beim Poetry-Slam-Publikum also weiter gestreut als beim Lesungspublikum, und zwar unter aktuellen wie ehemaligen Studenten in gleicher Weise: Die naturwissenschaftlich-technischen Fächergruppen sind stärker, die kulturwissenschaftlich-künstlerischen Fächer weniger stark vertreten als bei Lesungen, wodurch sich die Verteilung beim Poetry-Slam-Publikum dem bundesdeutschen Durchschnitt annähert.¹⁵¹ Das schlägt sich insbesondere im Studienbereich Germanistik nieder: Während rund ein Drittel der Zuschauer mit Studienbildung bei Lesungen ein germanistisches Fach studiert oder studiert hat, sind es bei Poetry Slams lediglich 10 % (8.4.4.2.5). Gleichwohl sind die germanistischen Fächer nach dem Studienbereich Wirtschaftswissenschaften (14 %) am nächsthäufigsten vertreten (gefolgt vom Studienbereich Maschinenbau/Verfahrenstechnik mit 10 %; ebd.). Entsprechend geringer als bei Autorenlesungen ist auch der Anteil der Zuschauer, die ein sprach- und/oder ein literaturwissenschaftliches Fach studiert haben: Er beträgt bei den Poetry Slams 9 % (i.e. 14 % der Zuschauer mit Studienbildung; ebd.); genuin literaturbezogene Berufe kommen kaum vor (1 %; 8.4.5.2.4).¹⁵² Es lässt sich deshalb erwarten, dass mehr Autorenlesungszuschauer von weiterführenden gegenstandsbezogenen Wissensbeständen und gegenstandsspezifischeren Umgangsweisen mit Literatur ausgehen können als Slam-Besucher. Auch wenn Lesungen typischerweise anders als Slams darauf ausgerichtet sind, das gegenstandsbezogene Wissen ihrer Besucher zu vermehren, darf vermutet werden, dass darin einer der Gründe dafür zu finden ist, dass der Wertmaßstab des Informations- bzw. Wissenserwerbs beim Lesungspublikum so stark ausgeprägt ist (Abb. 9.2; Kap. 5.3.1.1.2).

Zwar ist das Spektrum der Studienfächer breiter, für die Berufe lässt sich das zumindest auf den ersten Blick nicht im selben Maße feststellen: Die größten Unterschiede liegen darin, dass weniger Zuschauer bei den untersuchten Poetry Slams eine Führungsposition innehaben (3 % gegenüber 8 % bei Lesungen) oder einen akademischen Beruf ausüben (51 % gegenüber 65 %), dafür aber mehr als Techniker o.Ä. tätig sind (20 % gegenüber 12 %);

¹⁴⁹ Im Folgenden kürze ich »Autorenlesungen« mit »AL« und »Poetry Slams« mit »PS« ab.

¹⁵⁰ In den übrigen Fächergruppen finden sich zum einen sehr wenige Studenten, zum anderen sind ihre Anteile bei Poetry Slams und Autorenlesungen annähernd gleich (8.4.4.2.4).

¹⁵¹ Vgl. Destatis (Hrsg.): *Bildung und Kultur*, S. 13.

¹⁵² Vgl. Kap. 5.2.1, Fn. 121.

alle weiteren Berufsbereiche/*major groups* sind nur mit einem geringen Anteil vertreten. Nicht zuletzt der niedrigere Anteil an Besuchern mit Führungspositionen zeichnet dafür verantwortlich, dass sich eine signifikante Korrelation zwischen dem besuchten Veranstaltungsformat und dem sozioökonomischen Status auf einem Niveau von 5 % feststellen lässt: Es ist umso wahrscheinlicher, dass eine Person Autorenlesungen besucht, je höher ihr sozioökonomischer Status gemäß ISEI-08 ist (8.4.5.3.5).¹⁵³

Dass der Zusammenhang zwischen einem niedrigeren sozioökonomischen Status und dem Besuch von Slams nur eine sehr niedrige Effektgröße aufweisen kann (ebd.), zeigt jedoch, dass Poetry Slams in Deutschland keineswegs Zuschauer aus allen Milieus, insbesondere auch aus der *working class*, sowie soziale Minderheiten anziehen, wie es in der US-amerikanischen Slam-Szene für die eigenen Veranstaltungen proklamiert wird (Kap. 4.2.1.3.1). Vielmehr finden sich auf Slams v.a. Hochgebildete und unter den Berufstätigen primär solche, deren Tätigkeit ein überdurchschnittlich hoher ISEI-Wert zugeordnet ist: Mit 54,8 liegt der ISEI-88-Durchschnitt des Poetry-Slam-Publikums (ISEI-08: 57,1; 8.4.5.3.4) zwar rund zehn Prozentpunkte niedriger als beim Lesungspublikum, aber noch immer zehn Prozentpunkte höher als beim bundesdeutschen Durchschnitt (8.4.5.3.1f.); nimmt man die Kernerwerbstätigen in den Blick, beträgt der Unterschied zum Lesungspublikum lediglich vier Prozentpunkte (ISEI-88: 60,4 bzw. ISEI-08: 65,3; 8.4.5.3.2, 8.4.5.3.4). 45 % des Slam-Publikums üben einen Beruf mit einem ISEI-88-Wert von 60 oder mehr aus, und zwar gegenüber 16 % des BRD-Durchschnitts (Kernerwerbstätige PS: 58 %; 8.4.5.3.3).

Die Slam-Zuschauer, die nicht in Bildung oder Ausbildung stehen, arbeiten insbesondere als Lehrkräfte (15 %), Naturwissenschaftler, Mathematiker bzw. Ingenieure (13 %), Betriebswirte (12 %) o.Ä. – Konzentrationen in einzelnen Berufsgruppen, wie sie sich bei den Autorenlesungen fanden, lassen sich für Poetry Slams nicht ausmachen (8.4.5.2.2). Auch bei den nächsthäufig vertretenen Berufsgruppen handelt es sich um solche, die einen Studienabschluss erfordern (ebd.).¹⁵⁴ Anders als bei Autorenlesungen entspricht die Verteilung der Beschäftigungsformen zumindest unter den Kernerwerbstätigen weitestgehend dem bundesdeutschen Durchschnitt (8.4.5.1.2). Aufgrund des hohen Schüler- und v.a. Studentenanteils liegt der Anteil der geringfügig Erwerbstä-

¹⁵³ Gerade weil es einen systematischen Zusammenhang von Alter und beruflicher Position gibt, hängt auch dieser Effekt in hohem Maße mit dem Alter der Befragten zusammen: Eine partielle Korrelation, bei der das Alter als Kontrollvariable fungiert, kann keinen signifikanten Zusammenhang von ISEI und besuchtem Veranstaltungsformat aufzeigen (8.4.5.3.5).

¹⁵⁴ Juristen/Sozialwissenschaftler/Kulturberufe: 10 % der Erwerbstätigen, die nicht in Bildung/Ausbildung stehen; informations-/kommunikationstechnologische Berufe: 7 %. Die erste üblicherweise nicht-akademisch gebildete Berufsgruppe ist jene der kaufmännischen und Verwaltungsfachkräfte (7 %; 8.4.5.2.2).

tigen am Poetry-Slam-Publikum insgesamt jedoch wesentlich höher, nämlich bei 29 % (8.4.5.1.1).

Die wichtigsten Unterschiede des Slam-Publikums zum Autorenlesungspublikum finden sich v.a. in drei Größen: (1) im wesentlich niedrigeren Durchschnittsalter, (2) damit verbunden in einem deutlich höheren Anteil Studenten und außerdem (3) im geringeren Anteil von aktuellen oder ehemaligen Studierenden, die ein sprach-, literatur-, kunst- oder kulturwissenschaftliches oder -praktisches Fach studieren bzw. studiert haben und deshalb aller Voraussicht nach über andere Kompetenzen im Umgang mit als ästhetisch betrachteten Gegenständen verfügen. Darüber hinaus finden sich zwischen den Publika keine deutlichen Unterschiede hinsichtlich einzelner soziodemografischer Merkmale. Trotzdem lässt sich ein ›weicherer‹ Aspekt ausmachen, der eine Differenz zwischen den beiden Publika markiert: (4) Im Slam-Publikum gibt es – gerade im Vergleich mit dem Bevölkerungsdurchschnitt – eine geringere Tendenz zu starken Verteilungsunterschieden als im Lesungspublikum. Dies gilt etwa für die breitere Verteilung von Studienfächer- und Berufsgruppen und für den höheren Männeranteil im Publikum. Poetry Slams scheinen tatsächlich ein breiteres Zuschauerspektrum anzusprechen als Lesungen – gleichwohl rekrutiert sich dieses lediglich aus Bevölkerungsgruppen mit einer hohen Formalbildung.

Sozioökonomische Differenzierungen sind nicht systematisch mit dem Besuch des jeweiligen Veranstaltungsformats in Zusammenhang zu bringen. Wie sich herausstellen wird, finden sich jedoch Hinweise auf Zusammenhänge des sozioökonomischen Status mit Wertmustern und Wertmusterkonstellationen, die die unten herauszuarbeitenden distinkten Cluster innerhalb der beiden Publika auszeichnen (Kap. 5.3.1.2). Zumindest für den Besuch der beiden Literaturveranstaltungsformate sind aber Lebenszyklus- und/oder Alterskohorteneffekte von übergeordneter Bedeutung.¹⁵⁵

5.2.3 Literaturkonsum und Freizeitgestaltungspräferenzen der Publika beider Veranstaltungsformate

Die vorangegangene Darstellung der unterschiedlichen Publika erlaubt ihre grobe Verortung im Raum der sozialen Positionen. Dort sind sie in den höhe-

¹⁵⁵ In unterschiedlichen Lebensphasen realisieren sich üblicherweise unterschiedliche Formen der Lebensführung, zugleich lassen lediglich Kohorteneffekte auf einen Wertewandel schließen. Aus diesem Grund sind beide Dimensionen nur schwer zu differenzieren. Im vorliegenden, synchronen Untersuchungszusammenhang wird auf einen möglichen Wertewandel nur am Rande eingegangen, zumal sich dieser mit einer Querschnittsanalyse nicht empirisch untersuchen lässt. Vgl. Dirk Konietzka: *Lebensstile im soziostrukturellen Kontext. Ein theoretischer und empirischer Beitrag zur Analyse sozialer Ungleichheiten*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1995, S. 175f., S. 209; Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 189.

ren sozialen Lagen zu finden und verfügen typischerweise, wenn auch mit kleinen Unterschieden, sowohl über ein hohes Maß an kulturellem als auch an ökonomischem Kapital (oder sind als Studenten auf dem Weg dahin, Letzteres zu akkumulieren). Demografische und sozioökonomische Eigenschaften sozialer Gruppen gehen – darauf wurde oben bereits hingewiesen – mit spezifischen Formen der Lebensführung bzw. mit Positionierungen im Raum der Lebensstile einher (Kap. 3.2). Dem Forschungsinteresse entsprechend werden hier zum einen literatur- und literaturveranstaltungsbezogene soziokulturelle Praktiken, zum anderen literaturbezogene sowie andere, weit verbreitete Formen der Freizeitgestaltung daraufhin in den Blick genommen, ob und inwiefern sie die Publika der beiden Veranstaltungsformate u.a. abgrenzbare Teilgruppen sozial voneinander differenzieren.

Der Grund dafür, Literaturkonsum und Freizeitgestaltungspräferenzen in den Blick zu nehmen, besteht darin, dass Unterschiede in den Wertmaßstäben, die an Literaturveranstaltungen und Auftritte mit Literatur herangetragen werden, sowie Unterschiede im Wertungsverhalten im Normalfall nicht isoliert auftreten. Vielmehr erstrecken sich die dahinterstehenden, allgemeineren Wertmaßstäbe zudem auf andere Bereiche sozialer Praxis.¹⁵⁶ Demnach präferieren Personen z.B. Arten der Freizeitgestaltung, wie sie im Fragebogen mit Item-Komplex FB-12 abgefragt werden, nicht zufällig, sondern weil diese sich in ihre spezifische, habitusbedingte Form der Lebensgestaltung einfügen. Es ist deshalb wahrscheinlich, dass die Analyse der sozialen Distinktionsleistung besagter Freizeitgestaltungsmöglichkeiten sowie deren relativer Nähe zueinander Hinweise darauf bietet, welche verschiedenen sozialen Praxisbereiche höchstwahrscheinlich von ähnlichen allgemeinen Wertmaßstäben oder in ähnlicher Weise von diesen geprägt werden (erfasst wird dies mithilfe einer Korrespondenzanalyse; s.u.). Solche allgemeinen Wertmaßstäbe wiederum schlagen sich zumindest z.T. auch in jenen Wertmustern nieder, die sich für Autorenlesungen und Poetry Slams extrahieren lassen (5.3.1.2). Auf welche systematischen sozioökonomischen, -kulturellen und demografischen Gründe sich die erwartbaren distinkten Wertmuster trotz der bloß geringen Unterschiede, die in den beiden vorangegangenen Kapiteln herausgestellt werden konnten, zurückführen lassen, ist unten zu erörtern.

Sich im Folgenden auch auf den Literaturkonsum zu konzentrieren, ist deshalb sinnvoll, weil es sehr wahrscheinlich ist, dass ein direkter Zusammenhang zwischen den Wertmaßstäben besteht, die an gelesene und an live vorgelegene Literatur herangetragen werden. Nimmt man einmal an, dass die Besucher der beiden Veranstaltungsformate sich darin unterscheiden, welche auf Literaturveranstaltungen bezogenen Wertmaßstäbe für sie relevant sind,

¹⁵⁶ Dies liegt daran, dass die Wertmaßstäbe Produkt des Habitus sind und sich folglich kohärent in dessen System allgemeiner, nicht gegenstandsbezogener Dispositionen fügen. Vgl. Bourdieu: *Sozialer Sinn*, S. 103. Auch wenn in dieser Arbeit lediglich der Kulturkonsum im Blickpunkt steht, realisiert sich der Habitus natürlich keineswegs nur in Form kulturkonsumtorischer Praktiken. Vgl. Reckwitz: *Das hybride Subjekt*, S. 55-67.

ist davon auszugehen, dass bereits die Literaturformen, die von den Veranstaltungsbesuchern präferiert werden, erste Hinweise auf eine Differenzierung der Publika und verschiedener Publikumsgruppen bieten. Ob verschiedene Wertmuster von Veranstaltungsbesuchern mit systematischen Unterschieden in der präferierten Lektüre einhergehen, ist zudem für die veranstaltungspraktische Frage relevant, wie unterschiedliche Zuschauergruppen bestmöglich angesprochen werden können.

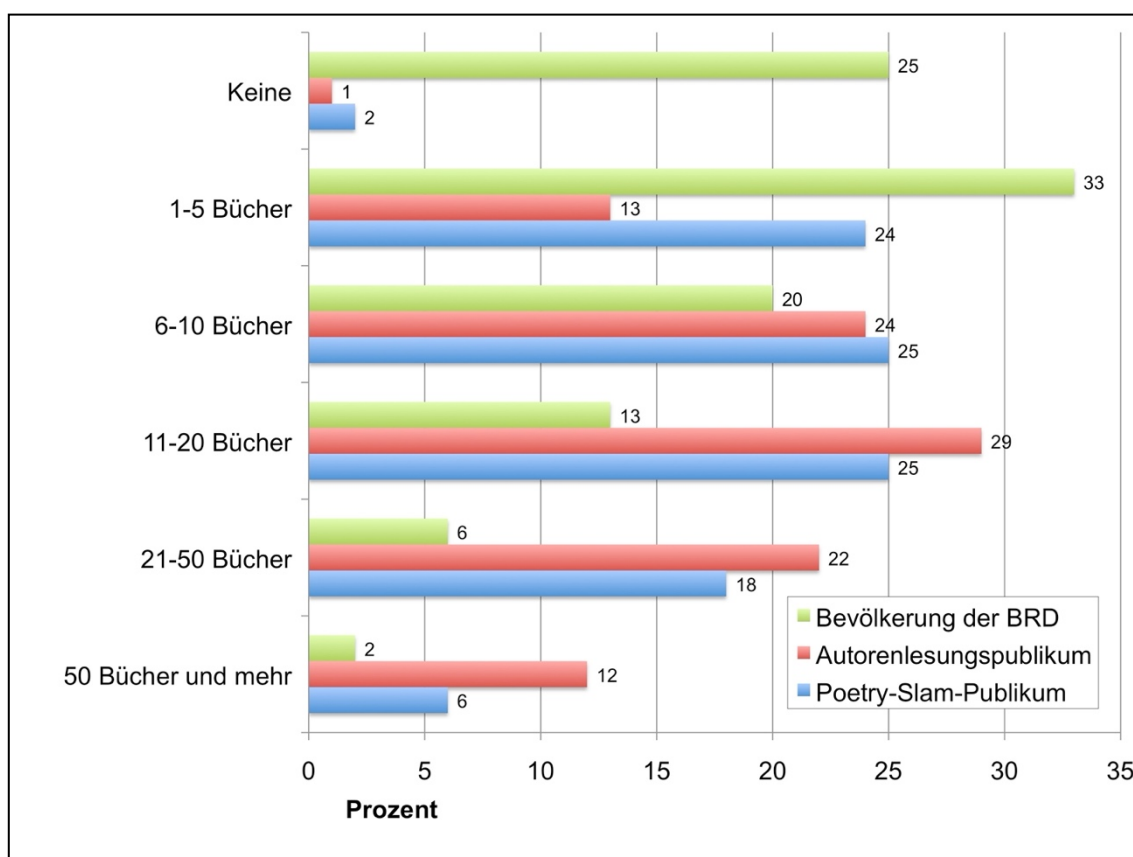


Abb. 7 - Lesequantität der Formatspublika im Vergleich mit der Gesamtbevölkerung

Legt man den Blick auf die Anzahl der Bücher, die die Besucher der Autorenlesungen und Poetry Slams innerhalb der letzten zwölf Monate vor der Befragung gelesen haben, und vergleicht diese mit der Lesequantität der Gesamtbevölkerung, lesen die Veranstaltungsbesucher deutlich mehr (Abb. 7; 8.4.6.1.1).¹⁵⁷ Wie zu erwarten war, geht der Besuch von Literaturveranstaltungen

¹⁵⁷ Vgl. Stiftung Lesen (Hrsg.): *Lesen in Deutschland 2008*, S. 160, 164, 222f. Bei den Antwortmöglichkeiten zur Frage nach der Anzahl gelesener Bücher in den letzten zwölf Monaten (FB-9) habe ich mich an den Kategorien orientiert, die den Befragten auch in der quantitativen Teilstudie von *Lesen in Deutschland 2008* angeboten wurde. Die betreffenden Werte der Studie mussten angepasst werden, da sie sich nicht auf alle Befragten beziehen, sondern nur auf Leser. Die Prozentangaben zu den einzelnen Größen summieren sich nicht auf 100, da es sich um gerundete Werte handelt.

gen also mit einer starken Affinität zum Lesen von Büchern einher; offenbar befördert ein faktisch realisiertes starkes Interesse an Literatur das Interesse, Literaturveranstaltungen zu besuchen.¹⁵⁸ Wenngleich dieser Zusammenhang auf den ersten Blick tautologisch erscheinen mag, so unterscheiden sich die Publika der verschiedenen Veranstaltungsformate jedoch im Hinblick auf den Anteil an tatsächlichen ›Vielleisern‹:¹⁵⁹ 49 % der befragten Poetry-Slam-Zuschauer haben in den letzten zwölf Monaten bis zu zehn Bücher gelesen, 49 % mehr als zehn und nur 2 % gar keine;¹⁶⁰ 24 % haben mehr als 20 Bücher gelesen und zählen damit zu den Vielleisern. Demgegenüber haben nur 37 % der Lesungsbesucher bis zu zehn Bücher gelesen, aber 62 % mehr als zehn und 1 % gar keine (8.4.6.1.1); 34 % der Lesungsbesucher sind Vielleiser, also deutlich mehr als unter den Slam-Zuschauern.¹⁶¹ Zum Vergleich: Der Studie *Lesen in Deutschland 2008* zufolge setzt sich die Bevölkerung zu einem Viertel aus

Die Formulierungen der jeweiligen Frage in den beiden Studien weichen geringfügig voneinander ab, da im hier genutzten Fragebogen nach den letzten 12 Monaten gefragt wird, in der Stiftung-Lesen-Studie nach den gelesenen Büchern »pro Jahr«. Ebd., S. 223. Die Formulierung ist insofern problematisch, als sie nicht präzise genug angibt, ob es um die im Durchschnitt gelesenen Bücher pro Jahr geht oder um die der letzten zwölf Monate. Zudem wäre Ersteres nur schwer anzugeben, weil davon ausgegangen werden muss, dass die Lesequantität in verschiedenen Lebensphasen mit der zur Verfügung stehenden Freizeit variiert.

¹⁵⁸ Hinweise darauf bieten z.B. die o.g. Ergebnisse der HISBUS-Studierendenbefragung *Kulturelles Leben an der Hochschule* von 2011 (Kap. 5.2.2).

¹⁵⁹ Einer Studie des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels zufolge zählen jene Leser zu den Vielleisern, die pro Jahr mehr als 18 Bücher lesen; aufgrund meiner davon abweichenden Kategorisierung in FB-9 zähle ich all jene Zuschauer zu den Vielleisern, die in den letzten zwölf Monaten mehr als 20 Bücher gelesen haben, und lege damit einen strengeren Maßstab an. Vgl. Börsenverein des Deutschen Buchhandels (Hrsg.): *Buchkäufer und Leser – Profile, Motive, Wünsche II (Zusammenfassung)* (2008, o.P.), URL: http://www.boersenverein.de/sixcms/media.php/976/Buchkaeuffer_und_Leser_2008_kurz.pdf, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

¹⁶⁰ Besonders im kulturjournalistischen Bereich kursiert die fixe Idee, Poetry Slams würden Nicht-Leser zur Literatur führen. »Bis zu zehn Euro Eintrittsgeld wird bisweilen von Leuten gezahlt, die noch niemals ein Literaturhaus von innen gesehen oder die Lektüre eines Buches bis zum Ende durchgestanden haben. In diesem Sinne erreichen diese Veranstaltungen [Poetry Slams, SD] [...] ein Zielpublikum, das man für den Konsum von Literatur schon längst verloren glaubte«, notiert etwa Stephan Porombka. Porombka: »Vom Event zum Non-Event-Event und zurück«, S. 135. In einem Ratgeber für Literaturveranstalter heißt es, dank Poetry Slams und Lesebühnen konnte »[d]er scheinbare Widerspruch zwischen iPod und Reclam-Heft [...] aufgelöst werden, Lesen wurde chic«. Moldenhauer/Bitter: *Lesungen veranstalten*, S. 26. Die erhobenen Daten zum Leseverhalten der Slam-Zuschauer zeigen, dass es sich bei einer solchen ›Bekehrung zum Buch‹ durch Poetry Slams nur um ein äußerst seltenes Phänomen handeln kann. Vgl. auch Kap. 4.2.1.3.2, Fn. 404.

¹⁶¹ Zwischen dem besuchten Veranstaltungsformat und der Lesequantität besteht ein hoch signifikanter Zusammenhang mit niedriger Effektgröße (8.4.6.1.2).

Nichtlesern zusammen, während weitere 53 % bis zu zehn und nur 21 % mehr als zehn Bücher im Jahr lesen; zu den Viellesern zählen lediglich 8 %.¹⁶²

Anders als bei der Anzahl gelesener Büchern innerhalb des letzten Jahres finden sich bei der Anzahl konsumierter Hörbücher im selben Zeitraum keine bedeutsamen Unterschiede zwischen den Publika der beiden untersuchten Veranstaltungsformate (8.4.6.7.1): Jeweils rund 50 % der Zuschauer der Autorenlesungen und der Slams haben in den letzten zwölf Monaten gar kein Hörbuch gehört (8.4.6.7.2); rund 80 % der Hörbuchkonsumenten haben ein bis fünf Hörbücher rezipiert, weitere knapp 10 % sechs bis zehn und weitere rund 10 % mehr als zehn (8.4.6.7.3).¹⁶³ Die Vermutung, das Publikum von Poetry Slams (deren Veranstalter und Akteure der performativen Darbietung literarischer Produkte ja eine hohe Wichtigkeit zusprechen; Kap. 4.2.1.3), konsumiere Literatur auch sonst in stärkerem Maße als Lesungszuschauer anders als schriftlich vermittelt, lässt sich nicht bestätigen.

Wie in der Gesamtbevölkerung lesen die weiblichen Besucher der Veranstaltungen beider Formate mehr als die männlichen,¹⁶⁴ wobei diese Tendenz in stärkerem Maße bei den untersuchten Poetry Slams zu finden ist, als bei den Autorenlesungen: Gibt es unter den weiblichen Zuschauern bei Letzteren 35 % Vielleser, denen 31 % männliche Vielleser gegenüberstehen, sind es bei den Slams 29 % zu 18 % (8.4.6.1.3).¹⁶⁵ Jüngere Zuschauer der untersuchten Veranstaltungen beider Formate lesen zwar mehr als ältere, allerdings fällt dieser Alterseffekt nur gering aus (8.4.6.1.4). Dabei lesen die Schüler, die Poetry Slams besuchten, tendenziell mehr als jene bei den Autorenlesungen: 35 %

¹⁶² Vgl. Stiftung Lesen (Hrsg.): *Lesen in Deutschland 2008*, S. 160, 164, 222f. Die Grundgesamtheit bildet die Deutsch sprechende Bevölkerung ab 14 Jahren; die Daten lassen sich also direkt mit den hier erhobenen vergleichen.

¹⁶³ Auch zwischen den einzelnen Publikumsgruppen finden sich keine relevanten Unterschiede, weder zwischen den Veranstaltungsformaten noch in Relation zum jeweiligen Total. Erwähnenswert ist lediglich, dass Vielleser nicht nur mehr Bücher konsumieren als der Durchschnitt, sondern auch mehr Hörbücher (8.4.6.7.4).

¹⁶⁴ Burzan et al. haben herausgestellt, dass die kulturelle Inklusion von Frauen insgesamt höher ausgeprägt ist als die der Männer. Vgl. Burzan et al.: *Das Publikum der Gesellschaft*, S. 91f. Marina Mahling hat darauf hingewiesen, dass sich geschlechtsspezifische Unterschiede in der Lesequantität bereits bei Schülern ausmachen lassen (untersucht wurden Elftklässler an bayerischen Gymnasien). Vgl. Marina Mahling: *Lesestoffe im Deutschunterricht, Privatlektüre und Lesemotivation von Schülern der gymnasialen Oberstufe*, Erlangen: Universität Erlangen-Nürnberg 2010, S. 50.

¹⁶⁵ Bei den männlichen Besuchern der Slams entspricht zudem die Rangfolge der Kategorien, mithilfe derer die Anzahl der gelesenen Bücher erfasst wurde, jener in der Gesamtbevölkerung: Sie steigt von der Gruppe mit der höchsten Lesequantität (über 50 Bücher) bis zu jener, die in den letzten zwölf Monaten ein bis fünf Bücher gelesen haben, kontinuierlich an (Abb. 7). Vgl. ebd., S. 164. Zwar lesen auch die männlichen Besucher von Poetry Slams mehr als die männlichen Leser insgesamt, trotzdem findet sich hier ein weiterer (wenn auch nicht zu überschätzender) Aspekt, in dem das Poetry-Slam-Publikum dem Bevölkerungsdurchschnitt ähnelt.

der Schüler bei den untersuchten Slams sind Vielleser, während es bei den Autorenlesungen 26 % sind (8.4.6.1.5). Dies ist ein Hinweis darauf, dass der Veranstaltungsbesuch, der bei den Autorenlesungen oftmals im Schulklassen-/Kursverbund erfolgte, bei den Schülern, die die Poetry Slams besuchten, häufiger intrinsisch motiviert war, nämlich durch ein höheres Interesse am Veranstaltungsgegenstand Literatur.

Mit den Studenten, deren Anteil am Lesungspublikum ja vergleichsweise gering ist (Kap. 5.2.1), verhält es sich andersherum: 59 % Viellesern bei Lesungen stehen hier 23 % Vielleser bei Poetry Slams gegenüber (8.4.6.1.6). Auch für die Gruppe der Kernerwerbstätigen lässt sich feststellen, dass diejenigen, die Autorenlesungen besuchen, mehr lesen als diejenigen, die sich bei Poetry Slams finden (38 % zu 23 % Vielleser; 8.4.6.1.7). Diese Verteilung lässt vermuten, dass der Slam-Besuch insbesondere in der Gruppe der Studenten zwar durch den Gegenstand, die präsentierte Literatur, bedingt ist – schließlich drehen sich die Veranstaltungen um die Präsentation von Literatur und zudem lesen auch die Studenten mehr als der Bevölkerungsdurchschnitt –, zugleich aber weniger stark als bei Lesungen. Vermutlich sind Poetry Slams also bei vielen Besuchern Bestandteil ihrer primär auf Geselligkeit gerichteten abendlichen Freizeitgestaltung, ganz so wie auch Kneipen-/Barbesuche u.Ä.

Was sind nun die Präferenzen des lesenden Publikums der beiden Veranstaltungsformate? Der Blick auf die Textsorte¹⁶⁶ der angegebenen Lieblingsbücher (FB-10) verrät, dass rund 90 % der Zuschauer der untersuchten Poetry Slams und Autorenlesungen mindestens einen Roman angegeben haben, den sie in besonderem Maße schätzen (8.4.6.2.1). Alle anderen Textformen folgen erst mit großem Abstand: Am nächsthäufigsten ist die Gruppe der (Auto-)Biografien mit 6 % (PS) bzw. 12 % (AL) vertreten, gefolgt von anderen Sachbüchern (PS: 9 %, AL: 6 %), Dramen (PS: 6 %, AL: 2 %),¹⁶⁷ Erzählungen (PS: 4 %, AL: 4 %), Lyrik (PS: 2 %, AL: 4 %) und Fachbüchern (PS: 3 %, AL: 2 %; alle ebd.).

Bei beiden Veranstaltungsformaten schätzt ein etwas höherer Anteil Frauen als Männer Romane in besonderem Maße, während mehr Männer als Frauen Sachtexte als präferierte Bücher angegeben haben. Anders als bei Poetry Slams, wo sich die Anteile ungefähr entsprechen, gibt es bei den Autorenlesungen deutlich mehr Frauen, die Biografien oder Autobiografien als Lieb-

¹⁶⁶ Aufgrund der Vielzahl genannter Titel (bereits die Anzahl der genannten Autoren/Autorenteams beläuft sich auf 839), wurde die Textsorte bzw. Gattung der Bücher ausgehend von paratextuellen Informationen (Untertitel, U4-/Vorschautext, Schlagwörter auf Verlagswebseiten u.Ä.) bestimmt.

¹⁶⁷ Dramen werden zumeist von Schülern oder Studenten präferiert (bei den Poetry Slams beträgt der Anteil der Schüler/Studenten an jener Gruppe, die mindestens ein Drama präferiert, 65 % [bzw. 34 von 52], bei den Lesungen 50 % [4 von 8]); da der Anteil Schüler/Studenten bei den Slams besonders hoch ist, werden hier auch häufiger als bei Lesungen Dramen als Lieblingsbücher genannt. Es ist wahrscheinlich, dass die Schüler die betreffenden Werke als Schullektüre kennengelernt haben (s.u.).

lingsbücher genannt haben (8.4.6.2.2). Ähnliches gilt für Personen, die 65 Jahre oder älter sind (sie sind bei den Poetry Slams fast gar nicht vertreten; Kap. 5.2.2): Hier fallen die Anteile der auto-/biografischen, religiösen, philosophischen u.a. Sach-/Fachtexte sowie der Lyrik höher aus (8.4.6.2.7). Ebenso präferieren die Zuschauer von Autorenlesungen ohne Studienbildung häufiger als der Durchschnitt Sachbücher und Biografien (8.4.6.2.8). Es müsste mithilfe von Interviews o.ä. Methoden untersucht werden, ob dies als Hinweis auf eine Form kompensatorischer ›Bildungsbeflissenheit‹ gewertet werden kann, die in ihrer Struktur dem »Bildungseifer«¹⁶⁸ entspricht, den Bourdieu in *Die feinen Unterschiede* beim ›Kleinbürgertum‹ ausmacht (ein weiterer Hinweis darauf ist der unterdurchschnittliche Anteil Lieblingsbücher, die sich einem unterhaltungsliterarischen Genre zuordnen lassen; 8.4.6.6.5). Die Vielleser zeichnen sich demgegenüber dadurch aus, dass die Anteile sämtlicher belletristischer Textsorten an den genannten Lieblingsbüchern geringfügig höher sind als beim Gesamtdurchschnitt (8.4.6.2.6).¹⁶⁹

Deutlichere Unterschiede zwischen den Publika der untersuchten Veranstaltungen beider Formate lassen sich ausmachen, betrachtet man die Erscheinungstermine der präferierten Bücher, obwohl sich die Rangfolgen der Zeiträume, in denen die Titel erschienen sind, bei den Besuchern beider Formate gleichen: Die meisten Befragten nannten Bücher, die zuerst im Zeitraum von 1990 und 2007 erschienen sind und sich allgemein als Gegenwartsliteratur kategorisieren lassen. Am nächsthäufigsten vertreten sind der Zeitraum 1945 bis 1989, gefolgt von Büchern, die vor 1945 zuerst publiziert wurden – viele der Texte aus diesen Zeiträumen sind sehr populäre belletristische bzw. kanonisierte Titel.¹⁷⁰ Aus naheliegenden Gründen – der Zeitraum fällt wesentlich kürzer aus als die anderen – nannten am wenigsten Zuschauer sowohl bei Lesungen als auch bei Slams Literatur aus den Publikationssaisons, die in die Zeit seit Beginn 2008 fielen (8.4.6.3.1). Ungeachtet der gleichen Rangfolge der Erscheinungszeiträume sind die jeweiligen Anteile der Autorenlesungsbesucher und der Slam-Zuschauer abgesehen von der Zeit von 1945 bis 1989 (AL: 46 %, PS: 48 %) unterschiedlich groß: Lediglich 8 % der Slam-Besucher ge-

¹⁶⁸ Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 503f.

¹⁶⁹ In den Untergruppen der Schüler (8.4.6.2.3), der Studenten (8.4.6.2.4) und der Kernwerbstätigen (8.4.6.2.5) finden sich keine deutlichen Abweichungen von den Durchschnittswerten.

¹⁷⁰ Über die faktische Kanonisierung von Werken und/oder Autoren kann hier wie im Folgenden kein empirischer Nachweis erbracht werden. Entsprechende Aussagen stützen sich vielmehr auf Plausibilität sowie die Annahme, dass es unwahrscheinlicher ist, einen Nachweis dagegen erbringen zu können, dass die jeweiligen Titel/Autoren Teil des Kernkanons bzw. offizieller Kanones sind, als dafür. Zu den Begriffen »Kernkanon« bzw. »offizieller Kanon« vgl. Matthias Beilein: »Literatursoziologische, politische und geschichtstheoretische Kanonmodelle (mit Hinweisen zur Terminologie)«, in: Gabriele Rippl/Simone Winko (Hrsg.): *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2013, S. 66-76, hier S. 70f.

genüber 27 % der Lesungszuschauer präferierten aktuellste Bücher, mit 81 % gegenüber 63 % jedoch deutlich mehr solche Titel, die zwischen 1990 und 2007 erschienen sind (ebd.). Lieblingsbücher aus der Zeit vor 1945 (viele der Titel werden oft dem Kernkanon zugeordnet) haben mit 44 % mehr Autorenlesungsbesucher als Poetry-Slam-Zuschauer (29 %) angegeben (ebd.). Die Präferenz von Titeln aus den entsprechenden Zeiträumen lässt sich als Hinweis darauf interpretieren, dass sowohl das Interesse für aktuellste *in Buchform veröffentlichte* Literatur als auch die Kenntnis von Literatur aus historischen Epochen bei den Besuchern von Autorenlesungen ausgeprägter sind als beim durchschnittlichen Slam-Besucher, oder mit anderen Worten:¹⁷¹ Sie interessieren sich mehr für jüngste Entwicklungen im literarischen Feld und verfügen zudem über ein höheres kulturelles Kapital in Form literaturhistorischer Bildung.¹⁷² Im Hinblick auf die Kenntnis aktueller Literatur könnte auch die Verfügbarkeit ökonomischen Kapitals eine Rolle spielen: Aktuellste Literatur ist oftmals nur als Hardcover und nicht immer in öffentlichen Bibliotheken verfügbar.

Bei beiden Veranstaltungsformaten sind die Anteile der Frauen, die Bücher aus den jüngeren Publikationszeiträumen genannt haben, höher als die der Männer. Letztere haben wiederum mehr Titel aus den Zeiträumen vor 1989 genannt (8.4.6.3.2). Ebenso ist es bei den Schülern, die Slams besucht haben (8.4.6.3.3). Hier ließe sich vermuten, dies läge daran, dass Schüler, die auf Slams zu finden sind, insgesamt weniger lesen, weshalb viele von ihnen als Lieblingsbücher ihre Schullektüre nennen. M.E. trifft das aber nicht zu: Schüler bei Poetry Slams lesen durchschnittlich mehr als Schüler bei Autorenlesungen (8.4.6.1.5).¹⁷³ Gleichwohl ist denkbar, dass die Schüler ein höheres Maß an literarischer Bildung herausstellen wollen, indem sie entsprechende

¹⁷¹ Um ein Interesse an den Dingen, mit denen sich eine soziale Praxis beschäftigt, herauszubilden und Präferenzen innerhalb des Praxisbereichs entwickeln zu können, sind grundlegende Kenntnisse über die Praxis notwendig. Vgl. Bourdieu/Wacquant: *Reflexive Anthropologie*, S. 148.

¹⁷² Die Einteilung in die Zeiträume vor 1945, 1945 bis 1989, 1990 bis 2008, 2008ff. folgt mehreren weiteren Kriterien: Zunächst einmal musste die Menge der Titel, die die Zuschauer angegeben haben, handhabbar bleiben, was bei einer kleinschrittigeren Einteilung der Ersterscheinungszeiträume kaum möglich gewesen wäre. 1945 stellt nicht nur eine allgemein anerkannte Epochenschwelle dar, sondern entspricht im vorliegenden Fall außerdem ungefähr dem Jahr, ab dem die ältesten Besucher der Veranstaltungen Bücher zum Zeitpunkt ihres ersten Erscheinens hätten lesen können. Die Wiedervereinigung 1989/1990 wird nicht nur als literaturhistorische Epochenschwelle interpretiert, sondern markiert – wie ich in Kapitel 4.2 dargestellt habe – den Beginn der Ausdifferenzierung des Literaturveranstaltungsfeldes und zugleich den Beginn einer Aktualisierung der Debatte über die Grenzen von U- und E-Literatur (Kap. 4.3), die durch den historischen Einschnitt der Wiedervereinigung unter einem neuen Vorzeichen geführt wird.

¹⁷³ Zur Rezeption und Bewertung von Schullektüre durch bayerische Gymnasiasten im vorliegenden Untersuchungszeitraum vgl. Mahling: *Lesestoffe im Deutschunterricht, Privatlektüre und Lesemotivation von Schülern der gymnasialen Oberstufe*.

Titel angeben. Bei den Studenten wiederum gibt es anders als bei den bisher genannten Gruppen hinsichtlich der Ersterscheinungszeiträume ihrer Lieblingsbücher keine relevanten Abweichungen zwischen beiden Veranstaltungsformaten (8.4.6.3.4). Da die Studenten einen großen Teil des Publikums der Poetry Slams bilden, entsprechen die Anteile der Publikationszeiträume annähernd ihrer Verteilung beim Poetry-Slam-Publikum insgesamt.

Unterschiede zwischen männlichen und weiblichen Veranstaltungsbesuchern, die formatsübergreifend sind, gibt es auch hinsichtlich des Geschlechts der Lieblingsbuchautoren: Zwar besteht kein Zusammenhang zwischen dem Geschlecht des auftretenden Autors der gewählten Lesung und dem der Zuschauer (Kap. 5.2.1); zwischen jenem der Zuschauer und dem der Autoren ihrer präferierten Bücher aber besteht ein signifikanter Zusammenhang mit mittlerer Effektgröße bei den Poetry Slams und niedriger Effektgröße bei den Autorenlesungen (8.4.6.4.2):¹⁷⁴ Die weiblichen Leser haben zu rund 94 % (AL) bzw. 95 % (PS) Titel männlicher und zu je rund 41 % Titel weiblicher Autoren als ihre Lieblingsbücher genannt; Männer nennen zwar ähnlich viele Bücher männlicher Autoren (AL: 94 %, PS: 98), aber weit weniger Titel, die von Frauen verfasst worden sind (AL: 25 %, PS: 12 %; ebd.).¹⁷⁵ Der fehlende Zusammenhang des Geschlechts der Zuschauer und der Auftretenden bei den Einzelveranstaltungen in Kombination mit dem deutlichen Zusammenhang bei den Lieblingsbüchern deutet darauf hin, dass sich das Geschlecht der Autoren primär auf lange Sicht, mit Blick auf die ›Lesebiografie‹, als relevanter Aspekt des Kulturkonsums erweist.

¹⁷⁴ Zur Bestimmung der Effektgröße des Phi-Koeffizienten vgl. Jürgen Bortz/Christof Schuster: *Statistik für Human- und Sozialwissenschaftler*, 7., vollst. überarb. u. erw. Aufl., Berlin, Heidelberg: SpringerMedizin 2010, S. 142.

¹⁷⁵ Auffällig ist weiterhin, dass sich in der Gruppe der Vielleser (8.4.6.4.6) und der Zuschauer ohne Studienbildung (8.4.6.4.5) die Unterschiede zwischen den Geschlechtern hinsichtlich der Häufigkeiten, mit denen Lieblingsbücher von Frauen genannt worden sind, nicht oder in deutlich geringerem Maße wiederfinden; die Anteile der Zuschauer beider Formate entsprechen sich hier annähernd, und zwar bei beiden Geschlechtern der Autoren und insbesondere bei den Viellesern. Ein möglicher Grund wäre, dass in diesen Fällen mehr die Quantität des Lesens als Distinktionsmerkmal fungiert, weniger die Spezifität des einzelnen Werks; ob dies zutrifft und inwiefern beide Formen der Selektion bewusst erfolgen, müsste in Folgeuntersuchungen überprüft werden.

Abweichungen von den veranstaltungsformatspezifischen Anteilen der Bücher männlicher und weiblicher Autoren (8.4.6.4.1) finden sich bei den Schülern (8.4.6.4.4) bzw. bei Zuschauern im jüngsten Alterssegment von 14 bis 19 Jahren (8.4.6.4.3). Diese lassen sich jedoch durch die Nennungen der populären Harry-Potter-Reihe von Joanne K. Rowling bzw. der Vampir-Bestseller von Stephenie Meyer erklären (8.4.6.5.2). Zur Beantwortung der Frage nach systematischen Unterschieden zwischen den Veranstaltungsformaten, was das Geschlecht der genannten Lieblingsbuchautoren angeht, werden die Abweichungen der Schüler von der Verteilung innerhalb der beiden Stichproben deshalb nicht berücksichtigt.

Deutlich unterrepräsentiert sind Autorinnen auch unter jenen, deren Titel am häufigsten als Lieblingsbücher genannt wurden (8.4.6.5.1): Lediglich eine von 26 (AL) bzw. drei von 22 (PS) sind Frauen,¹⁷⁶ namentlich Julia Franck (AL, Rang 9) und Joanne K. Rowling, Stephenie Meyer sowie Anna Gavalda (PS, Ränge 2, 7 und 11). Von den meistgenannten Autoren des Lesungspublikums lässt sich kein einziger eindeutig einem unterhaltungsliterarischen Genre zuordnen.¹⁷⁷ Vielmehr handelt es sich bei ihnen entweder um bereits verstorbene Autoren kanonisierter Werke der deutschsprachigen und europäischen Literatur aus vergangenen Epochen,¹⁷⁸ um noch lebende Autoren kanonisierter Werke oder von Bestsellern aus den letzten zehn Jahren vor der Erhebung: Thomas Mann führt die Liste mit Abstand vor Goethe und Philip Roth an; es finden sich neben Buchpreisträgern wie Julia Franck und Uwe Tellkamp Klassiker der Weltliteratur wie Proust und Dostojewski sowie mit Grass und Márquez zwei weitere Nobelpreisträger (ebd.).

Anders stellen sich die Präferenzen des Poetry-Slam-Publikums dar: Von den Autoren, deren Titel am häufigsten genannt wurden, lassen sich etwa 40 % eindeutig einem unterhaltungsliterarischen Genre zuordnen; zusätzlichen rund 20 % wird zumindest in der literaturkritischen Rezeption gelegentlich zugeschrieben, Autoren der Unterhaltungsliteratur zu sein (ebd.). Angeführt wird die Liste von Paulo Coelho, Joanne K. Rowling und Carlos Ruiz Zafón, gefolgt von weiteren Autoren von Weltbestsellern verschiedener Genres (Tolkien, Dan Brown, Ken Follett und Douglas Adams); die einzigen beiden

¹⁷⁶ Da als Auswahlkriterium ein prozentualer Grenzwert gewählt wurde, unterscheidet sich die Anzahl der berücksichtigten Autoren bei den beiden Formaten (8.4.6.5.1).

¹⁷⁷ Als Kategorien wurden gewählt: Krimi/Thriller, Fantasy, Horror, historischer Roman, Science-Fiction, Spannungsroman [à la Charlotte Link] und komische Unterhaltungsliteratur, außerdem die folgenden zielgruppenbezogenen Genres: Frauenliteratur (u.a. Chick-Lit), Männerliteratur [à la Tommy Jaud], Kinder- und Jugendliteratur sowie All-Age-Literatur – alle davon abweichenden Fälle wurden gesondert zusammengefasst; in manchen Fällen wurden einzelne Titel mehreren Genres zugeordnet. Die Grundlage für die Zuordnung zu Genres der Unterhaltungsliteratur bildeten hier wie im Folgenden Marketing-Paratexte, insbesondere die publizistische Zuordnung in Verlagsvorschauen. Bei Grenzfällen wurden weitere paratextuelle Informationen wie z.B. die Gestaltung des Covers (aller vorliegenden Ausgaben) u.Ä. einbezogen. Die literaturkritische Rezeption von Autoren wie Hosseini, Mercier und Zafón (8.4.6.5.1; Spalte »Autorenlesungen«) sowie Gavalda und Coelho (ebd.; Spalte »Poetry Slam«) bietet gleichwohl Hinweise darauf, dass es sich bei ihnen um Grenzfälle handelt, die zwar oftmals als Unterhaltungsliteratur wahrgenommen werden, sich aber keinem der üblichen Genres zuordnen lassen.

¹⁷⁸ Alle genannten verstorbenen deutschsprachigen Autoren, aber auch einige der noch lebenden finden sich z.B. in Reich-Ranickis viel diskutierter Kanon-Zusammenstellung. Vgl. Marcel Reich-Ranicki: *Der Kanon. Die deutsche Literatur*, Frankfurt/Main: Insel 2002-2006.

Autoren unter den ersten zehn Rängen, die als Hochliteraturautoren gelten, sind Hesse (Rang 3) und Süskind (Rang 9).¹⁷⁹

Entsprechend der Tendenz, die sich bereits bei den meistgenannten Autoren abzeichnet, haben 57 % der befragten Poetry-Slam-Zuschauer mindestens ein belletristisches Lieblingsbuch genannt, das sich einem unterhaltungsliterarischen Genre zuordnen lässt, jedoch lediglich 24 % der Besucher der Autorenlesungen (8.4.6.6.1).¹⁸⁰ Nimmt man die Quote der Zuschauer, die mindestens einen Genretitel genannt haben, für einzelne Publikumsgruppen in den Blick,¹⁸¹ gibt es bei den befragten Poetry-Slam-Besuchern nur geringe Abweichungen vom o.g. Prozentsatz. Anders verhält es sich bei den Lesungsbesuchern: 84 % der Schüler haben mindestens ein Lieblingsbuch angegeben, das sich einem Genre zuordnen lässt (PS: 63 %; 8.4.6.6.3); bei den mindestens 65-Jährigen waren es hingegen nur 5 % (8.4.6.6.8). Insgesamt lässt sich v.a. für Autorenlesungen festhalten: Je jünger die Zuschauer, umso häufiger geben sie mindestens einen Genretitel als Lieblingsbuch an (8.4.6.6.9). So selbstverständlich dieser Befund auf den ersten Blick wirkt, so bedeutsam wird er, berücksichtigt man, dass er bei Poetry Slams nicht in diesem Maße vorliegt und es beim jüngeren Veranstaltungsformat auch keine bedeutsamen Unterschiede zwischen den verschiedenen Publikumsgruppen gibt.¹⁸² Viele Schüler haben die Autorenlesungen im Klassenverbund, im Zusammenhang mit ihrem Deutschunterricht, besucht und dementsprechend nicht in erster Linie intrinsisch motiviert – dies zeigt die geringe Wichtigkeit von Autorenlesungen als Freizeitgestaltungsmöglichkeit für 83 % der Schüler bei den Lesungen (8.4.8.3, Kap. 5.2.1). Die starke Abweichung von den übrigen Lesungsbesuchern bei der Präferenzierung von Genretiteln weist auf abweichende Wertmuster hinsichtlich ihrer Lektürepräferenzen hin. Da die Schüler die beiden

¹⁷⁹ Süskind wurde zwar nach dem Erscheinen seines Bestsellers *Das Parfum* als »berühmteste[s] Phantom der deutschen Unterhaltungsliteratur« (Aderegg) bezeichnet und gilt als »Grenzgänger zwischen E- und U-Literatur« (Franke). Dank der Anerkennung als Autor postmoderner Literatur nimmt er inzwischen aber eine Position im autonomen Teilfeld des literarischen Feldes ein. Roger Aderegg: »Vier Bücher suchen einen Autor«, in: *Zürcher Sonntags-Zeitung*, 6.10.1991; Eckhard Franke: »Patrick Süskind«, in: Heinz L. Arnold (Hrsg.): *Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG)*, München: edition text + kritik 1978ff., 42. Nachlieferung, Stand: 1.8.1992.

¹⁸⁰ Berücksichtigt wurden bei der Zählung alle Erzähltextganzschriften und -sammlungen, also keine Dramen und Lyrikbände.

¹⁸¹ Berücksichtigt wurden in diesem Fall Männer und Frauen (8.4.6.6.2), Schüler (8.4.6.6.3), Studenten (8.4.6.6.4), Zuschauer ohne Studienbildung, die zudem nicht mehr die Schule besuchen (8.4.6.6.5), Kernerwerbstätige (8.4.6.6.6) und Vielleser (8.4.6.6.7).

¹⁸² Zwar liegt der genannte Zusammenhang bei den untersuchten Poetry Slams ebenfalls vor, ist jedoch nur sehr schwach ausgeprägt. Verantwortlich für den allgemeinen Effekt sind hier die Gruppen der Schüler und der Kernerwerbstätigen, während er sich in der Gruppe der Studenten gar nicht ausmachen lässt (8.4.6.6.9). Da der Zusammenhang nicht einmal eine niedrige Effektgröße aufweist, kann er nicht als bedeutsam gewertet werden.

Lesungen von Delius (30.9.2009, München/ml3) und Bronsky (22.6.2010, Stuttgart/sl3), bei denen sie überhaupt nur vertreten waren, im Schnitt weniger gut bewertet haben als der Rest des Publikums (8.4.18.1.3), ist zu erwarten, dass abweichende Wertmuster auch bei der Beurteilung der besuchten Veranstaltung zum Tragen gekommen sind.¹⁸³

Wie dargestellt wurde, lesen Besucher der Veranstaltungen in unterschiedlichem Maße Genreliteratur und solche Belletristik, die sich keinem unterhaltungsliterarischen Genre zuordnen lässt (und die zumeist zur ›Hochliteratur‹ gezählt wird). Darin wiederum spiegeln sich jedoch anders als erwartet keine unterschiedlichen Literaturbegriffe, die auch bei der Kategorisierung der untersuchten Veranstaltungsformate als *Literaturveranstaltungen* wirksam werden (Anhang 8.2.1, FB-24):¹⁸⁴ Zwischen der allgemeinen Beurteilung des

¹⁸³ Unterschiede zwischen den Veranstaltungsformaten und einzelnen Publikumsgruppen hinsichtlich der prozentualen Anteile der Einzelgenres sollen im Folgenden nicht erörtert werden, da sie fast immer sehr gering ausfallen. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass die Anteile aller o.g. Genres (Kap. 5.2.3, Fn. 177) beim Poetry-Slam-Publikum höher sind als beim Literaturhauspublikum, abgesehen von zwei Ausnahmen: 47 % der Genreliteraturlerter bei den Lesungen (gegenüber rund 34 % Genreliteraturlerter bei den Slams) haben mindestens einen Krimi bzw. Thriller genannt (8.4.6.6.1) und mithin einen Vertreter des am weitesten verbreiteten Genres, das zudem unter den Genreliteraturen die höchste allgemeine Anerkennung erfahren hat (was sich etwa in der KrimiZEIT-Bestenliste u.Ä. niederschlägt, also Lektürekanoones, die für andere Genres fast ausschließlich von weniger legitimierten Publikationsorganen aufgestellt werden). Zudem präferiert ein höherer Anteil der Genreliteraturlerter bei den Lesungen mindestens einen Titel aus der Kinder- und Jugendliteratur (AL: 20 %, PS: 12 %; ebd.), was nicht zuletzt an der breiten Rezeption der *Harry-Potter*-Reihe liegt. Zum Begriff des Lektürekanoones vgl. Beilein: »Literatursoziologische, politische und geschichtstheoretische Kanonmodelle (mit Hinweisen zur Terminologie)«, S. 70.

¹⁸⁴ Neben Theater, Poetry Slams, Kabarett, Rap-Konzerten und Autorenlesungen wurde hier auch nach Lesebühnen gefragt. Die Beurteilung Letzterer als Literaturveranstaltungen ließ sich jedoch ebenso wie ihre Wichtigkeit als Möglichkeit der Freizeitgestaltung (FB-12) nicht berücksichtigen, da die gegebenen Daten in hohem Maße unplausibel sind: Das Format ist deutlich unbekannter als Poetry Slams, trotzdem gab auch ein großer Teil der Publikumsgruppen, die de facto bei Lesebühnen fast gar nicht anzutreffen sind, an, sie zu kennen und als sehr wichtig zu erachten (über 64-Jahre und Schüler). Da das Format vielen unbekannt ist, sein Name anders als »Poetry Slam« jedoch weniger spezifisch, wird »Lesebühne« offenbar mit der einfachen Vorstellung von einer Bühne, auf der ein Autor seinen Text vorträgt, assoziiert, spricht: mit Autorenlesungen.

Gestützt wird der Ausschluss der Fragen, die Lesebühnen betreffen, durch die geringen Itemschwierigkeiten (i.e. die Lösungs-/Zustimmungsraten): Für FB-24 (Variable: litva02) gilt $p_i = R_i/N_i = 867/886 = 0,98$ (wobei R_i die Anzahl der ›Richtiglöser‹ und N_i die Anzahl der gültigen Fälle ist; 8.4.7.2.8); die Itemschwierigkeit liegt hier mithin außerhalb des üblichen Toleranzbereichs zwischen $p_i = 0,20$ und $p_i = 0,80$. Für FB-12 (Variable: veranst12) gilt $p_i = (\bar{x}_i - \min(x_i)) / (\max(x_i) - \min(x_i)) = 0,31$ (wobei \bar{x}_i für den Itemmittelwert, $\max(x_i)$ für die maximal und $\min(x_i)$ für die minimal erreichbare Punktzahl im jeweiligen Item stehen; 8.4.7.2.8). Dies liegt zwar innerhalb des Toleranzbereichs, zugleich ist je-

Poetry Slams und der Autorenlesung als Literaturveranstaltungen gibt es nur minimale Differenzen.¹⁸⁵ 99 % der Zuschauer beider Formate, die das zu beurteilende Veranstaltungsformat kennen, kategorisieren Autorenlesungen als Literaturveranstaltung (hiervon gibt es in keiner Publikumsgruppe nennenswerte Abweichungen);¹⁸⁶ bei den Poetry Slams sind es hingegen 85 % (PS) bzw. 84 % (AL), die eine entsprechende Kategorisierung des Formats vornehmen (8.4.7.2.1). Hier jedoch weichen die Anteile derjenigen, die die Veranstaltungen der beiden Formate als Literaturveranstaltungen beurteilen, und derjenigen, die dies nicht tun, innerhalb einzelner Publikumsgruppen z.T. deutlich voneinander ab, woran die soziale Konstruktivität des Literaturbegriffs (Kap. 2.2.1) augenscheinlich wird: Im Poetry-Slam-Publikum sind es insbesondere die Schüler (95 %; 8.4.7.2.3) und die Vielleser (91 %; 8.4.7.2.6), die dem Format zuschreiben, Literatur zu präsentieren; unter den Zuschauern der Lesungen sind es ebenfalls die Vielleser (87 %; ebd.) sowie die Studenten (95 %; 8.4.7.2.4). Von den Autorenlesungszuschauern, die 65 Jahre oder älter sind, beurteilen deutlich weniger Slams als Literaturveranstaltung (73 %; 8.4.7.2.7), ebenso von den Zuschauern ohne Studienbildung (70 %; 8.4.7.2.5). Wie bewusst sie auch sein mag: Eine Abgrenzung vom Format Poetry Slam, indem ihm abgesprochen wird, Literatur zu präsentieren, nehmen also lediglich ältere Zuschauer und solche ohne Studienbildung vor. Poetry Slams den Status als Literaturveranstaltung zu verwehren, könnte bei den Letztgenannten, den Lesungszuschauern ohne Studienbildung, ein weiterer Hinweis auf die bereits oben vermutete ›Bildungsbeflissenheit‹ sein. Bei den älteren Zuschauern könnte die Kategorisierung damit zusammenhängen, dass die jüngere Praxis Poetry Slam als ›Bedrohung‹ des eigenen, als allgemeingültig verstandenen Literaturbegriffs gedeutet wird.

Zwischen der Beurteilung der übrigen genannten Veranstaltungsformate – Theater, Kabarett und Rap-Konzerte – finden sich lediglich beim Theater nennenswerte Differenzen zwischen den Publika der beiden untersuchten Formate (8.4.7.2.1): 82 % der Lesungszuschauer haben angegeben, bei Theateraufführungen handele es sich um Literaturveranstaltungen, bei den Poetry Slams waren es lediglich 68 %. Kabarett halten 38 % (PS) bzw. 36 % (AL) für Literatur, Rap 21 % (PS) bzw. 15 % (AL). Von diesen Anteilen gibt es in den unter-

doch der Anteil derjenigen, die angegeben haben, das Veranstaltungsformat zu kennen, unrealistisch hoch (ebd.). Vgl. Bortz/Döring: *Forschungsmethoden und Evaluation für Human- und Sozialwissenschaftler*, S. 218f.

¹⁸⁵ Deutliche Unterschiede gibt es bei den Antworten auf die Frage danach, ob die Zuschauer die erfassten Veranstaltungsformate kennen: Ist dies beim Theater, Kabarett und Autorenlesungen bei mehr als 95 % der Zuschauer der Fall, bei Rap-Konzerten immerhin bei über 85 %, haben lediglich rund 40 % der Autorenlesungszuschauer angegeben, Poetry Slams zu kennen (8.4.7.1).

¹⁸⁶ Dieses Ergebnis ist insofern nicht überraschend, als Autorenlesungen (nach denen hier zudem allgemeiner als »Lesung« gefragt wurde) wie oben dargestellt als Paradigma der Literaturveranstaltung überhaupt gelten (Kap. 4.2.2).

suchten Publikumsgruppen nur bei den Rap-Konzerten deutliche Abweichungen, die von einem noch geringeren Prozentsatz Schüler und älterer Zuschauer zu den Literaturveranstaltungen gezählt werden (8.4.7.2.3; 8.4.7.2.7). Hiervon abgesehen vertreten die Männer einen etwas restriktiveren Literaturbegriff als die Frauen in den Publika, sei es bewusst oder unbewusst: Abgesehen vom Kabarett liegt der Anteil der Männer, die das betreffende Format als Literaturveranstaltungsformat kategorisieren, stets unter dem der Frauen (8.4.7.2.2).

Auch wenn die Mehrheit der Lesungszuschauer Slams als Literaturveranstaltungen bezeichnen würde, messen diejenigen, die das Format kennen, Poetry Slams als Möglichkeit der Freizeitgestaltung keine große Wichtigkeit bei (FB-12): Lediglich 12 % geben an, dass Poetry Slams ihnen eher wichtig als unwichtig seien, während 75 % Autorenlesungen eher wichtig sind (8.4.8.1.1).¹⁸⁷ Beim Poetry-Slam-Publikum verhält es sich genau andersherum. Allerdings findet mit 66 % ein geringerer Zuschaueranteil das aktuell besuchte Veranstaltungsformat eher wichtig als Autorenlesungsbesucher. Mit 20 % beurteilt weiterhin ein höherer Anteil Slam-Besucher Autorenlesungen als eher wichtig als unter den Lesungszuschauern Poetry Slams. Bei den Autorenlesungen steht die Abgrenzung vom Format Poetry Slam folglich auf einer breiteren Basis als umgekehrt. Gemeinsam ist den Slam- und den Lesungspublika, dass das jeweils andere Literaturveranstaltungsformat im Vergleich mit den übrigen aufgeführten Freizeitveranstaltungsmöglichkeiten nur vom kleinsten Teil des Publikums als eher wichtig erachtet wird.¹⁸⁸ Zugleich gibt es beim Lesungspublikum keinen signifikanten korrelativen Zusammenhang zwischen den Wichtigkeitswerten für Poetry Slams und Lesungen. Eine höhere Wich-

¹⁸⁷ Ausgegangen wurde von den dichotomisierten Variablen zur Angabe der Wichtigkeit der Freizeitgestaltungsmöglichkeiten, die in FB-12 abgefragt werden: Die Skalenwerte »unwichtig« und »eher unwichtig« wurden hierzu zu »eher unwichtig« zusammengefasst, »wichtig« und »sehr wichtig« zu »eher wichtig«.

¹⁸⁸ Beim Lesungspublikum ist keine andere abgefragte Freizeitgestaltungsmöglichkeit von einem kleineren Publikumsteil als eher wichtig kategorisiert worden, Poetry Slams folgen hier auf Disco-/Club-Besuche (17 %; 8.4.8.1.1). Beim Slam-Publikum wird lediglich dem Opernbesuch von noch weniger Zuschauern zugeschrieben, eher wichtig für die Gestaltung der eigenen Freizeit zu sein (18 %, ebd.). Man darf die Rangfolge der ausgewerteten Items zwar nicht überinterpretieren, gleichwohl lässt die naheliegende soziokulturelle Opposition der sozialen Anlässe Opern- und Disco-/Club-Besuch erahnen, dass sich bei den Publika der Formate Autorenlesung und Poetry Slam Wertmaßstabsmuster ausmachen lassen, die in einem strukturell ähnlichen Verhältnis stehen – eine Vermutung, die bei der unten folgenden Untersuchung der Wertmaßstäbe bestätigt wird (Kap. 5.3.1). In FB-12 wurden der Begriff »Poetry Slam« auf dem Fragebogen für die Lesungszuschauer und der Begriff »Autorenlesung« auf dem Fragebogen für die Slam-Zuschauer zum ersten Mal genannt. Das Maß, in dem Poetry Slams wie auch Autorenlesungen als Möglichkeit der eigenen Freizeitgestaltung dem Publikum des jeweils anderen Formats als eher unwichtig erscheinen, ist mithin nicht durch die Art der Fragenreihenfolge o.ä. Aspekte der Fragebogengestaltung stipuliert worden.

tigkeit von Autorenlesungen geht hier also nicht systematisch damit einher, dass Poetry Slams eine niedrigere Wichtigkeit zugesprochen wird. Beim Slam-Publikum liegt sogar ein signifikanter Zusammenhang mit niedriger Effektgröße vor, demzufolge eine höhere Wichtigkeit von Poetry Slams mit einer höheren Wichtigkeit von Autorenlesungen korreliert (8.4.8.1.2).¹⁸⁹ Es wäre deshalb ein Fehlschluss, die niedrige Wichtigkeit des jeweils anderen Literaturveranstaltungsformats darauf zurückzuführen, dass dem aktuell besuchten Format eine hohe Wichtigkeit zugeschrieben wird. Wäre dies der Fall, könnte man unbesehen davon ausgehen, dass beide Veranstaltungsformate mit komplementären Wertmaßstabsmustern assoziiert wären. Zwar wird sich unten herausstellen, dass sich solche komplementären Wertmuster tatsächlich ausmachen lassen (Kap. 5.3.1.2.1), sie prägen die Publika jedoch nicht in derselben Weise (Kap. 5.3.1.2.2). Insbesondere im Slam-Publikum findet sich eine Teilgruppe (Cluster CL-2; ebd.), deren Präferenzstruktur Anknüpfungspunkte für die soziale Praxis Autorenlesung bietet.

Auf jeden Fall gibt es Möglichkeiten der Freizeitgestaltung, die dem Durchschnittszuschauer wichtiger sind als das aktuell besuchte Literaturveranstaltungsformat (8.4.8.1.1). So misst der durchschnittliche Lesungsbesucher Kunstaussstellungen (von 81 % als »eher wichtig« betrachtet; ebd.), Theateraufführungen (79 %) und anderen Museumsbesuchen (76 %) eine höhere Wichtigkeit bei als dem Besuch von Autorenlesungen (am nächstwichtigsten sind Kinobesuche [74 %]); für den durchschnittlichen Poetry-Slam-Gast sind Kneipen- (83 %) und Kinobesuche wichtiger (75 %) – am nächstwichtigsten nach dem Slam-Besuch sind Pop-/Rockkonzerte (65 %), Disco-/Clubabende (64 %) und Theaterbesuche (60 %). Literaturveranstaltungen, so wird hier deutlich, stellen für ihren durchschnittlichen Besucher nur eine Möglichkeit von vielen dar, den eigenen Habitus »auszuleben«, und zwar keineswegs die wichtigste.

Um darzustellen, welche Wichtigkeit den erfassten Freizeitgestaltungsmöglichkeiten für verschiedene Subgruppen der Publika beider Formate zukommt, und damit, wie wichtig die beiden untersuchten Literaturveranstaltungsformate in Relation zu den anderen abgefragten Möglichkeiten der Freizeitgestaltung sind, bietet sich das Verfahren der Korrespondenzanalyse an. Es ist insbesondere durch Bourdieus *Die feinen Unterschiede* in der deutschsprachigen Soziologie populär geworden.¹⁹⁰ Die Korrespondenzanalyse ist ein Verfahren,

¹⁸⁹ Die Auswertung zeigt einen Zusammenhang an, der auf einem sehr niedrigen prozentualen Niveau signifikant ist (8.4.8.1.2); berücksichtigt man die Stichprobengröße, lässt er sich jedoch lediglich als signifikant auf einem Niveau von höchstens 5 % interpretieren. Entsprechende Erläuterungen für vergleichbare Fälle werde ich im Folgenden nicht mehr vornehmen. Vgl. z.B. Cohen: »A Power Primer«, S. 158.

¹⁹⁰ In *Die feinen Unterschiede* arbeitet Bourdieu mit einem Methodenmix, in dem die Korrespondenzanalyse eine besonders wichtige Stellung einnimmt: Sie liegt dem bekannten Schaubild zugrunde, das den Raum der sozialen Positionen und den Raum der Lebensstile in Relation zueinander abbildet. Während ich im Folgenden die sog. einfache Kor-

mit dessen Hilfe sich die Zeilen und die Spalten einer Kreuztabelle aus zwei nominalskalierten Variablen gemeinsam in einem niedrigdimensionalen (zumeist zweidimensionalen) Diagramm visualisieren und so auf ihre Strukturähnlichkeit (i.e. Korrespondenz) hin untersuchen lassen; sie ist also ein strukturentdeckendes Verfahren und dient der quantitativen Exploration. In den meisten Fällen stehen dabei die Zusammenhänge zwischen bestimmten Personen/sozialen Gruppen oder Objekten und Merkmalen im Zentrum des Interesses. Korrespondenzanalysen werden deshalb insbesondere in der Lebensstilforschung verwendet: Die relative grafische Distanz der Kategorien der jeweiligen Variablen gibt Aufschluss darüber, in welcher Weise sich z.B. soziale Gruppen hinsichtlich der betreffenden Merkmale ähnlich sind und, umgekehrt, welche Merkmale unter Berücksichtigung der betrachteten sozialen Gruppen in ähnlicher Weise ausgeprägt sind. Die Korrespondenzanalyse erlaubt dabei die gleichzeitige Betrachtung von Spalten- und Zeilenprofilen der betreffenden Kreuztabelle.¹⁹¹ Bourdieu gibt dementsprechend an, die Korrespondenzanalyse ermögliche es in Untersuchungen wie jener in *Die feinen Unterschiede*, »verschiedene Komplexe von Präferenzen zu isolieren, die ihren Ursprung im System unterschiedener und Unterschiede setzender Dispositionen haben«¹⁹² (also im Habitus). Erweisen sich diese Komplexe als strukturähnlich, lässt sich diesbezüglich mit Bourdieu von homologen Strukturen sprechen.¹⁹³ Damit handelt es sich bei der Korrespondenzanalyse – so Bourdieu an anderer Stelle – um »ein im Wesentlichen relationales Verfahren [...], dessen Philosophie völlig dem entspricht, was meiner Ansicht nach die soziale Realität ausmacht. Es ist ein Verfahren, das in Relationen ›denkt‹, so wie ich es mit

respondenzanalyse (CA) verwende (Visualisierung der Datenstruktur einer Kreuztabelle), nutzte Bourdieu die Multiple Korrespondenzanalyse (MCA; Zusammenhänge von mehr als zwei Variablen, Kreuztabellen für alle Variablenkombinationen; CA und MCA basieren jedoch beide auf demselben Algorithmus). Vgl. Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 211-219, insb. S. 212f.; Jörg Blasius/Werner Georg: »Clusteranalyse und Korrespondenzanalyse in der Lebensstilforschung – ein Vergleich am Beispiel der Wohnungseinrichtung«, in: *ZA-Information* (1992), H. 30, S. 112-133, hier S. 118.

¹⁹¹ Vgl. Achim Bühl/Peter Zöfel: *Erweiterte Datenanalyse mit SPSS. Statistik und Data-Mining*, Wiesbaden: Springer 2002, S. 85-87. Spalten- und Zeilenprofilen entsprechen dabei zumeist bestimmten Häufigkeiten oder Prozentsätzen. Mithin handelt es sich bei der Korrespondenzanalyse um ein datenreduzierendes Verfahren.

Die im Folgenden gewählte symmetrische Normalisierungsmethode ermöglicht zudem die im vorliegenden Fall relevanten Aussagen über die Zusammenhänge zwischen Spalten- und Zeilenvariable. Vgl. ebd., S. 91. Die Abstände der Zeilen- und Spaltenmerkmale dürfen dabei allerdings nicht als Distanzen interpretiert werden (das ist lediglich für die Abstände von Punkte auf einer Ebene zulässig); zur Interpretation dürfen nur die Winkel zum Achsenkreuz und die Projektionen der Vektorendpunkte auf die Achsen herangezogen werden. Vgl. Blasius/Georg: »Clusteranalyse und Korrespondenzanalyse in der Lebensstilforschung«, S. 119, 125.

¹⁹² Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 407 (Hervorhebung im Original).

¹⁹³ Vgl. Rainer Diaz-Bone: *Kulturwelt, Diskurs und Lebenswelt*, S. 124.

dem Begriff Feld zu tun versuche«. ¹⁹⁴ Mit der Interpretation der räumlich visualisierten Relationen zwischen den untersuchten Größen im Biplot (z.B. Abb. 8) geht man über die bloße quantitative Exploration hinaus: Um Ähnlichkeiten und Unterschiede von Zeilen- und Spaltenpunkten herauszuarbeiten, spricht: die Bedeutung der Dimensionen des Raums zu formulieren, schließt sich den Berechnungen der Punktpositionen (der räumlichen Projektionen der jeweiligen Größen), immer eine hermeneutische Analyse auf Grundlage untersuchungsbereichsspezifischen »interpretative[n] Strukturwissen[s]« ¹⁹⁵ an. ¹⁹⁶ Da sich oftmals nicht nur *ein* gemeinsamer Nenner finden lässt, bietet es sich in vielen Fällen an, die Bedeutung der Dimensionen als allgemeineres, gleichsam latentes Prinzip semantisch zu fassen. ¹⁹⁷

Da dem Alter der Zuschauer, wie oben dargestellt wurde, eine besondere Bedeutung für die Wahl des besuchten Veranstaltungsformats zukommt (Kap. 5.2.1f.), werde ich die Wichtigkeit der Freizeitgestaltungsmöglichkeiten an dieser Stelle lediglich mit den verschiedenen Altersgruppen in den beiden Publika korrespondenzanalytisch in Zusammenhang bringen. ¹⁹⁸

Als Gewichtungvariable, die die Zellenwerte der Korrespondenztabelle vorgibt (8.4.8.2), wurde der Mittelwert der codierten Items aus FB-12 verwen-

¹⁹⁴ Beate Krais/Pierre Bourdieu: »Pierre Bourdieu im Gespräch mit Beate Krais«, in: Ders./ Jean-Claude Chamboredon/Jean-Claude Passeron: *Soziologie als Beruf. Wissenschaftstheoretische Voraussetzungen soziologischer Erkenntnis*, hrsg. v. Beate Krais, Berlin, New York: de Gruyter 1991, S. 269-283, hier S. 277.

¹⁹⁵ Rainer Diaz-Bone/Alois Hahn: »Weinerfahrung, Distinktion und semantischer Raum«, in: *Sozialer Sinn* 8 (2007), S. 77-101, hier S. 93. Im aktuellen Fall erwächst dieses Wissen nicht zuletzt aus der oben vorgenommenen Analyse der diskursiven Strukturen, die das Literaturveranstaltungsfeld prägen.

¹⁹⁶ Zu berücksichtigen ist bei einer Interpretation der Dimensionen die Frage, ob es sich bei einer von ihnen um ein Artefakt handelt, das keine semantische Entsprechung in der Wirklichkeit hat (der sog. *horseshoe effect*, bei dem die Werte einer Achse lediglich eine gewölbte Funktion der Werte der anderen Achse darstellen) – hier trifft dies nicht zu. Vgl. Jörg Blasius: *Korrespondenzanalyse*, München, Wien: Oldenbourg 2001, S. 338f.

¹⁹⁷ Vgl. ebd., S. 96.

¹⁹⁸ Das Verfahren der Korrespondenzanalyse wird unten erneut aufgegriffen, wenn es um die Erfassung gruppenspezifisch relevanter Wertmaßstäbe geht (Kap. 5.3.1.2.2).

Für die Zeilenvariable wurden jeweils fünf Jahrgänge und die Randbereiche (AL: »bis 19«, »ab 75«; PS: »bis 19«, »ab 50«) zusammengefasst (Variablen: alter_kat_kl_ kat_AL, alter_kat_kl_kat_PS). Das Poetry-Slam-Publikum ist dementsprechend mit acht, das Lesungspublikum mit 13 Kategorien vertreten. In der Korrespondenzanalyse wird jede Variablenkategorie als gleichwertig erachtet, weshalb man vermuten könnte, dass die höhere Zahl der Kategorien, die aufseiten des Lesungspublikums wirksam werden, das Ergebnis stark beeinflussen könnte. Bei einem Test mit einer Kategorie, die die älteren Publikumsgruppen ab 50 entsprechend dem Slam-Publikum zusammenfasst, hat sich herausgestellt, dass dies nur in sehr geringem Maße der Fall ist. Die Relationen sind in ihren Grundzügen also nicht davon betroffen.

det.¹⁹⁹ Das ist insofern problematisch, als es theoretisch nicht zulässig ist, Quersummen ordinalskalierten Daten zu bilden, weil die Abstände zwischen den einzelnen Werten nicht definiert sind.²⁰⁰ Bei der vierstufigen Rating-Skala, die für die Items in FB-12 gewählt wurden, trifft dies in besonderem Maße zu: Grundsätzlich sollte bei ordinalskalierten Items eine mindestens fünfstufige Rating-Skala gewählt werden, soll mit den Zahlenwerten in einer Weise weitergerechnet werden, als würde es sich bei ihnen um metrisch skalierte Daten handeln. Hier wurde eine vierstufige Skala gewählt, um zum einen die Tendenz weg von den Skalenpolen zu verhindern, zum anderen wurde die Mitte ausgespart, um eine Positionierung der Befragten zu erzwingen.²⁰¹

Die Gewichtungvariable wäre deshalb aus den Punktskizzen der jeweiligen Altersgruppen zu bilden gewesen,²⁰² wozu die Stichprobengrößen der Altersgruppen aus Slam- und Lesungspublika einander hätten angepasst werden müssen. Da sich die Altersgruppen bei der gewählten kleinschrittigen Kategorisierung (jede umfasst fünf Geburtenjahrgänge) aus vergleichsweise wenigen Fällen zusammensetzen, hätte der Verzicht auf Fälle, die sich bei der Bildung des Mittelwerts berücksichtigen lassen, zu einem hohen Informationsverlust geführt. Insofern sich die Ergebnisse der beiden Vorgehensweisen in jenen Altersgruppen, für die es möglich war, beide Verfahren vergleichsweise zu rechnen, nicht fundamental unterschieden, erschien es vertretbar, sich in diesem Fall über die gängigen Konventionen hinwegzusetzen.²⁰³

¹⁹⁹ Die Items zum Literaturveranstaltungsformat Lesebühne wurden aus den o.g. Gründen ausgespart. Vgl. Kap. 5.2.3, Fn. 184.

²⁰⁰ Vgl. Nina Baur: »Das Ordinalskalensproblem«, in: Dies./Leila Akreimi/Sabine Fromm (Hrsg.): *Datenanalyse mit SPSS für Fortgeschrittene 1. Datenaufbereitung und uni- und bivariate Statistik*, 3., überarb. u. erw. Aufl., Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2011, S. 211-221, hier S. 214.

²⁰¹ Darüber hinaus erschien es aufgrund des Antwortverhaltens der Befragten in den Pretests wichtig, die positiven Kategorien anders zu strukturieren als die negativen: Erstens sollte so die Wahl der negativsten Kategorie nicht ante festum äußerst unwahrscheinlich gemacht werden (bei »sehr unwichtig« wäre das geschehen), zweitens galt es, die Tendenz zur positivsten Kategorie zu verhindern (diese hätte bei »wichtig« als rechtem Pol vorgelegen).

²⁰² Bühl/Zöfel: *Erweiterte Datenanalyse mit SPSS*, S. 97f.

²⁰³ Die Interpretation von ordinalskalierten Daten als stetige Daten wird auch im Folgenden nur als wohlbegründete Ausnahme erfolgen; wann immer es notwendig oder möglich ist, werden in der vorliegenden Studie nicht-parametrische Verfahren zur Analyse ordinalskalierten Daten verwendet.

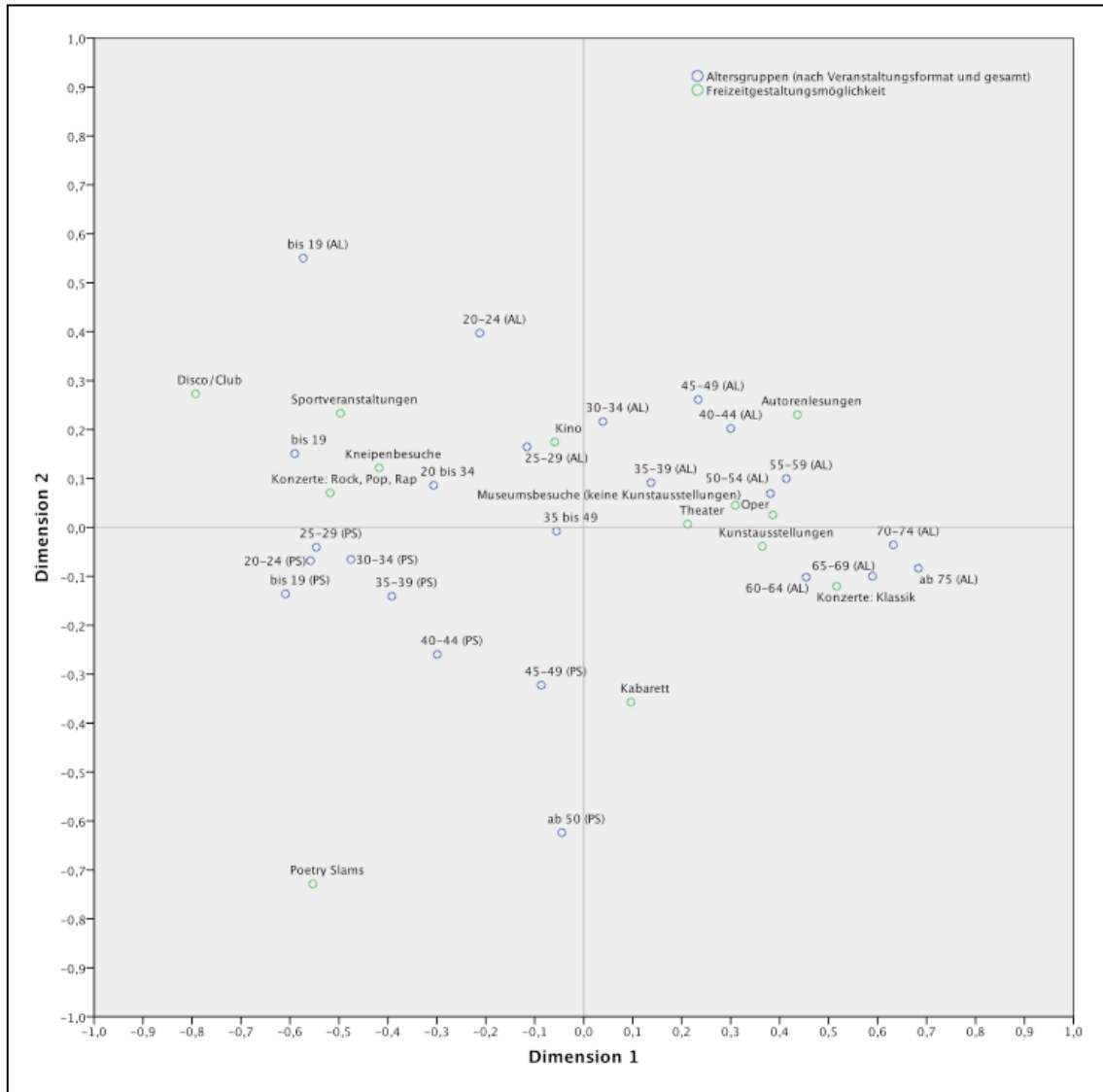


Abb. 8 – Korrespondenzanalyse Alter (nach Veranstaltungsformat)/Wichtigkeit Freizeitgestaltungsmöglichkeiten (Ergänzungspunkte: Alter über beide Veranstaltungsformate)

Die ersten beiden Dimensionen der Relation von Spalten- und Zeilenpunkten tragen 91 % zur Gesamtträgerheit (i.e. der Datenstreuung) bei (8.4.8.2.1: Auswertung). Eine zweidimensionale Darstellung erscheint deshalb gerechtfertigt (sie ist in Abb. 8 realisiert, worauf sich die folgenden Ausführungen beziehen). Die erste Dimension trägt dabei mit 82 % wesentlich stärker zur Trägerheit bei als die zweite (10 %; 8.4.8.2.1: Auswertung). Die erste Dimension (hier ausgedrückt über die x-Achse) lässt sich für die Ebene der Spaltenpunkte inhaltlich interpretieren, vergleicht man die Veranstaltungsformate u.a. Freizeitgestaltungsmöglichkeiten, die eher links liegen, mit jenen eher rechts: Sie scheint in ihrem linken Pol eine starke Ausprägung der Aspekte Publikumspartizipation im o.g. Sinne (z.B. Publikumsgesänge bei Sportveranstaltungen, das Mitsingen bei Konzerten oder die Abstimmung bei Poetry Slams) sowie Geselligkeitserleben zu erfassen, also Eigenschaften von Veranstaltungen, die v.a. den sog. Events zugeschrieben werden (Kap. 2.1). Bei den

Veranstaltungsformaten, die sich in der rechten Diagrammhälfte finden, kommt dem Geselligkeitserleben sowie insbesondere der aktiven Teilhabe am Spiel eine untergeordnete Stellung zu. Stattdessen sind sie primär auf die Rezeption dessen ausgerichtet, was im Spiel dargeboten wird; üblicherweise werden sie als bildungskulturelle Veranstaltungen oder solche, bei denen E-Kultur präsentiert wird, beschrieben. Kino und Kabarett nehmen mittlere Positionen ein und werden als einzige Spaltenpunkte stärker über die zweite Dimension bestimmt als über die erste (8.4.8.2.1: Übersicht Spaltenpunkte).

Zunächst wirkt es, als würde auch die Kategorie Poetry Slam durch die zweite Dimension dominiert, tatsächlich ist hier die erste jedoch wesentlich wirksamer (8.4.8.2.1: Übersicht Spaltenpunkte [Beitrag der Dimension an der Trägheit des Punktes]). Zugleich dominiert der Spaltenpunkt Poetry Slam als einziger Spaltenpunkt die zweite Dimension (ebd. [Beitrag des Punktes an der Trägheit der Dimension]). Die Bedeutung der zweiten Dimension auf der Ebene der Freizeitgestaltungsmöglichkeiten lässt sich deshalb kaum auf ein Schlagwort bringen. Definiert wird sie v.a. durch die Einbindung der Projektion des Formats Poetry Slam und dementsprechend durch das Maß an Wichtigkeit, das die verschiedenen Altersgruppen dem Slam-Besuch beimessen.

Die Altersgruppen werden sowohl von der ersten als auch von der zweiten Dimension in aufsteigender Höhe geordnet, sodass sich das Alter am besten durch eine flach absteigende Diagonale beschreiben ließe, die annähernd den Ursprung kreuzt und an der die Altersgruppen in aufsteigender Reihenfolge angeordnet sind (beides wird insbesondere an den aus beiden Publika kumulierten Altersgruppen »bis 19«, »20 bis 34« und »35 bis 49« deutlich, die als ergänzende Spaltenpunkte in das Diagramm projiziert wurden, also die Position anderer Punkte nicht mitbestimmen).²⁰⁴ Die Diagonale würde gleichzeitig Poetry-Slam- und Lesungspublikum trennen; die Altersgruppen der beiden Publika finden sich also in zwei deutlich voneinander separierten Teilräumen.²⁰⁵

Innerhalb der Publika lassen sich wiederum Gruppierungen von Altersgruppen ausmachen, für die die Größen im Raum der Freizeitgestaltungsmöglichkeiten eine ähnliche relative Wichtigkeit besitzen.²⁰⁶ Bei den Slam-Zu-

²⁰⁴ Die Werte für die betreffenden Altersgruppen der Befragten insgesamt wurden gewonnen, indem gleich viele Poetry-Slam- und Autorenlesungszuschauer per Zufallsauswahl zu einer neuen Stichprobe zusammengezogen wurden (via Zufallszahlenvariablen: Zufall_PS_alter_agg_gr_1 bis -3) und aus ihren Punktzahlen neue Gewichtungswerte berechnet wurden.

²⁰⁵ Positioniert man die Kategorien »Poetry Slams« und »Autorenlesungen« als ergänzende Punkte in den Raum, der von allen anderen Spalten- und Zeilenpunkten gebildet wird, zeigt sich, dass die Entfernung der jüngeren Autorenlesungszuschauer zu den entsprechenden Altersgruppen im Poetry-Slam-Publikum weniger groß ist als zum größten Teil des Lesungspublikums (8.4.8.2.2.).

²⁰⁶ Die Gruppen wurden aufgrund des Abstands zur vorangehenden Altersgruppe gebildet (manuell berechnet; 8.4.8.2.1); die Grenze wurde dort gezogen, wo die Abstände signifikant stärker anstiegen.

schauern umfasst die zentrale Teilgruppe jene Altersgruppen bis einschließlich der 35- bis 39-Jährigen; mit 92 % macht sie den größten Teil des Poetry-Slam-Publikums aus. Bei den Lesungsbesuchern lassen sich zwei Gruppen ausmachen: Die erste beginnt mit der Altersgruppe der 40- bis 44-Jährigen (28 % des Autorenlesungspublikums; 8.4.1.3) und erstreckt sich bis zur zweiten, die mit den 60- bis 64-Jährigen beginnt (sie ist mit 40 % des Publikums die größte; ebd.). Die jüngeren Altersgruppen weisen demgegenüber einen höheren Abstand zueinander bzw. zur ersten Großgruppe auf (sie umschließen 32 % des Publikums; ebd.). Die Position der älteren Großgruppe wird insbesondere durch Klassikkonzerte bestimmt. Die Position der jüngeren Großgruppe (40-44 Jahre bis 55-59 Jahre, also jene Altersgruppen, die in der Nähe zum Durchschnittsalter von 49 Jahren liegen) wird am stärksten von allen Altersgruppen durch die soziale Praxis Autorenlesung beeinflusst. Insbesondere für die 40- bis 49-jährigen Lesungszuschauer stellt der Besuch von Autorenlesungen einen wichtigen Aspekt der Realisierung ihres Habitus dar.

Unabhängig davon, ob man die beiden untersuchten Veranstaltungsformate als ergänzende (8.4.8.2.2) oder als reguläre Punkte (Abb. 8, 8.4.8.2.1) in der Korrespondenzanalyse berücksichtigt, wird deutlich, dass Poetry Slams in Opposition zu den bildungskulturellen Veranstaltungen verortet werden, und zwar durch die Wichtigkeit, die beide Publika den abgefragten Freizeitgestaltungsmöglichkeiten zuschreiben – dies zeigen auch die Korrespondenzräume, die entweder mit dem Slam- oder dem Lesungspublikum gebildet wurden (8.4.8.2.3.1f.). Gleichwohl werden hier auch die Unterschiede zwischen den Publika deutlich: Wird lediglich das Lesungspublikum berücksichtigt, findet sich die Projektion des Veranstaltungsformats Poetry Slam ebenfalls im Teilfeld jenseits der bildungskulturellen Veranstaltungen. Berücksichtigt man nur das Slam-Publikum, wird das Format in der Mitte zwischen den Freizeitgestaltungsmöglichkeiten verortet, die als bildungskulturell betrachtet werden können, und jenen, in denen das Geselligkeitserleben und die Teilnehmerpartizipation ausgeprägter sind. Zudem scheinen sich insbesondere ältere Publikumsgruppen bei Lesungen von dem Format abzugrenzen (beginnend mit den 40- bis 44-Jährigen, sehr deutlich dann ab den 50- bis 54-Jährigen). Innerhalb des Slam-Publikums besitzt das Format Poetry Slam hingegen für alle Altersgruppen eine ähnliche Wichtigkeit; die diesbezüglichen Unterschiede fallen deutlich geringer aus als im Lesungspublikum (8.4.8.1.4).

Die o.g. Möglichkeiten der Freizeitgestaltung unterscheiden sich nicht nur aufgrund der Differenzkriterien in der ersten Dimension, sondern auch in ihrer Streuung relativ zu den Gruppen der Befragten (Abb. 8). Diese ist im linken Teilfeld wesentlich höher als im rechten. Die rechts versammelten bildungskulturellen Veranstaltungsformate werden vom Lesungspublikum erstens *häufiger* für eher wichtig erachtet als die Formen sozialer Anlässe, die sich im linken Teilfeld finden. Zweitens wird den bildungskulturellen Formaten, wenn sie Zuschauern als eher wichtig gelten, eine *höhere Wichtigkeit* zugeschrieben als den sozialen Anlässen aus dem linken Teilfeld. Die bildungs-

kulturellen Veranstaltungsformate, so lässt sich hieran erkennen, haben innerhalb des hier abgefragten Sets an Freizeitgestaltungsmöglichkeiten eine höhere soziostrukturelle Wirksamkeit als die übrigen abgefragten Kategorien: Im Allgemeinen scheinen sie in stärkerem Maße zur Habitusrealisierung und mithin zur sozialen Identität beizutragen als jene hier erfassten sozialen Anlässe, die auch auf Geselligkeitserleben und Teilnehmerpartizipation ausgerichtet sind.²⁰⁷ Dementsprechend werden Theater-, Opern-, Ausstellungs- und Autorenlesungsbesuche in stärkerem Maße als sozialgruppen- bzw. milieuspezifische Differenzmerkmale wirksam, als die Freizeitgestaltungsmöglichkeiten im linken Teilfeld und mithin auch als Poetry Slams.

Hiervon wiederum lassen sich Hinweise darauf ableiten, ob es sich beim oben festgestellten Zusammenhang von Alter und besuchtem Veranstaltungsformat um einen Kohorten- oder Lebenszykluseffekt handelt. Beides scheint der Fall zu sein: Dass die bildungskulturellen Veranstaltungsformate und damit auch Autorenlesungen stärker sozial differenzierend wirksam werden, gleichzeitig aber die jüngeren Lesungsbesuchergruppen nicht enger an sich binden, lässt vermuten, dass ihre Präferenz innerhalb der sozialen Gruppe, in der sich ihre Besucher finden, auch lebenszyklusbedingt ist, nicht zuletzt da sich in den Präferenzmustern der jüngeren Besucher bereits Strukturen finden, die auch für die älteren Lesungsbesuchergruppen prägend sind (z.B. die niedrige Wichtigkeit, die Poetry Slams zugeschrieben wird; 8.4.8.1.3). Dessen ungeachtet schreiben die Gruppen der bis 19-Jährigen und der 20- bis 24-Jährigen z.B. Sportveranstaltungen, die in diesen Altersgruppen nur in geringem Maße soziostrukturell differenzierend wirken,²⁰⁸ eine deutlich höhere Bedeutung zu als alle anderen Altersgruppen bei den Lesungen (ebd.). Dass die Besucher von Autorenlesungen im Schnitt älter sind als die Slam-Besucher, scheint also mindestens zum Teil Resultat eines Lebenszykluseffekts innerhalb der Sozialgruppe zu sein, aus der sich die Lesungsbesucher akquirieren.

²⁰⁷ Zwar müsste diese Hypothese genauer untersucht werden, gestützt wird sie jedoch durch ein Ergebnis der empirischen Studie *Bildung in Deutschland 2012*, deren Autoren summieren: »Offensichtlich unterliegt die rezeptive Nutzung kultureller Angebote einer stärkeren sozialen Selektivität als die eigene Aktivität.« Autorengruppe Bildungsberichterstattung: *Bildung in Deutschland 2012*, S. 165. Zu diesem Teilergebnis im Zusammenhang mit einer Untersuchung der kulturellen Bildung im Lebenslauf kommen die Autoren mit Blick auf die Gruppe der 13- bis 25-Jährigen und zielen dabei zudem auf ein noch höheres Maß an Partizipation ab, als es bei den sozialen Anlässen im linken Teilfeld gegeben ist. Das Ergebnis der Korrespondenzanalyse legt aber nahe, dass die Beschränkung auf Rezeptionsangebote im Allgemeinen deutlicher sozial differenzierend wirkt als partizipationsorientierte Veranstaltungsaspekte.

²⁰⁸ Vgl. Mareike Tarazona/Kristina Tillmann: »Der Einfluss kulturellen und sozialen Kapitals auf die kulturellen Aktivitäten im Aufwachsen junger Menschen«, in: Mariana Grgic/Ivo Züchner (Hrsg.): *Medien, Kultur und Sport. Was Jugendliche machen und ihnen wichtig ist. Die MediKuS-Studie*, Weinheim, Basel: Beltz Juventa 2013, S. 195-215, hier S. 203-207. (Die Daten der Studie wurden von Oktober 2011 bis Januar 2012 erhoben.)

Dass die Poetry-Slam-Zuschauer jünger sind als jene, die sich bei den untersuchten Autorenlesungen finden, darf demgegenüber nicht auf einen Lebenszykluseffekt reduziert werden: Weil sich die Publika der beiden untersuchten Veranstaltungsformate soziodemografisch sehr ähnlich sind, die Slam-Zuschauer sich, was die Präferenzen in der Freizeitgestaltung angeht, aber trotzdem deutlich von den Vergleichsgruppen bei den Autorenlesungen unterscheiden, darf vermutet werden, dass Poetry Slams ihre Besucher auch voneinander abweichenden Wertmustern verdanken, wie sie im folgenden Kapitel rekonstruiert werden. Diese wiederum basieren vermutlich auf einem Wertewandel (i.e. einer Herausbildung bzw. stärkeren Verbreitung zusätzlicher Wertmuster), der innerhalb der letzten Dekaden stattfand.²⁰⁹ Neben einer synchronen Analyse des Spektrums der Wertmaßstäbe, die bei Literaturveranstaltungen zur Anwendung kommen, bieten sich hier deshalb Ansatzpunkte für eine noch ausstehende diachrone Untersuchung des Wandels der Präferenzstrukturen von Literaturveranstaltungspublika.

Entsprechend der geringen Wichtigkeit, die die Publika der Poetry Slams und Autorenlesungen dem jeweils anderen Veranstaltungsformat für die eigene Freizeitgestaltung zuschreiben, fällt insbesondere der Anteil der Literaturhauszuschauer, die in den letzten zwölf Monaten vor der Befragung Slams besucht haben, gering aus: Lediglich 12 % haben sich mindestens einen Poetry Slam angesehen, während 33 % der Slam-Zuschauer bei mindestens einer Autorenlesung waren (erfasst wurden jedoch alle Autorenlesungen, nicht nur solche in Literaturhäusern; es ist davon auszugehen, dass der Anteil derjenigen, die eine Literaturhauslesung besucht haben, geringer ist; 8.4.9.1).²¹⁰ 72 % der Lesungsbesucher waren noch nie bei einem Slam und 16 % zumindest nicht in den letzten zwölf Monaten; demgegenüber waren 45 % der Poetry-Slam-Zuschauer noch nie bei einer Autorenlesung und 22 % nicht in den letzten zwölf Monaten (ebd.).

Noch deutlicher werden die Unterschiede, legt man den Blick auf den Anteil des Publikums, der vorher noch nie bei einer Veranstaltung des aktuell besuchten Formats war: Bei den Poetry-Slam-Zuschauern beträgt er 43 %, bei den Lesungsbesuchern lediglich 13 % (ebd.). Der durchschnittliche Anteil derjenigen, die Poetry Slams bei jeder Veranstaltung neu kennenlernen, hat seit 2006 sogar noch zugenommen: Gegenüber 49 % Neuzugängen im Erhebungszeitraum lag die Quote beim *Rosenau*-Poetry-Slam 2006 im Durchschnitt bei 44 % (8.4.9.2).²¹¹ Zugleich liegt der Zuschaueranteil, der das aktuell besuchte

²⁰⁹ Dabei handelt es sich wahrscheinlich um Veränderungen der soziokulturellen Praxis hin zu einer stärkeren Erlebnisorientierung, wie sie Schulze in *Die Erlebnisgesellschaft* beschreibt. Vgl. Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 541-543.

²¹⁰ Die Daten gehen von all jenen Zuschauern aus, die bislang weder bei einer Autorenlesung noch bei einem Poetry Slam aufgetreten sind.

²¹¹ Die Daten wurden im Rahmen meiner Examensarbeit durch eine Befragung der Zuschauer bei den Poetry Slams am 7.5., 4.6. und 10.9.2006 erhoben. Vgl. Stephan Ditschke: »ich steh nackt ohne papier vor euch«. *Zum Zusammenhang von Text und Auftritt*

Format bereits kennt und in den letzten zwölf Monaten keine Veranstaltung des betreffenden Formats gesehen hat, jeweils unter 10 % (PS: 7 %, AL: 9 %); ein Großteil der Zuschauer, die einmal eine Veranstaltung des betreffenden Typs gesehen haben, besucht also innerhalb eines Jahres mindestens eine weitere Lesung bzw. einen weiteren Poetry Slam. Dass gerade der Stuttgarter Poetry Slam in der *Rosenau*, bei dem dieser Anteil um zehn Prozentpunkte höher liegt als beim *Substanz*-Slam, mit dem Slam im *Keller Klub* 2010 einen Ableger hervorgebracht hat, der ebenfalls monatlich stattfindet, erscheint mithin nur folgerichtig.

Gegenüber der höheren Neuzuschauerquote bei Poetry Slams ist in der Gruppe der Veranstaltungsbesucher, die im letzten Jahr mindestens einer Veranstaltung des aktuell besuchten Veranstaltungstyps beigewohnt haben, bei den untersuchten Literaturhauslesungen der Anteil derjenigen höher, die in den letzten zwölf Monaten mehr als eine Lesung gesehen haben (AL: 84 %, PS: 77 %); mit zunehmender Veranstaltungszahl steigt er zudem an: 34 % der Lesungszuschauer, die keine Neuzuschauer waren, haben mehr als fünf Autorenlesungen besucht, jedoch nur 21 % der Poetry-Slam-Zuschauer mehr als fünf Slams (8.4.9.1). Einmal gewonnene Lesungszuschauer, denen das Format gefällt, besuchen also häufiger Lesungen als Poetry-Slam-Zuschauer. Die Quote der Neuzuschauer zu erhöhen (etwa durch präzise zielgruppenspezifische Marketingkooperationen der Literaturhäuser mit dem lokalen Buchhandel), wäre mithin der richtige Ansatzpunkt, um die Zahl der Lesungszuschauer insgesamt konstant zu halten und – natürlich – um sie auszubauen.

Die Untersuchung literarischer Präferenzen und Vorlieben bei der Gestaltung der eigenen Freizeit zeigt, dass es deutliche kulturkonsumtorische Unterschiede zwischen den Publika beider Formate gibt – obwohl die Differenzen in Formalbildung und sozioökonomischem Status eher gering ausfallen und lediglich das Alter der Zuschauer einen großen demografischen Unterschied darstellt. Zwar schließen sich Lesungen und Slams nicht als gemeinsam präferierte soziale Anlässe aus, sie nehmen im Feld der untersuchten Freizeitgestaltungsmöglichkeiten aber deutlich voneinander abweichende Positionen ein: Dem jeweils anderen der hier untersuchten Formate schreiben die Besucher von Lesungen und Poetry Slams eine nur sehr geringe Wichtigkeit zu. Unabhängig davon, ob hieraus der Wille oder der ›Reflex‹ zur Distinktion spricht, zeigt dies, dass die Auswahl dieser beiden Vergleichsgruppen sinnvoll war: Es ist zu erwarten, dass bei den Slam- und den Lesungsbesuchern systematisch voneinander abweichende Maßstäbe und Muster von Maßstäben zum Tragen kommen, auf die bei der Bewertung von Veranstaltungsaspekten rekuriert wird. Dementsprechend gibt es nur sehr wenige Besucher, die in

beim Poetry Slam, Georg-August-Universität Göttingen 2007 (unveröffentlichte Examensarbeit). Erfasst wurden hier alle Zuschauer, die den damaligen Fragebogen zum ersten Mal beantwortet haben.

den zurückliegenden zwölf Monaten auch Veranstaltungen des jeweils anderen Formats besucht haben.

Wie oben dargestellt hat sich das Alter beim Blick auf die erhobenen demografischen und sozioökonomischen Daten als das größte Differenzmerkmal der beiden Formatspublika herausgestellt (Kap. 5.2.1.f). Deshalb wurde es als Bezugsgröße verwendet, um Strukturen herauszustellen, die daraus resultieren, welche Wichtigkeit die Zuschauer verschiedenen Freizeitgestaltungsmöglichkeiten zuschreiben. Tatsächlich lässt sich mithilfe der Korrespondenzanalyse zeigen, dass es hierbei systematische Unterschiede zwischen den Formatspublika gibt: Im Biplot finden sie sich in zwei separierbaren Teilräumen. So steht das Lesungspublikum aufgrund seiner Präferenzen in Opposition zu Formen der Freizeitgestaltung, bei denen Geselligkeitserleben und Partizipation (als Zuschauer und/oder direkt) einen wichtigen Bestandteil darstellen: Kneipenbesuche, Disco-/Clubbesuche, Sportveranstaltungen, populärkulturelle Konzerte und Poetry Slams. Das Poetry-Slam-Publikum hingegen wird in Opposition zu typischerweise bildungskulturell rezipierten Veranstaltungsformaten verortet: Opern- und Theateraufführungen, Ausstellungen und Autorenlesungen. Diese oben detaillierter ausgeführte Interpretation der korrespondenzanalytischen Datenauswertung lässt bereits erahnen, welche Bereiche von Wertmaßstäben im Zentrum herauszuarbeitender Wertmuster stehen (Kap. 5.3.1.1).

Dabei ›binden‹ die bildungskulturellen Veranstaltungen ihr Publikum deutlich mehr, sprich: Ihnen wird systematisch eine höhere Wichtigkeit zugeschrieben, sodass davon auszugehen ist, dass sie auch eine höhere identifikatorische Bedeutung haben bzw. in stärkerem Maße zur sozialen Identität beitragen. Eine Gemeinsamkeit beider Formatspublika findet sich wiederum darin, dass dem Format der jeweils besuchten Veranstaltung nicht die höchste Wichtigkeit zugeschrieben wird, sondern sie eine mittlere Stellung innerhalb der Gruppe an Freizeitgestaltungsmöglichkeiten einnehmen, die für die betreffenden Zuschauer am relevantesten sind. Literaturveranstaltungen sind also eine, aber üblicherweise nicht die wichtigste und/oder sozial prägnanteste Möglichkeit, den eigenen Habitus zu realisieren.

Dessen ungeachtet kommt der Literaturrezeption in beiden Gruppen eine große Bedeutung zu, vergleicht man sie mit der Gesamtbevölkerung: Finden sich dort nur 8 % Vielleser, sind es bei den Poetry Slams 24 % und bei den Lesungen 37 %. Die Angaben zu den eigenen Lieblingsbüchern legen nahe, dass die unten dargestellten veranstaltungsbezogenen Wertmaßstäbe, die beim Lesungspublikum wirksam werden, in engem Zusammenhang mit dessen höherem Lesepensum und der stärker ausgeprägten Präferenz für aktuelle und kanonische Literatur stehen; sie sind vermutlich literaturspezifischer und tragen primär bildungskulturelle Züge. Jene Wertmaßstäbe, die die Rezeption des Slam-Publikums prägen, aber vermutlich auch vieler jüngerer Lesungsbesucher, kommen – so darf erwartet werden – zumindest teilweise auch bei der typischerweise affektiv-hedonistischen Rezeption von Genreliteratur zum Ein-

satz sowie bei der Bewertung solcher sozialen Anlässe, die neben anderem auf das Erleben von Geselligkeit ausgerichtet sind und die Aktivität ihrer Teilnehmer befördern.

5.3 Von »sehr unterhaltsam«²¹² bis »sehr interessant«.²¹³ Präferenzen und Präferenzmuster der Zuschauer von Autorenlesungen und Poetry Slams

Bereits der Blick auf die wenigen, in Kapitel 5.2 dargestellten Aspekte dessen, was Bourdieu den »Raum der Lebensstile« nennt, sowie jene des »Raums der sozialen Positionen« erlaubte einen indirekten Zugriff auf Wertmaßstäbe, die aller Voraussicht nach differenzierende Merkmale der beiden Formatspublika bilden. Im Folgenden werden die Zuschauerpräferenzen direkt auf Grundlage der in den Kapiteln 5.1.2.2.1f. ausgewiesenen Fragenkomplexe der Fragebogen- und Interviewerhebungen rekonstruiert und mithilfe verschiedener deskriptiver statistischer Analysemethoden sowie strukturentdeckender, also explorativer statistischer Verfahren systematisiert. Zur Erklärung der Ergebnisse werden anschließend die soziodemografischen und kulturkonsumtorischen Daten herangezogen, die in ihren Grundstrukturen in Kapitel 5.2 dargestellt wurden, sowie der situationelle Kontext berücksichtigt.

Ausgehend von den Daten aus den quantitativen Erhebungen wird in Kapitel 5.3.1 zunächst auf die Ebene der Wertmaßstäbe und ihren systemischen Zusammenhang eingegangen: die Wertmaßstabsmuster (bzw. »Wertmuster«). Während zunächst die Differenzen zwischen den Zuschauern der beiden Formate im Mittelpunkt stehen (Kap. 5.3.1.1), werden anschließend formatsübergreifende distinkte Wertmuster und Zuschauergruppen herausgearbeitet (Kap. 5.3.1.2).

Die konkreten Wertungen der Zuschauer der einzelnen Veranstaltungen werden in Kapitel 5.3.2 in den Blick genommen; die Datengrundlage bilden sowohl die Fragebogen- als auch die Interviewbefragungen. Die interpretatorische Rückbindung der jeweiligen Erlebnisinhalte an diese Daten und die Rekonstruktion der Wertungsprozesse ist in einem Modell inferenzbasierter Rezeption fundiert, das ich in Kapitel 5.3.2.1 vorstelle. Die nachfolgende Untersuchung der am besten und am schlechtesten bewerteten Veranstaltungsaspekte bzw. der Veranstaltungsgesamtwertungen (Kap. 5.3.2.2) und der Wertungen von Auftritten mit literarischen Texten (Kap. 5.3.2.3) berücksichtigt zum einen Unterschiede zwischen den Formatspublika und deren jeweilige Spezifika, zum anderen – wo dies möglich ist – die Ebene der zuvor gebildeten formatsübergreifenden Zuschauergruppen.

²¹² Interview 08/sp1 (FB 181), 8.3.1.1.8, Z. 20.

²¹³ Interview 04/ml1 (FB 008), 8.3.2.1.4, Z. 12.

5.3.1 Wertmaßstäbe und Wertmuster

Wie Zuschauer bewerten, was sie bei einer Literaturveranstaltung erleben, hängt von verschiedenen habitusbedingten Aspekten des individuellen Voraussetzungssystems ab (Kap. 3; vereinfachend visualisiert in Abbildung 1). Die wichtigste subjektseitige Komponente sind dabei die Wertmaßstäbe: Sie evaluieren Konventionen, Erwartungen und Normen und bestätigen diese oder konfliktieren mit ihnen; sie bilden den Ausgangspunkt für Wünsche und Zielsetzungen; kurz: Sie sind zwar nicht der einzige subjektseitige Faktor, der die Informationsverarbeitung auf dem Weg hin zur Wertung beeinflusst, aber der stärkste. Aus diesem Grund geben sie auch eher als die ›trägeren‹ Wertungsaspekte, die Konventionen und Normen, Auskunft über solche soziokulturellen Schemata, die bei Bewertungen tatsächlich wirksam werden.

Ziel dieses Kapitels ist zweierlei: In einem ersten Schritt sollen jene Wertmaßstäbe identifiziert werden, die den Zuschauern für die Beurteilung der Veranstaltungen insgesamt (FB-13), des Textvortrags (FB-15) und der Bühnenaktivitäten der Autoren (FB-14) spontan am wichtigsten erscheinen (Kap. 5.3.1.1). Aus der Vielzahl der Wertmaßstäbe, die in diesen drei offenen Fragen genannt wurden, wird für alle jeweils relevanten Veranstaltungselemente und -ebenen eine hierarchische Typologie erstellt. Ihre Struktur resultiert aus sachlogischen bzw. historisch gewachsenen Zusammenhängen der einzelnen Wertmaßstäbe. Die prozentualen Anteile der Nennungen von Wertmaßstäben und Wertmaßstabsbereichen lassen sich innerhalb der schematischen Darstellungen visualisieren, wodurch dominante werthaltige Erwartungen der Zuschauer an die verschiedenen Veranstaltungen und die o.g. Aspekte des Spiels (Abb. 5.1) herausgestellt werden können.

Die Wertmaßstäbe von Akteuren bilden üblicherweise kohärente Konstellationen heraus. Diese sind immer auch das Produkt sozialer Prägung und Erfahrung. Es handelt sich bei ihnen deshalb um habituell verankerte Wertmuster, die zwar in Details subjektspezifisch sein mögen, in ihren Grundzügen aber typisch für eine bestimmte soziale Gruppe sind, die ähnlichen Lebensbedingungen unterworfen ist und ähnliche Erfahrungen und Wissensbestände teilt (Kap. 5.1.2.2.3). Jene Wertmuster zu rekonstruieren, die sich daraus ableiten lassen, welche Wichtigkeit die Besucher der untersuchten Autorenlesungen und Poetry Slams einzelnen abgefragten Wertmaßstäben zuordnen, ist Ziel des zweiten Teilkapitels 5.3.1.2. Die zentralen distinkten Wertmuster innerhalb der Literaturveranstaltungspublika werden hierzu mithilfe von Faktorenanalysen identifiziert, die auf den Items in Fragenkomplex FB-18 basieren;²¹⁴ im Anschluss werden diese Wertmuster interpretiert. Die Faktorwerte bilden wiederum den Ausgangspunkt für die clusteranalytische Differenzierung verschiedener Publikumsgruppen, die gleiche Wertvorstellungen an die Veranstaltungsformate und an Auftritte mit literarischen Texten herantragen.

²¹⁴ Ein Überblick über die mit FB-18 erhobenen Wertmaßstäbe findet sich in Anhang 8.2.1.4.

Im Mittelpunkt des Teilkapitels 5.3.1.1 steht also die Frage, welche Wertmaßstäbe und/oder Wertbereiche den Publika von Autorenlesungen und Poetry Slams besonders wichtig sind. Zur ihrer Beantwortung wird insbesondere auf die Unterschiede zwischen den Antworten der beiden Publika auf die offenen Fragen eingegangen. Demgegenüber widmet sich Teilkapitel 5.3.1.2 der Frage danach, welche Publikumsgruppen ähnliche veranstaltungs- und auftrittsbezogene Wertvorstellungen aufweisen. Eine Antwort auf letztgenannte Frage, in deren Rahmen sich dieselben Wertmuster bei Teilpublika beider Formate nachweisen lassen, kann erst ausgehend von den geschlossen erhobenen Wertmaßstäben in FB-18 gegeben werden: Dadurch, dass die abgefragten Wertmaßstäbe auf dem Fragebogen vorgegeben werden, treten sie z.T. erst als mögliche Veranstaltungselemente neben solche, die sich typischerweise bei den Veranstaltungen des jeweiligen Formats finden. So kann man z.B. von vorneherein davon ausgehen, dass nur ein geringer Teil des Lesungspublikums es schätzt, wenn »in der Pause, vor oder nach der Veranstaltung Musik zu hören ist« (FB-18, wm01), da dies bei Lesungen, insbesondere bei Literaturhauslesungen, nicht üblich ist; diejenigen Lesungszuschauer jedoch, die trotzdem angeben, dass ihnen Musik bei der Veranstaltung wichtig wäre, positionieren sich damit ein Stück weit außerhalb des Wertmusters, das bei Literaturhauslesungen dominant ist. Systematische Abweichungen von den formatsspezifisch dominanten Wertvorstellungen erlauben somit unter Umständen die Zuordnung zu einem Zuschauer-Cluster, der eher bei Poetry Slams vertreten ist.

In den Antworten auf die offenen Fragen, insbesondere auf FB-13, spiegeln sich die veranstaltungsspezifischen Besonderheiten also in weit stärkerem Maße als in den Antworten auf die Items unter FB-18: Ohne vorgegebene Antwortkategorien prägt gerade das, was an den Formaten besonders oder ein Effekt der spezifischen Eigenschaften ist, die Repräsentation des jeweiligen Formatsprototyps (Kap. 2.1) und bestimmt so z.T. auch die spontan assoziierten Wertmaßstäbe. Die Antworten auf die Fragen FB-13 bis FB-15 lassen also nicht ohne Weiteres einen Schluss auf ihnen zugrunde liegende, allgemeinere Wertmuster zu, die eine Wirksamkeit über die Veranstaltungen des aktuell besuchten Formats hinaus hätten. Dementsprechend müssen die jeweiligen Spezifika der Veranstaltungen und Formate bei ihrer Interpretation berücksichtigt werden, auch wenn die jeweilige Konstellation besonders häufig genannter Wertmaßstäbe z.T. bereits erahnen lässt, welche Wertmuster in den Antworten der Zuschauer zum Ausdruck kommen. Ob sich in den ad hoc vorgebrachten Wertmaßstäben historisch tradierte und/oder tatsächlich vorliegende Wertmuster systematisch abbilden, kann erst unter Bezug auf die Wertmusteranalysen aus FB-18 sicher beurteilt werden.

Die Wertmaßstäbe, die in den genannten Fragen erhoben werden, geben zwar am ehesten Auskunft über jene Schemata, die bei Wertungen wirksam werden, trotzdem ist es keineswegs der Fall, dass Wertmaßstäbe, die von Rezipienten als besonders wichtig eingestuft werden, in Wertungssituationen auch

wirklich zur Anwendung kommen. Die Eigenschaften der jeweils im Mittelpunkt stehenden Auftritte, Texte und Veranstaltungen insgesamt beeinflussen in hohem Maße, welche Wertmaßstäbe tatsächlich zur Evaluation der jeweiligen Größe herangezogen werden und welche nicht. So ist z.B. nicht davon auszugehen, dass der Besucher einer Krimilesung, der angibt, Liebesgeschichten grundsätzlich sehr zu schätzen, den Text deshalb negativ beurteilt, weil dieser keine Liebesgeschichte erzählt. In welchem Verhältnis die hier analysierten literaturveranstaltungsformatsspezifischen Präferenzen, die typischen Wertmaßstabskonstellationen und Wertmuster zu den Wertungen der Zuschauer stehen, die sich auf konkrete Veranstaltungen und ihre Einzelaspekte beziehen, wird in Kapitel 5.3.2 in den Blick genommen.

5.3.1.1 Wertmaßstäbe, die an Autorenlesungen, Poetry Slams und literarische Performances herangetragen werden

5.3.1.1.1 Zur Erhebungsweise und Codierung der Daten

Die spontane Angabe von Wertmaßstäben für Veranstaltungen des jeweiligen Formats (FB-13), für literarische Performances eines Autors bei Veranstaltungen des jeweiligen Formats (FB-15) und für die Beurteilung des Mehrwerts dessen, dass es der Autor selbst ist, der seinen Text vorträgt (FB-14) unterliegt einem grundsätzlichen Problem: Zumeist kommen Wertmaßstäbe unbewusst zur Anwendung und können von den wertenden Akteuren nicht expliziert werden. So hält beispielsweise eine Poetry-Slam-Zuschauerin im Interview fest: »Man empfindet das als gut oder schlecht, aber man kann es nicht beschreiben.«²¹⁵ Aus diesem Grund mussten die Fragen erstens möglichst einfach gehalten werden und dabei zweitens weder auf zu wenige mögliche Bezugsobjekte von Wertmaßstäben (Abb. 5.1) eingeschränkt werden (so bei FB-13) noch zu weit formuliert sein (FB-14/-15). Die auf den ersten Blick komplexe Frage FB-14 wurde deshalb zwar von vielen Zuschauern nicht beantwortet (bei beiden Formaten über 35 % der Zuschauer), zugleich aber wurde sie von den meisten derjenigen, die sie beantwortet haben, richtig verstanden.²¹⁶ In der Frage FB-13 hingegen wurde deshalb nach den Erwartungen gefragt, weil sich in den Pretests herausgestellt hatte, dass die explizitere Frage nach Wertmaßstäben dazu führt, dass die Antworten sich zumeist auf die Auftrittsebene beziehen, nicht jedoch auf Effekte bzw. Eigenschaften der Veranstaltung oder des Spiels insgesamt; die allgemeine Frage nach den Erwartungen wird hingegen fast immer als Frage nach den *werthaltigen* Erwartungen interpretiert.

²¹⁵ Interview 10/mp1 (FB 027), 8.3.1.2.10, Z. 181f.

²¹⁶ Die wenigen unlogischen Antworten auf die Frage in FB-14, die sich nicht auf die Relation von Autor und Text oder auf solche Wirkungen beziehen, die möglicherweise dadurch erzielt werden, dass der Autor seinen Text selbst vorträgt, wurden nicht codiert.

Die offenen Fragen sind die ersten im Erhebungsinstrument, die Wertmaßstäbe abfragen. Die Befragten unterliegen so keinem *primacy effect* (Kap. 2.2.3) dadurch, dass vorangegangene Fragen ihnen Wertungskategorien »vorgeben«. Die geschlossenen Fragen nach Wertmaßstäben folgen deshalb erst am Ende der zweiten Fragebogenseite (FB-18). Um allgemeine Antworten der Zuschauer und damit auch stärkere Positionierungen zu provozieren, wurde der Platz für die Antworten auf offene Fragen auf dem Fragebogen gering gehalten.

Die Angaben der Zuschauer wurden ohne Zuhilfenahme einer Textanalyse-Software interpretiert und in einigen Fällen direkt den entsprechenden subordinierenden, allgemeineren Wertmaßstäben zugeordnet (orientiert habe ich mich hierbei an Renate von Heydebrands und Simone Winkos Wertmaßstabstypologie).²¹⁷ So wurde etwa die Angabe, der vorgetragene Text solle »sprachlich geschliffen«²¹⁸ sein, dem allgemeinen textbezogenen Wertmaßstab »Gestaltung der Sprache« zugeordnet; der Wunsch eines Befragten, er möge vom Text »was für's [sic] Leben mitnehmen«²¹⁹ wurde als nicht näher bestimmbarer Unterwert der Lebensbedeutsamkeit²²⁰ bewertet und unter letztgenanntem Wertmaßstab verbucht; »neue Sichtweisen bekannter Dinge«²²¹ vermittelt zu bekommen, wurde als der wirkungsbezogene kognitive Wert Entautomatisierung²²² interpretiert. Wertmaßstäbe, deren Bezugsgegenstand nicht eindeutig war, wurden der nächsthöheren Bezugsebene zugeordnet: So ist z.B. unklar, ob sich die Angabe »Kennenlernen neuer Literatur« durch einen Lesungszuschauer auf den Auftritt mit dem Text oder das Gespräch über den Text bezieht; sie wurde deshalb auf die Ebene des Spiels bezogen. Ebenso wurde der Wertmaßstab »Unterhaltung« nur dann auf die Ebene der Einzelauftritte bezogen, wenn explizit »unterhaltsame Auftritte« o.Ä. angegeben wurde.

Für die Zuschauer relevante Wertmaßstäbe, die sich so ermitteln ließen, wurden anschließend zu allgemeineren, sie subordinierenden Wertmaßstabskategorien zusammengefasst.²²³ Diese reichen über weitere übergeordnete

²¹⁷ Vgl. Heydebrand/Winko: *Einführung in die Wertung von Literatur*, S. 114f.

²¹⁸ FB-mp2.114, S. 2 (FB-13/-15).

²¹⁹ FB-mp2.126, S. 2 (FB-13).

²²⁰ Der Wert der Lebensbedeutsamkeit fasst solche Wertmaßstäbe zusammen, die lebenspraktische, ggf. auch ethische Wirkungen erfassen (die Wertmaßstabskategorie ist auf Texte beschränkt). Vgl. Heydebrand/Winko: *Einführung in die Wertung von Literatur*, S. 126.

²²¹ FB-mp1.102, S. 2 (FB-13).

²²² Unter »Entautomatisierung« verstehe ich mit Heydebrand/Winko den Effekt, dass durch die Rezeption des jeweiligen Bezugsgegenstandes bestehende Vorstellungen, Denkmuster und Wahrnehmungsweisen irritiert und im Anschluss hinterfragt werden. Vgl. Heydebrand/Winko: *Einführung in die Wertung von Literatur*, S. 125.

²²³ Dabei wurde die Gesamtzahl der subordinierten Wertmaßstäbe pro Befragtem nicht erfasst, sondern eine Nettozählung vorgenommen: Pro Fall wurde bei übergeordneten Wertmaßstabskategorien lediglich erfasst, ob mindestens ein/e subordinierte/r Wertmaßstab/Wertmaßstabskategorie angegeben worden war bzw. erfüllt wurde.

Wertmaßstäbe (so wurde z.B. Entautomatisierung dem Wert der Erkenntnisbedeutsamkeit untergeordnet)²²⁴ bis hin zu jenen allgemeinen Kategorien, die in Abbildung 5.2 dargestellt sind, und geben so an, wie hoch der Prozentsatz der Zuschauer ist, die mindestens einen Wertmaßstab genannt haben, der sich der betreffenden Kategorie zuordnen lässt. Die Abhängigkeitsstrukturen für alle empirisch bedeutsamen Bezugsobjekte werden in den Abbildungen 8.1 bis 8.13 visualisiert,²²⁵ wobei ich mich ebenfalls von der o.g. Typologie von Renate von Heydebrand und Simone Winko habe leiten lassen.²²⁶ Die Abhängigkeitsstrukturen und Kategorisierungen sind hierarchisch zu lesen, wobei der erste ›Knoten‹, die höchste Kategorie, sich jeweils links oben befindet. Kategorien, denen keine der Nennungen zuzurechnen war, wurden in den schematischen Darstellungen aus Gründen der Übersichtlichkeit ausgespart (so z.B. die Kategorie der veranstaltungsbezogenen kognitiven Werte in FB-13, die als Unterkategorie der veranstaltungsbezogenen wirkungsbezogenen individuellen Wertmaßstäbe anzuordnen gewesen wäre; Abb. 9.1). In allen Fällen wurden eindeutige Zuordnungen vorgenommen, auch wenn nicht immer eindeutig war, welche Ableitung von höherstufigen Wertmaßstäben richtig war. So wurde z.B. der Wertmaßstab »Überraschung« als selbstbezogener affektiver Wert interpretiert und von »Unterhaltung« abgeleitet; man könnte ihn aber durchaus auch dem relationalen Wert der Abweichung subsumieren, worauf z.B. Luhmann hinweist.²²⁷ Insgesamt fallen entsprechende Fälle aber kaum ins Gewicht.

Bei den nachfolgenden Darstellungen werden zumeist sowohl die Prozentsätze der entsprechenden Zuschaueranteile innerhalb des Lesungs- als auch des Poetry-Slam-Publikums angegeben, und zwar auch dann, wenn nur eines der beiden Publika im Fokus ist. Auf diese Weise lassen sich die Publika besser miteinander vergleichen und Unterschiede plastischer darstellen.

²²⁴ Vgl. Heydebrand/Winko: *Einführung in die Wertung von Literatur*, S. 115.

²²⁵ Sämtliche Nennungen von Wertmaßstäben aller Bezugsgegenstände finden sich in den Anhängen 8.4.10.1–8.4.12.9.

²²⁶ Vgl. Heydebrand/Winko: *Einführung in die Wertung von Literatur*, S. 114f. Meine Schemata weichen insofern von Heydebrands/Winkos Typologie ab, als ich zusätzliche Kategorien bzw. ›Knoten‹ eingeführt habe, die die einzelnen genannten Wertmaßstäbe oder andere Wertkategorien subordinieren. So wird etwa die Kategorie der »eigenschaftsbezogenen Werte« bei Heydebrand/Winko zumindest nicht explizit genannt. Zudem habe ich die Kategorien »affektive Werte« und »hedonistische Werte« ersetzt, und zwar durch die Differenzierung solcher affektiven Werte, die Emotionen evaluieren, die sich auf vermittelte Inhalte oder Vermittlungsweisen beziehen (»Bezug auf den Gegenstand«), und solcher, die primär die eigene Betroffenheit durch affektive Effekte bewerten (»selbstbezogene Werte/Betroffenheit«, also z.B. die Wertmaßstäbe Unterhaltung und Spannung). Vgl. ebd., S. 115.

²²⁷ Vgl. Luhmann: »Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst«, S. 148.

5.3.1.1.2 Werthaltige Erwartungen an die besuchten Veranstaltungen (FB-13)

»You don't go to the slam to hear a poet. You go to hear poetry. You go to participate in an event.«²²⁸ – So hat Autor und Literaturveranstalter Bob Holman ausgehend von seinen Erfahrungen als Akteur in der US-amerikanischen Slam-Szene die Gründe von Zuschauern dafür zusammengefasst, einen Poetry Slam zu besuchen: Im Mittelpunkt stünden der Text und das Involviertsein in die Veranstaltung, nicht aber das Interesse am Autor. Tatsächlich darf seine These auch für den deutschsprachigen Raum Gültigkeit beanspruchen – sie lässt sich sogar empirisch bestätigen: Nur 2 % des Slam-Publikums geben spontan an, bei den Veranstaltungen einen Eindruck von den Autoren bekommen zu wollen (8.4.10.3). Demgegenüber besuchen 44 % der Lesungszuschauer die Veranstaltungen, um den Autor – in welcher Weise auch immer – »kennenzulernen« (ebd.).²²⁹ Katrin Blumenkamps Einschätzung, Autorenlesungszuschauer »besuchen diese Veranstaltungen nicht vornehmlich der Literatur wegen, sondern wollen die Aura des Schriftstellers erleben«,²³⁰ scheint also durchaus zuzutreffen.

Dafür nennen 30 % der Poetry-Slam-Besucher auf die Frage, was sie von der besuchten Veranstaltung erwarten (FB-13), Wertmaßstäbe, die sich auf die vorgetragenen Texte beziehen (8.4.10.6, fb13_kn_t) – gegenüber nur 12 % der Lesungsbesucher. Die Texte bilden damit nach dem Spiel jene Bezugsebene, der sich die Wertmaßstäbe der meisten Slam-Zuschauer zuordnen lassen (einen Überblick darüber, wie groß die Anteile der Publika sind, deren Wertmaßstäbe sich auf die in Kapitel 2 theoretisch explizierten unterschiedlichen Veranstaltungselemente beziehen, findet sich in Abb. 9.13). Jenseits einzelner

²²⁸ Bob Holman, zit. n. Aptowicz: *Words in Your Face*, S. 24.

²²⁹ Knotenvariable fb13_kn_sp.2.a.1.b.4.a, veranstaltungsformatspezifische Häufigkeiten. Im Folgenden werden die Bezugsvariablen im Fließtext bzw. gemeinsam mit den entsprechenden Abschnitten im Anhang genannt.

Die prozentualen Angaben in diesem und in den beiden nächsten Kapiteln geben – wenn nicht explizit anders vermerkt – immer den Anteil vom Gesamtpublikum an, der einen Wertmaßstab bzw. eine Wertmaßstabskategorie genannt hat. Zum besseren Verständnis der Prozentangaben sei weiterhin angemerkt, dass etwa eine Zahl von 89 % nicht impliziert, dass den restlichen 11 % der Poetry-Slam-Zuschauer die Ebene des Spiels und ihre subordinierten Wertmaßstäbe unwichtig wären (8.4.10.3, fb13_kn_sp). Lediglich die Assoziationen, die durch Frage FB-13 evoziert wurden, waren andere. Die prozentualen Angaben dürfen mithin auch nicht als absolute Werte betrachtet werden, sondern müssen in Relation zu den Publikumsanteilen betrachtet werden, die Wertmaßstäbe genannt haben, die sich auf andere Veranstaltungsebenen und -elemente beziehen.

²³⁰ Katrin Blumenkamp: »Authentizität in literarischem Text und Paratext. Alexa Hennig von Lange und Amélie Nothomb«, in: Eva Zemanek/Susanne Krones (Hrsg.): *Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000*, Bielefeld: transcript 2008, S. 345-360, hier S. 345.

pauschaler Wünsche nach »coole[n] Gedichte[n]«²³¹ u.Ä. rekurren die Slam-Zuschauer dabei auf ein breites Spektrum oftmals sehr spezifischer Wertmaßstäbe (Abb. 9.4). Diese betreffen insbesondere (a) die potenziellen formalen und inhaltlichen Eigenschaften der bei Slams vorgetragene Texte oder (b) deren Relation zu anderen Texten bzw. zur Wirklichkeit (im Folgenden mit Heydebrand/Winko als »relationale Wertmaßstäbe« bezeichnet).²³²

Ausgehend von der bildungskulturellen bzw. autonomieästhetischen Tradition, in der insbesondere jene Autorenlesungen stehen, die in den Literaturhäusern veranstaltet werden, wäre zu erwarten gewesen, dass ein höherer Zuschaueranteil als bei den Slams auf die Frage nach den Präferenzen für die jeweilige Veranstaltung textbezogene Wertmaßstäbe angibt. Ein Grund dafür, dass der Anteil der Poetry-Slam-Besucher höher ist, könnte darin bestehen, dass die inhaltliche und formale Vielfalt der bei Slams vorgetragene Texte das situationelle Bewusstsein für die Eigenschaften des Auftrittsgegenstands als Differenzkriterium und damit auch die Herausbildung textbezogener Wertmaßstäbe befördert.

Auch Holmans nicht näher spezifizierte Beobachtung, es gehe dem Großteil des Slam-Publikums darum, an der Veranstaltung und dem Dargebotenen wie auch immer zu »partizipieren«, lässt sich bestätigen – nicht nur hinsichtlich der ebenfalls vorhandenen direkten Beteiligung des Publikums am Veranstaltungsablauf aufgrund der Wettbewerbsstruktur, sondern besonders hinsichtlich der Wirkung der Auftritte und des Wettbewerbs im Rahmen des Slams insgesamt: Ein sehr großer Teil des Slam-Publikums wünscht sich, von der Veranstaltung affektiv angesprochen zu werden und so an ihr teilzuhaben, genauer: durch die Veranstaltung unterhalten zu werden (PS: 82 %, AL: 23 %; 8.4.10.6, fb13_kn_sp_2.a.3.b.1.a). 47 % der Slam-Zuschauer haben den Wertmaßstab »Unterhaltung« direkt genannt (AL: 20 %; ebd., fb13_sp.2.a.3.b.1.a) oder einen Maßstab, der darauf zurückführbar ist (v.a. »Spaß haben/Humor erleben« [PS: 56 %, AL: 4 %; 8.4.10.3, fb13_sp.2.a.3.b.1.a.1]).

Neben dem Spiel, auf das sich die meisten der genannten Wertmaßstäbe beider Publika beziehen (AL: 84 %, PS: 89 %; ebd., fb13_kn_sp), sind die am stärksten vertretenen Bezugsebenen bei den Lesungszuschauern das Gespräch von Autor und Interviewer (20 %; 8.4.10.9, fb13_kn_g) und der vorgelegte Text (AL: 12 %, PS: 30 %; 8.4.10.6, fb13_kn_t). Seltener beziehen sich die werthaltigen Erwartungen auf den Autor (AL: 5 %, PS: 13 %; 8.4.10.12, fb13_kn_a), den Auftritt (AL: 7 %, PS: 11 %; 8.4.10.4, fb13_kn_auf) oder die Veranstaltung insgesamt, also jene Strukturebene der sozialen Anlässe Autorenlesung und Poetry Slam, die sowohl die Ebene des Spiels als auch des Spektakulums subordiniert (AL: 4 %, PS: 11 %; 8.4.10.1, fb13_kn_va). Alle anderen möglichen Bezugselemente von Wertmaßstäben sind fast gar nicht vertreten, darunter auch die Performance. Letzterer kommt zwar eine größere Rolle für das Gelingen der Auftritte zu (FB-15; AL: 37 %, PS: 31 %; 8.4.12.4,

²³¹ FB-mp.1.178, S. 2 (FB-13).

²³² Vgl. Heydebrand/Winko: *Einführung in die Wertung von Literatur*, S. 121.

fb15_kn_p), gefragt nach den werthaltigen Erwartungen an die jeweils aktuelle Veranstaltung *ohne* nähere Spezifikation (FB-13) denken jedoch nur wenige Zuschauer spontan an Wertmaßstäbe, die sich auf die Performance beziehen.

Löst man den Blick von den Bezugsebenen der genannten Wertmaßstäbe und betrachtet lediglich ihre werttheoretische kategoriale Zuordnung, wird deutlich, dass die werthaltigen Erwartungen der allermeisten Zuschauer beider Formate auf den Effekt, den die Veranstaltungen für sie haben, ausgerichtet sind: Rund 93 % sowohl der Lesungs- als auch der Slam-Besucher haben wirkungsbezogene Wertmaßstäbe genannt (8.4.10.14, fb13_kn_all.2) und lediglich 15 % (AL) bzw. 33 % (PS) eigenschaftsbezogene (ebd., fb13_kn_all.1). Bei den eigenschaftsbezogenen Maßstäben wurden zumeist formale genannt (AL: 9 %, PS: 19 %; ebd., fb13_kn_all.1.a) und kaum inhaltliche Werte (AL: 2 %, PS: 7 %; ebd., fb13_kn_all.1.b).

Letzteres hat verschiedene Gründe: Inhaltliche Werte der Zuschauer von Literaturveranstaltungen beziehen sich fast ausschließlich auf die vorgetragene Texte (AL: 2 %, PS: 7 %; 8.4.10.6, fb13_kn_t.1.b), nicht auf andere Elemente der Veranstaltung. Die Slam-Zuschauer wissen im Vorfeld aber nicht, wie die Texte, die ihnen dargeboten werden, inhaltlich ausgerichtet sind. Deshalb geben manche der Befragten Themenbereiche an, von denen sie hoffen, dass sie vertreten sein werden (i.e. Alltägliches, Politik/Wirtschaft, Liebe und Sexualität; ebd.). Einem etwas größeren Anteil Zuschauer ist wichtig, wie die Textthemen und sonstigen Inhaltsaspekte vermittelt werden. Dabei beziehen sich die Präferenzen auf der formalen Textebene (PS: 13 %, AL: 5 %; ebd., fb13_kn_t.1.a) v.a. auf die ästhetische Gestaltung der Sprache (PS: 6 %, AL: 3 %; ebd., fb13_kn_t.1.a.2.d). Viele der Slam-Besucher, denen die Texte wichtig sind, spezifizieren ihre Präferenzen nicht genauer, sondern erhoffen sich allgemein gute Texte (PS: 7 %, AL: 1 %; ebd., fb13_t).

Obwohl bei den untersuchten Poetry Slams – vermutlich aufgrund des fehlenden Wissens über die vorgetragenen Texte – häufiger als bei den Autorenlesungen textbezogene Wertmaßstäbe genannt werden, stehen weniger die Einzeltexpte im Mittelpunkt der werthaltigen Erwartungen als vielmehr, welche Effekte die Auftritte insgesamt und im Kontext der veranstaltungsspezifischen Dramaturgie auf die Rezipienten haben. Zentral ist hier das Affekterleben (8.4.10.3, fb13_kn_sp.2.a.3), worauf oben bereits eingegangen wurde: Mit 82 % ist der Anteil der Zuschauer, die affektive Werte genannt haben, die sich auf die Ebene des Spiels beziehen, deutlich höher als die Anteile affektiver Wertmaßstäbe mit Bezug auf die Einzelauftritte (5 %; 8.4.10.4, fb13_kn_auf.2.a.3) bzw. den Text (2 %; 8.4.10.6, fb13_kn_t.2.a.3); bezugskategorienübergreifend liegt der Zuschaueranteil bei den affektiven Werten bei 85 % für die untersuchten Poetry Slams und 26 % für die Autorenlesungen.

Die meisten Besucher von Autorenlesungen wiederum haben zwar noch kein Buch des jeweiligen Autors gelesen (70 %; 8.4.6.8), trotzdem wissen sie aufgrund der Lektüre von Para- bzw. Metatexten, was das Thema des Textes

ist und wo die Handlung ihren Ausgangspunkt nimmt.²³³ Dass sie zwar ein rudimentäres, aber kein genaues Wissen darum haben, wie Themen abgehandelt werden und wie die Handlung ihren Fortgang nimmt, ist vermutlich ein Grund dafür, dass nur sehr wenige derjenigen, die den Text noch nicht gelesen haben, Wertmaßstäbe angeben, die sich auf den Inhalt des Textes beziehen (2 %; 8.4.10.6.1). Allen weiteren, noch unbekanntem inhaltlichen Aspekten stehen viele Zuschauer insofern offen gegenüber, als sie ihren Veranstaltungsbesuch als Chance begreifen, einen tiefergehenden Einblick in den Gesamttext zu erlangen: 28 % geben an, es sei ihnen wichtig, im Rahmen des Spiels, also durch den Auftritt mit dem Text, durch das Autorengespräch und/oder durch Publikumsfragen, den Text genauer kennenzulernen (8.4.10.3, fb13_sp.2.a.1.b.3.b).²³⁴ Darüber hinaus kann davon ausgegangen werden, dass der Text, der im Mittelpunkt des Spiels steht, gerade für diejenigen, die ihn bereits kennen, kein hauptsächliches Movens ist, die Veranstaltung zu besuchen; sie sind vielmehr an Informationen interessiert, die sich auf den Text beziehen lassen, aber über die Informationen hinausgehen, die mithilfe des Textes vermittelt werden, sprich: Ihre Präferenzen liegen im Bereich der wirkungsbezogen-kognitiven Werte (bezugskategorienübergreifend: AL: 82 %, PS: 41 %; 8.4.10.14, fb13_kn_all.2.a.1). Die Publikumsanteile in den Kategorien der wirkungsbezogen-kognitiven und der wirkungsbezogen-affektiven Werte bei den untersuchten Poetry Slams und Autorenlesungen sind also gegenläufig.

Die wirkungsbezogenen Wertmaßstäbe, die die Lesungszuschauer in Frage FB-13 genannt haben, beziehen sich v.a. auf die Ebene des Spiels insgesamt bzw. auf das Gespräch im Besonderen. Zum o.g. hohen Prozentsatz tragen insbesondere Wertmaßstäbe bei, die dem subordinierenden Wertmaßstab der Informations-/Wissensvermittlung zuzuordnen sind (Abb. 9.2; AL: 74 %, PS: 13 % [bezugskategorienübergreifend]; 8.4.10.14, fb13_kn_all.2.a.1.b). Mit 49 % der Zuschauer dominieren hier wiederum autorbezogene kognitive Wertmaßstäbe auf der Ebene des Spiels (8.4.10.3, fb13_kn_sp.2.a.1.b.4) gegenüber den etwas weniger stark vertretenen textbezogenen kognitiven Wertmaßstäben (28 %; ebd., fb13_kn_sp.2.a.1.b.3): Die Zuschauer möchten durch den Auftritt des Autors mit seinem Text und/oder durch das Gespräch mit dem jeweiligen Interviewpartner entweder Kenntnisse über das aktuelle Buch bzw. den Gesamttext erlangen, etwas über die Person des Autors, über seine Einstellungen zum Text erfahren oder einfach nur einen ›Eindruck‹ vom Autor bekommen und ihn dadurch, dass sie ihn live erleben, ›kennenlernen‹.²³⁵

²³³ Zu Para- und Metatexten vgl. Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* (1982), übers. v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993, S. 11-13; Ders.: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* (1987), übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt/Main, New York: Campus 1989, S. 9f.

²³⁴ Das entspricht 27 % derjenigen, die das aktuelle Buch des Autors noch nicht gelesen haben (8.4.10.3.2).

²³⁵ Vgl. zum letztgenannten Aspekt Kapitel 5.3.1.1.4.

Die wirkungsbezogen-kognitiven Wertmaßstäbe, die das Slam-Publikum genannt hat, lassen sich weniger der Informations-/Wissensvermittlung zuordnen als vielmehr dem Aspekt der Erkenntnisbedeutsamkeit (24 %, AL: 11 % [bezugskategorienübergreifend]; ebd., fb13_kn_all.2.a.1.a): Rund einem Viertel der Zuschauer ist es besonders wichtig, zum Nachdenken angeregt zu werden (PS: 23 %, AL: 7 % [bezugskategorienübergreifend]; ebd., fb13_kn_all.2.a.1.a.1) oder zu neuen Betrachtungsweisen bekannter Sachverhalte zu gelangen (PS: 1 %, AL: 3 % [bezugskategorienübergreifend]; ebd., fb13_kn_all.2.a.1.a.2). Wertmaßstäbe, die den übergeordneten Maßstab der Erkenntnisbedeutsamkeit betreffen, werden von den Slam-Besuchern insgesamt also häufiger genannt als vom Lesungspublikum. Dass die Poetry-Slam-Zuschauer ›Denkanstöße‹ bekommen wollen, also durch das Dargebotene dazu angeregt werden wollen, über für sie Neues nachzudenken oder überhaupt über bestimmte Aspekte nachzudenken, die sie in irgendeiner Weise selbst betreffen, ist ein erster Hinweis darauf, dass sich in großen Teilen des Slam-Publikums Wertmaßstäbe finden, die sich einer Produktions- und Konsumtionskultur zuordnen lassen, die Andreas Reckwitz zufolge die aktuelle hegemoniale soziokulturelle Lebensweise darstellt und deren typisierten Vertreter er als »Kreativsubjekt« bezeichnet.²³⁶

Das produzierende Kreativsubjekt, so Reckwitz, verfüge über »die Fähigkeit [...], dynamisch Neues hervorzubringen«,²³⁷ und tue dies auch tatsächlich. Das konsumtorische Kreativsubjekt zeichne sich demgegenüber durch eine Orientierung am Neuen aus.²³⁸ Dessen Begriff expliziert Reckwitz über die »Differenz [des Neuen] zu vorhergehenden, alten Ereignissen in der Zeitsequenz, über seine Differenz als Anderes zum Identischen und über seine Differenz als willkommene Abweichung vom Üblichen«,²³⁹ Diese Eigenschaften wiederum entsprächen den Grundmerkmalen des von ihm im Anschluss an Foucault so genannten »Kreativitätsdispositiv«. ²⁴⁰ Dieses sei in der Gegenwart hegemonial

²³⁶ Vgl. Reckwitz: *Das hybride Subjekt*, S. 70f., 588-614. Reckwitz spricht auch vom »post-modernen Kreativsubjekt«. Ebd., S. 590. Vgl. zur Postmoderne auch Kap. 4.3.

Reckwitz unterscheidet ausgehend von institutionalisierter Macht u.a. Kriterien hegemoniale, subhegemoniale, nicht-hegemoniale und anti-hegemoniale Subjektkulturen. Es sei darauf hingewiesen, dass die Daten, die hier herangezogen werden, um die eben genannte Hypothese zu entwickeln, ihre Überprüfung nicht zulassen, insofern der Fragebogen keine Skala enthält, die Reckwitz' Subjekttypen operationalisiert.

²³⁷ Andreas Reckwitz: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung* (2012), 3. Aufl., Berlin: Suhrkamp 2013, S. 10. Reckwitz' Studie stützt sich nicht auf selbst erhobene Daten, sondern ist eine Mischung aus Metastudie und zeitgeschichtlichem Abriss.

²³⁸ Vgl. Reckwitz: *Die Erfindung der Kreativität*, S. 38-48.

²³⁹ Andreas Reckwitz: »Die Erfindung der Kreativität«, in: *Kulturpolitische Mitteilungen* (2013), H. 141, S. 23-34, hier S. 25.

²⁴⁰ Zum Begriff des Dispositivs, auf den Reckwitz rekurriert, vgl. Reckwitz: *Die Erfindung der Kreativität*, S. 49-51; Michel Foucault: »Das Spiel des Michel Foucault« (1977), in: Ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. III: 1976-1979, hrsg. v. Daniel Defert u.

geworden,²⁴¹ und das Kreativsubjekt der Gegenwart schätze das Neue primär als »momenthaften ästhetischen Reiz«,²⁴² d.h. als sinnlichen und affektiven Erlebniswert jenseits des Zweckrationalismus,²⁴³ weniger aufgrund seines Fortschritts- bzw. Steigerungs- oder Überbietungsaspektes (wie z.B. bei technischen Neuerungen, aber z.T. auch künstlerischen Avantgarden im Sinne Bourdieus). Damit bestätigt Reckwitz' Metastudie soziologische Gesellschaftsanalysen wie etwa Schulzes *Erlebnisgesellschaft*, geht aber zugleich darüber hinaus, insofern sich die Grundmerkmale des Kreativitätsdispositivs auch in anderen Wertmaßstabskategorien als bei den selbstbezogen-affektiven Werten ausmachen lassen.²⁴⁴

Geht man von jenen Grundmerkmalen des Kreativitätsdispositivs aus, die Reckwitz herausgearbeitet hat, dann lassen sich verschiedene Wertmaßstäbe aus FB-13 als Teile von Wertkomplexen ansehen, die sich in Subjektivierungsmuster fügen, wie sie für das Kreativitätsdispositiv typisch sind. Hierzu gehören allgemeine, z.T. bezugskategorienübergreifende Wertmaßstäbe wie z.B. Abwechslungsreichtum, Originalität, die Kreativität des Autors u.a.m.²⁴⁵ Insgesamt haben 43 % der Poetry-Slam-Zuschauer und 12 % der Autorenlesungszuschauer mindestens einen Wertmaßstab aus dem Kreativitätsdispositiv genannt (8.4.10.15). Die Nennung eines der o.g. Wertmaßstäbe scheint da-

François Ewald, übers. v. Hans-Dieter Gondek, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003, S. 391-429.

²⁴¹ Vgl. Reckwitz: *Die Erfindung der Kreativität*, S. 53. Die Folge sei eine paradoxe Konstellation, in der das Neue infolge seiner ästhetischen Normalisierung als normal angesehen werde. Vgl. ebd., S. 47.

²⁴² Reckwitz: »Die Erfindung der Kreativität«, S. 25.

²⁴³ Vgl. ebd., S. 27.

²⁴⁴ Reckwitz bezieht sich mit seiner Analyse also auf denselben Strukturwandel, den Schulze in *Die Erlebnisgesellschaft* zu fassen sucht, beschreibt ihn jedoch nur in den Grundzügen ähnlich. Vgl. Reckwitz: *Das hybride Subjekt*, S. 24f., 557.

²⁴⁵ Fälle wurden dann gezählt, wenn sie mindestens einen der folgenden Wertmaßstäbe angegeben hatten: (a) *veranstaltungsbezogen*: Außeralltäglichkeit (Item fb13_va.1.c.1); (b) *bezogen auf das Spiel*: Einzigartigkeit der Veranstaltung (fb13_sp.1.a.1.a), Abwechslungsreichtum (fb13_sp.1.a.2.a), Denkanstöße (fb13_sp.2.a.1.a.1) Anregung zum Nachdenken über sich selbst (fb13_sp.2.a.1.a.1.a), Entautomatisierung (fb13_sp.2.a.1.a.2), Erlangen eines neuen Zugangs zum Textthema (fb13_sp.2.a.1.a.2.b), Neues kennenlernen o.n.A. (fb13_sp.2.a.1.b.1), Überraschung (fb13_sp.2.a.3.b.1.a.3); (c) *auftrittsbezogen*: Abwechslungsreichtum (fb13_auf.1.a.2.a), Improvisation (fb13_auf.1.a.2.b.1), Abweichung (fb13_auf.1.c.1), Originalität (fb13_auf.1.c.2), Überraschung (fb13_auf.2.a.3.b.1.a.3); (d) *performancebezogen*: Abweichung (fb13_p.1.c.1); (e) *textbezogen*: Kuriosität (fb13_t.1.c.1.a), Originalität (fb13_t.1.c.2), formale Originalität (fb13_t.1.c.2.a), inhaltliche Originalität (fb13_t.1.c.2.b), Entautomatisierung (fb13_t.2.a.1.a.2), Überprüfung von Literaturkritiken (fb13_t.2.a.1.a.2.a), Kennenlernen bislang unbekannter Probleme (fb13_t.2.a.1.b.1.a); (f) *gesprächsbezogen*: Ermöglichung eines anderen Zugangs zum Text (fb13_g.2.a.1.a.2.a); (g) *autorbezogen*: Spontaneität (fb13_a.1.b.3.b), Individualität (fb13_a.0.b), Kreativität (fb13_a.1.c.2), Fantasie (fb13_a.1.c.2.a).

bei formatsübergreifend mit einem etwas jüngeren Alter der Befragten einherzugehen.²⁴⁶

Natürlich lässt sich von der Nennung eines Wertmaßstabs nicht auf die Zugehörigkeit zu einer ›Subjektkultur‹ oder auf das Vorhandensein eines Wertmusters schließen. Gleichwohl lässt die Tendenz dazu, dass Poetry-Slam-Zuschauer eher Wertmaßstäbe nennen, die sich dem Kreativitätsdispositiv zuordnen lassen, erahnen, dass auch eine systematische Erfassung entsprechender Wertmaßstäbe bestätigen würde, dass die »paradoxe [...] *Logik der Überraschungserwartung*«²⁴⁷ bei den Slam-Zuschauern stärker ausgeprägt ist als bei den Lesungsbesuchern. Zugleich bedient die Veranstaltungs-dramaturgie von Poetry Slams, also die Abfolge von Auftritten, deren Vergleich und Evaluation Teil der Veranstaltungsstruktur sind, eben diese Präferenzstruktur in besonderem Maße, und zwar v.a. relationale Wertmaßstäbe und Wertmaßstäbe aus den anderen Kategorien, die relationale Bestandteile haben (z.B. das Kennenlernen von Neuem in Relation zu dem, was man bereits weiß).

Der Poetry Slam lässt sich deshalb als Beispiel für ein künstlerisches Subfeld ansehen, in dem sich »[d]er Antagonismus zwischen Publikumslogik und Produzentenlogik [...] in der Komplizenschaft zwischen Künstlern und Publikum«²⁴⁸ auflöst, weil die Produzenten sich in der Situation wiederfinden, dass sie durch die Schaffung oder Darbietung von situationell bzw. feldstrukturell Neuem dem Affizierungswunsch des Publikums durch Neues, i.e. Unbekanntes, Abweichendes, Irritierendes usw., nachkommen.²⁴⁹ Für solche Produzenten-Konsumenten-Konstellationen, die für Subjektkulturen kennzeichnend sind, in denen das Kreativitätsdispositiv hegemonial ist, folgert Reckwitz: »Qualitative Bewertungsdifferenzen zwischen kreativen Leistungen – etwa die Einteilung von Hoch- und Populärkultur – ebnen sich hier weitgehend zu-

²⁴⁶ Während die Altersstruktur innerhalb der Gruppe derjenigen, die mindestens einen Wertmaßstab aus dem Kreativitätsdispositiv genannt haben, beim Poetry-Slam-Publikum nur minimal von der Gesamtgruppe abweicht, aber noch stärker rechtsschief ist, also mit einer Tendenz hin zu jüngeren Jahrgängen, sind die Jahrgänge innerhalb des Autorenlesungspublikums anders als bei der Gesamtgruppe nicht linksschief, sondern ebenfalls leicht rechtsschief verteilt (8.4.10.16); zudem liegt das Durchschnittsalter rund fünf Jahre unter dem derjenigen, die keinen entsprechenden Wertmaßstab angegeben haben (ebd.). Kurz: Es gibt eine Tendenz dahingehend, dass jüngere Veranstaltungsbesucher eher Maßstäbe an die Literaturveranstaltung oder einzelne ihrer Elemente anlegen, die sich in die Struktur des Kreativitätsdispositivs einfügen.

²⁴⁷ Ebd., S. 125 (Hervorhebung im Original).

²⁴⁸ Ebd., S. 125f.

²⁴⁹ Auch die Jugendarbeit der Literaturhäuser versucht, an entsprechende Wertmuster anzuknüpfen, wenn in einem Marketing-Flyer formuliert wird: »Lesen ist langweilig, anstrengend und total doof? Nein! [...] Literatur ist total abwechslungsreich.« Literaturhaus Köln e.V.: »das junge literaturhaus« (o.D.), URL: http://www.junges-literaturhaus.de/htmlTdas_junge_literaturhaus.html, Datum des Zugriffs: 7.1.2010.

gunsten der Einheitsgröße der Aufmerksamkeit ein.«²⁵⁰ Dies wiederum stimmt zumindest im vorliegenden Fall nicht: Es wird sich unten zeigen, dass entsprechende soziale Strukturen sich – zumal das Poetry-Slam-Subfeld mit einer Independent-Szene im o.g. Sinne einhergeht (Kap. 4) – weiterhin im polaren Spannungsfeld von U- und E-Kultur und der entsprechenden Präferenzstrukturen entfalten (Kap. 5.3.1.2).

Hinweise hierauf bietet das gemeinsame Auftreten mehrerer Faktoren. Dies sind zunächst die o.g. Unterschiede zwischen den am häufigsten ad hoc genannten Wertmaßstäben der Publika beider Formate: In den dominierenden wirkungsbezogen-kognitiven Wertmaßstäben der Lesungsbesucher, den eine Zuschauerin als Wunsch nach »Information fernab vom aktuellen Ereignismüll«²⁵¹ beschreibt, tritt die bildungskulturelle Tradition hervor, die ihre Rezeption prägt; dass besonders viele Slam-Zuschauer affektiv-hedonistische, die Evaluation des eigenen Erlebens betreffende Wertmaßstäbe genannt haben, verweist auf typische Konsumtionsweisen populärkultureller Produkte,²⁵² folgt man etwa Thomas Beckers Beschreibung der Leitdifferenz des Kunstfeldes:

In Fällen von legitimer Kunst sowie der ›illegitimen‹ Massenkultur wird die Lust durch sich einstellende Orientierung in einer unübersichtlichen Menge an Daten ausgelöst, nur dass die ästhetische Lust in der legitimen Kunsterfahrung ihre Artikulation *eher* durch die Erkenntnis der Struktur im Objekt, dagegen in der Massenproduktion *mehr* durch die existenzielle Erfahrung des kommunikativen Integriertseins mit dem ganzen Leib in die soziale Ordnung findet.²⁵³

Die bildungskulturelle, ›legitime‹ Rezeption zielt auch bei den hier untersuchten Lesungen darauf, Wissen zu erlangen, wenngleich weniger um »die Verfahrenstechniken und die Geschichte der Innovationen in den symbolischen Repräsentationen zu verstehen«,²⁵⁴ als vielmehr um inhaltliche Orientierung zu erlangen:²⁵⁵ So geben Zuschauer der Autorenlesung an, der Besuch der betref-

²⁵⁰ Ebd., S. 264. Reckwitz spricht deshalb vom gegenwärtigen Kunstfeld als »Feld der zentrifugalen Kunst«, das anderen Regeln als das ihm zufolge vergangene »Feld der bürgerlichen Kunst« gehorche. Ebd., S. 128f. Auch wenn viele seiner spezifischeren Analysen plausibel sind, erscheint Reckwitz' Rekonstruktion der ›Entgrenzung des Kunstfeldes‹ als zu undifferenziert und lässt empirische Evidenz vermissen.

²⁵¹ FB-mI3.279, S. 2 (FB-13).

²⁵² Es soll an dieser Stelle erneut darauf hingewiesen werden, dass die in Frage FB-13 genannten Wertmaßstäbe keine ausreichende Datengrundlage bieten, um auf das Vorhandensein spezifischer Wertmuster zu schließen. Gleichwohl lassen sich die Unterschiede zwischen den Publika der beiden untersuchten Veranstaltungsformate als Hinweise darauf lesen, dass sich entsprechende Differenzen auch bei einer systematischen Erfassung von Wertmustern ausmachen lassen. Bestätigt wird dies durch die clusteranalytische Differenzierung von Publikumsgruppen in Kapitel 5.3.1.2.2.

²⁵³ Becker: *Die Lust am Unseriösen*, S. 22 (Hervorhebungen im Original).

²⁵⁴ Ebd., S. 21.

²⁵⁵ Offenbar behandelt ein Teil des Lesungspublikums die dargebotene »Literatur als eine Mischung aus Abhandlung und Reportage«, was vonseiten der autonomieästhetisch ge-

fenden Veranstaltung mache »ein Buch etwas einfacher«²⁵⁶ und ermögliche es, »Punkte zu verstehen«,²⁵⁷ die sonst schwerer zugänglich gewesen wären, oder sie erhoffen sich »einen guten Überblick«²⁵⁸ bzw. »einen guten Querschnitt«.²⁵⁹

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Antworten auf die offene Frage nach den werthaltigen Erwartungen der Zuschauer zwei unterschiedliche Zugangsweisen zu Literaturveranstaltungen und Auftritten mit als literarisch betrachteten Texten aufzeigen: Ein besonders großer Teil des Poetry-Slam-Publikums legt Wert darauf, durch das Spiel insgesamt unterhalten zu werden; besonders vielen Lesungszuschauern ist der Wissensgewinn durch das Spiel wichtig. Hierin tritt bereits die zentrale Differenzstruktur zutage, die beide Publika unterscheidet (und die durch die faktoren- und clusteranalytischen Auswertungen zum Item-Komplex FB-18 bestätigt wird; Kap. 5.3.1.2): Innerhalb des Slam-Publikums ist es ein verbindendes Moment, dass die Auftritte selbstbezogen-affektiv rezipiert und dementsprechend bewertet werden; demgegenüber zeichnet sich das Lesungspublikum durch einen bildungskulturellen Zugang zum Dargebotenen aus. Auffällig ist dabei, dass sich für die Gesamtzuschauerschaft der untersuchten Lesungen zunächst keine deutlicher autonomieästhetisch geprägten Zugangsweisen ausmachen lassen. Wie unten ausgehend vom Item-Komplex FB-18 gezeigt wird, gibt es diese zwar (v.a. in Clusters CL-3; Kap. 5.3.1.2.2), sie stellen jedoch eine Minderheit dar.

Zugleich sind die weiteren herausgearbeiteten Wertmaßstabsstrukturen insbesondere für die Konturierung des Poetry-Slam-Publikums aufschlussreich: Nicht nur selbstbezogen-affektive Wertmaßstäbe sind breit vertreten, sondern auch unterschiedlichste textbezogene und solche wirkungsbezogen-kognitive, die sich dem subordinierenden Wert der Erkenntnisbedeutsamkeit zuordnen lassen. Letztere sind typisch für die oben beschriebene Subjektivierungsform, die auf Praktiken fundiert ist, welche sich im Kreativitätsdispositiv finden – eine jüngere Subjektivierungsform, wie der Zusammenhang mit dem Alter der Zuschauer bestätigt. In den von Andreas Reckwitz sog. Kreativsubjekten treffen sich viele der genannten Wertmaßstäbe der Slam-Besucher aus

prägten Produktion noch immer als nicht-adäquate Rezeptionsform literarischer Texte kritisiert wird. Walter von Rossum: »Warum ich nicht mal zu meiner eigenen Lesung ginge – und was ein guter Moderator daran ändern könnte«, in: Thomas Böhm (Hrsg.): *Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen*, Berlin: Tropen 2003, S. 57-68, hier S. 58. Konfliktgeladene Produzenten-Konsumenten-Strukturen, in denen Künstler für sich beanspruchen, als einzige über die angemessenen Maßstäbe zur Bewertung ihrer Produkte zu verfügen, also Strukturen jenseits der von Reckwitz konstatierten »Komplizenschaft«, lassen sich auch weiterhin ausmachen.

²⁵⁶ Interview 02/ml1 (FB 001), 8.3.2.1.2, Z. 168f.

²⁵⁷ Ebd., Z. 169.

²⁵⁸ Interview 04/ml3 (FB 252), 8.3.2.3.4, Z. 163.

²⁵⁹ Ebd., Z. 164. Vgl. auch z.B. Interview 01/sl1 (FB 073), 8.3.2.4.1, Z. 131-134; Interview 05/sl1 (FB 090), 8.3.2.4.5, Z. 40-44.

dem affektiven und dem kognitiven Spektrum. Ihnen ist gemeinsam, dass sie alle im o.g. Sinne selbstbezogen sind: Den Zuschauern geht es um solche Wirkungen, die relational zum eigenen Gefühls-, Erwartungs- und Wissenshorizont erzielt werden – und zwar um solche Wirkungen, die gegenstandsspezifisch generiert werden, wie der starke Fokus auf die Texte deutlich macht. Der Slam-Zuschauerschaft ist also ein breites Spektrum von Veranstaltungsaspekten wichtig. Deshalb kann ihr nicht zugeschrieben werden, Wertmuster zu vertreten, wie sie für Rezipientengruppen typisch sind, die in hohem Maße Produkten aus heteronom orientierten künstlerischen Teilfeldern zugewandt sind (auch wenn es solche Slam-Zuschauer sicherlich gibt); zumindest große Teile des Publikums scheinen solche Wertmaßstabsmuster aufzuweisen, die homolog zu jenen innerhalb des Produktionsfeldes sind.

Darüber hinaus lässt sich ein weiteres Wertungsphänomen feststellen: Wie beschrieben kommt es aufseiten der Slam-Besucher zu einer Hochwertung selbstbezogen-affektiver Wertmaßstäbe, wie sie für die Rezeption in populärkulturellen Zusammenhängen typisch ist. Ein Teil des Publikums erkennt die etablierte Legitimationsordnung aber auch positiv an, wodurch *gleichzeitig* eine Abgrenzung vom heteronomen Pol des literarischen Feldes bzw. den entsprechenden homologen Rezeptionsweisen vorgenommen wird:²⁶⁰ Während bei den Lesungen kein einziger Zuschauer als Antwort auf die offene Frage FB-13 die Wertmaßstäbe »Spaß haben/Humorerleben« bzw. »Unterhaltung« und »Ernsthaftigkeit«, »Komplexität« und/oder »Bedeutung/Tiefsinnigkeit/Tiefgründigkeit« angegeben hat, finden sich immerhin bei rund 7 % der Slam-Zuschauer Angaben aus beiden Wertbereichen (8.4.10.10).²⁶¹ Dabei wird oftmals sogar explizit ein Zusammenhang zwischen ihnen hergestellt, der darauf zielt, die Hochwertung der selbstbezogen-affektiven Wertmaßstäbe zu rechtfertigen – eine Position, die zugleich unvereinbar mit autonomieästhetisch geprägten Wertmustern ist:²⁶² Gewünscht werden »Witz + Intelligenz«²⁶³, »gebildete Unterhaltung«²⁶⁴ bzw. »anspruchsvolle Unterhaltung«²⁶⁵ oder die Kombination »intellektueller Anspruch, Spaß«.²⁶⁶

²⁶⁰ Es handelt sich dementsprechend um eine z.T. anders gelagerte Abgrenzung vom heteronomen Pol, als sie die Independent-Szene der Slam-Autoren strukturiert (Kap. 4).

²⁶¹ Der auf den ersten Blick niedrige Publikumsanteil ist deshalb bemerkenswert, weil mit den Antworten auf eine offene Frage reagiert wurde. Überprüfte man die soziale Bedeutsamkeit des oben dargestellten legitimatorischen Zusammenhangs zwischen den beiden Wertbereichen mithilfe geschlossener Fragen, träte er vermutlich wesentlich deutlicher hervor.

²⁶² So stellte z.B. Adorno abfällig fest: »Unerträglich zumal jene ›gute Unterhaltung‹, von der Gremien zu schwatzen pflegen, welche den Warencharakter der Kunst vor ihrem schwächlichen Gewissen verantworten möchten.« Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* (1970), Gesammelte Schriften, Bd. 7, hrsg. v. Rolf Tiedemann et al., Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003, S. 463f.

²⁶³ FB-mp1.097, S. 2 (FB-13).

²⁶⁴ FB-mp1.136, S. 2 (FB-13).

Aller Voraussicht nach sind die Wertmaßstäbe eines Großteils der Rezipienten homolog zu jenen im Feld der Produktion und dessen Struktur. Wie häufig in produzentenseitig gegenkulturell ausgerichteten Subfeldern oder solchen, die in ihren Anfängen gegenkulturell ausgerichtet waren (und die etablierte Legitimationsordnung in negativer Form anerkennen; Kap. 4.2.1.3.2, 5.1.1), kommt es bei einem Teil der Poetry-Slam-Zuschauer aber – wie eben dargestellt – zu Formen »aner kennender Verkennung« (Kap. 4). Im Fall des Poetry-Slam-Publikums drücken sich die Mechanismen der »aner kennenden Verkennung« dadurch aus, dass zwar auf selbstbezogen-affektive Wertmaßstäbe rekurriert wird, diese aber durch bildungskulturelle Wertmaßstäbe vermittelt werden.²⁶⁷ Hierin spiegelt sich neben der affirmativen Anerkennung der etablierten Legitimationsordnung des übergeordneten literarischen Feldes auch ein Unwissen der Zuschauer, was die Geschichte des Poetry-Slam-Subfelds angeht: Letztere zu kennen, könnte es z.B. ermöglichen, »Unterhaltung« als einen subfeldintern, nämlich durch die spezifische Abgrenzungsgeschichte legitimierten Wertmaßstab anzuerkennen.

²⁶⁵ FB-mp1.108, S. 2 (FB-13).

²⁶⁶ FB-mp2.032, S. 2 (FB-13).

²⁶⁷ Jost Schneider zufolge handelt es sich bei solchen Präferenzstrukturen um ein typisches Mittelschichtsphänomen – eine Einschätzung, die ebenso auf die Wertmusterkonstellation im unten beschriebenen Cluster CL-2 zutrifft (Kap. 5.3.1.2.2.2). Vgl. Jost Schneider: »Die Sozialgeschichte des Lesens und der Begriff der »Literatur«, in: Simone Winko/Fotis Jannidis/Gerhard Lauer (Hrsg.): *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomenen des Literarischen*, Berlin, New York: de Gruyter 2009, S. 434-454, hier S. 437f.

Abb. 9.1 – Bezugselemente von Wertmaßstäben der Publika nach Format
(Publikumsanteile in Prozent)^{*)}

Bezugselement der Wertungen	Allgemeine werthaltige Erwartungen (FB-13)		Auftrittsbezogene Wertmaßstäbe (FB-15)		Wertmaßstäbe bezüglich der Autor-Text-Relation (FB-14)	
	Zuschauer Autoren-lesungen	Zuschauer Poetry Slams	Zuschauer Autoren-lesungen	Zuschauer Poetry Slams	Zuschauer Autoren-lesungen	Zuschauer Poetry Slams
Veranstaltung insgesamt	4	11	-	-	-	-
Publikum	0	5	1	2	-	-
Spektakulum	0	2	-	-	-	-
Spiel	84	89	11	1	-	-
Eröffnung	0	0	-	-	-	-
Moderator/en	1	0	-	-	-	-
Moderation	1	0	-	-	-	-
Autor/en	5	13	30	28	25	24
Auftritt/e	7	11	38	61	63	61
Performance/s	4	2	37	31	31	44
Text/e	12	30	18	38	5	0
Kotext/e	0	0	0	0	-	-
Gespräch/e	20	-	-	-	-	-
Publikumsgespräch	0	-	-	-	-	-

^{*)} Vgl. Anhänge 8.4.10.1-8.4.12.8.

Abb. 9.2 – Werthaltige Erwartungen insgesamt (FB-13): Bezugsgröße Veranstaltung (Publikumsanteile in Prozent; Ausgangsdaten: 8.4.10.1)

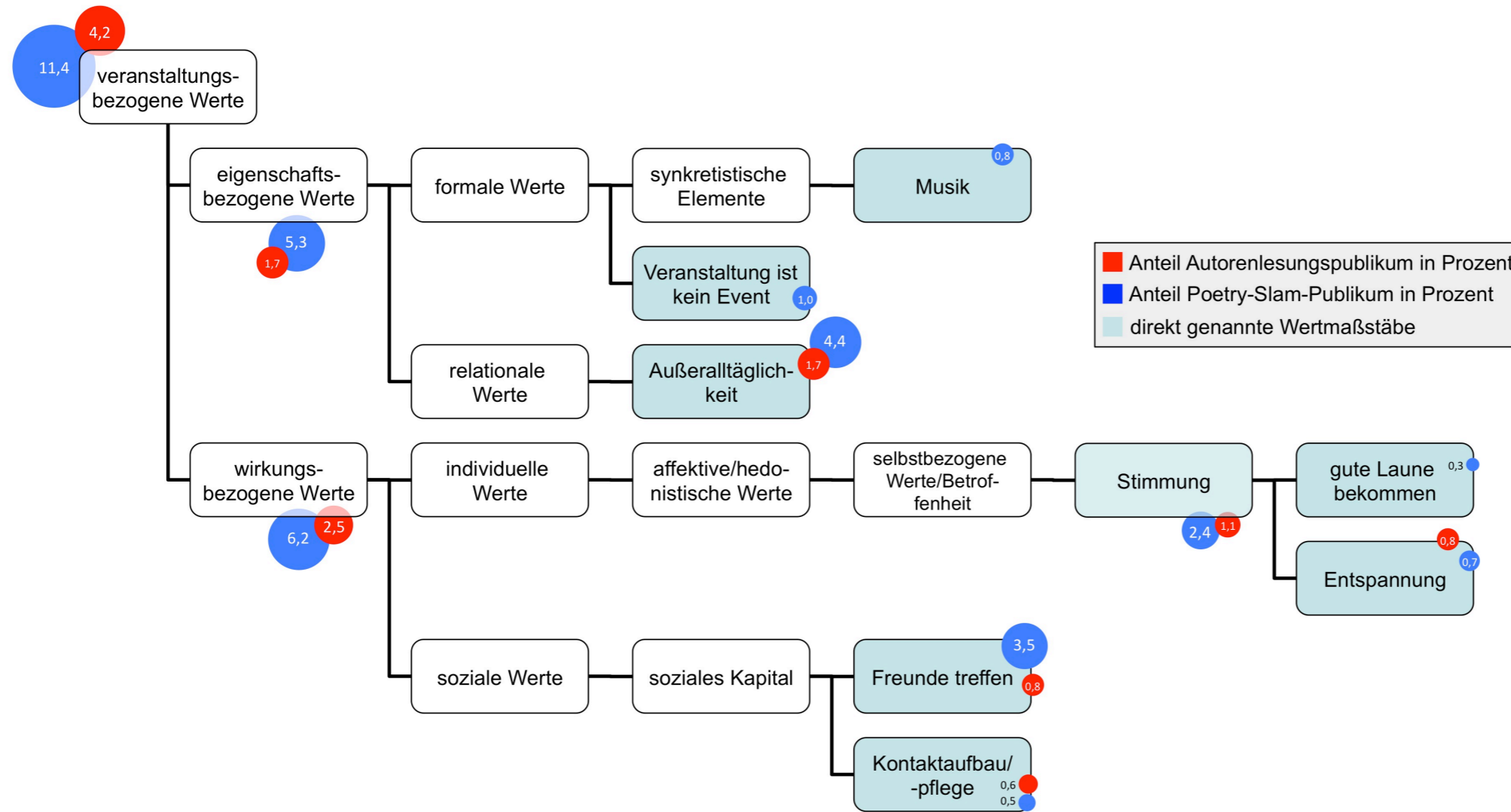


Abb. 9.3 – Werthaltige Erwartungen insgesamt (FB-13): Bezugsgröße Spiel (Publikumsanteile in Prozent; Ausgangsdaten: 8.4.10.3)

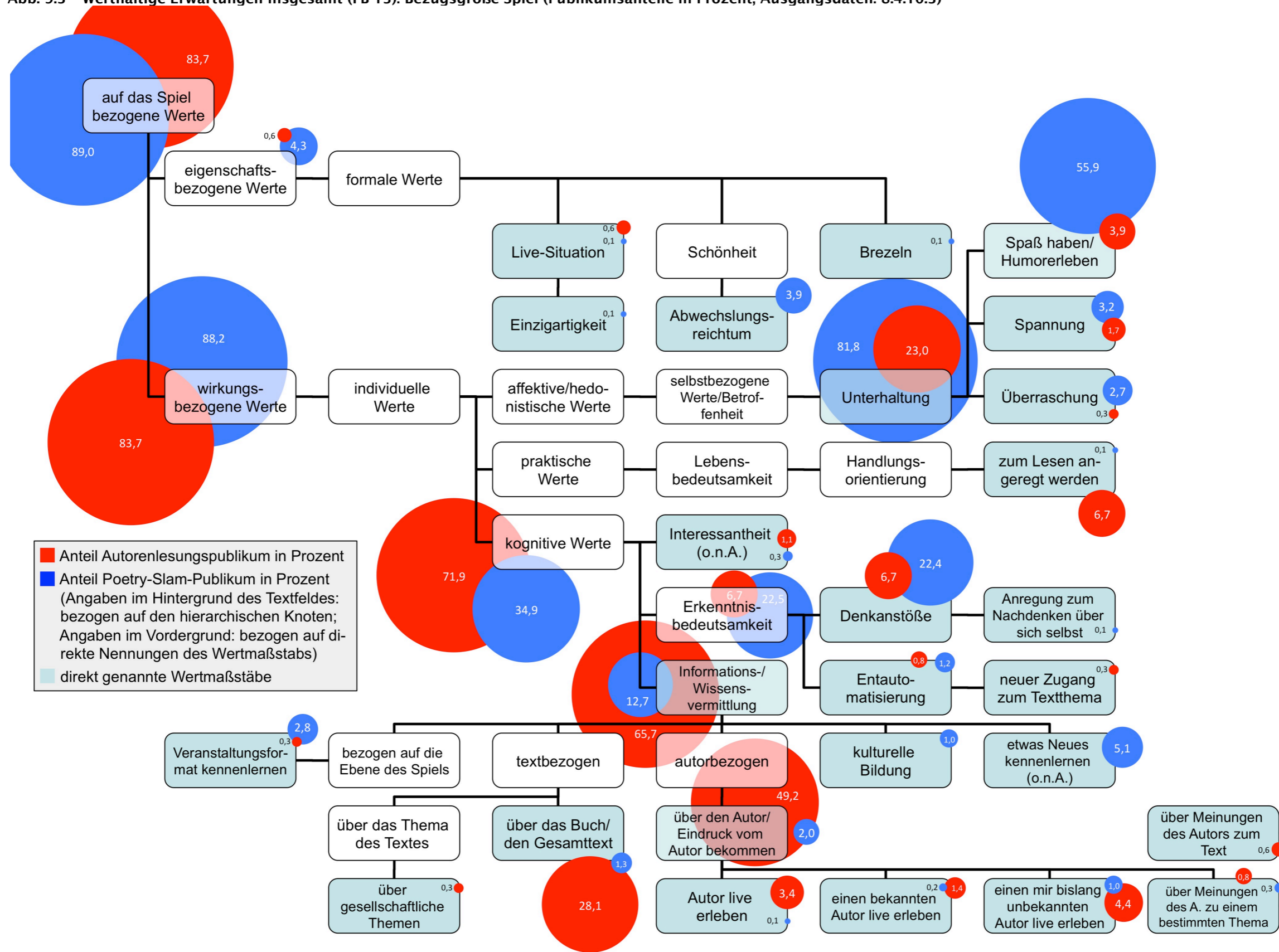


Abb. 9.4 – Werthaltige Erwartungen insgesamt (FB-13): Bezugsgröße Auftritt (Publikumsanteile in Prozent; Ausgangsdaten: 8.4.10.4)

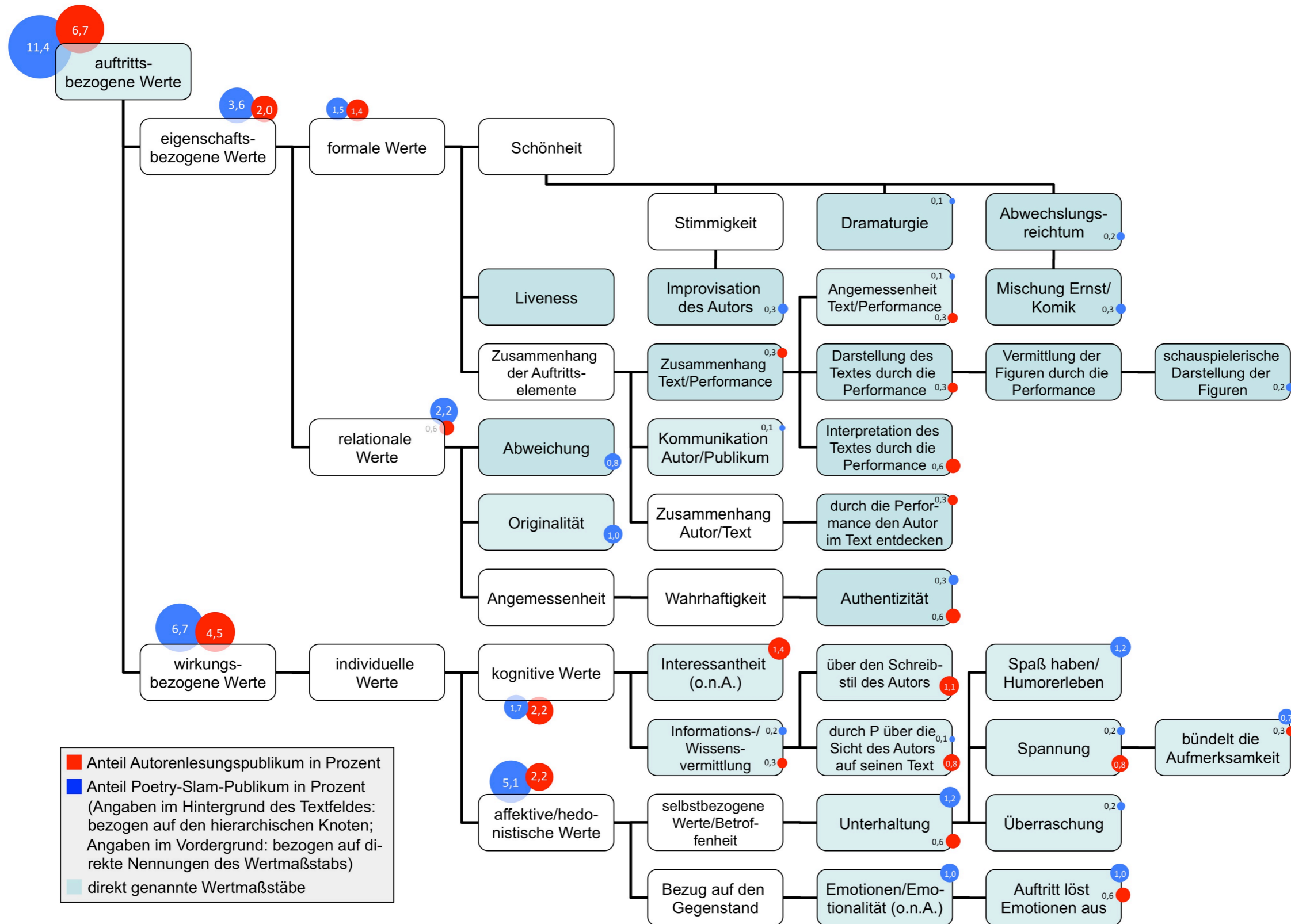
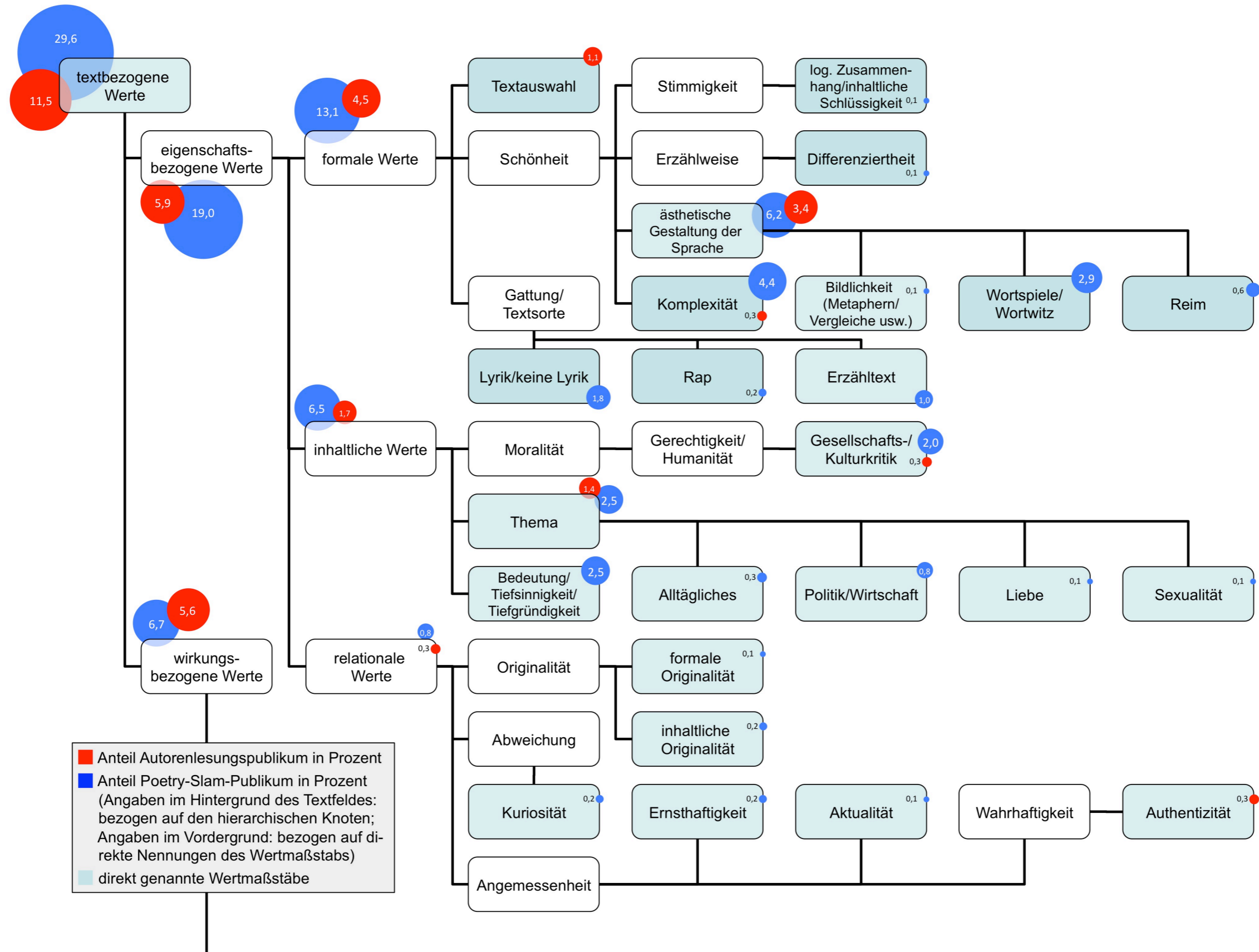


Abb. 9.5 – Werthaltige Erwartungen insgesamt (FB-13): Bezugsgröße Text (Publikumsanteile in Prozent; Ausgangsdaten: 8.4.10.6)



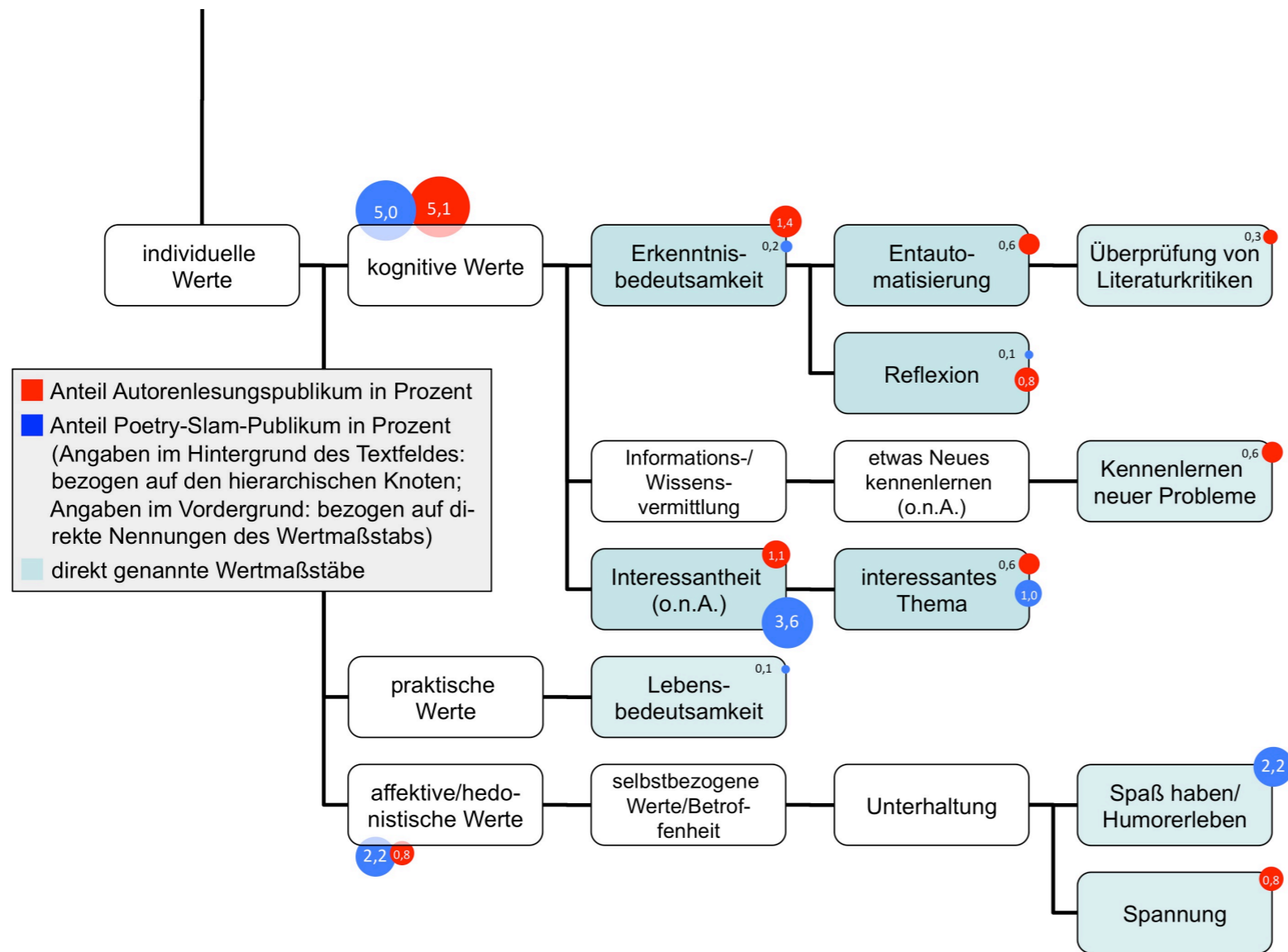
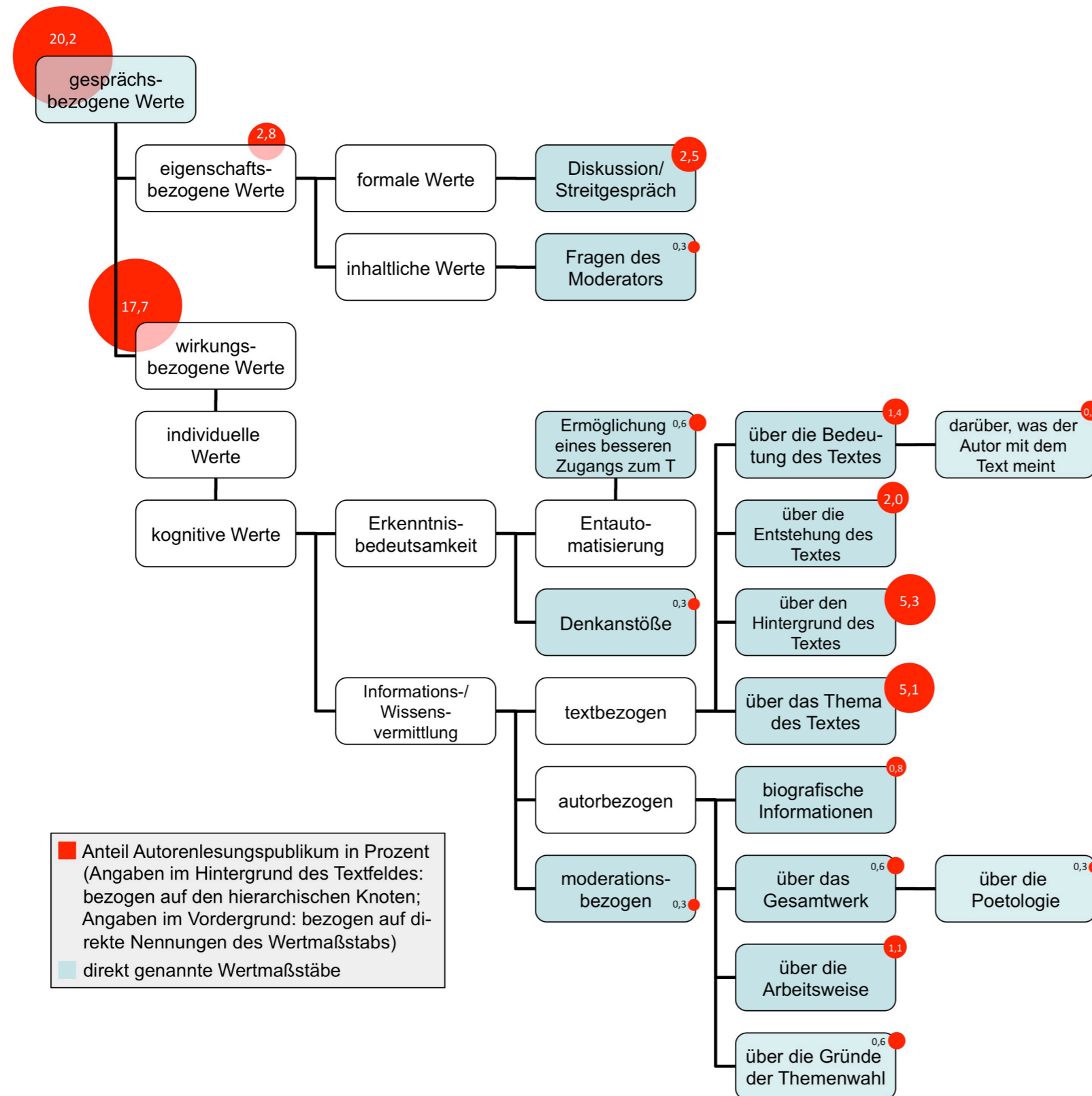


Abb. 9.6 – Werthaltige Erwartungen insgesamt (FB-13): Bezugsgröße Gespräch (Publikumsanteile in Prozent; Ausgangsdaten: 8.4.10.9)



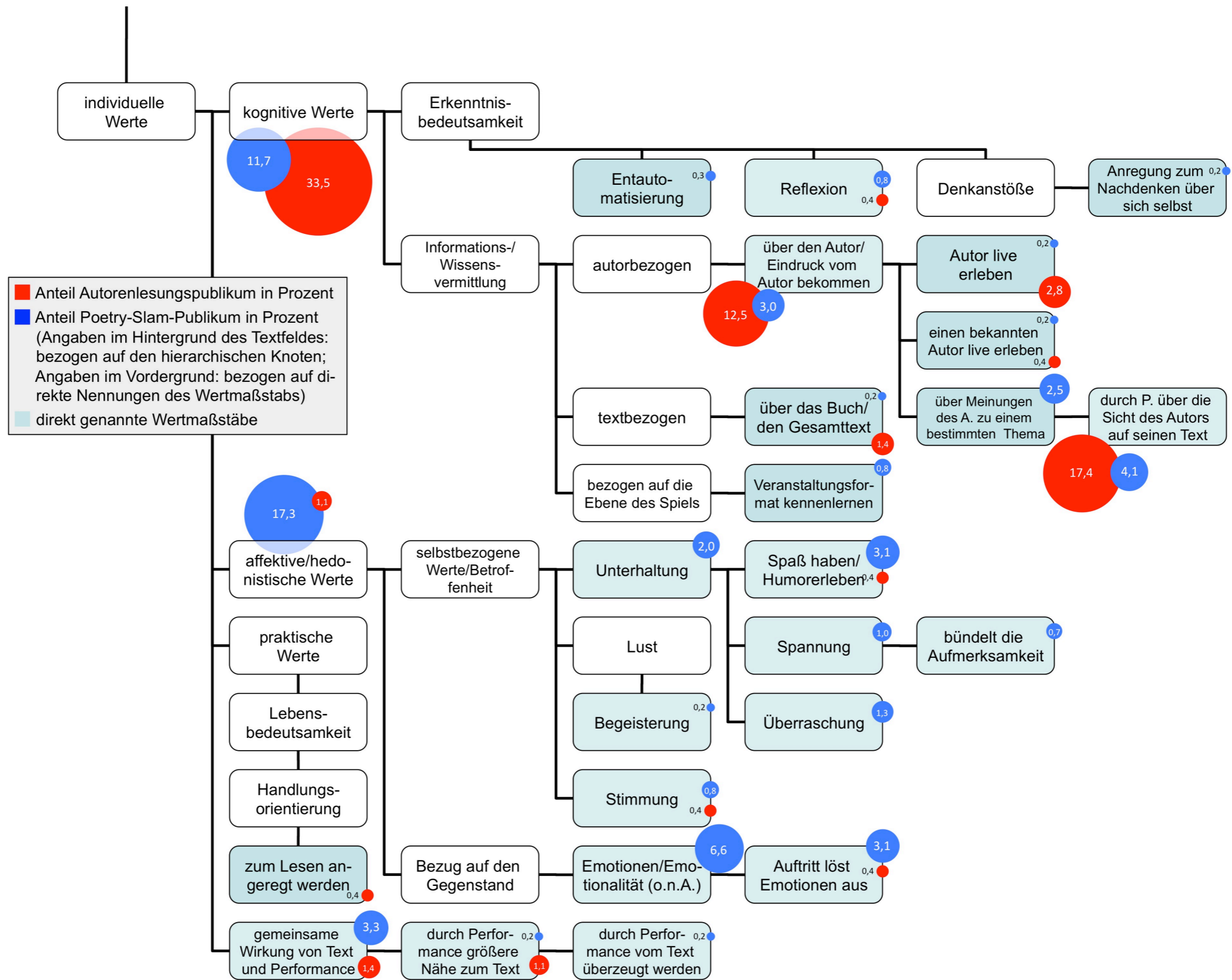


Abb. 9.8 – Wertmaßstäbe Autorbühnenhandlungen (FB-14): Bezugsgröße Performance (Publikumsanteile in Prozent; Ausgangsdaten: 8.4.11.3)

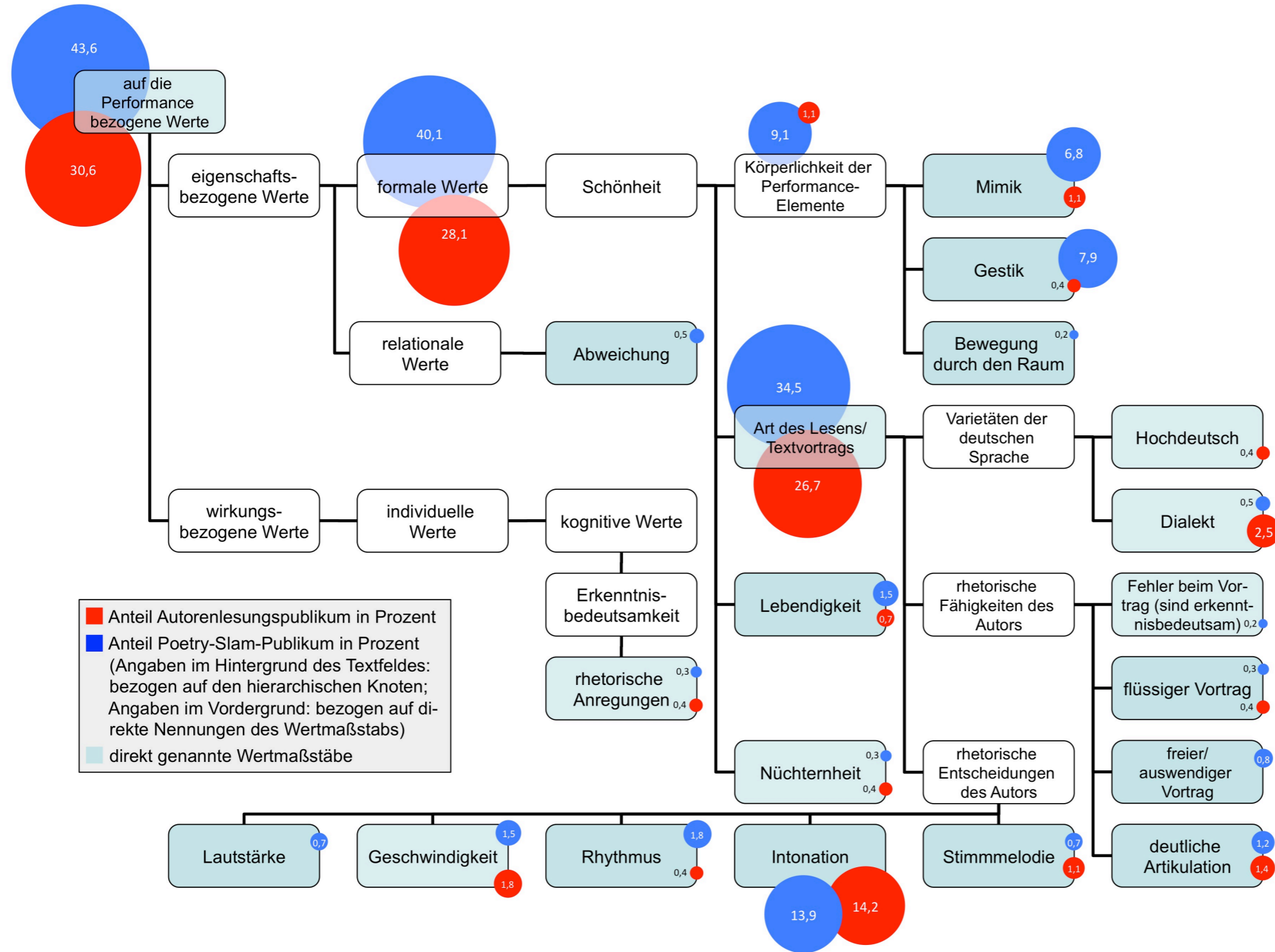


Abb. 9.9 – Wertmaßstäbe Autorbühnenhandlungen (FB-14): Bezugsgröße Autor (Publikumsanteile in Prozent; Ausgangsdaten: 8.4.11.5)

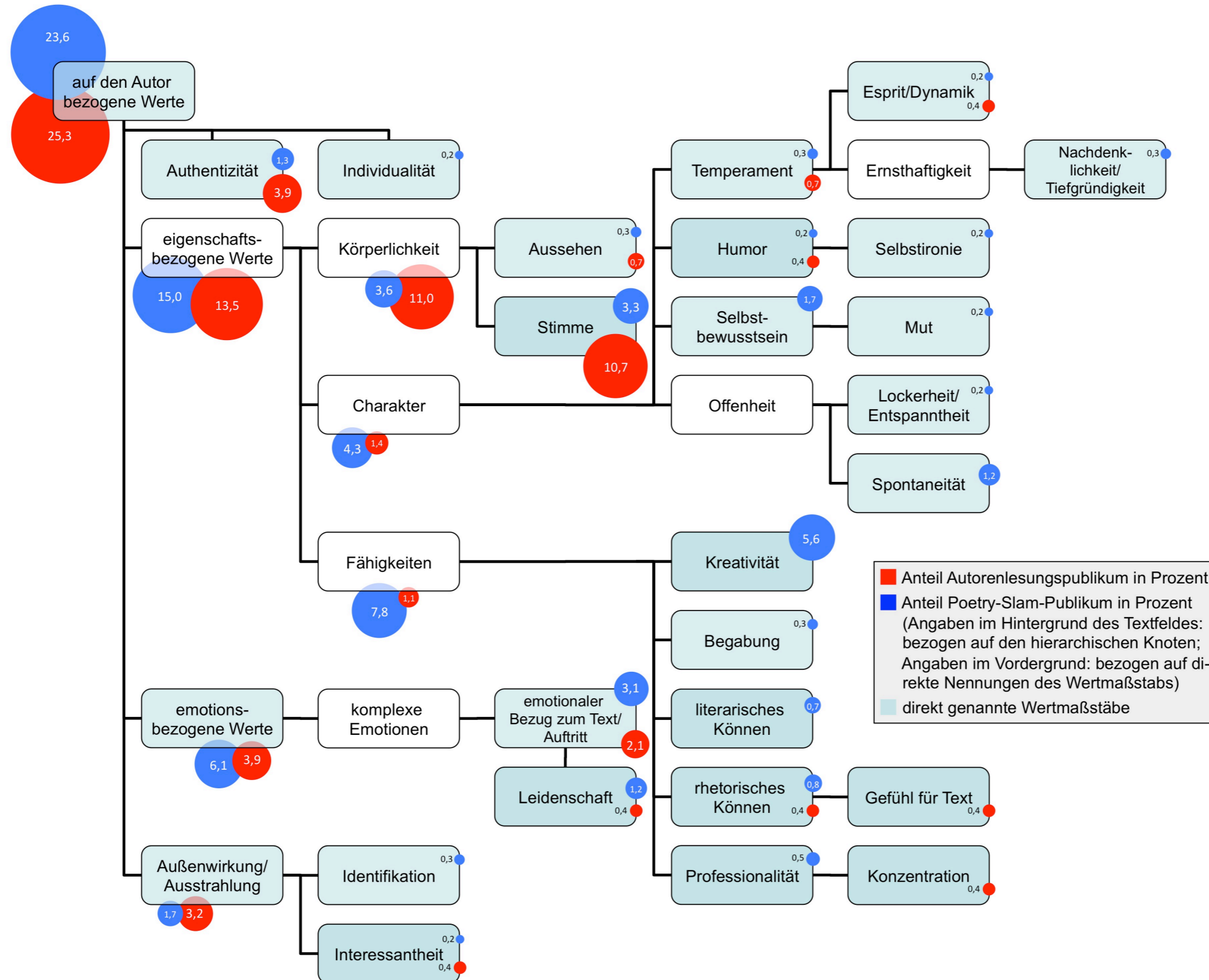
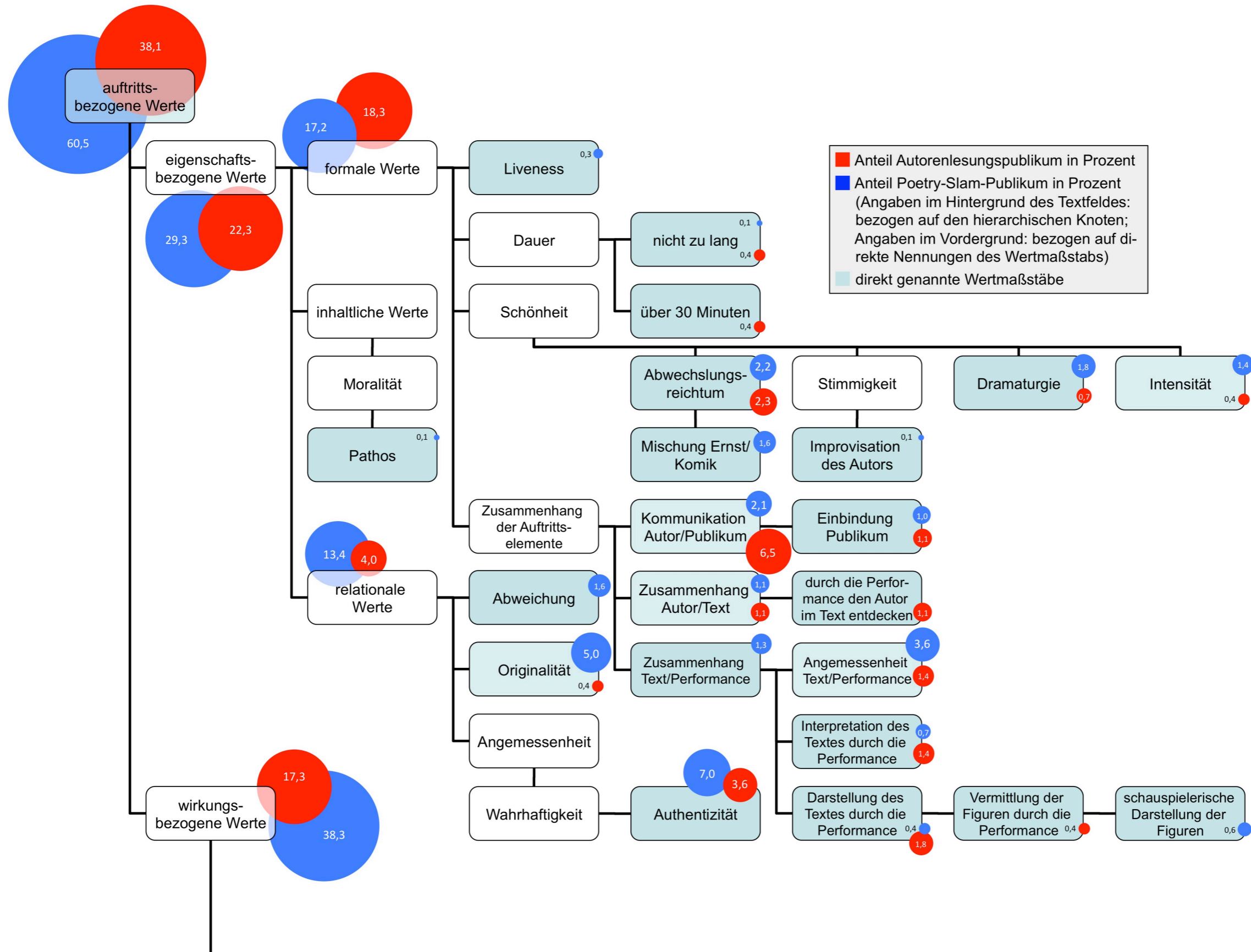


Abb. 9.10 – Auftrittsbezogene Wertmaßstäbe (FB-15): Bezugsgröße Auftritt (Publikumsanteile in Prozent; Ausgangsdaten: 8.4.12.3)



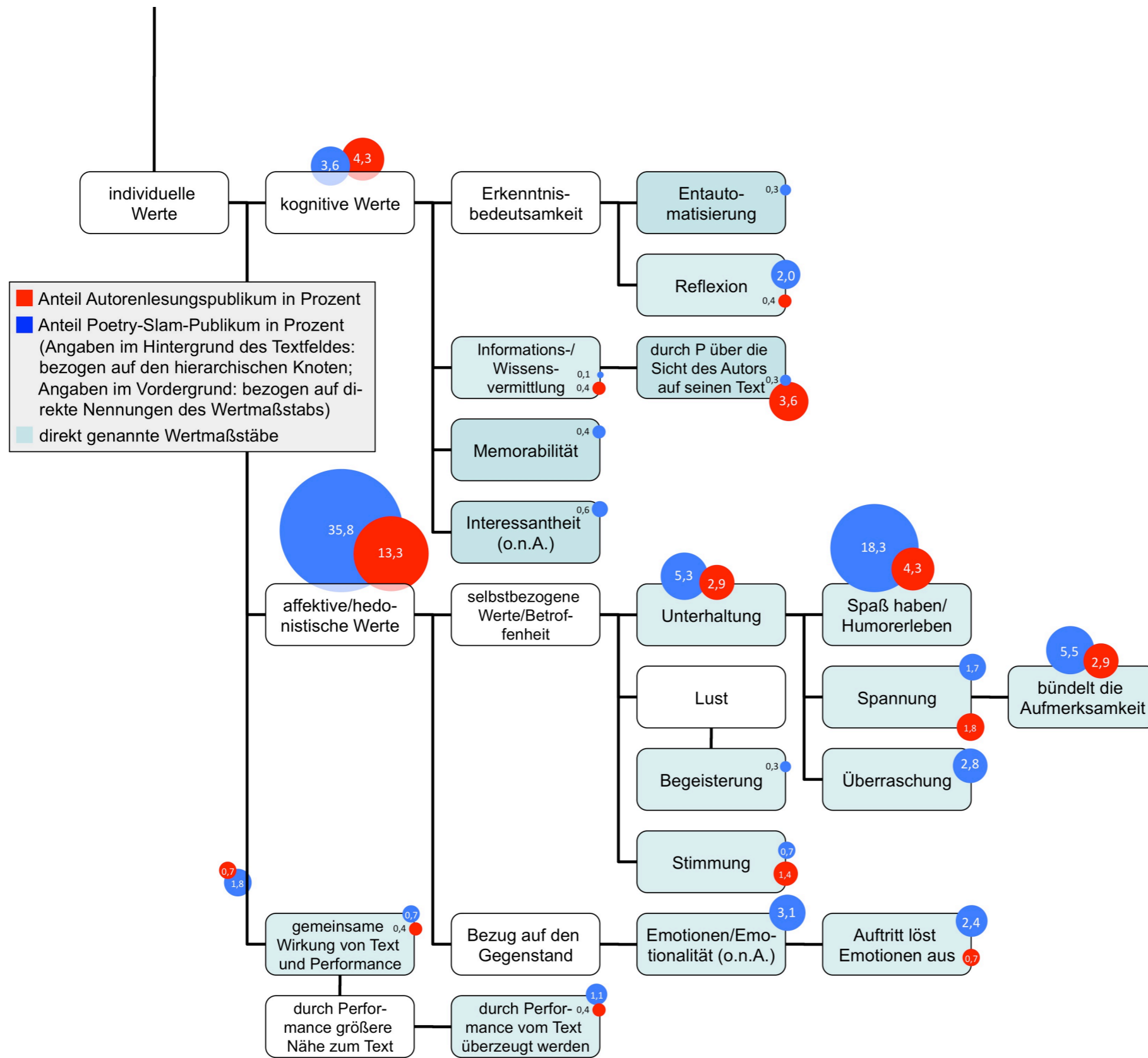


Abb. 9.11 – Auftrittsbezogene Wertmaßstäbe (FB-15): Bezugsgröße Performance (Publikumsanteile in Prozent; Ausgangsdaten: 8.4.12.4)

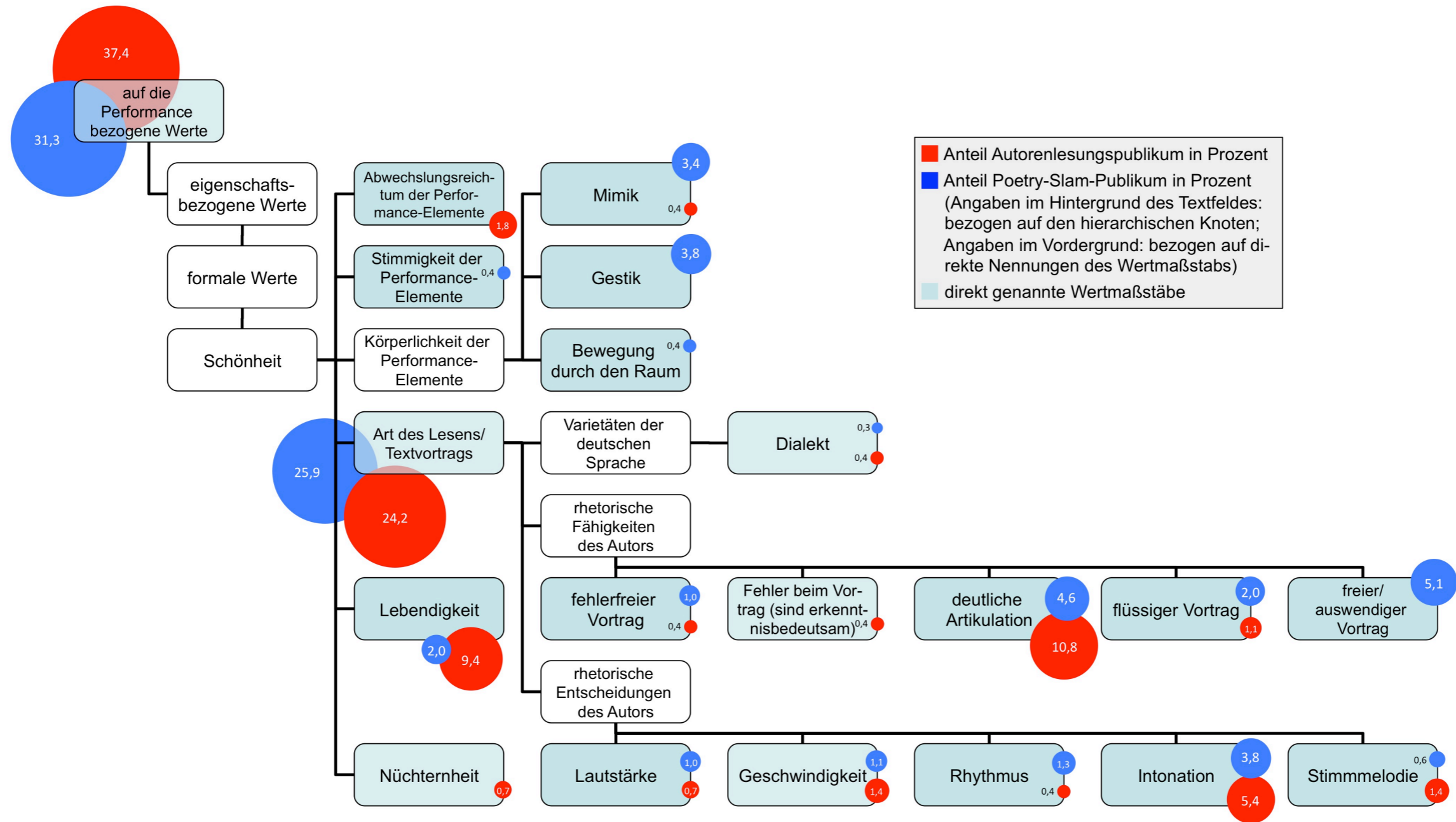
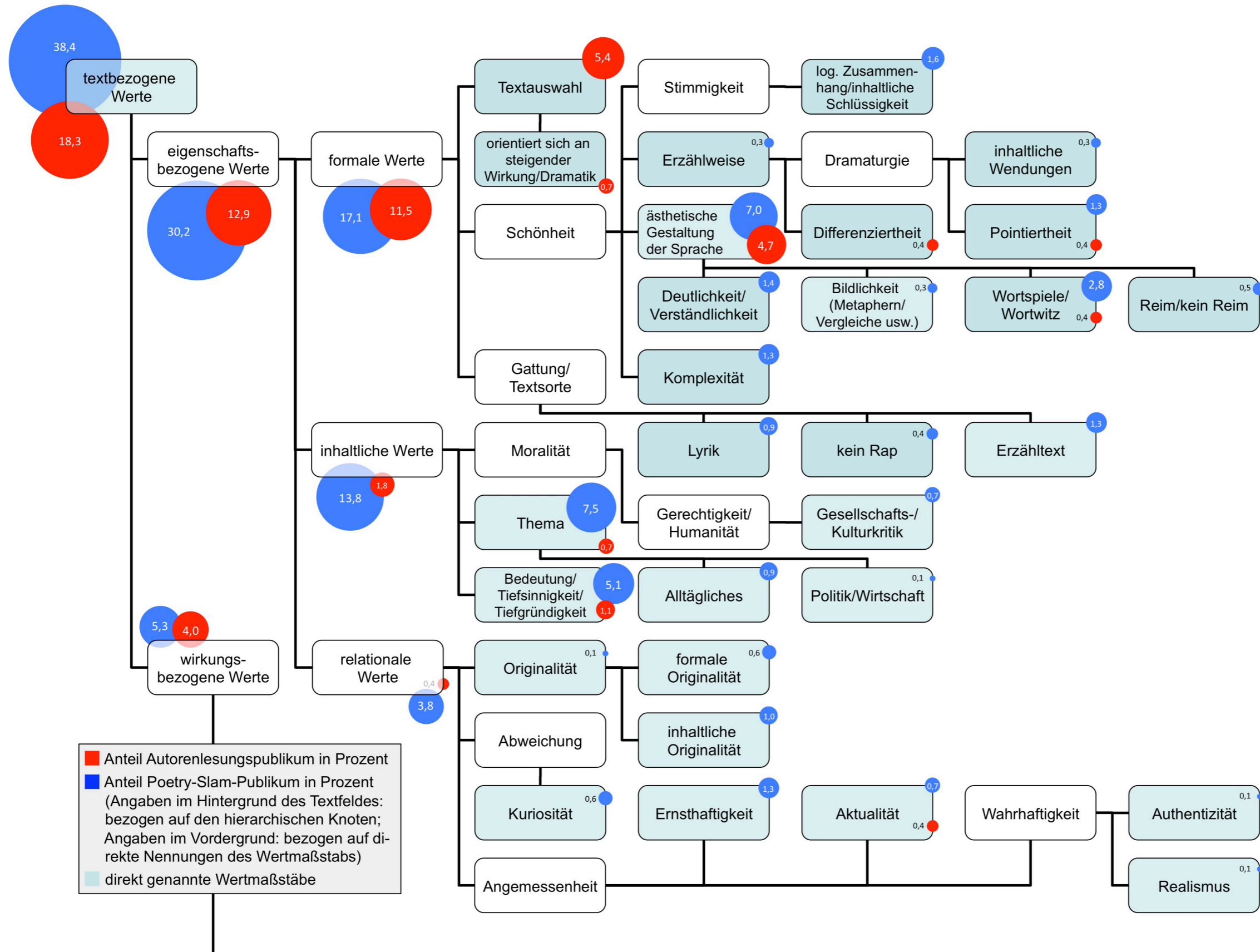


Abb. 9.12 – Auftrittsbezogene Wertmaßstäbe (FB-15): Bezugsgröße Text (Publikumsanteile in Prozent; Ausgangsdaten: 8.4.12.5)



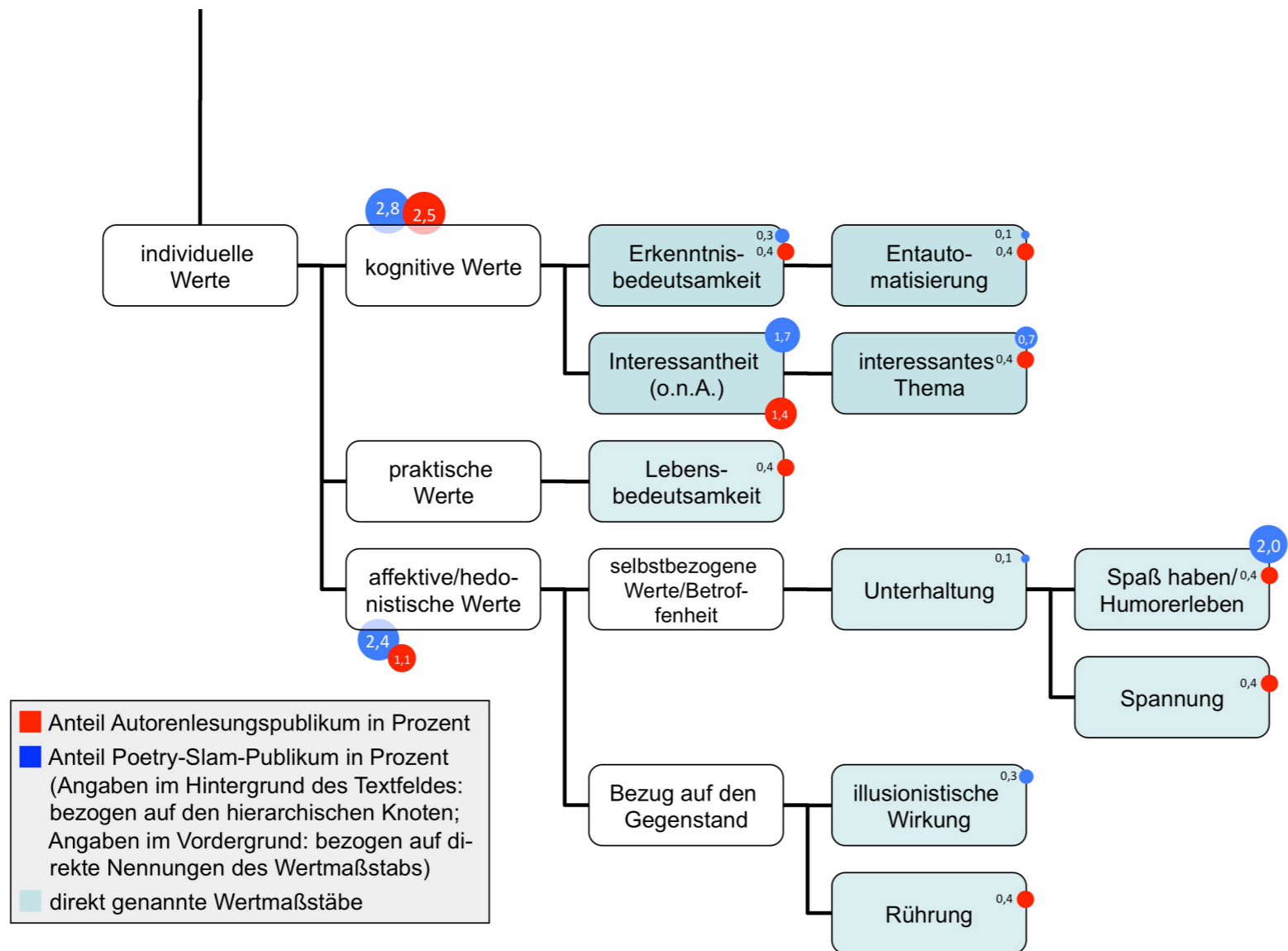
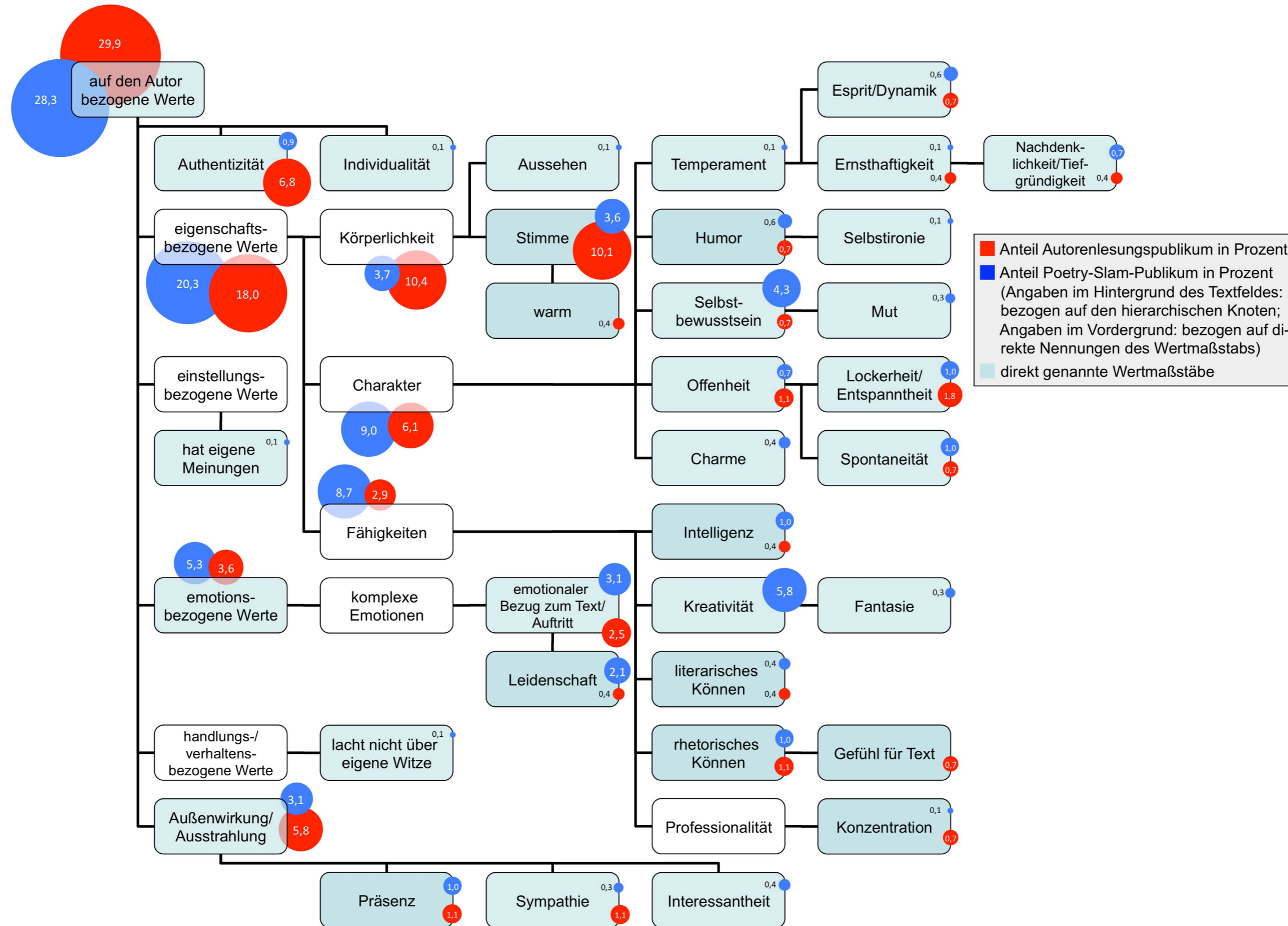


Abb. 9.13 – Auftrittsbezogene Wertmaßstäbe (FB-15): Bezugsgröße Autor (Publikumsanteile in Prozent; Ausgangsdaten: 8.4.12.8)



5.3.1.1.3 »Wenn jemand einen Text vorträgt und die vertextigten Bilder in deinem Kopf erzeugt«.²⁶⁸ Maßstäbe für die Bewertung von Auftritt (FB-15) und Autor-Text-Beziehung (FB-14)

Wie die Analyse der Antworten auf FB-13 gezeigt hat, nannten viele Zuschauer, wurden sie nach ihren werthaltigen Erwartungen hinsichtlich der jeweiligen untersuchten Veranstaltung gefragt (und nicht gezielt nach einzelnen Elementen oder Ablaufkomponenten), solche Wertmaßstäbe, die auch auf andere Formen der Freizeitgestaltung bezogen werden könnten. Der spezifische, konstitutive Gegenstand von Literaturveranstaltungen ist jedoch die mündliche Präsentation von Literatur (Kap. 2.2.3). Um die diesbezüglichen Zuschauerpräferenzen zu erfassen, wurde in den Fragen FB-15 und FB-14, die im Mittelpunkt dieses Teilkapitels stehen, explizit danach gefragt, was den Zuschauern an den Auftritten und der Autor-Text-Relation wichtig ist.

Die meisten Antworten der Zuschauer beider Formate auf die Frage, welche werthaltigen Erwartungen sie an den Auftritt bzw. die Auftritte der Vortragenden mit einem literarischen Text herantragen (FB-15), beziehen sich auf Eigenschaften und Wirkung der Auftritte insgesamt (AL: 38 %, PS: 61 %; 8.4.12.3, fb15_kn_auf), gefolgt von der Performance (AL: 37 %, PS: 31 %; 8.4.12.4, fb15_kn_p), autorbezogenen Wertmaßstäben (AL: 30 %, PS: 28 %; 8.4.12.8, fb15_kn_a) und – im Poetry-Slam-Publikum am zweithäufigsten vertreten – Wertmaßstäben, die sich auf den vorgetragenen Text beziehen (AL: 18 %, PS: 38 %; 8.4.12.5, fb15_kn_t).

Als Antwort auf die Frage danach, was den Zuschauern an der jeweiligen Veranstaltung insgesamt wichtig ist (FB-13), wurden in beiden Publika am häufigsten wirkungsbezogene Wertmaßstäbe genannt, die sich auf die Veranstaltungsebene des Spiels beziehen. In den Antworten auf Frage FB-14 standen – bedingt durch die Frage – nicht nur andere Bezugsgegenstände im Mittelpunkt (Auftritt, Performance und Autor); gemeinsam ist den beiden Formatspublika außerdem, dass zumeist eigenschaftsbezogene Wertmaßstäbe angegeben wurden (AL: 63 %, PS: 68 %; 8.4.12.9, fb15_kn_all.1) und nicht wirkungsbezogene (AL: 31 %, PS: 43 %; ebd., fb15_kn_all.2).²⁶⁹ Einerseits bilden manche Veranstaltungselemente also ähnlich häufig den Bezugsgegenstand der Wertmaßstäbe der unterschiedlichen Formatspublika und die beiden obersten bezugskategorienübergreifenden Wertmaßstabskategorien sind ähnlich häufig vertreten. Andererseits unterscheiden sich die Publika aber dadurch, dass die am häufigsten genannten Wertmaßstäbe und Unterkategorien von Wertmaßstäben deutlich voneinander abweichen.²⁷⁰

²⁶⁸ Interview 07/sp1 (FB 023), 8.3.1.1.6, Z. 210f.

²⁶⁹ Die Nennung autor- und publikumsbezogener Wertmaßstäbe fließt nicht in die bezugselementübergreifende eigenschafts- und wirkungsbezogener Werte mit ein.

²⁷⁰ Auf Frage FB-15 hin wurde kein Wertmaßstab ebenso häufig angeführt wie die auf Frage FB-13 am häufigsten genannten Maßstäbe; die Relevanz von Wertmaßstäben für das Publikum eines der Formate erschließt sich also immer auch aus ihrer Relation zur

Löst man den Blick von den einzelnen Bezugselementen der werthaltigen Erwartungen, wird erkennbar, dass im Fokus der Lesungsbesucher insbesondere drei Dinge stehen: (1) verschiedene Aspekte des Bezugs der vorgetragenen Textabschnitte zum Gesamttext, (2) die auditiven Aspekte des Auftritts und (3) die Person des Autors.

Zu (1): Es ist dem Veranstaltungsgegenstand geschuldet, dass es den Besuchern bei Lesungen von Romanautoren oder Autoren anderer umfangreicherer Textsorten auch um den Gesamttext geht, und zwar zum einen beim Autorengespräch bzw. -interview, zum anderen beim Auftritt. So wünscht sich ein Teil der Leser, durch die Auftritte zum Lesen angeregt zu werden (AL: 4 %; 8.4.12.2, fb15_sp.2.a.2.a.1), zudem ist 6 % der Zuschauer eine gute Auswahl der vorgetragenen Textausschnitte wichtig (8.4.12.5, fb15_kn_t.1.a.1), womit oftmals gemeint ist, dass die ausgewählten Textpassagen den Gesamttext adäquat repräsentieren sollen. Eingelöst sieht dies etwa ein Zuschauer bei der Delius-Lesung in München, die »einen guten Überblick«²⁷¹ bzw. einen »guten Querschnitt«²⁷² geboten habe.

Zu (2): Von der rhetorisch professionellen Präsentation des Textes hat das Publikum bei Lesungen konkrete Vorstellungen, und zwar was die auditive Dimension der Performance angeht: Ein guter Auftritt liegt dann vor, wenn der Autor über eine »gute« Stimme verfügt (AL: 10 %, PS: 4 %; 8.4.12.8, fb15_kn_a.1.a.2),²⁷³ die er zu gebrauchen versteht. Zu Letzterem gehört zum einen, dass er den Text deutlich artikuliert und so die Rezeption optimal gewährleistet (AL: 11 %, PS: 5 %; 8.4.12.4, fb15_p.1.a.2.d.2.b). Zum anderen soll er den Text »lebendig«²⁷⁴ vermitteln (AL: 9 %, PS: 2 %; ebd., fb15_p.1.a.2.e), sich passender intonatorischer Mittel bedienen können (AL: 9 %, PS: 7 %; ebd., fb15_kn_p.1.a.2.d.3) und den Text so sinnlich erfahrbar werden lassen.²⁷⁵ Anders als beim Poetry Slam spielen Gestik, Mimik und Bewegungen über die Bühne in den Augen der Lesungszuschauer für den adäquaten Textvortrag

Häufigkeit der Nennung anderer Wertmaßstäbe auf die jeweilige Frage hin. Die Streuung der Angaben wiederum ist in FB-15 nur ähnlich breit wie in FB-13, sodass die Aufsummierung der Wertmaßstäbe zu niedrigeren Anteilen bei den übergeordneten Wertmaßstabskategorien bzw. den meistgenannten Bezugskategorien der Wertmaßstäbe führt.

²⁷¹ Interview 04/ml3 (FB 252), 8.3.2.3.4, Z. 163.

²⁷² Ebd., Z. 164.

²⁷³ Die Art der Stimme wird dabei fast nie genauer spezifiziert. Vgl. Abb. 9.12.

²⁷⁴ Was genau mit »Lebendigkeit« bzw. einem »lebendigen Vortrag« gemeint ist, wurde auf den Fragebogen in keinem Fall spezifiziert. Erwartet wird vermutlich v.a. ein nicht monotoner Vortrag. Die Wertungen in den Interviews verdeutlichen, dass der Wertmaßstab der Lebendigkeit bei Lesungen primär mit der stimmlichen Präsentation des Textes assoziiert ist. Vgl. z.B. Interview 02/ml3 (FB 181), 8.3.2.3.2, Z. 100-107; Interview 05/sl2 (FB 004), 8.3.2.5.5, Z. 195-197. Vgl. insb. Interview 06/sl3 (FB 001), 8.3.2.7.6, Z. 114-123.

²⁷⁵ Zu den unterschiedlichen Bereichen rhetorischer Entscheidungen des Vortragenden Autors vgl. Abb. 9.10.

keine Rolle (AL: 0 %, PS: 5 %; ebd., fb15_kn_p.1.a.2.c). Über eine Performance hinaus, die die Wahrnehmung des Textvortrags durch die Zuschauer erleichtert, wird auch die Zugewandtheit zum Publikum gewünscht: 8 % der Lesungszuschauer ist es wichtig, dass es während des Auftritts mit dem literarischen Text zu einer Kommunikation mit dem Publikum kommt (PS: 3 %; 8.4.12.3, fb15_kn_auf.1.a.3.a). So bewertet etwa eine Zuschauerin der Menasse-Lesung in München es positiv, dass die Autorin »das Publikum ansah beim Lesen«,²⁷⁶ um direkt anzufügen, dass sie zudem »Pausen machte«²⁷⁷ und durch diese Rezeptionserleichterung signalisiert habe, dass das Publikum ihr wichtig sei.

Zu (3): Die beschriebenen häufig genannten Wertmaßstäbe betreffen Auftrittsaspekte, die nicht zwingend an die Person des jeweiligen Autors gebunden sind: Auch ein anderer Vortragender, z.B. ein Schauspieler, könnte die o.g. Erwartungen des Publikums erfüllen, da diese v.a. die »technische« Seite des Auftritts betreffen. Außerdem aber äußern die Zuschauer vielfältige wertehaltige Erwartungen, die sich direkt auf die Person des Autors beziehen (vgl. auch Kap. 5.3.1.1.4): Den Angaben zur Frage nach den allgemeinen Wertmaßstäben (FB-13) entsprechend will ein Teil des Publikums auch im Rahmen des Auftritts Informationen vermittelt bekommen (AL: 10 %, PS: 2 %; 8.4.12.3, fb15_kn_all.2.a.1.b), und zwar v.a. zur Person des Autors. Anders als viele Zuschauer der untersuchten Poetry Slams äußert das Lesungspublikum dabei weniger *konkrete* Erwartungen an Charakter (AL: 6 %, PS: 9 %; 8.4.12.8, fb15_kn_a.1.b) und Fähigkeiten des Autors (AL: 3 %, PS: 9 %; ebd., fb15_kn_a.1.c). Ein größerer Teil der Lesungsbesucher, die autorbezogene Wertmaßstäbe genannt haben, wünscht sich stattdessen, dass der Autor allgemein eine Ausstrahlung hat, die ihnen zusagt (AL: 6 %, PS: 3 %; ebd., fb15_kn_a.5), und erhofft sich, einen authentischen Eindruck vom Autor zu bekommen (AL: 7 %, PS: 1 %; ebd., fb15_kn_a.0.a).

Darüber hinaus lässt sich an den Antworten auf die Frage danach, was sie daran interessiert, einen Autor seinen Text selbst sprechen zu hören (FB-14), erkennen, dass die Lesungszuschauer den Autoren zuschreiben, einen besonderen Zugang zu ihrem Text zu haben. Damit geht einher, dass die Zuschauer die vorgetragenen Texte intentionalistisch rezipieren:²⁷⁸ »Ich finde es [...] gut,

²⁷⁶ Interview 04/ml4 (FB 034), 8.3.2.6.4, Z. 273.

²⁷⁷ Ebd., Z. 273f.

²⁷⁸ Unter »Intention« verstehe ich »die Zuschreibung einer Absicht bei der Ausführung einer zielbezogenen Handlung«; die Zuschreibung der Autorintention betrifft im vorliegenden Zusammenhang die kommunikative Absicht des realen Autors bei der Produktion seines Textes bzw. bei der Gestaltung einzelner Textaspekte. Fotis Jannidis: »Zur kommunikativen Funktion. Anfänge«, in: Karl Eibl/Katja Mellmann/Rüdiger Zymner (Hrsg.): *Im Rücken der Kulturen*, Paderborn: mentis 2007, S. 185-204, hier S. 194. Zur theoretischen Rekonstruktion möglicher Funktionen, die dem Autor zugeschrieben werden können, vgl. Fotis Jannidis: »Der nützliche Autor. Möglichkeiten eines Begriffs zwischen Text und historischem Kontext«, in: Ders. et al. (Hrsg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung ei-*

wenn man was über den Autor weiß und, was seine Absichten waren«,²⁷⁹ bringt es eine Besucherin der Delius-Lesung im Literaturhaus München auf den Punkt. Die Lesungszuschauer gehen davon aus, dass der Text – in welchem Maße auch immer – bewusstes Resultat der Gestaltung des Autors ist und es, wenn nicht sogar eine ›richtige‹, vom Autor intendierte und dem Text ›eingeschriebene‹ Bedeutung, doch immerhin ein solches Verständnis des Textes gibt, das nur dem Autor offenliegt, weil nur er über die hierfür notwendigen und/oder relevanten Information verfügt.²⁸⁰ Dementsprechend kann dieses Hintergrundwissen, das sich keineswegs nur auf die ›Gesamtbedeutung‹ des Textes, sondern auch auf die angemessene Vortragsweise, auf die intonatorische Hervorhebung einzelner Textaspekte u.Ä. beziehen kann, auch nur durch ihn direkt vermittelt werden.

Hinweise darauf, dass es den Publika beider Formate auch darum geht, den Zugang des Autors zu seinem Text im Rahmen seines Auftritts nachzuvollziehen und so zu einem anderen, in den Augen mancher Zuschauer auch ›besseren‹ Verständnis zu gelangen, finden sich in Form der Nennung unterschiedlicher Wertmaßstäbe: Dafür, dass sowohl das Lesungs- als auch das Slam-Publikum den spezifischen Zugang des Autors auf der Ebene der Textgestaltung nachvollziehen möchte, sprechen die Relevanz, die der Intonation des Textes zugeschrieben wird (AL: 14 %, PS: 14 %; 8.4.11.3, fb14_p.1.a.2.d.3.d), sowie der Wunsch nach einer ›Interpretation‹ des Textes durch die Performance (AL: 8 %, PS: 13 %; 8.4.11.2, fb14_auf.1.a.3.c.4). Dass es der Autor ist, der den Text vorträgt und dabei z.B. Figuren auf eine bestimmte Weise darstellt, eine Stimmung evoziert oder sprachliche Gestaltungsmittel durch die Art ihrer Präsentation hervorhebt, verleiht diesen zusätzlich erlangten Informationen in den Augen vieler Zuschauer eine besondere Autorität: Erfasst werden soll so etwa »die Widerspiegelung von Sprachduktus in Literatur«,²⁸¹ während die Intonation des Autors enthüllen soll, »wie er [der Text, SD] wirklich gedacht ist«,²⁸² und auf diese Weise strukturierend wirkt und die Anzahl möglicher Bedeutungszuschreibungen reduziert.

nes umstrittenen Begriffs, Tübingen: Niemeyer 1999, S. 353-389, hier S. 378; zu Formen der Schlussfolgerung autorbezogener Informationen aus Erzähltexten vgl. z.B. Ders.: »Zwischen Autor und Erzähler«, in: Heinrich Detering (Hrsg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, Weimar: Metzler 2002, S. 540-556.

²⁷⁹ Interview 05/ml3 (FB 316), 8.3.2.3.5, Z. 70.

²⁸⁰ Es kann an dieser Stelle nicht darauf eingegangen werden, dass es aus textlinguistischer Perspektive durchaus problematisch ist, von der Bedeutung eines Textes als Ganzem auszugehen. Vgl. hierzu Axel Bühler: »Die Funktion der Autorintention bei der Interpretation«, in: Jörg Schönert/Friedrich Vollhardt (Hrsg.): *Geschichte der Hermeneutik und die Methoden der textinterpretierenden Disziplinen*, Berlin, New York: de Gruyter 2005, S. 463-472, hier S. 464.

²⁸¹ FB-ml3.227, S. 2 (FB-14).

²⁸² FB-mp2.075, S. 2 (FB-14).

Diese Interpretation der häufigen Nennung besagter Wertmaßstäbe wird dadurch gestützt, dass – insbesondere bei den Lesungen – Wertmaßstäbe genannt werden, die dafür sprechen, dass ein Teil der Zuschauer ein besonderes Interesse am biografischen Gehalt der Texte hat. Nicht nur am Ende vieler Lesungen »lautet die Lieblingsfrage: ›Ist das autobiografisch?‹«,²⁸³ auch der Auftritt scheint oftmals biografistisch rezipiert zu werden. Weil der Autor sich während der meisten Textvorträge nicht über den Text äußert, geht es den Zuschauern dabei anders als beim Publikumsgespräch oder beim Autoreninterview notwendigerweise darum, Erfahrungen und Emotionen des Autors im Text auszumachen oder aus der Darbietung zu erkennen, welche Einstellungen der Autor zu seinem Text hat und was dieser ihm bedeutet: 17 % der Leistungszuschauer wollen aus der Performance die Sicht des Autors auf seinen Text herauslesen (PS: 4 %; 8.4.11.2, fb14_auf.2.a.1.b.2); 10 % möchten durch den Auftritt etwas über die Verbindung von Autor und Text erfahren bzw. durch die Performance den Autor im Text entdecken (PS: 9 %; ebd., fb14_kn_auf.1.a.3.b); 13 % wollen durch den Auftritt zu Informationen über die Person des Autors gelangen bzw. einen ›Eindruck‹ vom Autor bekommen und ihn so – zumindest ein Stück weit – kennenlernen (PS: 3 %; ebd., fb14_sp.2.a.1.b.4).

Die Wertmaßstäbe, die das Poetry-Slam-Publikum an Auftritte bei Slams heranträgt, sind (1) wie bei den Lesungen z.T. durch die Formatspezifika bedingt, so z.B. durch den Umstand, dass mehrere Texte vorgetragen werden, und durch die Wettbewerbsstruktur; zugleich gemahnen sie an Präferenzstrukturen des oben dargestellten Kreativitätsdispositivs (Kap. 5.3.1.1.2): Wertmaßstäbe, die sich den subordinierenden relationalen Wertmaßstäben Originalität, Abweichung und Angemessenheit zuordnen lassen, wurden deutlich häufiger genannt als bei den Lesungen (PS: 17 %, AL: 4 %; 8.4.12.9, fb15_kn_all.1.c); zudem finden sich deutlich mehr inhaltlich spezifische textbezogene Wertmaßstäbe (Abb. 9.11), vermutlich deshalb, weil den Zuschauern im Vorfeld der Veranstaltungen nicht bekannt ist, welche Texte vorgetragen werden (Kap. 5.3.1.1.2).²⁸⁴

(2) Ähnlich wie bei der Frage nach den werthaltigen Erwartungen an die aktuelle Veranstaltung (FB-13) haben viele Zuschauer auch bei der Frage da-

²⁸³ Tanja Dückers: »›Ist das autobiographisch?‹«, in: *Die Welt*, 25.10.2006. Ebenso hält John von Düffel fest: »Die auf Lesungen mit Abstand am meisten gestellte Frage lautet: ›Ist das autobiographisch?‹« John von Düffel: »Der Autor als Medium«, in: Thomas Böhm (Hrsg.): *Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen*, Berlin: Tropen 2003, S. 49-56, hier S. 49; vgl. auch Judith Hermann in Thomas Böhm/Judith Hermann: »Wenn jede Lesung eine solche Frage hätte. Ein Gespräch mit Judith Hermann über das Gespräch mit dem Publikum«, in: Ders. (Hrsg.): *Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen*, Berlin: Tropen 2003, S. 69-74, hier S. 69.

²⁸⁴ Auch insgesamt wurden von deutlich mehr Poetry-Slam-Zuschauern inhaltliche textbezogene Wertmaßstäbe auf Frage FB-15 hin genannt (PS: 14 %, AL: 2 %; 8.4.12.5, fb15_kn_t.1.b).

nach, welche Wertmaßstäbe sie an die Auftritte herantragen, affektive Werte vorgebracht (PS: 38 %, AL: 14 %; 8.4.12.9, fb15_kn_all.2.a.3). Während »Unterhaltung« vom Slam-Publikum v.a. als ein auf das Spiel insgesamt bezogener Wert genannt wurde (FB-13; Kap. 5.3.1.1.2), ist »Spaß haben/Humorerleben« der selbstbezogen-affektive Wertmaßstab, der in den Antworten auf Frage FB-15 am häufigsten vertreten ist (PS: 20 %, AL: 5 %; 8.4.12.9, fb15_all.2.a.3.b.1.a.1); zumeist wird er auf den Auftritt bezogen (PS: 18 %, AL: 4 %; 8.4.12.3, fb15_auf.2.a.3.b.1.a.1).

Neben diesem Wertmaßstab, dessen häufige Nennung angesichts der Antworten auf Frage FB-13 zu erwarten war, gibt es einen weiteren Bereich affektiver Werte, der vielen Zuschauern der untersuchten Poetry Slams wichtig ist – im Gegensatz zu den Lesungsbesuchern: 9 % des Publikums schätzen es, dass es die Autoren selbst sind, die bei den Slams ihre Texte vortragen (FB-14), weil die Auftritte so in besonderem Maße Emotionen zu vermitteln und/oder bei ihnen auszulösen vermögen (AL: 0 %; 8.4.11.2, fb14_kn_auf.2.a.3.a.1).²⁸⁵ Damit dies gelingt, ist es wichtig, dass die Auftritte authentisch wirken: 7 % der Slam-Zuschauer haben »Authentizität« als etwas genannt, das ihnen *an den Auftritten* wichtig sei (8.4.12.3, fb15_auf.1.c.3.a.1). Die Slam-Besucher unterscheiden sich damit insofern von den Lesungspublika, als Letztere den Wertmaßstab »Authentizität« wie oben dargestellt primär auf die auftretenden Autoren bezogen haben. Der Unterschied unterstreicht, dass bei Poetry Slams die Blickrichtung der Rezipienten eine andere ist: Zumal die Ableitung von Informationen aus den Auftritten, die ja wesentlich kürzer als jene bei Einzellesungen sind, nur in geringem Maße epistemisch gerechtfertigt wäre, scheinen die Slam-Zuschauer weniger anzunehmen, dass sich aus den Handlungen des Autors etwas Konkretes über diesen erfahren lässt. Vielmehr blicken sie auf den Auftritt als eigenständige Größe, durch die sich etwa die emotionalen Einstellungen des Auftretenden indirekt »nachfühlen« lassen, denn, so ein Zuschauer beim *Rosenau-Slam*: »[I]n der Regel [...] kann man schon davon ausgehen, dass Text und Persönlichkeit [...] eng miteinander verwoben sind.«²⁸⁶

(3) Dementsprechend sind die Publika der Poetry Slams auch weniger an konkreten Informationen über die Person des Autors oder seine genaue Verbindung zum Text interessiert als die Lesungszuschauer. Im Mittelpunkt ihres Interesses am Autor stehen stattdessen bestimmte Aspekte seiner Eignung als Poetry Slammer und sein Engagement während des Auftritts, beides vermutlich nicht zuletzt deshalb, weil er im Rahmen der Veranstaltung in direktem Wettbewerb mit den anderen Auftretenden steht: Anders als bei den Lesungen wird z.B. explizit gefordert, dass der Autor kreativ sein möge (PS: 6 %, AL: keine Nennung; 8.4.12.8, fb15_a.1.c.2), sprich: dass es ihm gelingt, mithilfe des Auftritts seine Kreativität gegenüber den anderen Slammern heraus-

²⁸⁵ Dieser Wertmaßstabsbereich ist auch bei den Antworten auf FB-15 beim Poetry-Slam-Publikum stärker vertreten als beim Lesungspublikum (PS: 6 %, AL: 1 %; 8.4.12.3, fb15_kn_auf.2.a.3.a.1).

²⁸⁶ Interview 08/sp1 (FB 181), 8.3.1.1.8, Z. 35-38.

zustellen. Darüber hinaus solle er selbstbewusst auftreten (PS: 4 %, AL: 1 %; ebd., fb15_a.1.b.2), also seine Kompetenz als Slammer auch selbst für ausreichend halten, um im Rahmen der Veranstaltung aufzutreten.²⁸⁷ Darüber hinaus legen die Poetry-Slam-Zuschauer neben Auftrittsaspekten, die auch die Lesungsbesucher genannt haben (hier v.a. eine adäquate Intonation und eine deutliche Artikulation; 8.4.12.4), besonderen Wert auf solche Performance-Elemente, deren gemeinsamer Nenner sich im Kontext des Wettbewerbs am ehesten als »Engagement des Autors« fassen lässt:²⁸⁸ Sie wünschen sich eine ausgeprägte Körperlichkeit des Auftritts (v.a. Mimik und Gestik sollen eingesetzt werden; ebd.) und/oder einen freien/auswendigen Vortrag (PS: 5 %, AL: keine Nennung; ebd., fb15_p.1.a.2.d.2.d).²⁸⁹

Die auftrittsbezogenen Wertmaßstäbe der Zuschauer beider Veranstaltungen sind also zum einen durch die typische Ablaufstruktur von Veranstaltungen des jeweiligen Formats beeinflusst. Hierzu zählt auch, dass die Zuschauer der untersuchten Poetry Slams deutlich häufiger spezifischere Wertmaßstäbe genannt haben als die Lesungsbesucher (Abb. 9.6-9.12; vgl. auch Kap. 5.3.1.1.2). Zum anderen finden sich Differenzen, die (weitestgehend) unabhängig von der Veranstaltungsstruktur sind: Die Lesungszuschauer schätzen es in besonderem Maße, wenn die auftretenden Autoren die Rezeption des präsentierten Textes mithilfe der ihnen zur Verfügung stehenden, die auditive Auftrittsdimension betreffenden Performance-Mittel zu optimieren vermögen – ein Präferenzbereich, der sich auch in den unten herausgearbeiteten Wertmustern und Zuschauerclustern als wichtiges Differenzkriterium erweist (Kap. 5.3.1.2). Zudem herrscht bei den Lesungen nicht nur hinsichtlich des Autorengesprächs, sondern bereits während der Auftritte mit dem Text ein großes Interesse an autorbezogenen Informationen sowie an Informationen über die Verbindung von Text und Autor, als deren Quelle die Bühnenhandlungen des Autors herangezogen werden. Den Poetry-Slam-Zuschauern geht es demgegenüber darum, dass der betreffende Auftritt in Relation zu den übrigen

²⁸⁷ Auch als Antwort auf die Frage nach dem Mehrwert dessen, dass der Autor seinen Text selbst präsentiert, wurden beide eben dargestellten Wertmaßstäbe ähnlich häufig genannt (8.4.11.5).

²⁸⁸ Gestützt wird diese Interpretation durch positive Wertungen in mehreren Interviews, die sich z.T. dezidiert auf die genannten Zusammenhänge von Auftrittsaspekten beziehen. Vgl. Interview 04/sp1 (FB 217), 8.3.1.1.4, Z. 67-79; Interview 10/mp1 (FB 027), 8.3.1.2.10, Z. 234f.; Interview 09/sp2 (FB 062), 8.3.1.3.9, Z. 127; Interview 03/mp3 (FB 012), 8.3.1.6.3, Z. 261-266. Auch wenn das Engagement des Autors von Lesungszuschauern nicht als wichtigste werthaltige Erwartung genannt wurden, ist es für einige trotzdem wertungsrelevant. Vgl. exemplarisch Interview 02/ml1 (FB 001), 8.3.2.1.2, Z. 349-358.

²⁸⁹ Die Anteile der genannten Wertmaßstäbe sind dabei bezogen auf das gesamte Slam-Publikum zwar nicht sehr hoch, jedoch wesentlich deutlicher ausgeprägt als bei den Lesungen.

Auftritten bzw. den bisherigen Slam-Erfahrungen der Zuschauer als Nachweis über Kompetenz und Engagement des Autors zu fungieren und dabei Affekte und Emotionen zu aktivieren vermag. In den autorbezogenen Zugangsweisen zu den Auftritten tritt mithin die übergeordnete Differenzstruktur, wie sie für die Veranstaltungen insgesamt herausgearbeitet wurde und in der sich affektive und bildungskulturelle Rezeption gegenüberstehen (FB-13; Kap. 5.3.1.1.2), deutlich zutage.

5.3.1.1.4 Exkurs: Was es heißt, einen Autor bei einer Lesung ›kennenzulernen‹

Rund die Hälfte aller Zuschauer bei den untersuchten Autorenlesungen hat auf die Frage nach den Erwartungen an die jeweilige Veranstaltung angegeben, den Autor durch die Lesung ›kennenzulernen‹ zu wollen (FB-13; Kap. 5.3.1.1.2/8.4.10.3, fb13_kn_sp.2.a.1.b.4.a) – ein sehr hoher Anteil nicht zuletzt angesichts des Umstands, dass es sich bei FB-13 um eine offene Frage handelt. Ebenso heißt es in den Interviews wiederholt: »Das ist [...] der Hauptgrund, warum ich zu einer Lesung gehe: Um den Autor mal zu sehen und ihn zu hören«. ²⁹⁰ Welche Funktion der Gewinn von Informationen über den Autor erfüllt bzw. welchen Wert er hat, wurde in fast keinem Fall expliziert, selbst dann nicht, wenn sich ein Zuschauer wie in diesem Fall sicher ist, bei Lesungen etwas über den Autor »zu erfahren, was nicht zu lesen ist«, ²⁹¹ bzw. etwas, das man »nicht anderweitig erfahren kann«. ²⁹² Da dies vorab zu erwarten war, aber erst die Explikation dessen, was es heißt, einen Autor bei einer Lesung ›kennenzulernen‹, diesen von vielen Zuschauern geteilten Wertmaßstab inhaltlich greifbar macht, wurde in den Interviews danach gefragt (Anhang 8.2.2.1, Frage B.I.5). ²⁹³

Die Interviews erlauben es zum einen, das Spektrum der Funktionen abzuleiten, die durch den direkten Informationsgewinn über den Autor bzw. durch das Erleben des Autors – durch sein Auftreten, seinen Umgang mit Moderator und Publikum, sein Äußeres ²⁹⁴ – erfüllt werden. Zum anderen zeigen die Antworten, dass unter den Zuschauern unterschiedliche implizite und explizite Annahmen darüber bestehen, welche Qualität Informationen haben, die aus dem eigenen Erleben abgeleitet wurden. So glauben manche, die auftretenden

²⁹⁰ Interview 05/ml4 (FB 119), 8.3.2.6.5, Z. 242f.

²⁹¹ Ebd., Z. 244.

²⁹² Ebd., Z. 249.

²⁹³ Da die Zeit, die der einzelne Autor auf der Bühne steht, bei den Poetry Slams deutlich geringer ist als bei den Autorenlesungen und es deshalb zu erwarten war, dass der Wertmaßstab kaum genannt würde, wurde lediglich bei den Interviews mit Lesungszuschauern danach gefragt, welche Funktion es erfülle bzw. was es bedeute, den Autor ›kennenzulernen‹.

²⁹⁴ Vgl. Interview 01/ml3 (FB 261), 8.3.2.3.1, Z. 342-348.

Autoren durch die Interviews »persönlich«²⁹⁵ oder »intensiv kennenzulernen«²⁹⁶ und zu erfahren: »Was ist das für ein Mensch?«²⁹⁷ All diese Aussagen legen nahe, dass den so gewonnenen Meinungen zugeschrieben wird, in hohem Maße gerechtfertigt zu sein, ggf. sogar, dass es sich bei ihnen um Wissen über den Autor handelt. Andere sehen die Annahmen über die Autoren, die durch das direkte Erleben derselben erworben werden, lediglich als gerechtfertigter als solche an, die während der Lektüre gebildet werden: »[V]om Buch auf den Autor zu schließen«,²⁹⁸ so hält eine Zuschauerin fest, »ist immer ziemlich gewagt«,²⁹⁹ »man hat eine bestimmte Vorstellung im Kopf, die natürlich total unrealistisch ist in der Regel«,³⁰⁰ ergänzt eine andere. Viele derjenigen, die überhaupt darüber nachdenken, welcher Status dem Eindruck zukommt, den man von den Autoren gewinnt, meinen hingegen: »[K]ennenlernen« ist das falsche Wort,³⁰¹ oder stellen fest, dass die abgeleiteten Annahmen über die Auftretenden nur in geringem Maße gerechtfertigt seien:³⁰² »Nach dem kurzen Einblick wage ich nicht, diese Person charakterlich zu beschreiben«. ³⁰³ Die Art jedoch, in der viele Zuschauer sich über die Charaktereigenschaften der Autoren äußern, zeigt, dass die übliche Rezeptionsform von Autorhandlungen auf der Bühne zwischen den beiden Extremen liegt: Im Normalfall wird weder über den Status der gewonnenen Informationen reflektiert, noch die Gerechtfertigkeit derselben überbewertet, sodass Authentifizierungsstrategien bei Skeptikern zwar wenig bewirken mögen, bei der Mehrheit der Zuschauer jedoch zumindest z.T. entsprechend wirken dürften.

Die Informationen, die aus dem Auftritt des Autors über denselben abgeleitet wurden, nicht als Wissen anzusehen, ist vergleichbar damit, dass sich ein Teil der Zuschauer scheut, einen Zusammenhang zwischen autor- und textbezogenen Informationen herzustellen, obwohl sie das Bedürfnis danach haben:

Das ist ein bisschen verpönt, wenn man das sagt. Also, eigentlich sollte man in der Lage sein, unabhängig von der Person und ihrem Auftreten ihre Literatur zu beurteilen. So sollte das eigentlich gehen. Ich sehe auch immer ganz gerne die Person dazu. Muss ich also zugeben.³⁰⁴

²⁹⁵ Interview 06/ml4 (FB 104), 8.3.2.6.6, Z. 8f.

²⁹⁶ Interview 01/ml1 (FB 007), 8.3.2.1.1, Z. 115.

²⁹⁷ Interview 02/ml3 (FB 181), 8.3.2.3.2, Z. 340.

²⁹⁸ Interview 07/sl1 (FB 072), 8.3.2.4.7, Z. 81f.

²⁹⁹ Ebd., Z. 82. Darauf, dass Normalleser solche Schlussfolgerungen vornehmen, weist z.B. Goffman hin. Vgl. Goffman: *Frame Analysis*, S. 298.

³⁰⁰ Interview 04/ml3 (FB 252), 8.3.2.3.4, Z. 267f.; ebenso Interview 05/sl3 (FB 019), 8.3.2.7.5, Z. 176-184.

³⁰¹ Interview 01/ml3 (FB 261), 8.3.2.3.1, Z. 342; ebenso Interview 01/sl1 (FB 073), 8.3.2.4.1, Z. 321-333; Interview 03/sl1 (FB 084), 8.3.2.4.3, Z. 7-16.

³⁰² Vgl. ebd., 8.3.2.4.3, Z. 27-29.

³⁰³ Interview 03/ml4 (FB 161), 8.3.2.6.3, Z. 391f.

³⁰⁴ Interview 05/sl2 (FB 004), 8.3.2.5.5, Z. 229-233. Trotz der theoretischen Vorbehalte werden diese im genannten Beispiel durch das Interesse an der Person des Autors domi-

Dergestalt äußern sich ausschließlich interviewte Personen mit literaturwissenschaftlichem Hintergrund, sodass davon auszugehen ist, dass sie im Studium dem Problem des ›intentionalistischen Fehlschlusses‹³⁰⁵ begegnet oder der These vom »Tod des Autors«³⁰⁶ und ihrer »Breitenwirkung als marktschreierische Parole«,³⁰⁷ zumindest aber durch ihre Studienbildung für den Problembereich sensibilisiert wurden. Welche Wirkung die genannten literaturtheoretischen Positionen entfalten, wurden sie im Studium vermittelt, wird in einem anderen Interview deutlich: Hier wird zunächst eine Position, die der eben zitierten vergleichbar ist, mit dem germanistischen Hintergrund des Befragten begründet. Dessen ungeachtet könnte der Befragte wie die o.g. Zuschauerin ein wie auch immer fundiertes Interesse an der Person des Autors haben. Stattdessen stellt er jedoch fest, dass ihn diese in keiner Weise interessiere, und zwar nur deshalb, weil er den sogenannten intentionalistischen Fehlschluss überhaupt als Problem anerkennt: »Also, da muss ich Ihnen sagen, weil ich [...] als Germanist 'ne bestimmte Position vertrete [...], dass mich das nicht interessiert.«³⁰⁸

Im zuvor zitierten Fall war sich die interviewte Person nicht im Klaren darüber, woher ihr Interesse an der Person des Autors rührt, was bei vielen anderen interviewten Personen ähnlich war: »Ich weiß nicht genau«,³⁰⁹ konnten einige nur antworten. Andere wiederum vermochten das Bedürfnis, den Autor kennenzulernen, lediglich zu reformulieren, nicht aber zu erklären. So meinten sie z.B., es gehe ihnen dabei um »die Möglichkeit, diese Person des Auto-

niert – ein Phänomen, das ebenso bei anderen Besuchern anklingt und zumindest in einem weiteren Interview explizit reflektiert wird. Vgl. Interview 03/ml4 (FB 161), 8.3.2.6.3, Z. 405-416.

³⁰⁵ Vgl. William K. Wimsatt/Monroe C. Beardsley: »The Intentional Fallacy« (1946/überarb. 1954), in: William K. Wimsatt: *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington: University of Kentucky Press 1989, S. 3-18. Aus theoretischer Perspektive und vor dem Hintergrund des unten dargestellten Interpretationsmodells (Kap. 5.3.2.1) nehme ich mit Jannidis an, dass die »prinzipielle Unmöglichkeit einer vollkommen gesicherten Zuschreibung [...] nicht gegen [die] Brauchbarkeit der Zuschreibung überhaupt« spricht. Jannidis: »Der nützliche Autor«, S. 385. Zu Interpretationsproblemen beim Herstellen von Zusammenhängen von textinternen und -externen Daten im Allgemeinen vgl. Simone Winko: »Einführung: Autor und Intention«, in: Fotis Jannidis et al. (Hrsg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen: Niemeyer 1999, S. 39-46, hier S. 40.

³⁰⁶ Roland Barthes: »Der Tod des Autors« (1967), übers. v. Matias Martinez, in: Fotis Jannidis (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam 2000, S. 185-193.

³⁰⁷ Karl Eibl: »Der ›Autor‹ als biologische Disposition«, in: Fotis Jannidis et al. (Hrsg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen: Niemeyer 1999, S. 47-60, hier S. 47, Fn. 1.

³⁰⁸ Interview 02/ml4 (FB 010), 8.3.2.6.2, Z. 242-244.

³⁰⁹ Interview 05/ml3 (FB 316), 8.3.2.3.5, Z. 242; ebenso Interview 02/sl3 (FB 011), 8.3.2.7.2, Z. 264f.

ren [sic] einfach mal zu sehen, zu hören, zu beobachten«;³¹⁰ sie wünschen sich, »die Person sozusagen vor Augen«³¹¹ zu haben, ohne angeben zu können, warum.

Die Auswertung der Interviews zeigt nun, dass es insbesondere zwei Bedürfnisse sind, die dazu motivieren, den Autor erleben zu wollen. Das erste ist gleichsam eine intellektualisierte Spielform des Promi-Voyeurismus – eine Haltung, die die »Exklusionsindividualität«³¹² von Produzenten kultureller Produkte mit konstituiert. Sie findet sich nicht nur bei ›Fans‹ oder bei Rezipienten populärer Unterhaltungskultur, sondern auch im bildungskulturell geprägten Bereich. So gibt eine Zuschauerin zu Protokoll: »Das ist eben auch der Reiz, dass man so einen berühmten Mann [im Beispiel, das die Zuschauerin nennt: Imre Kertész, SD] auch ... sprechen hört über sein tolles Buch.«³¹³ Eine andere Besucherin, die sich ebenfalls des interpretationstheoretischen Problems des sogenannten intentionalistischen Fehlschlusses bewusst ist, führt das Interesse an biografischen Informationen im Allgemeinen ebenfalls auf das beschriebene ›voyeuristische‹ Bedürfnis zurück:

Ich glaube, die *Gala* lesende [Realname] in mir möchte auch gerne mal den Autor kennenlernen und gerne ein bisschen mehr erfahren, wie zum Beispiel ihre [Eva Menasses, SD] Kinder heißen, die sie [...] erwähnt hat, und die Literaturwissenschaftlerin und Kunsthistorikerin in mir sagt: Vermische niemals Biografie und Text.³¹⁴

Zwar findet sich diese ›voyeuristische‹ Haltung auch im Bereich der bildungskulturell geprägten Rezeption, zugleich wird sie hier von vielen abgelehnt: »UM GOTTES WILLEN! WIR SIND DOCH NICHT IN DER FUSSBALL-BUNDESLIGA«³¹⁵ – so kommentiert z.B. ein Besucher der Stuttgarter Lesung von Eva Menasse die Frage danach, ob er sich nach der Lesung ein Buch signieren lassen wolle.

Das andere, häufiger vorgebrachte Bedürfnis, das bewirkt, den Autor live auftreten zu sehen und dadurch sowie durch das, was er sagt, Informationen über ihn erlangen zu wollen, klang bereits an: Vielen Zuschauern geht es darum, einen Zusammenhang zwischen Autor und Text herzustellen – und dass es einen Zusammenhang gebe, so ein Zuschauer, »das hat jeder, diese Vorstellung«,³¹⁶ auch, wer sich scheue, ihn herzustellen. Dabei werden meh-

³¹⁰ Interview 07/ml2 (FB 137), 8.3.2.2.7, Z. 24f.

³¹¹ Interview 01/sl3 (FB 029), 8.3.2.7.1, Z. 299f.

³¹² Eibl: »Der ›Autor‹ als biologische Disposition«, S. 59.

³¹³ Interview 03/sl3 (FB 010), 8.3.2.7.3, Z. 244f. An anderer Stelle heißt es, es gehe darum, zu erfahren, wer hinter den »tolle[n] Gedanken« stecke, die sich im Buch finden – auch hier wird impliziert, dass die Bewunderung des Autors eine wesentliche Motivation dafür bildet, diesen live zu erleben. Interview 01/ml3 (FB 261), 8.3.2.3.1, Z. 356.

³¹⁴ Interview 04/ml4 (FB 034), 8.3.2.6.4, Z. 357-361.

³¹⁵ FB-sl2.008, S. 6 (FB-27).

³¹⁶ Interview 03/ml4 (FB 161), 8.3.2.6.3, Z. 409f.

rere Arten des Zusammenhangs angeführt: (1) die Autorintention,³¹⁷ (2) autobiografische Bezüge³¹⁸ und (3) die Wirkung autorbezogener Informationen auf die eigene Rezeptionshaltung und Kaufentscheidungen. So gibt eine Zuschauerin an: »[E]s interessiert dann einen oft das Buch viel eher, wenn man weiß, wer das geschrieben hat«,³¹⁹ und ein anderer Besucher ergänzt: »[W]enn ich einen Autor persönlich höre, wie er liest oder wie er spricht, dann bin ich neugieriger auf seine Bücher als zuvor«. ³²⁰ Zugleich birgt die Autorenlesung das gegenteilige Potenzial: »[W]enn sie mir unangenehm gewesen wäre, hätte das für mich auch bedeuten können, dass ich nichts mehr lese weiterhin«, ³²¹ sagte etwa eine Zuschauerin über Eva Menasse. Die Voraussetzung dafür, dass das Erleben des Autors eine Kaufentscheidung unterstützt, ist jedoch, dass auch der Text den jeweiligen Wertmaßstäben genügt: »[E]ntweder stimmt einem das [Erleben der Autorin, SD] das Buch sehr gut, aber ich habe auch schon die andere Seite gesehen, wo ich sag, das Buch kaufst du dir nicht, aber die Frau ist sehr interessant, gefällt mir«. ³²²

Gleichwohl bekräftigen diese Aussagen die Einsicht, dass sich auch in der Buchbranche ein personalisiertes Marketing, wozu auch Autorenlesungen zu zählen sind, empfiehlt³²³ – Marketing also, das wesentlich über eine Authentifizierung des präsentierten Produkts funktioniert. Die Aussagen der Befragten zeigen zudem, dass es hierzu nicht notwendig ist, dass Autoren bereits über ein hohes Maß an Prominenz verfügen oder sie bzw. ihre Produkte skandalisiert werden.³²⁴ Vielmehr scheint bei vorhandenem Interesse am Produkt des Autors bereits ein sympathischer, authentischer Eindruck zu genügen, um den Willen zu befördern, ein Buch des auftretenden Autors zu erwerben.

Diese Kaufabsicht korreliert hoch signifikant mit der Bewertung der Veranstaltung insgesamt, zu der die Beurteilung der Person des Autors beiträgt, bei mittlerer Effektstärke (8.4.20.1). Rund die Hälfte der Besucher, die noch nie ein Buch des Autors gelesen haben, will sich eines kaufen; von jenen, die be-

³¹⁷ Vgl. Interview 03/ml3 (FB 317), 8.3.2.3.3, Z. 385-393; Interview 02/sl1 (FB 038), 8.3.2.4.2, Z. 224f.

³¹⁸ Vgl. Interview 01/sl1 (FB 073), 8.3.2.4.1, Z. 323-327; Interview 01/ml4 (FB 118), 8.3.2.6.1, Z. 314-327.

³¹⁹ Interview 02/ml3 (FB 181), 8.3.2.3.2, Z. 340f.

³²⁰ Interview 01/sl2 (FB 013), 8.3.2.5.1, Z. 197-199.

³²¹ Interview 03/sl2 (FB 002), 8.3.2.5.3, Z. 252f.

³²² Interview 06/ml4 (FB 104), 8.3.2.6.6, Z. 25-28.

³²³ Diese Hypothese findet sich bereits bei Levin L. Schücking, der feststellte, für viele Lesungen gelte, dass »der nachhaltige Eindruck, der von einer Dichterpersönlichkeit bei dieser Gelegenheit ausging, sich als mächtiger als viele ablehnende oder laue Kritiken erwies«. Levin L. Schücking: *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, 3., neu bearb. Aufl., Bern, München: Francke 1961, S. 99.

³²⁴ Marc Reichwein: »Diesseits und jenseits des Skandals. Literaturvermittlung als zunehmende Inszenierung von Paratexten«, in: Stefan Neuhaus/Johann Holzner (Hrsg.): *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007, S. 89-99.

reits einen Titel des Auftretenden gelesen haben sind es sogar 72 %; im Lesungspublikum insgesamt beläuft sich der Anteil auf 56 % (8.4.20.2). »Die öffentliche Lesung wird zum Ereignis, das die Lektüre ersetzt«,³²⁵ merkte Ulrich Greiner 1989 in einem Artikel in der Wochenzeitung *Die Zeit* an. Dass die Motivation zum Buchkauf durch Lesungen erhöht wird, zeigt jedoch, dass Greiners Einschätzung wie so viele seiner Diagnosen kulturpessimistisch überspitzt und unzutreffend ist (sogar bei Besuchern von Poetry Slams, von denen immerhin 15 % beabsichtigen, im Anschluss an die Veranstaltung ein Buch zu erwerben, gilt dieser Zusammenhang; ebd.). Dies gilt insbesondere, weil in keinem Fall davon auszugehen ist, dass der Literaturveranstaltungsbesuch Auswirkungen auf das Lesesumma insgesamt hat – höchstens beeinflusst er, ob der präsentierte Text gelesen wird oder nicht.

5.3.1.2 Wertmaßstabsmuster und präferenzstrukturbedingte Teilgruppen innerhalb der Publika

In Kapitel 5.3.1.1 wurde ausgehend von den offenen Fragen FB-13, -14 und -15 bestimmt, welche Wertmaßstäbe und übergeordneten Wertmaßstabskategorien den Zuschauern ad hoc für die Beurteilung der Güte von Veranstaltungen des jeweiligen Formats und von Auftritten mit literarischen Texten in besonderem Maße relevant erscheinen. Solchen Wertmaßstäben und Wertbereichen, die von den Lesungs- oder Poetry-Slam-Zuschauern häufig genannt wurden, kommt innerhalb des betreffenden Publikums eine besonders große Wichtigkeit zu. Viele der häufig genannten Wertmaßstäbe spielen nicht nur für die Zuschauer eine Rolle, sondern auch für die auftretenden Autoren und für die Organisatoren der Veranstaltungen, wie in Kapitel 4 herausgearbeitet wurde. Letztgenanntes Set an Wertmaßstäben bildete die wesentliche Grundlage für die Item-Batterie FB-18.³²⁶ Innerhalb dieser kann veranstaltungsformatsbezogenen Werten auf einer fünfstufigen Rating-Skala persönliche Relevanz zu- oder abgesprochen werden; die Befragten können sich zu den jeweili-

³²⁵ Ulrich Greiner: »Tanz der Vampire«, in: *Die Zeit*, 23.4.1998.

³²⁶ Dabei wurde jedes theoretische Konstrukt, das in Kapitel 4 herausgearbeitet wurde, lediglich mit einem einzelnen Item erfasst, nicht mithilfe einer vorher erarbeiteten Skala. Die Konstruktion eines Sets von Skalen, die einzelne Wertmaßstäbe erfassen, wäre im vorliegenden Untersuchungsrahmen nicht zu leisten gewesen. Zudem durfte der Fragebogen nicht noch umfangreicher werden, um die Rücklaufquote nicht zu beeinträchtigen. Dessen ungeachtet ist die Abbildung der allermeisten Konstrukte in einer einzelnen Variable m.E. hinreichend (gleichwohl erfasst z.B. Variable wm01 [vgl. Anhang 8.2.1.4] nur einen Teilaspekt möglichen ästhetischen Synkretismus, sodass Letzterer mithilfe des Items nicht allgemein gemessen werden kann, sondern nur die Affinität zur Einbindung von Musik in Literaturveranstaltungen).

Die Nennungen in den offenen Fragen FB-13 bis -15 zeigen, dass im Fragenset FB-18 keine relevanten Veranstaltungs- oder Auftrittsaspekte unbeachtet blieben.

gen Maßstäben also affirmativ verhalten oder sich von ihnen abgrenzen, indem sie ihnen Relevanz absprechen.

Basierend auf den Items im Fragekomplex FB-18 werden in diesem Kapitel erstens verschiedene Wertmuster faktorenanalytisch identifiziert (Kap. 5.3.1.2.1). Davon ausgehend werden zweitens mithilfe clusteranalytischer Methoden distinkte Publikumsgruppen bestimmt, deren Mitglieder dieselbe Einschätzung dieser Wertmuster miteinander teilen (Kap. 5.3.1.2.2).³²⁷ Die verschiedenen Publikumscluster werden anschließend auf ihre Unterschiede und Gemeinsamkeiten hin untersucht, um Ansätze für eine Erklärung der unterschiedlichen Wertmuster anführen zu können.

In FB-18 werden insgesamt 39 Aussagen aufgelistet, zu denen sich die Befragten ablehnend oder zustimmend verhalten können. Die Statements beziehen sich auf das aktuell besuchte Veranstaltungsformat, nicht auf Literaturveranstaltungen allgemein. Hierfür gibt es mehrere Gründe: Erstens scheint eine mentale Repräsentation der Literaturveranstaltung im Allgemeinen aufgrund der oben dargestellten Ausdifferenziertheit des Veranstaltungsfeldes (Kap. 4) kaum denkbar. Zweitens wären die Angaben der Befragten dadurch, dass sie sich bei einer Veranstaltung eines bestimmten Formats befinden, einem starken *primacy effect* unterworfen gewesen, hätte man nach Literaturveranstaltungen im Allgemeinen gefragt (und zwar noch nicht einmal bei allen Zuschauern in demselben Maße).

Diese beiden Probleme werden umgangen, fragt man nach dem aktuell besuchten Format. Dies ist außerdem deshalb die Vorgehensweise der Wahl, weil es im Folgenden darum geht, Präferenzstrukturen herauszuarbeiten, denen an zwei entgegengesetzten Polen des Literaturveranstaltungsspektrums eine praktische Relevanz zukommt; die relationale Wertstruktur des Konsumtionsfeldes lässt sich nur rekonstruieren, werden zur Extraktion von Wertmustern und Publikumsgruppen/-clustern, die sich aufgrund ihrer Einschätzung dieser Wertmuster unterscheiden, Zuschauer von Formaten an beiden Polen berücksichtigt.

Es gibt also mehrere gegenstandsbedingte Gründe, die das gewählte Vorgehen notwendig machen. Gleichwohl kann die beschriebene Vorgehensweise zu folgendem Phänomen führen: Da sich die Items in FB-18 auf den jeweiligen Formatsprototyp beziehen, könnte derselben Person – einmal befragt bei einer Lesung und einmal bei einem Poetry Slam – aufgrund einer unterschiedlichen Antwortstruktur jeweils verschiedenen Gruppen/Clustern zugeordnet werden;³²⁸ es kann nicht ausgeschlossen werden, dass ein Lesungszuschauer, der

³²⁷ Eine Clusteranalyse, die auf dem Set der Ausgangsitems basiert, führt aufgrund ihrer Interkorrelation nicht zu trennscharfen Clustern. Deshalb bietet es sich an, eine Faktorenanalyse vor die Clusteranalyse zu schalten: Erstere führt als datenreduzierendes Verfahren zwar immer zu einem Informationsverlust, ermöglicht es aber, nicht miteinander korrelierte Variablen (die Faktoren) als Ausgangspunkt für eine Clusteranalyse zu bilden.

³²⁸ Um die Einteilung der Publika ausgehend von ihren veranstaltungsformatsbezogenen Werten geht es in Kapitel 5.3.1.2.2

aufgrund seiner veranstaltungsformatsbezogenen Präferenzen einem bestimmten Cluster zugeordnet wird, aufgrund seiner Antworten, die er mit Bezug auf Slams gibt, einem ganz anderen Cluster zugeordnet werden würde. Dieses Szenario ist deshalb kein rein theoretisches, weil Slam-Zuschauer auch Lesungen besuchen und Zuschauer bei Lesungen in Literaturhäusern – wenn gleich seltener – auch Poetry Slams: Rund ein Drittel der Slam-Besucher hat in den letzten zwölf Monaten mindestens einmal eine Lesung besucht hat (wobei nicht erhoben wurde, ob es sich dabei um Literaturhauslesungen handelte) und immerhin ca. 13 % der Lesungsbesucher mindestens einen Poetry Slam (8.4.9.1).

Dies stellt jedoch kein Problem für die Untersuchung dar: Dass entsprechende Fälle möglich sind, bedeutet keineswegs, dass sie auch wahrscheinlich sind. Insbesondere die Angaben zur Relevanz der beiden Literaturveranstaltungsformate Lesung und Poetry Slam für die Freizeitgestaltung der Besucher (FB-12; Kap. 5.2.3) lassen erwarten, dass sich die *Struktur* der Antworten in FB-18 nicht fundamental unterscheiden würde: Das jeweils andere Format ist für die Freizeitgestaltung in den allermeisten Fällen kaum relevant (8.4.8.1.1), was für ähnliche *Antwortstrukturen* auch in Bezug auf verschiedene Formate spricht, selbst wenn sich einzelne oder auch mehrere Antworten auf Items in FB-18 unterscheiden. Dass vereinzelter Zuschauer FB-18 hinsichtlich unterschiedlicher Formate strukturell jeweils anders beantworten würden, ist wiederum für die Gültigkeit der allgemeinen Schlussfolgerungen nicht relevant, zumal anzunehmen ist, dass die übergeordneten Wertmaßstäbe und latenten Wertstrukturen, die den Einzelwertungen zugrunde liegen, unabhängig davon sind, welches Format den Bezugsgegenstand der erhobenen Wertmaßstäbe bildet. Um es an einem Beispiel zu verdeutlichen: Befragt man Christen und Muslime nach ihren Wertvorstellungen, findet man mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit in beiden Gruppen religiöse Extremisten, die übergeordnete Wertvorstellungen teilen; die einzelnen Werturteile, von denen auf das latente Einstellungsmuster »Extremismus« geschlossen wird, beziehen sich dabei jedoch auf ihre jeweilige Religion.

Tatsächlich wird die Analyse der soziodemografischen und weiteren kulturkonsumtorischen Clustermerkmale die Differenzierung von Publikumsgruppen, wie sie ausgehend von den in FB-18 abgefragten Wertmaßstäben vorgenommen wurde, unterstreichen, insofern sie weitere strukturelle Unterschiede zwischen den Clustern aufzeigt (Kap. 5.3.1.2.2.2). Praktisch wurde das beschriebene Szenario dadurch ausgeschlossen, dass Mehrfach-Respondenten ausgehend von Frage FB-30 in den Auswertungen nur mit dem ersten Fragebogen, den sie ausgefüllt haben, berücksichtigt wurden.

5.3.1.2.1 »Deshalb gehe ich hin und das gefällt mir«. ³²⁹ Wertmaßstabsmuster

5.3.1.2.1.1 Die faktorenanalytische Bestimmung von Wertmustern

Wertmuster sind intersubjektiv auftretende Konstellationen von Wertmaßstäben, die in ähnlicher oder übereinstimmender Weise positiv oder negativ ausgeprägt sind. Sie sind – so darf ausgehend von den Ergebnissen der soziologischen Forschung angenommen werden – Teil des Habitus und treten mithin sozialgruppenspezifisch auf. Um Wertmuster innerhalb der Antworten der Befragten auf die Items in FB-18 zu identifizieren, bietet sich das multivariate Analyseverfahren der explorativen Faktorenanalyse an.³³⁰ Mit ihrer Hilfe ist es möglich, regelmäßig gemeinsam auftretende Ausprägungen von Items auf Grundlage der Interkorrelationsmatrix des Variablensets zu gruppieren und so auf eine gegenüber den Ausgangsitems geringere Zahl latenter Hintergrundvariablen zurückzuführen: die Faktoren. Diesen kommt für jeden Fall, der in die Analyse einfließt, ein im Rahmen der Faktorenanalyse neu gebildeter Wert zu. Es handelt sich bei der explorativen Faktorenanalyse also um ein strukturentdeckendes und datenreduzierendes Verfahren. Die Faktoren, so darf auf inhaltlicher Ebene angenommen werden, steuern als »Hintergrunddispositionen« die Beantwortung der einzelnen Items oder bilden ein Gemeinsames der systematisch auftretenden Itemausprägungen.³³¹ Ein wichtiges Ergebnis ist mithin ihre inhaltliche Interpretation – im vorliegenden Fall als Wertmuster, da die Ausgangsitems einzelne Wertmaßstäbe erfassen.

³²⁹ Interview 10/mp1 (FB 027), 8.3.1.2.10, Z. 23f.

³³⁰ Genau genommen handelt es sich bei der explorativen Faktorenanalyse nicht um ein einzelnes, sondern um eine Gruppe verwandter statistischer Verfahren. Vgl. Jürgen Janssen/Wilfried Laatz: *Statistische Datenanalyse mit SPSS. Eine anwendungsorientierte Einführung in das Basissystem und das Modul Exakte Tests*, 8., überarb. Aufl., Berlin, Heidelberg: Springer 2013, S. 547. Grundlage faktorenanalytischer Verfahren können theoretisch nur Items sein, die mindestens intervallskaliert sind. Für die Items in FB-18 wurde eine fünfstufige Rating-Skala mit den Polen »Stimme gar nicht zu« und »Stimme sehr zu« gewählt, also eine Ordinalskala. In der Forschungspraxis ist es jedoch üblich, entsprechende Skalen unter bestimmten Voraussetzungen als Intervallskalen zu behandeln und so z.B. auch faktorenanalytisch nutzen zu können. Vgl. z.B. Klaus Backhaus et al.: *Multivariate Analysemethoden. Eine anwendungsorientierte Einführung*, 9., überarb. u. erw. Aufl., Berlin, Heidelberg, New York: Springer 2000, S. 254f.; Baur: »Das Ordinalzahlenproblem«. Für eine Interpretation der ordinalskalierten Daten als stetige Daten spricht im vorliegenden Fall u.a., dass es nicht unplausibel ist, anzunehmen, die Abstände zwischen den Werten seien gleich groß. Grund hierfür ist, dass lediglich die Pole der Skala verbal definiert sind, und zwar als eindeutiger Gegensatz.

³³¹ Bei der sog. Hauptkomponentenanalyse (vgl. auch die nachfolgende Fn. 332) gilt ausschließlich Letzteres. Vgl. Backhaus et al.: *Multivariate Analysemethoden*, S. 286.

Durchgeführt wurden zwei Hauptachsen-Faktorenanalyse mit orthogonaler Rotation (Varimax) über die Gesamtstichprobe,³³² um so die Items zu unabhängigen, unkorrelierten Merkmalen zusammenzufassen (eine Übersicht über die Items in FB-18 findet sich in Anhang 8.2.1.4). Aus dem Item-Set FB-18 wurden dabei zwei Variablen nicht einbezogen: Der performancebezogene Wertmaßstab »Auswendiger Vortrag« (Variable wm21) beschreibt eine Praxis, die bei Literaturhauslesungen aus Prosatexten in hohem Maße unüblich ist und so ergebnisverzerrend wirkt. Zwar wird im betreffenden Item nach der Praxis bei Autorenlesungen im Allgemeinen gefragt, also z.B. auch Lyriklesungen, wo der freie Vortrag weitaus häufiger anzutreffen ist, die Frage wird durch den jeweiligen aktuellen Kontext aber auf Prosaesungen in Literaturhäusern bezogen. Die Frage danach, wie wichtig den Rezipienten die »Art der Vortragsweise« (Variable wm20) ist, ist zu wenig spezifisch formuliert: Die Auswertung der Fragen FB-13 bis -15 hat gezeigt, dass bei den Lesungen oftmals nur die auditive Dimension der Performance als etwas begriffen wird, das die »Art der Vortragsweise« ausmacht. Gestik, Mimik und Bewegungen hingegen werden vom Lesungspublikum als Möglichkeiten der Auftrittsgestaltung ausgeblendet. Es ist deshalb nicht anzunehmen, dass Lesungs- und Slam-Zu-

³³² In vielen Studien wird zur Identifikation von Wertmustern in Item-Sets, die Wertmaßstäbe erfassen, das Verfahren der Hauptkomponentenanalyse verwendet (das jedoch nicht zu den faktorenanalytischen Verfahren im engeren Sinne zu zählen ist; vgl. Backhaus et al.: *Multivariate Analysemethoden*, S. 285). Es führt auf den ersten Blick zu »besseren« Ergebnissen als die übrigen faktorenanalytischen Methoden, also zu einer höheren Varianzaufklärung sowie höheren Faktorladungen der Variablen. Grund dafür ist der Umstand, dass die Einzelrestvarianz der Variablen nicht herausgerechnet wird. Die Hauptkomponentenanalyse bietet sich jedoch primär als Verfahren zur bloßen Datenreduktion an. Zur Identifikation von Wertmustern ist sie m.E. deshalb nicht zweckdienlich, weil die einzelnen Wertmaßstäbe (Items) kausal auf die Wertmuster (Faktoren) zurückgeführt werden sollen, sprich: die Korrelationen zwischen den Items kausal interpretiert werden sollen. Demgegenüber liegt der inhaltlichen Interpretation einer Komponente der Schluss auf den »gemeinsamen Nenner« der Items zugrunde – also eine geteilte Eigenschaft und damit etwas vollkommen anderes als ein Wertmuster.

Die kausale Interpretation erfordert ein anderes, faktorenanalytisches Verfahren, das die gesamte gemessene Varianz berücksichtigt, also zwischen Kommunalität (dem Anteil der Varianz, der durch die gewählten Faktoren aufgeklärt wird) und Einzelrestvarianz unterscheidet und lediglich die Varianz in Höhe der Kommunalität auf die Faktoren zurückführt. Trotzdem wird die Hauptkomponentenanalyse oftmals für Studien mit besagtem Ziel verwendet, wobei mithin von einer falschen Grundannahme ausgegangen wird. Vgl. Backhaus et al.: *Multivariate Analysemethoden*, S. 285f. Der gegenüber der Hauptkomponentenanalyse niedrigere Prozentsatz aufgeklärter Gesamtvarianz bei Untersuchungen, die sich wie die vorliegende z.B. der Hauptachsen-Faktorenanalyse bedienen, ist deshalb keineswegs geringzuschätzen. In der aktuellen Untersuchung resultiert er primär daraus, dass der Umfang der eingesetzten Itematterie aus untersuchungspraktischen Gründen im Rahmen der Erhebungen bei Live-Veranstaltungen nicht größer sein durfte.

schauer das Item auf dieselbe Weise verstehen. Da unterbestimmt bleibt, welche spezifischen Performance-Aspekte durch das Item abgedeckt sind, erschwert es die inhaltliche Interpretation der Faktoren in hohem Maße und sollte deshalb nicht zu ihrer Bildung hinzugezogen werden.

Das Set der verbliebenen Variablen weist Measure-of-Sampling-Adequacy-Werte (MSA-Werte) von mindestens 0,68 (im Fall von Variable wm11) auf.³³³ Alle Werte liegen mithin über 0,5, weshalb sich die Korrelationsmatrix des gewählten Variablensets für eine Faktorenanalyse eignet und keine Variablen aufgrund des MSA-Wertes ausgeschlossen werden müssen;³³⁴ das MSA-Gesamtmaß des Kaiser-Meyer-Olkin-Kriteriums der Stichprobeneignung liegt bei 0,89 und ist damit sehr gut erfüllt.³³⁵

Bei der ersten Faktorenanalyse wurde zur Bestimmung der Faktorenzahl auf das Kaiser-Guttman-Kriterium zurückgegriffen: Es wurden alle Faktoren mit einem Eigenwert $> 1,0$ extrahiert, sodass die Faktoren mehr Varianz binden als eine einzelne (z-standardisierte) Ausgangsvariable (8.4.13.1).³³⁶ Die extrahierten acht Faktoren eignen sich jedoch nicht als Ausgangsbasis für die später vorgenommene Clusteranalyse³³⁷ – hierfür wurde unter Anwendung des sog. Elbow-Kriteriums eine zweite Faktorenanalyse durchgeführt, bei der lediglich zwei Faktoren extrahiert wurden (s.u.; 8.4.13.2).

In vielen Fällen führt das Kaiser-Guttman-Kriterium zu einer Überschätzung der Faktorenzahl, gleichwohl erlaubt die hier extrahierte höhere Faktorenzahl einen – wie unten gezeigt wird – inhaltlich plausiblen Ausblick auf die ›Binnendifferenzierung‹ der beiden großen oppositionellen Wertmuster, die das Resultat der unten beschriebenen Faktorenanalyse bilden. Bei der Acht-Faktoren-Lösung wären solche Variablen, die sich nicht klar einem Faktor zuordnen

³³³ Die MSA-Werte aller anderen Variablen sind $\geq 0,7$, die allermeisten $\geq 0,8$ bzw. $\geq 0,9$. (Die Werte finden sich in der Diagonalen der Anti-Image-Korrelationsmatrix; 8.4.13.1.)

³³⁴ Vgl. Charles D. Dziuban/Edwin C. Shirkey: »When Is a Correlation Matrix Appropriate for Factor Analysis? Some Decision Rules«, in: *Psychological Bulletin* 81 (1974), S. 358-361, hier S. 359. Auch der Anteil der Nicht-diagonal-Elemente der Anti-Image-Kovarianz-Matrix, deren Werte $> 0,09$ sind (also ›ungleich Null‹), liegt nicht über 25 %, was für eine Eignung des Variablensets spricht. Vgl. ebd.

³³⁵ KMO-Werte von $\geq 0,8$ gelten als ›meritorious‹, von $\geq 0,9$ als ›marvelous‹. Vgl. Backhaus et al.: *Multivariate Analysemethoden*, S. 269. Der Bartlett-Test auf Sphärizität ist im vorliegenden Fall nicht relevant, da er bei größeren Fallzahlen fast immer signifikant ausfällt.

³³⁶ Vgl. Bortz/Schuster: *Statistik für Human- und Sozialwissenschaftler*, S. 415.

³³⁷ Im Anschluss an eine hierarchische Clusteranalyse hat sich gezeigt, dass die Mittelwertsunterschiede zwischen den Clustern z.T. gering ausfallen, die Standardabweichungen innerhalb der Cluster nicht alle unter denen des Gesamtdatensatzes liegen und auch die Homogenität der Cluster nicht vollkommen gewährleistet ist (8.4.14.2.1). Zu den Bewertungskriterien von Cluster-Lösungen vgl. Backhaus et al.: *Multivariate Analysemethoden*, S. 378; Sabine Fromm: »Clusteranalyse«, in: Dies. (Hrsg.): *Datenanalyse mit SPSS für Fortgeschrittene 2. Multivariate Verfahren für Querschnittsdaten* (2010), 2. Aufl., Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2012, S. 191-222, hier S. 214.

lassen und somit nicht dem sog. Fürntratt-Kriterium genügen,³³⁸ theoretisch aus dem Set auszusondern. Da es jedoch inhaltlich plausibel ist, dass die betreffenden Variablen auf mehreren Faktoren laden, und sie zudem nicht als »Markiervariablen«³³⁹ herangezogen werden bzw. zur Interpretation dieser Faktoren notwendig sind, sondern sie lediglich stützen, wurden sie im Set belassen – schließlich geht es bei der Faktorenanalyse immer auch darum, »dasjenige Ordnungssystem herauszufinden, das mit den theoretischen Kontexten der untersuchten Variablen am besten zu vereinbaren ist.«³⁴⁰ Darüber hinaus müssten einige der Faktoren der Acht-Faktoren-Lösung in Folgeuntersuchungen durch weitere Variablen gestützt werden, da die Anzahl der Variablen, die hinreichend stark auf den Faktoren laden, die inhaltliche Interpretation der Faktoren unter Vorbehalt stellt.³⁴¹ Trotzdem ist es im aktuellen, explorativen Untersuchungsrahmen erkenntnisfördernd, auch die Acht-Faktoren-Lösung in den Blick zu nehmen: Die dort herausgearbeiteten Wertmuster verdeutlichen, welche unterschiedlichen »Perspektiven«, sich den Veranstaltungen und Auftritten zu nähern, sich in der Zuschauerschaft von Literaturveranstaltungen ausmachen lassen.

Beide Hauptachsen-Faktorenanalysen erklären einen mittleren Anteil der Gesamtvarianz des Variablensets (26 % in der Zwei-Faktoren-Lösung [8.4.13.2, Erklärte Gesamtvarianz]; 38 % in der Acht-Faktoren-Lösung [8.4.13.1, Erklärte Gesamtvarianz]). Große Anteile der Varianz mancher Variablen erklären sich mithin aus einem hohen Anteil Eigenrestvarianz und/oder durch relevante Faktoren, die ausgehend vom verwendeten Variablenset nicht identifizierbar waren. Auch dies bildet ein Forschungsdesiderat, das in Folgeuntersuchungen aufzuarbeiten wäre, die von einem deutlich breiteren Variablenset ausgehen.

³³⁸ Als solche zählen Variablen, bei denen weniger als 50 % der aufgeklärten Varianz auf einen Faktor entfallen, bei denen also der Quotient aus quadrierter Faktorladung und Kommunalität (a^2/h^2) $\geq 0,5$ ist. Vgl. Ernst Fürntratt: »Zur Bestimmung der Anzahl interpretierbarer Faktoren in Faktorenanalysen psychologischer Daten«, in: *Diagnostica* 15 (1969), S. 62-75.

³³⁹ Markiervariablen sind jene Variablen, die am höchsten auf einem Faktor laden, mindestens jedoch $\geq 0,4$.

³⁴⁰ Bortz/Schuster: *Statistik für Human- und Sozialwissenschaftler*, S. 387.

³⁴¹ Dies gilt nicht für die Zwei-Faktoren-Lösung. Zur Anzahl notwendiger Variablen mit bestimmten Faktorladungen für die inhaltliche Interpretation von Faktoren und zum Zusammenhang von Stichprobengröße und Ladungsstruktur vgl. Edward Guadagnoli/Wayne F. Velicer: »Relation of Sample Size to the Stability of Component Patterns«, in: *Psychological Bulletin* 103 (1988), S. 265-275; James P. Stevens: *Applied Multivariate Statistics for the Social Sciences*, 5., überarb. Aufl., New York, London: Routledge 2009, S. 333.

5.3.1.2.1.2 Distinkte Wertmuster im Autorenlesungs- und Poetry-Slam-Publikum (Acht-Faktoren-Lösung)

Die Acht-Faktoren-Lösung (8.4.13.1) gibt Aufschluss über z.T. recht spezifische Wertmuster, die bei den Zuschauern der Slams und Lesungen jeweils unterschiedlich stark ausgeprägt sind (eine Übersicht der Wertmuster findet sich in Abb. 10). Zwar klären dabei einige der Faktoren nur einen niedrigen Teil der Varianz des Variablensets auf, gleichwohl sind sie inhaltlich in hohem Maße plausibel. Bei der inhaltlichen Faktoreninterpretation werden Variablen berücksichtigt, die $\geq 0,4$ auf dem betreffenden Faktor laden (sog. Markiervariablen).³⁴² Items mit niedrigeren Ladungen von $\geq 0,3$ wurden wie bipolare Variablen, die auf dem jeweils anderen Faktor stärker laden, nur ergänzend berücksichtigt, und auch das nur in Relation zur Semantik des betreffenden Faktors, die aus den Markiervariablen abgeleitet wurde (es sei denn, sie laden am höchsten auf dem Faktor und entsprechen dabei dem Fürntratt-Kriterium).³⁴³

Abb. 10 – Wertmuster der Zuschauer untersuchter Autorenlesungen und Poetry Slams*

(nach Anteil der Varianzaufklärung)

Im Rahmen der acht Wertmuster werden jeweils folgende potenziell zugeschriebene Gegenstandseigenschaften und Rezeptionsaspekte positiv bewertet:

- (1) Zuschaueraktivierung: Geselligkeitserleben, »Event«-Eigenschaften, selbstbezogen-affektive Wirkung (v.a. auf Ebene des Spiels), Engagement des Autors bei der Performance
- (2) Vermittlung interpretationsrelevanten Hintergrundwissens durch den Autor
- (3) Erweiterung des eigenen Wissensbestandes, Erwerb von Wissen über die Bedeutung/en des Textes
- (4) (Auditive) Performance-Aspekte und ihre Wirkung
- (5) Gegenstandsorientierte Rezeption und dieser zuträgliche Veranstaltungsbedingungen
- (6) Formalästhetische prägnante Textmerkmale
- (7) Selbstbezogen-affektive Wirkung (v.a. auf Auftrittsebene)
- (8) Gegenstandsbezogen-affektive Wirkung: Einfühlung

*) Die Wertmuster sind das Ergebnis einer Hauptachsen-Faktorenanalyse mit orthogonaler Rotation (Varimax); jedes Wertmuster entspricht einem Faktor, berücksichtigt wurden alle Faktoren mit einem Eigenwert > 1 .
Im Fließtext wird auf die Wertmuster als »FAC«, versehen mit der jeweiligen Nummer, verwiesen.

Zuschaueraktivierung (FAC-1)

Der erste Faktor (FAC-1)³⁴⁴ setzt sich aus verschiedenen Teilaspekten zusammen: Er lässt sich als primär auf die Veranstaltung insgesamt bzw. als auf das Spiel bezogenes Wertmuster fassen, in dessen Mittelpunkt es steht, dass ins-

³⁴² Dieses Kriterium hat James Stevens vorgeschlagen. Vgl. ebd., S. 332f.

³⁴³ Item wm11 (»Es ist mir bei Lesungen/Poetry Slams egal, wenn nur wenig Publikum da ist«) bildet die einzige Ausnahme: Die höchste Ladung, mit der die Variable auf einem Faktor lädt, beträgt 0,28 (FAC-5).

³⁴⁴ So ist auch die Variable benannt, in der sich die Faktorwerte (Berechnungsmethode: Regression) für die einzelnen Fälle finden.

besondere Geselligkeitserleben sowie selbstbezogen-affektive Wirkungen³⁴⁵ und das engagierte Auftreten des Autors bzw. der Autoren für wichtig erachtet werden. Auffällig ist, dass viele Wertmaßstäbe die Aktivierung bzw. Einbindung der Zuschauer betreffen.

(1) Hochwertung von Veranstaltungsaspekten, die das Geselligkeitserleben befördern:³⁴⁶

- gesellige Atmosphäre (selbstbezogen-affektiver Wert, Bezugsebene [Bzg.]: Veranstaltung [VA]; Variable wm09)³⁴⁷
- Ort: Kneipe/Club (formal, Bzg.: VA; wm04)
- VA darf etwas unorganisiert verlaufen (formal; wm05)³⁴⁸

Wie in Kapitel 2.2.5 dargestellt bieten Kneipen bzw. Clubs als Orte der Kategorie A.2 einen sozialen Rahmen, der primär auf Geselligkeits- bzw. Gemeinschaftserleben ausgerichtet ist. So schätzt z.B. ein Slam-Zuschauer, dass »es was Gemütliches, Familiäres hat, also: Man sieht meistens die gleichen Gesichter da [...], und auch wenn man sich nicht kennt, fühlt man sich irgendwie vertraut«. ³⁴⁹ Die Aussage, der Organisationsgrad der aktuellen Veranstaltung müsse nicht allzu hoch sein, spiegelt die Präferenz dafür, dass Veranstaltungen des jeweiligen Formats möglichst informell gehalten sein sollen, was wiederum die gesellige Vergemeinschaftung befördert (Kap. 2.2.5).³⁵⁰

(2) Hochwertung von Eigenschaften, die üblicherweise »Events« zugeordnet werden (Kap. 2.2.4):

- Abwechslungsreichtum (formal, Bzg.: Spiel [SP]; wm08)
- Musik in der Pause, vor oder nach dem SP (formal, Bzg.: VA; wm01), also eine Form ästhetischen Synkretismus
- Beteiligung/Einbindung des Publikums (formal, Bzg.: SP; wm06)³⁵¹

³⁴⁵ In den Schaubildern 9.1-9.12 »selbstbezogene Werte/Betroffenheit«.

³⁴⁶ Die Variablen werden hier wie im Folgenden jeweils nach absteigender Ladungshöhe genannt.

³⁴⁷ Die Erläuterungen zur Bezugsebene des Wertmaßstabs werden dort, wo sie bereits aus der Beschreibung desselben hervorgehen, nicht zusätzlich genannt.

³⁴⁸ Bei wm05 handelt es sich nicht um eine Markiervariable; sie hat eine Ladung < 0,4 (0,38).

³⁴⁹ Interview 11/mp1 (FB 044), 8.3.1.2.11, Z. 14-16.

³⁵⁰ Der Begriff »Geselligkeit« mag im Kontext der u.g. bildungskulturellen Wertmuster Assoziationen zur bildungsbürgerlichen Geselligkeitstradition wecken. Die *spezifische Ausprägung* der Geselligkeit, wie sie in den o.g. Wertmaßstäben zum Ausdruck kommt, hat mit jenen Geselligkeitsformen, die im 18. und 19. Jahrhundert zur Formierung des Bürgertums beitrugen, jedoch nichts zu tun. Zur bürgerlichen Geselligkeit um 1800 vgl. z.B. Emanuel Peters: *Geselligkeiten*; Rebecca Habermas: *Frauen und Männer des Bürgertums. Eine Familiengeschichte (1750–1850)*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002, S. 137-258.

³⁵¹ wm06 lädt lediglich mit 0,38 auf FAC-1.

In der soziologischen Eventtheorie wird vielfach die These aufgestellt, dass die genannten formalen Wertmaßstäbe mit der Hochwertung selbstbezogen-affektiver Wirkungen korrespondieren³⁵² – nicht zuletzt aus diesem Grund sind die genannten Eigenschaften Gegenstand von Wertungsdebatten wie jener um die ›Eventisierung der Literaturrezeption‹ (Kap. 4.2.2.2). Insbesondere die Einbindung von Musik befördert die Aktivierung eines selbstbezogen-affektiven Rezeptionsmodus (Kap. 2.2.4).

(3) Tatsächlich laden neben den drei genannten ›Event‹-Merkmale selbstbezogen-affektive Wertmaßstäbe hoch auf FAC-1:

- Spaß haben/Humorerleben (Bzg.: SP; wm07)
- Überraschung (Bzg.: SP; wm10)
- Unterhaltung (Bzg.: SP; wm12)
- Spaß haben/Humorerleben (Bzg.: Text [T]; wm33)

Den Schwerpunkt bilden hier die Erlebniszustände Spaß und Unterhaltung, und zwar primär bezogen auf die Ebene des Spiels.³⁵³

(4) Hochwertung eines engagierten Auftretens des Autors:

- Gestik/Mimik (formal, Bzg.: Performance [P]; wm16)
- Schauspiel/Darstellung von Textinhalten (formal, Bzg.: Auftritt [AUF]; wm14)

Oben wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Besucher der Lesungen eher Wert auf die auditiven Aspekte der Performance legen, die Slam-Zuschauer hingegen auch den körperlichen Einsatz der Auftretenden positiv beurteilen (Kap. 5.3.1.1.3). Die Hochwertung von Gestik und Mimik wie auch die schauspielerische Darstellung von Textinhalten, z.B. von Figuren, lässt sich nicht nur darauf zurückführen, sondern weitergehend als Wunsch danach interpretieren, dass die Autoren während ihres Auftritts ein hohes Maß an Engagement zeigen, um die Gunst des Publikums für sich zu gewinnen – v.a. eine Präferenz vieler Slam-Zuschauer (Kap. 5.3.1.1.3). Hierzu passt, dass auch der Wertmaßstab »sprachliche Originalität« (wm25) positiv auf FAC-1 lädt (mit 0,35): Anders als die Wichtigkeit der eingesetzten sprachlichen Mittel (wm30) steht der Wertmaßstab – so lässt sich zumindest für den Wettbewerbskontext vermuten – auch für den Wunsch danach, dass der Autor sich in Relation zu anderen zu profilieren vermag, indem er dem Zuschauer etwas Neues bietet.

Hinter dem ersten Faktor stehen also Wertmaßstäbe, in denen neben dem Wunsch nach Geselligkeitserleben und affektiver Aktivierung eine konsumtorische Anspruchshaltung zum Ausdruck kommt. Das Wertmuster lässt sich deshalb inhaltlich mit dem von Gerhard Schulze empirisch herausgearbeiteten Spannungsschema in Zusammenhang bringen, dessen Mittelpunkt ähnliche

³⁵² Vgl. z.B. Hitzler: »Ein bißchen Spaß muß sein!«.

³⁵³ Zusätzlich zu den genannten lädt der Wertmaßstab »Spannung« (Bzg.: T; wm27) mit 0,35 auf FAC-1.

Präferenzen bilden.³⁵⁴ Zugleich steht es in deutlicher Opposition zur Hochwertung einer bildungskulturellen Rezeption,³⁵⁵ die mit einer zumindest behaupteten emotionalen Distanzierung einhergeht.³⁵⁶

Vermittlung interpretationsrelevanten Hintergrundwissens (FAC-2)

Der zweite Faktor sammelt v.a. wirkungsbezogen-kognitive Wertmaßstäbe, mit denen erstens der Erwerb von Wissen über den Autor und zweitens die Ermöglichung eines kognitiven Zugangs zum Text evaluiert werden: Als wichtig erachtet wird die Vermittlung solcher Wissensinhalte, die das Verständnis des Textes befördern. Damit entspricht es in seinen Grundzügen den allgemeinen Präferenzen der Lesungsbesucher, wie sie aus den Wertmaßstäben abgeleitet wurden, die auf FB-13/-14 hin am häufigsten genannt wurden (Kap. 5.3.1.1.2f.). Die Bezugsebene der meisten Wertmaßstäbe, die am höchsten auf dem Faktor laden, ist das Spiel.

(1) Hochwertung des Wissenserwerbs über den Autor:

- erfahren, ob der Text autobiografische Bezüge hat (durch den Auftritt/das Gespräch) (wirkungsbezogen-kognitiv; Bzg.: SP; wm19)
- erfahren, was der Autor für ein Mensch ist (wirkungsbezogen-kognitiv; Bzg.: SP; wm22)
- Authentizität (Bzg.: A; wm17)
- erfahren, was der Autor mit dem Text meint (durch den Auftritt/das Gespräch) (wirkungsbezogen-kognitiv, Bzg.: SP; wm15)

(2) Hochwertung des kognitiven Zugangs zum Text:

- Informationen über den Hintergrund des Textes durch den Autor (im Rahmen des Kotextes/des Gesprächs) (wirkungsbezogen-kognitiv, Bzg.: SP; wm24)
- Interessantheit des Themas (wirkungsbezogen-kognitiv, Bzg.: T; wm31)³⁵⁷
- Referenz auf tatsächliche Ereignisse (inhaltlich, Bzg.: T; wm28)³⁵⁸

³⁵⁴ Zum Spannungsschema vgl. Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 153-157.

³⁵⁵ Zu den Grundzügen bildungskultureller Rezeption vgl. u.a. Bourdieus Interpretation von Kants Grundthesen in der *Kritik der Urteilskraft* in Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 761-767; Barsch: »Popular Fiction – A Subsystem of the Literary System?«, S. 690-692.

³⁵⁶ »Ästhetische Erfahrungen stellen sich immer als affektive Erfahrungen dar« – darauf weist z.B. Andreas Reckwitz hin. Andreas Reckwitz: »Elemente einer Soziologie des Ästhetischen«, in: Kay Junge/Daniel Šuber/Gerold Gerber (Hg.): *Erleben, Erleiden, Erfahren. Die Konstitution sozialen Sinns jenseits instrumenteller Vernunft*, Bielefeld: transcript 2008, S. 297-317, hier S. 307. Der Genuss, den die bildungskulturelle Rezeption verschafft, wird im Rahmen bildungskultureller Rezeption jedoch deshalb als legitim erachtet, weil es sich bei ihm um ein »von der Lust gereinigtes [i.e. kognitiv vermitteltes] Vergnügen« handelt. Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 766.

³⁵⁷ wm31 lädt lediglich mit 0,32 auf FAC-2.

³⁵⁸ wm28 lädt lediglich mit 0,31 auf FAC-2.

Wie die Liste der Wertmaßstäbe, die in FAC-2 aufgehen, verdeutlicht, wird der Erwerb von Wissen, sei es über die Referenz des Textes allgemein oder die Bezüge zwischen Text und Autor, mit einem autorzentrierten Zugang verknüpft: Die Person, über die die Zuschauer nicht nur *als solche* Informationen erwerben wollen, sondern die darüber hinaus auch als adäquate Instanz der Vermittlung textbezogenen, zum Verständnis des Textes relevanten Wissens angesehen zu werden scheint, ist der Autor. Dieser Zugang zu den betreffenden Informationen ist dann besonders ausgeprägt, wenn die Zuschauer daran interessiert sind, das Werk an seinen Urheber zurückzubinden, und die eigene Interpretation des Textes sich an der vom Autor als intendiert vorgebrachten Textbedeutung orientiert (wm15).³⁵⁹ Damit der Autor als zuverlässige Instanz der Informationsvermittlung gelten kann, ist es wiederum notwendig, dass er authentisch auftritt.

Erweiterung eigener Wissensbestände (FAC-3)

Auf den dritten Faktor laden ausschließlich textbezogene Wertmaßstäbe in bedeutsamer Höhe. Im Mittelpunkt des Wertmusters steht ein inhalts- und bedeutungsbezogener Zugang zum Text: Für wichtig erachtet wird, was zur Erweiterung des eigenen Horizonts, also zur Erweiterung der eigenen Perspektive auf Sachverhalte und des eigenen Wissensbestands, beiträgt.

- Bedeutung/Tiefsinnigkeit/Tiefgründigkeit (inhaltlich; wm37)
- Polyvalenz (formal; wm26)
- Entautomatisierung/alltägliche Sachverhalte anders sehen (wirkungsbezogen-kognitiv; wm32)
- ungewöhnliches Thema/inhaltliche Originalität (relational; wm38)
- Vermittlung von Wissen über ein bislang unbekanntes Thema (wirkungsbezogen-kognitiv; wm34)
- behandelt Thema ernsthaft (relational; wm39)

Im Rahmen des Wertmusters FAC-3 wird es positiv bewertet, wenn der Text Inhalte vermittelt, die in den Augen der Rezipienten bedeutsam sind und/oder über ihr bisheriges Wissen hinausgehen, bzw. der Text den Effekt hat, dass sich die Rezipienten zur Interpretation angeregt fühlen. Voraussetzung hierfür ist, dass die Themen des Textes ernsthaft verhandelt werden, es also etwas gibt, das zu interpretieren sich lohnt.³⁶⁰ FAC-3 spiegelt damit ebenso wie

³⁵⁹ Ein derartig autorzentrierter Zugang ist auch bei der Rezeption schriftlicher Texte nicht unüblich. Vgl. z.B. Niklas Luhmann: »Literatur als Kommunikation« (1996), in: Ders.: *Schriften zu Kunst und Literatur*, hrsg. v. Niels Werber, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2008, S. 372-388, hier S. 385. Durch die bloße körperliche Anwesenheit des Autors bei einer Literaturveranstaltung, also desjenigen, der den Text verfasst und damit aller Voraussicht nach etwas beabsichtigt hat, drängt er sich aber geradezu auf.

³⁶⁰ Dass die Abhandlung von Themen auf ernsthafte Weise geschehen soll, schließt nicht aus, dass die Texte eine komische Wirkung haben: Eine relevante negative Ladung der

FAC-2 einen bildungskulturellen Zugang zu Auftritten mit literarischen Texten.³⁶¹ Dabei bilden beide Faktoren unterschiedliche bildungskulturelle Wertmuster ab, die sich inhaltlich nicht wesentlich überschneiden.

(Auditive) Performance-Aspekte (FAC-4)

Der vierte Faktor setzt sich aus den folgenden für wichtig erachteten Maßstäben zusammen:

- geeignete Stimme des Autors für die Performance (Bzg.: A; wm18)
- sympathischer Autor (wm13)
- Angemessenheit von Text und Performance (formal, Bzg.: AUF; wm23)³⁶²

Der Faktor FAC-4 erfasst primär die Relevanz der auditiven Performance-Aspekte und ihre Wirkung. Hierzu passt, dass die positive Beurteilung des Autors als sympathisch mit der Zuschreibung korreliert, die Stimme würde sich für die Performance eignen: Die Stimme ist einer der wichtigsten Einflussfaktoren darauf, ob wir jemanden als sympathisch beurteilen oder nicht,³⁶³ oder, um es mit Gernot Böhme zu sagen: »Jede Stimme hat einen Charakter.«³⁶⁴ Das zugrunde liegende Wertmuster zeigt sich erst beim Blick auf die weitere Ladungsstruktur: Neben der Ladung auf die körperliche Autoreigenschaft der Stimme, die im Rahmen der Performance ihre Wirkung entfaltet, laden auch die performance- und auftrittsbezogenen Wertmaßstäbe »Gestik/Mimik« (wm16) sowie »Schauspiel des Autors« (wm14) auf FAC-4, wenn

Variable wm33 (»Spaß haben/Humorerleben«, textbezogen) liegt nicht vor, sondern sogar eine mit 0,12 sehr geringe positive (8.4.13.1).

³⁶¹ Dass der Wertmaßstab »Komplexität« mit 0,3 auf FAC-3 lädt, stützt diese Interpretation – Komplexität scheint im Kontext von FAC-3 (anders als in FAC-6) primär auf den Inhalt bezogen zu werden.

³⁶² Die Angemessenheit von Text und Performance wird hier als formaler Wert verstanden, der sich auf den übergeordneten Wertmaßstab »Zusammenhang von Text und Performance« zurückführen lässt (vgl. Abb. 9.3). Entsprechend der Einteilung von Heydebrand/Winko bleibt die Kategorie der relationalen Werte für Relationen innerhalb des künstlerischen Produktionsfeldes bzw. von Textinhalten zur Wirklichkeit reserviert, also zu auftrittsexternen Entitäten. Vgl. Heydebrand/Winko: *Einführung in die Wertung von Literatur*, S. 121.

³⁶³ Vgl. z.B. Ingrid Amon: *Die Macht der Stimme. Persönlichkeit durch Klang, Volumen und Dynamik*, 4., aktual. u. erw. Aufl., Heidelberg: Redline 2007, S. 18. Empirische Untersuchungen zum genauen Anteil der Stimme bei der Sympathiezuschreibung stehen noch aus; zu ersten, noch nicht generalisierbaren Ergebnissen vgl. Benjamin Weiss/Sebastian Möller/Tim Polzehl: »Zur Wirkung menschlicher Stimme auf die wahrgenommene Sympathie. Einfluss der Stimmanregung anhand von Laryngogrammen«, in: Hansjörg Mixdorff (Hrsg.): *Electronic Speech Signal Processing 2010. Proceedings of the 21st Conference, Berlin, 8-10 September 2010*, Dresden: TUDpress 2010, S. 56-63.

³⁶⁴ Gernot Böhme: »Die Stimme im leiblichen Raum«, in: Doris Kolesch/Vito Pinto/Jenny Schrödl (Hrsg.): *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*, Bielefeld: transcript 2009, S. 23-32, hier S. 28.

auch wesentlich niedriger. Während diese beiden Wertmaßstäbe durch FAC-1 am stärksten gebunden sind und im Kontext des entsprechenden spiel- bzw. veranstaltungsbezogenen Zugangs zu betrachten sind, wird der Darbietungsaspekt der Stimme dann positiv bewertet, wenn es zu einer »angemessenen« Präsentation des Textes durch den Autor kommt. Während der präsentierte Text bei FAC-1 primär als Mittel zur Erfahrung bestimmter Wirkungen eine Rolle spielt (die Angemessenheit von Text und Performance wird hier nicht als besonders relevant erachtet), bildet FAC-4 ein Wertmuster ab, in dessen Rahmen es durch die auditive Dimension der Performance zu einer Harmonisierung von Text, Performance und Autor kommt: einer Synthese, die alle drei Auftrittsaspekte berücksichtigt.

Gegenstandsorientierte Rezeption (FAC-5)

Faktor FAC-5 bildet die Präferenz ab, die Bedingungen des Veranstaltungsortes mögen der konzentrierten Rezeption des präsentierten Gegenstands zuträglich sein. Als wichtig beurteilt werden folgende Sachverhalte:

- Ruhe im Publikum (formal, Bzg.: SP; wm02)
- Ort: Literaturhaus/Theater (formal, Bzg.: VA; wm03)³⁶⁵
- Es ist egal, wenn nur wenig PUB da (formal, Bzg.: VA; wm11)³⁶⁶

Die nächsthöheren, wenn auch niedrigen Ladungen auf FAC-5 stützen die o.g. Interpretation: Die Einbindung von Musik (wm01) und Kneipe bzw. Club als mögliche Veranstaltungsorte werden ebenso abgelehnt wie eine komische Wirkung der dargebotenen Texte (wm33) – offenbar scheint für Akteure, bei denen FAC-5 Teil des habituellen Präferenzsystems ist, das Gelächter von Zuschauern nicht mit dem gewünschten Maß an Ruhe im Publikum vereinbar.³⁶⁷ Gleiches gilt für die Veranstaltungsorte, wie eine Zuschauerin, die mit einem hohen Summenscore auf FAC-5 punktet, expliziert:

[W]as mich zum Beispiel stört, ist, dass da [im Fall des Stuttgarter Literaturhauses, SD] das Lokal unten [...] reinspielt, nicht?! Dass da viele Leute mit Getränken ankommen. Also, mich stört es überhaupt nicht, dass so was [Autorenlesungen, SD] nicht in der Kneipe stattfindet. Ich habe das gerne so ganz puristisch, so ganz konzentriert auf die Lesung. Was anderes brauche ich nicht.³⁶⁸

³⁶⁵ wm03 lädt lediglich mit 0,36 auf FAC-5.

³⁶⁶ wm11 lädt lediglich mit 0,28 auf FAC-5.

³⁶⁷ Dass wm33 negativ auf FAC-5 lädt, der auf das Spiel bezogene Wertmaßstab »Spaß haben/Humorerleben« (wm07) aber für die Ladungsstruktur des Faktors keine Rolle spielt, zeigt, dass das Wertmuster FAC-5 mit einer v.a. textbezogenen Perspektive bei der Beurteilung von Veranstaltungsaspekten einhergeht.

³⁶⁸ Interview 05/s12 (FB 004), 8.3.2.5.5, Z. 69-74.

Formalästhetische prägnante Textmerkmale (FAC-6)

Liegen mit FAC-2 und FAC-3 bildungskulturelle Wertmuster vor, in deren Mittelpunkt inhaltliche Aspekte und wirkungsbezogen-kognitive Wertmaßstäbe stehen, spiegelt der Faktor FAC-6 einen formalästhetischen Zugang zum präsentierten Text, in dessen Zentrum die sprachliche Gestaltung steht. Während im Mittelpunkt von FAC-2 und FAC-3 Wissensvermittlung und Horizont-erweiterung stehen, sind für die Form des Textzugangs, die in FAC-6 zum Ausdruck kommt, ein adäquates *knowing-how* – prozedurales Wissen – und ein größerer kognitiver Aufwand notwendig,³⁶⁹ was ihn ebenfalls als bildungskulturelles Wertmuster kennzeichnet. Auf Faktor FAC-6 laden ausschließlich textbezogene Variablen:

- Gestaltung der Sprache (formal; wm30)
- sprachliche Originalität (relational; wm25)
- Komplexität (formal; wm35)³⁷⁰

Neben den genannten Variablen lädt wm26 (»Polyvalenz«) mit 0,32 positiv auf FAC-6, was die o.g. Interpretation stützt: Zum einen macht die Präferenz für Mehrfachbedeutungen ebenfalls einen Zugang notwendig, bei dem der Blick insbesondere auf den formalen Strukturen liegt. Zum anderen treten die Vorliebe für komplexe formale Strukturen bzw. eine besondere Gestaltung der Sprache häufig zusammen mit der Präferenz für die semantische Offenheit oder Polyvalenz der Texte auf. Vgl. ebd. Die vergleichsweise hohen Ladungen der Variablen wm35 und wm26 auf FAC-6 stellen das Wertmuster in Opposition zu populärkulturell geprägten evaluativen Erwartungen: Bei diesen liegt der Fokus auf »technische[n] Verfahren und ästhetische[n] Effekte[n], die unmittelbar eingehen«,³⁷¹ so Bourdieus treffende Beschreibung. Demgegenüber sagt z.B. eine Zuschauerin der Münchner Lesung von Eva Menasse über die Texte, die die Autorin vorgetragen hat: »Man muss darüber nachdenken. Es erschließt sich nicht sofort [...], das gefällt mir.«³⁷²

³⁶⁹ Vgl. Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 66; Sonia Zyngier/Willie van Peer/Leméljan Hakemulder: »Komplexität und Foregrounding – im Auge des Betrachters?«, in: Karl Eibl/Katja Mellmann/Rüdiger Zymner (Hrsg.): *Im Rücken der Kulturen*, Paderborn: mentis 2007, S. 343-369. Bei Literaturveranstaltungen, bei denen der vorgetragene Text ja üblicherweise nicht in schriftlicher Form vorliegt und das Rezeptionstempo nicht selbst bestimmt werden kann, können die Besucher nur in eingeschränktem Maße Einfluss auf den erbrachten kognitiven Aufwand nehmen. Gerade deshalb, so lässt sich vermuten, beeinflusst das Maß an Komplexität die Zuschauerwertung besonders stark. Zum grundsätzlichen Zusammenhang von Komplexität und Wertung vgl. ebd.

³⁷⁰ wm35 lädt lediglich mit 0,36 auf FAC-6.

³⁷¹ Pierre Bourdieu: »Die Wechselbeziehungen von eingeschränkter Produktion und Großproduktion« (1971), in: Christa Bürger/Peter Bürger/Jochen Schulte-Sasse (Hrsg.): *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*, übers. v. Bernd Schwibs, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982, S. 40-61, hier S. 41.

³⁷² Interview 06/sl2 (FB 104), 8.3.2.5.6, Z. 145-150.

Selbstbezogen-affektive Auftrittswirkung (FAC-7)

Der siebte Faktor bildet ein Wertmuster ab, durch das selbstbezogen-affektive Wirkungen positiv bewertet werden, ohne dass dabei auch die Geselligkeits- und »Event«-Wertmaßstäbe in FAC-1 positiv bewertet werden. Wie FAC-1 sammelt FAC-7 solche Wertmaßstäbe, die den Rezipienten populärkultureller Gegenstände üblicherweise zugeschrieben werden.³⁷³ Anders als in FAC-1 sind die am stärksten auf dem Faktor ladenden Variablen jedoch auf den präsentierten Gegenstand bezogen, also auf die Texte; das Wertmuster FAC-7 lässt sich deshalb als primär textbezogen interpretieren. Es setzt sich zusammen aus den folgenden für wichtig gehaltenen selbstbezogen-affektiven Wirkungen:

- Spaß haben/Humorerleben (Bzg.: T; wm33)
- Spannung (Bzg.: T; wm27)³⁷⁴
- Unterhaltung (Bzg.: SP; wm12)³⁷⁵
- Spaß haben/Humorerleben (Bzg.: SP; wm07)³⁷⁶

Gegenstandsbezogen-affektive Wirkung (FAC-8)

Faktor FAC-8 umfasst ebenfalls wirkungsbezogen-affektive Wertmaßstäbe, allerdings solche, die Emotionen evaluieren, die sich auf vermittelte Inhalte oder Vermittlungsweisen beziehen (hier als »gegenstandsbezogen-affektive Wertmaßstäbe« bezeichnet).³⁷⁷ Für wichtig erachtet werden die folgenden Maßstäbe:

- Der Text berührt eigene Gefühle (wm36)
- Einfühlung in Figuren (Bzg.: AUF; wm29)

Mittel zur Einfühlung in die Figuren scheint im Rahmen des Wertmusters FAC-8 nicht die Performance zu sein, da die Wertmaßstäbe »Schauspiel« (wm14), »Gestik/Mimik« (wm16) sowie die Eignung der Stimme für die Performance (wm18) nur äußerst gering auf dem Faktor laden. Entsprechend scheint der Fokus der Rezeption primär auf den verbalen, durch die Äußerung des Textes vermittelten Informationen zu liegen. Zugleich deutet die Faktorenanalyse an, dass Bourdieus Einschätzung, der Wunsch nach identifikatorischer Affizierung konfligiere mit prägnanten formalästhetischen Eigenschaften oder gar formalästhetischen Experimenten,³⁷⁸ zumindest für Auftritte bei den

³⁷³ Hierzu passt, dass Variable wm28 (»Referenz auf tatsächliche Ereignisse«) ebenfalls, wenn auch niedrig (mit 0,24) auf FAC-7 lädt. Auf diesen Zusammenhang hat bereits Bourdieu hingewiesen. Vgl. Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 64.

³⁷⁴ wm27 lädt lediglich mit 0,39 auf FAC-7.

³⁷⁵ wm12 lädt lediglich mit 0,398 auf FAC-7. Am höchsten lädt wm12 auf FAC-1, nicht auf FAC-7.

³⁷⁶ wm07 lädt lediglich mit 0,32 auf FAC-7. Am höchsten lädt wm07 auf FAC-1, nicht auf FAC-7.

³⁷⁷ In den Schaubildern 9.1-9.12 »Bezug auf den Gegenstand«.

³⁷⁸ Vgl. Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 64f.

untersuchten Literaturveranstaltungsformaten zutreffend ist:³⁷⁹ Sowohl der Wertmaßstab »sprachliche Originalität« (wm25) als auch der Maßstab »Polyvalenz« (wm26) laden leicht negativ auf FAC-8.³⁸⁰

Die acht unterschiedlichen Wertmuster (Abb. 10) treten insofern weitestgehend unabhängig voneinander auf, als sie – selbst wenn sie miteinander korrelieren³⁸¹ – mit maximal 2 % nur einen äußerst geringen Anteil der wechselseitigen Varianz aufklären (die höchste Effektstärke liegt bei 0,14; 8.4.13.1.1). Wie sich mithilfe einer logistischen Regression zeigen lässt, klären die Wertmuster FAC-1 bis FAC-8 gemeinsam 87 % der Varianz des besuchten Veranstaltungsformats auf (Abb. 11/8.4.13.1.2). Dabei vergrößert eine höhere Ausprägung von FAC-2 und FAC-5 die Wahrscheinlichkeit, dass es sich bei dem betreffenden Fall um einen Lesungszuschauer handelt, signifikant (auf einem Niveau von 0,1 %). Umgekehrt verhält es sich mit FAC-1 und FAC-6: Beide Wertmuster sind besonders bei Slam-Besuchern signifikant höher ausgeprägt (der Grund dafür, dass höher ausgeprägte Faktorwerte des Wertmusters FAC-6 es wahrscheinlicher machen, es mit einem Poetry-Slam-Zuschauer zu tun zu haben, besteht darin, dass das Slam-Publikum sprachliche Originalität [wm25] in besonderem Maße schätzt). Alle anderen Wertmuster zeigen keinen signifikanten Zusammenhang mit dem besuchten Veranstaltungsformat.

In Kap. 5.2.1f. wurde aufgezeigt, dass das Alter ein wichtiges Differenzkriterium der Veranstaltungen beider Formate darstellt. Wird es als Kontrollvariable berücksichtigt, ist festzustellen, dass sich Nagelkerkes Pseudo- R^2 nur geringfügig erhöht, obwohl das Alter selbst 40 % der Varianz des Besuchs der beiden Veranstaltungsformate aufklärt (8.4.13.1.2). Zugleich nehmen die Zusammenhänge von Wertmustern und gewähltem Veranstaltungsformat zu (Abb. 11, 2. Schritt). Die Ausprägung der Wertmuster korreliert also mit dem Alter, ist aber nur z.T. durch Alters- oder Kohorteneffekte bedingt. Im Vergleich mit dem Einfluss der einzelnen Wertmuster auf die Wahrscheinlichkeit, dass es sich bei einem Fall um einen Lesungs- oder einen Slam-Zuschauer handelt, hat das Alter nach FAC-1, FAC-2 und FAC-5 den vierthöchsten Effekt (Abb. 11, z-transformierte Ausgangsdaten).

Zusammenhänge der Wertmuster mit dem Alter werden noch deutlicher, wenn man lediglich das weniger altershomogene Autorenlesungspublikum in

³⁷⁹ Für die Rezeption schriftsprachlicher Texte wurde dieser Zusammenhang von Nadine van Holt empirisch belegt. Vgl. Nadine van Holt/Norbert Groeben: »Das Konzept des Foregrounding in der modernen Textverarbeitungspsychologie«, in: *Journal für Psychologie* 13 (2005), S. 311-332, hier S. 323.

³⁸⁰ Dies müsste jedoch in Folgeuntersuchungen genauer in den Blick genommen werden und lässt sich noch nicht als Beleg für die genannte These ansehen.

³⁸¹ Das lokale Signifikanzniveau wurde mithilfe der Bonferroni-Korrektur auf 0,00178 angepasst (bei einem globalen Signifikanzniveau von 0,5). Zur Anpassung des Alpha-Niveaus vgl. Bortz/Schuster: *Statistik für Human- und Sozialwissenschaftler*, S. 232.

den Blick nimmt (8.4.1.1): 11 % der Varianz von FAC-1 und 10 % der Varianz von FAC-7 im Lesungspublikum werden durch das Alter erklärt, wobei gilt, dass ein geringeres Alter zu höheren Werten in diesen beiden Wertmustern führt (lineare Regressionen; 8.4.13.1.3, Überblicksdarstellung). Selbstbezogen-affektive Wirkungen bzw. die Aktivierung des Publikums sind also Wertmaßstabskomplexe, die eher von jüngeren Lesungsbesuchern an die Veranstaltungen herangetragen werden. Umgekehrt verhält es sich mit FAC-6: Aufgrund der hohen Wichtigkeit der Gestaltung der Sprache (wm30) im Lesungspublikum gibt es hier einen Zusammenhang von höherem Alter und höheren Faktorwerten.³⁸² Bei der Gestaltung des Veranstaltungsangebots in Literaturhäusern ist dies ein wichtiger Aspekt, der bei der Frage berücksichtigt werden muss, wie der ›Spagat‹ zwischen der Ansprache des Stammpublikums und seiner Erweiterung um jüngere Neukunden zu bewältigen ist: Es gilt, beide Zielgruppen präzise anzusprechen, ohne die jeweils andere zu ›verprellen‹ – da die besagten Wertmuster miteinander konfliktieren eine durchaus anspruchsvolle Aufgabe.

³⁸² Während es sich bei den beiden anderen Zusammenhängen um solche mit kleiner Effektgröße handelt, liegt hier ein Effekt mittlerer Größe vor. Nennenswerte Zusammenhänge der Wertmuster mit dem mitkontrollierten Geschlecht der Zuschauer lassen sich nicht ausmachen (8.4.13.1.3). Zum Maß der Effektgröße bei multiplen linearen Regressionen vgl. Cohen: »A Power Primer«, S. 157.

5. Publikumsbewertungen bei Autorenlesungen und Poetry Slams

Abb. 11 – Logistische Regressionen: Besuch von Autorenlesungen (Referenz: Poetry-Slam-Besuch)

Merkmal	1. Schritt**	2. Schritt**
FAC-1: Geselligkeitserleben, ›Event‹-Eigenschaften, selbstbezogen-affektive Wirkung (v.a. SP), Autorengagement	0,03***	0,03***
FAC-2: Vermittlung interpretationsrelevanten Wissens durch den Autor	10,79***	11,23***
FAC-3: Erwerb von Wissen im Allgemeinen und über die Textbedeutung	1,01	1,12
FAC-4: auditive Performanceaspekte und ihre Wirkung	1,32	1,50
FAC-5: Veranstaltungsbedingungen, die der Gegenstandsrezeption zuträglich sind	6,44***	7,16***
FAC-6: formalästhetische prägnante Textmerkmale	0,58**	0,38***
FAC-7: selbstbezogen-affektive Wirkung (Auftrittsebene)	1,27	1,61
FAC-8: gegenstandsbezogen-affektive Wirkung: Einfühlung	1,01	1,12
Alter*** z-transformiert:		4,64***
nicht z-transformiert:****		1,09***
Pseudo-R ² (Nagelkerke)	0,87	0,89

(n = 550 [Zufallsauswahl, je 275 Besucher beider Formate]; *: p < .05, **: p < .01, ***: p < .001)

^{o)} Vgl. Anhang 8.4.13.1.2. Die Faktorwerte sowie das Alter wurden zum Berechnen der logistischen Regression z-transformiert, damit sich die Regressionskoeffizienten ebenso wie die Effektkoeffizienten der vorher unterschiedlich skalierten Variablen miteinander vergleichen lassen.

^{o)} Aufgeführt wurden die standardisierten Effektkoeffizienten Exp (b) (Odds Ratio/Wahrscheinlichkeitsverhältnis); nur bei der Konstante wurde der Regressionskoeffizient b genannt. Die z-transformierten Werte der unabhängigen Variablen lassen sich miteinander vergleichen: Die Wahrscheinlichkeit etwa, dass ein Fall dem Lesungspublikum zugeordnet werden kann, wird durch FAC-2 mehr als doppelt so stark beeinflusst wie durch das Alter. Das Alter wiederum, so lässt sich erkennen, ist ein wichtigerer Einflussfaktor auf die Wahrscheinlichkeit, dass eines der beiden Veranstaltungsformate besucht wird, als FAC-3, -4, -6, -7 und -8.

^{o)} Das Alter allein klärt 40 % der Varianz des Besuchs der beiden unterschiedlichen Veranstaltungsformate Poetry Slam und Autorenlesung auf (8.4.13.1.2). 49 % der Varianz der abhängigen Variablen werden also im gewählten Modell (ohne die Kontrolle weiterer Variablen) durch die acht identifizierten Wertmuster FAC-1 bis -8 aufgeklärt (vgl. Schritt 2, Pseudo-R²).

^{o)} Der nicht z-transformierte Effektkoeffizient lässt sich heranziehen, um anzugeben, wie sehr die Wahrscheinlichkeit, dass ein Zuschauer eine Autorenlesung besucht, dadurch beeinflusst wird, wenn das Alter um eine Einheit (hier: ein Jahr) zunimmt: Nimmt das Alter um ein Jahr zu, verändert sich die Wahrscheinlichkeit, den betreffenden Zuschauer bei einer Lesung und nicht bei einem Poetry Slam zu finden, um das 1,09-Fache; bei 30 Jahren (dem Abstand zwischen dem Altersmedian des Slam- und des Lesungspublikums; 8.4.1.1) verändert sich die Wahrscheinlichkeit um das 13,27-Fache.

Abb. 12 – Faktorenanalyse (FB-18): Rotierte Faktorenmatrix der Zwei-Faktoren-Lösung^{a)}

Wertmaßstäbe mit Bezugsgröße (Variablenname in Klammern)	Ladung auf Faktoren	
	FAC-A	FAC-B
VA: gesellige Atmosphäre (wm09)	,784	
SP: Spaß haben/Humorerleben (wm07)	,784	
SP: Abwechslungsreichtum (wm08)	,667	
SP: Unterhaltung (wm12)	,655	
VA: Musik in der Pause, vor/nach dem SP (wm01)	,618	
T: Spaß haben/Humorerleben (wm33)	,614	
SP: Überraschung (wm10)	,613	
VA: Ort: Kneipe/Club (wm04)	,550	-,176
P: Gestik/Mimik (wm16)	,515	,188
AUF: Schauspiel (wm14)	,462	,107
T: Spannung (wm27)	,400	,269
SP: Ruhe im PUB (wm02)	-,396	,228
T: sprachliche Originalität (wm25)	,395	
VA: Ort: Literaturhaus/Theater (wm03)	-,366	,253
VA: darf etwas unorganisiert verlaufen (wm05)	,355	-,162
SP: Beteiligung/Einbindung des PUB (wm06)	,318	
VA: egal, wenn nur wenig PUB da ist (wm11)	-,139	
SP: erfahren, ob der T autobiografische Bezüge hat (wm19)	-,153	,596
SP: Hintergrundinformationen über den T erlangen (wm24)	-,364	,545
T: Wissensvermittlung über ein bislang unbekanntes Thema (wm34)		,531
AUF: Einfühlung in die Figuren, von denen der T handelt (wm29)	,128	,522
T: Bedeutung/Tiefsinnigkeit/Tiefgründigkeit (wm37)	-,105	,499
SP: erfahren, was der A für ein Mensch ist (wm22)	-,280	,496
T: berührt eigene Gefühle (wm36)	,138	,481
T: behandelt Thema ernsthaft (wm39)	-,327	,463
T: interessantes Thema (wm31)	-,158	,446
SP: erfahren, was A mit dem T meint (wm15)		,439
T: Entautomatisierung (wm32)	,168	,429
T: ungewöhnliches Thema/inhaltliche Originalität (wm38)	,197	,403
A: Authentizität (wm17)	-,131	,387
T: Referenz auf tatsächliche Ereignisse (wm28)	,143	,370
T: Polyvalenz (wm26)	,114	,322
T: Komplexität (wm35)	-,182	,308
A: geeignete Stimme für die P (wm18)	,104	,278
T: Gestaltung der Sprache (wm30)		,236
A: sympathisch (wm13)	,213	,235
AUF: Angemessenheit T/P (wm23)	,198	,235

^{a)} Vgl. Anhang 8.4.13.2. Ausgeschlossen wurden wm20 und wm21 (vgl. hierzu Kap. 5.3.1.2.1.1).

5.3.1.2.1.3 Zwei-Faktoren-Lösung als Ausgangspunkt des Publikumsclusterings

Ich habe oben bereits darauf verwiesen, dass sich ausgehend vom Set der acht Faktoren keine adäquate Clusterlösung für die Publika bei den beiden Veranstaltungen ausmachen lässt.³⁸³ Anders verhält es sich bei der Zwei-Faktoren-Lösung (8.4.13.2), die auf dem Scree-Test fußt (ebd., Screeplot). Der o.g. »Ellenbogen« ist dabei jener Wert, ab dem sich die Eigenwerte der Faktoren asymptotisch der Abszisse annähern; alle Faktoren, die oberhalb liegen – hier sind es zwei –, sind in die Lösung einzubeziehen.³⁸⁴ Statistisch ist die Extraktion von zwei Faktoren insofern sinnvoll, als sie eine Einfachstruktur herstellt, bei der das Fürntratt-Kriterium nicht verletzt wird.³⁸⁵ Items mit Ladungen $< 0,4$ wie auch bipolare Faktoren wurden hier ebenfalls nur ergänzend zur Semantik der Markiervariablen berücksichtigt. Aus der Faktorenanalyse ausgeschlossen wurden sie jedoch nicht, da die Zwei-Faktoren-Lösung denselben Item-Pool wie die Acht-Faktoren-Lösung repräsentieren soll, sodass sich beide faktorenanalytischen Lösungen aufeinander beziehen lassen.³⁸⁶

Die beiden Faktoren der Zwei-Faktoren-Lösung (Abb. 12/8.4.13.2) differenzieren sich in ihren Grundzügen entsprechend der eigenschaftsbezogenen Opposition, die das Feld der Literaturveranstaltungen insgesamt strukturieren: Am einen Pol dominieren Veranstaltungen, in deren Mittelpunkt sowohl produzenten- als auch konsumentenseitig die Präsentation des Gegenstands und seine Rezeption stehen, auf der anderen die Literaturveranstaltung als ein »multiples, sozial-kommunikative mit kulturellen Komponenten verbindendes, Erlebnis«³⁸⁷ (Kap. 4.1). Die Wertmaßstäbe verteilen sich dabei zum allergrößten Teil entsprechend der Wertmuster, in denen sie in der Acht-Faktoren-Lösung aufgingen, auf die beiden Faktoren.

Der erste Faktor (FAC-A) lässt sich als Wertmuster beschreiben, in dessen Mittelpunkt die Hochwertung von Geselligkeitserleben, »Event«-Eigenschaften, Autorengagement bei der Performance und selbstbezogen-affektiver Rezeption steht. Er umfasst die positiv auf FAC-A ladenden Wertmaßstäbe der o.g. Wertmuster FAC-1 und FAC-7, und damit die allermeisten Wertmaßstäbe aus dem Variablenset, die sich auf die Ebene der Veranstaltung insgesamt und auf jene des Spiels beziehen. Zudem sind sämtliche wirkungsbezogenen Werte, die die eigene Betroffenheit durch affektive Effekte evaluieren, dem ersten Faktor zu-

³⁸³ Vgl. Kap. 5.3.1.2.1.1, Fn. 337.

³⁸⁴ Vgl. Backhaus et al.: *Multivariate Analysemethoden*, S. 289f.

³⁸⁵ Anders als bei der Acht-Faktoren-Lösung lässt sich darüber hinaus keinerlei Korrelation zwischen den Faktoren mehr feststellen (8.4.13.2.1).

³⁸⁶ Zudem zeigen Reliabilitätsanalysen unter Einbezug aller Items, die auf denselben Faktor am stärksten laden, dass die innere Konsistenz der Faktoren (Cronbachs Alpha) nur unwesentlich ansteigen würde, ließe man die betreffenden Items außen vor (8.4.13.2.2). Aus dem o.g. Grund werden auch Variablen mit niedriger Kommunalität nicht ausgeschlossen.

³⁸⁷ Vandenrath: *Private Förderung zeitgenössischer Literatur*, S. 31.

geordnet. Darüber hinaus laden die Variablen aus FAC-5 negativ auf FAC-A, was die Relevanz des Geselligkeitserlebens innerhalb des Wertmusters FAC-A noch einmal unterstreicht:³⁸⁸ Es ist besonders dann gewährleistet, wenn die Besucher den Raum hinreichend füllen. Mithin wird es als negativ beurteilt, wenn nur wenig Publikum vor Ort ist. Ebenso wirkt die Form der Zuschauerfokussierung auf die Bühne, wie sie durch die Sitzanordnung in den meisten Theatern und Literaturhäusern der Fall ist und für welche die Ruhe im Publikum förderlich ist, dem Gemeinschaftserleben entgegen.³⁸⁹

Weiterhin lädt die Variable wm25 (»sprachliche Originalität«) auf FAC-A. Der relationale Wertmaßstab fügt sich insofern inhaltlich in das Wertmuster, als in den Augen der Zuschauer in ihm – ähnlich wie in den für wichtig erachteten Maßstäben wm16 (»Gestik/Mimik«) und wm14 (»Schauspiel«) – eine Form der Kompetenz des auftretenden Autors in Relation zu anderen Autoren zum Ausdruck zu kommen scheint (diese Interpretation erscheint auch deshalb naheliegend, weil – so viel sei hier bereits vorweggenommen – das Wertmuster FAC-A insbesondere von Teilen des Poetry-Slam-Publikums vertreten wird, dem die Kompetenz der Auftretenden wichtiger ist als dem Lesungspublikum; Kap. 5.3.1.1.3).

Auf dem zweiten Faktor (FAC-B) laden die allermeisten Variablen am höchsten, die textbezogene Wertmaßstäbe erfassen, sowie alle Variablen, die autorbezogene Wertmaßstäbe erfassen; ebenso sind sämtliche wirkungsbezogen-kognitiven Wertmaßstäbe dem zweiten Faktor zugeordnet, außerdem jene wirkungsbezogen-affektiven Wertmaßstäbe, die Emotionen evaluieren, die sich auf vermittelte Inhalte oder Vermittlungsweisen beziehen. In seinen Grundzügen entspricht der zweite Faktor mithin dem bildungskulturellen Wertmuster, dessen historische Genese oben skizziert wurde (Kap. 4.2.2.1.1); er umfasst all jene Wertmaßstäbe, die auf den Faktoren FAC-2, FAC-3, FAC-4 und FAC-8 der Acht-Faktoren-Lösung am höchsten laden, außerdem – abgesehen von Variable wm25, die FAC-A zugeordnet ist – die Wertmaßstäbe aus FAC-6. Die meisten Wertmaßstäbe, die auch bei der Rezeption schriftlicher Literatur wirksam werden könnten, finden sich im Wertmuster FAC-B. Es lässt sich deshalb vermuten, dass es sich bei ihm um ein Wertmuster handelt, das zu einem größeren Teil als FAC-A von Geschmacksmustern geprägt ist, die durch die Rezeption schriftsprachlicher Literatur geschult wurden.

Ich habe bereits darauf hingewiesen, dass beide faktorenanalytischen Lösungen lediglich den kleineren Teil der Varianz des Variablensets erklären (8.4.13.1/8.4.13.2, Erklärte Gesamtvarianz). Gleichwohl zeigt sich, dass mit den Faktoren der Acht-Faktoren-Lösung Strukturen innerhalb des Wertmaßstabssets identifiziert wurden, die – nicht zuletzt in ihrer Rangfolge nach dem Anteil der Varianzaufklärung – den Präferenzschwerpunkten der beiden Pu-

³⁸⁸ Bei den drei negativ ladenden Variablen handelt es sich nicht um Markiertvariablen; sie weisen alle eine negative Ladung $> -0,4$ auf.

³⁸⁹ Eine Ausnahme bildet z.B. der Veranstaltungssaal des Literaturhauses Hamburg, in dem sich die Zuschauer um Tische gruppieren und zudem Getränke ausgeschenkt werden.

blika entsprechen, wie sie mithilfe der offenen Fragen FB-13 bis FB-15 festgestellt wurden; ebenso bestätigen die jeweils dominanten Präferenzschwerpunkte, die das Ergebnis der Auswertung der offenen Fragen bilden, die Ladungsrangfolge der Variablen im Rahmen der Zwei-Faktoren-Lösung. Trotz des Anteils nicht durch sie aufgeklärter Varianz bilden die Faktoren beider Lösungen also die zentralen Wertmaßstabsstrukturen innerhalb der Gesamtzuschauerschaft ab.

5.3.1.2.2 Was gefällt – »für jeden total verschieden«?³⁹⁰ Publikumsgruppen mit geteilten Präferenzmustern

Dass die Wertmaßstäbe des Variablensets statistisch am besten in einer Zwei-Faktoren-Lösung aufgehen, fügt sich in Bourdieus oben beschriebenes Modell künstlerischer Produktionsfelder, die sich ausgehend von binären Oppositionen strukturieren und ihre homologe Entsprechung in den Wertvorstellungen der Rezipienten finden.³⁹¹ Die beiden Wertmuster wurden aus den veranstaltungstypbezogenen Präferenzen der Zuschauer abgeleitet; das Maß, in dem die Wertmuster von den Zuschauern vertreten werden und deren individuelle Wertmaßstabsstruktur prägen, entspricht den Faktorwerten, die jedem Fall im Rahmen der Faktorenanalyse zugeordnet wurden.³⁹² Die Faktorwerte wiederum lassen sich als Ausgangspunkt für eine Clusteranalyse nutzen. Diese erlaubt es, die Veranstaltungspublika formatsübergreifend zu typologisieren, also in Gruppen zu unterteilen, innerhalb derer die Wertmuster in möglichst ähnlicher Weise vertreten sind und die sich zugleich möglichst deutlich voneinander unterscheiden.³⁹³

Wie ich oben unter Bezug auf Goffmans Rahmen-Konzept ausgeführt habe, kann es in Situationen wie den vorliegenden geschehen, dass sich »das Publikum [...] in hohem Maße den situationsspezifischen Normen«³⁹⁴ anpasst, dass

³⁹⁰ Interview 10/mp1 (FB 027), 8.3.1.2.10, Z. 25f.

³⁹¹ Die Variablen werden hier dem Faktor zugeordnet, auf dem sie am stärksten laden. Beide Faktoren korrelieren nicht miteinander (8.4.13.2.1), sodass sie zunächst einmal voneinander unabhängige Wertmuster darstellen, zwischen denen es keine inhaltlichen Überschneidungen in der Art gibt, dass ein Wertmaßstab auf beiden Faktoren gleichermaßen lädt. Trotzdem lassen sich die Faktoren wie oben beschrieben als oppositionelle Wertmuster interpretieren (Kap. 5.3.1.2.1) – evident wird dies in den Ergebnissen der nachfolgend beschriebenen Clusteranalyse (Kap. 5.3.1.2.2.1). Dabei stehen nicht alle Variablen, die am stärksten auf einem der Faktoren laden, gleichermaßen in Opposition zu den Variablen, die am stärksten auf dem anderen Faktor laden. Ausdruck dessen ist z.B., dass ihre Ladungen auf dem jeweiligen Faktor unterschiedlich hoch sind.

³⁹² Verwendet wurde dabei die Regressionsmethode; die Werte der einzelnen Faktoren haben also über alle gültigen Fälle hinweg den Mittelwert 0 und eine Varianz von 1,0.

³⁹³ Weshalb von der Zwei- und nicht von der Acht-Faktoren-Lösung ausgegangen werden muss, habe ich oben erläutert (Kap. 5.3.1.2.1.1., Fn. 337).

³⁹⁴ Arnold Zingerle: »Monothematisches Kunsterlebnis im Passageraum. Die Bayreuther Richard-Wagner-Festspiele als Event«, in: Winfried Gebhardt/Ronald Hitzler/Michaela Pfa-

also situationsspezifische Skripte habitusbedingte Verhaltensweisen überlagern oder es zumindest problematisch erscheint zu bestimmen, worauf die Gemeinsamkeiten der Cluster basiert sind. Zwar ließe sich hiergegen mit Bourdieu einwenden, dass auch die Möglichkeiten zur Adaptation situationspezifischer Normen usw. habitusbedingt sind; um aber sicher zu gewährleisten, dass die Differenzierung von Clustern auf solchen sozialgruppenspezifischen Merkmalen basiert, die über eine entsprechende ›situationskonformistische‹ Reaktion hinaus bedeutsam sind, wird die Einteilung der Cluster mithilfe der soziodemografischen Daten und der Daten zum Kulturkonsum überprüft (Kap. 5.3.1.2.2.2): Finden sich hier korrespondierende Strukturen, darf angenommen werden, dass die Clusterbildung primär habitusbedingt ist.

Die endgültige Clusterlösung wurde zweistufig ermittelt. In einem ersten Schritt wurde eine hierarchische Clusteranalyse (HCA) unter Verwendung des WARD-Algorithmus durchgeführt, die dazu diente, die Clusteranzahl zu bestimmen.³⁹⁵ Ausgehend vom Dendrogramm und der Zuordnungsübersicht lässt sich für eine Lösung mit vier Clustern argumentieren, für deren Mitglieder die beiden Faktoren FAC-A und FAC-B unterschiedliche Wichtigkeiten besitzen:³⁹⁶ Die Vier-Cluster-Lösung erfüllt die o.g. Gütekriterien in bestmöglicher Weise und erlaubt zugleich einen differenzierten Einblick in die Publikumsstruktur (8.4.14.1).³⁹⁷

In einem zweiten Schritt wurde ausgehend von der gewählten Clusterzahl eine Clusterzentrenanalyse (*k-means clustering*) durchgeführt, mit deren Hilfe sich die interne Varianz der Cluster verringern lässt (8.4.14.2).³⁹⁸ Vereinfacht formuliert werden beim k-Means-Verfahren zunächst Anfangsschwerpunkte für alle Cluster bestimmt. Die einzelnen Fälle werden anschließend nach und nach dem Cluster zugeordnet, zu dessen Schwerpunkt sie die geringste Distanz aufweisen (die Fälle unterscheiden sich also hinsichtlich ihrer Distanz zum Schwerpunkt des Clusters, dem sie zugeordnet werden). Dabei kann sich die Zuordnung eines Falls ändern, falls sich durch die Berücksichtigung eines zuvor noch nicht eingebundenen Falls die Clusterschwerpunkte verschieben –

denhauer (Hrsg.): *Events. Soziologie des Außergewöhnlichen*, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 183-202, hier S. 195.

³⁹⁵ Zum WARD-Verfahren vgl. Backhaus et al.: *Multivariate Analysemethoden*, S. 359-364; Bortz/Schuster: *Statistik für Human- und Sozialwissenschaftler*, S. 460. Als Distanzmaß wurde die quadrierte euklidische Distanz gewählt.

Da die Reihenfolge der berücksichtigten Fälle das Ergebnis sowohl der hierarchischen als auch der k-Means-Clusteranalyse beeinflusst, wurden die Fälle für die HCA und die Clusterzentrenanalyse zufallssortiert (anhand der Variablen *random_all* bzw. – um das Ergebnis zu überprüfen – *random_all_veri*).

³⁹⁶ Die Clusterbildung geht also von den Faktorwerten aus, spiegelt aber nicht die Differenzen bezüglich der einzelnen Wertmaßstäbe.

³⁹⁷ Vgl. Kap. 5.3.1.2.1.1, Fn. 337; 8.4.14.2.1.

³⁹⁸ Vgl. Bortz/Schuster: *Statistik für Human- und Sozialwissenschaftler*, S. 461, 465. Zur Güte der berechneten Clusterlösung vgl. 8.4.14.2.1.

hierin liegt (bei bekannter Clusterzahl) der wesentliche Vorzug des k-Means-Verfahrens gegenüber der hierarchischen Clusteranalyse.³⁹⁹

In die schlussendliche Clusterlösung gingen 1.082 Fälle ein. 326 Fälle konnten nicht berücksichtigt werden, entweder weil sie aufgrund fehlender Daten aus der Clusteranalyse ausgeschlossen wurden oder weil sie sich weder einem der identifizierten Cluster zuordnen noch sich neue distinkte Cluster mit einer hinreichend geringen internen Varianz aus ihnen bilden ließen.

5.3.1.2.2.1 Clusterspezifische Wertmustersausprägungen und Unterschiede der Wichtigkeit von Wertmaßstäben

Die Cluster der Vier-Cluster-Lösung nach dem k-Means-Verfahren werden als CL-1 bis -4 abgekürzt. Zudem erlauben es die im Folgenden herausgearbeiteten inhaltlichen und verteilungsstrukturellen Unterschiede zwischen den veranstaltungsformatsbezogenen Wertungen in den Clustern in Kombination mit den unten dargestellten Clusterdifferenzen hinsichtlich Kulturkonsum und soziodemografischer Eigenschaften (Kap. 5.3.1.2.2.2), Bezeichnungen für die Publikumsgruppen zu finden, die ihre wesentlichen Eigenschaften erfassen. Clusternummern und -bezeichnungen werden nachfolgend synonym verwendet.

Die vier Cluster repräsentieren die folgende relative Verteilung der Faktorwerte von FAC-A bzw. FAC-B (Abb. 13):⁴⁰⁰

- *Geschmacklich festgelegte Eventgänger (CL-1)*: Cluster CL-1 erfasst jene Zuschauer beider Veranstaltungsformate, für die das Wertmuster FAC-A eine hohe Relevanz hat (Mittelwert: $\bar{x} = 0,36$), die Wertmuster FAC-B für eigene Veranstaltungsbewertungen jedoch die Relevanz absprechen ($\bar{x} = -0,89$).
- *Begeisterungsfähige Eventgänger (CL-2)*: CL-2 umfasst Veranstaltungsbesucher, bei denen beide Wertmuster eher positiv ausgeprägt sind und mithin beide für die Wertungen der Clustermitglieder bedeutsam sind, insbesondere jedoch FAC-A ($\bar{x} = 0,67$, FAC-B: $\bar{x} = 0,51$).
- *Abgrenzungsbewusste Hochkulturkonsumenten (CL-3)*: Bei den Fällen, die CL-3 zugeordnet wurden, fällt die Relevanz von FAC-A deutlich negativ aus ($\bar{x} = -1,73$), FAC-B eher negativ, jedoch mit niedrigeren Ausprägungen als FAC-A ($\bar{x} = -0,46$). Bestimmendes Merkmal der Wertmaßstabsstruktur in CL-3 scheint also die Abgrenzung von FAC-A zu sein.
- *Bildungskultureller Mainstream (CL-4)*: CL-4 erfasst die Zuschauer, die FAC-A keine Wichtigkeit zuschreiben ($\bar{x} = -0,76$), sich aber zustimmend zu FAC-B verhalten ($\bar{x} = 0,80$).

³⁹⁹ Die finale Distanz eines Falls zum jeweiligen Clusterschwerpunkt wurde als neue Variable kodiert (QCL_4).

⁴⁰⁰ Zu finden auch im Anhang unter 8.4.14.2.2.1.

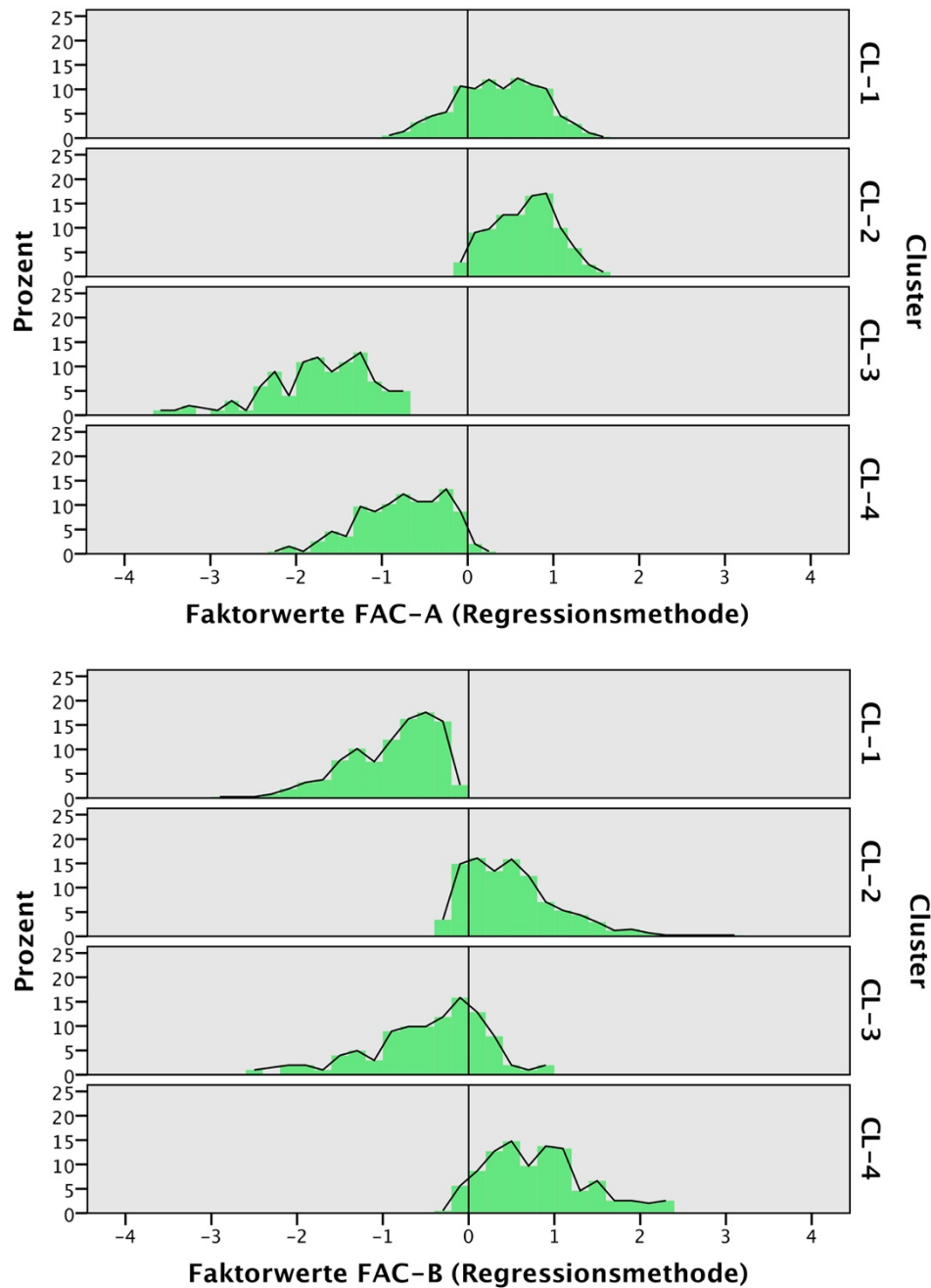


Abb. 13 – Clusterspezifische Verteilung der Faktorwerte von FAC-A/-B (8.4.14.2.2.1)

Die beschriebene Verteilungsstruktur tritt noch einmal deutlicher zutage, wenn lediglich die Fälle in den Blick genommen werden, deren Distanz zum Clusterschwerpunkt am geringsten ist und die damit die prototypische Wertstruktur des Clusters besser repräsentieren als alle Fälle des Clusters gemeinsam (8.4.14.2.2.2).⁴⁰¹

⁴⁰¹ Je geringer die Distanz zum Clusterschwerpunkt ist, umso typischer ist der betreffende Fall für den jeweiligen Cluster. Die Distanz wurde hier mit $< 0,537$ so festgelegt, dass im kleinsten Cluster CL-3 hinreichend viele Fälle für weitere, die Datenverteilung betreffende statistische Operationen erfasst sind.

5. Publikumsbewertungen bei Autorenlesungen und Poetry Slams

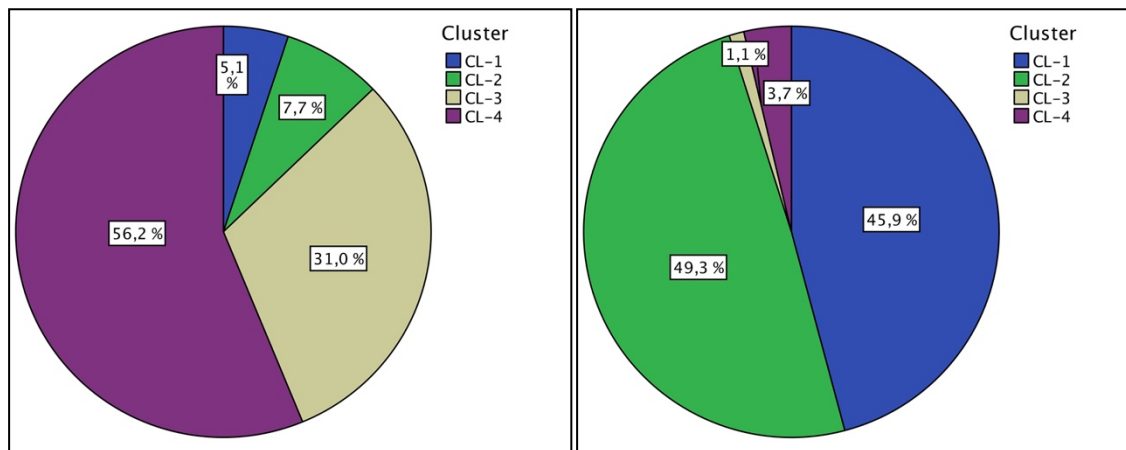


Abb. 14.1 - Autorenlesungspublikum

Abb. 14.2 - Poetry-Slam-Publikum

Wie auch ausgehend von Bourdieus Homologietheorie und den Wertmaßstäben, die von den Organisatoren der Veranstaltungen beider Formate als relevant erachtet werden, zu erwarten war, besteht das Poetry-Slam-Publikum v.a. aus Personen, die in den Clustern CL-1 und -2 gesammelt sind, also in den Clustern der geschmacklich festgelegten und der begeisterungsfähigen Eventgänger (Abb. 14.2; 8.4.15.1.1). Nur 4 % der Slam-Zuschauer zählen zu CL-4, also zum bildungskulturellen ›Mainstream‹, und zu den abgrenzungsbewussten Hochkulturkonsumenten in CL-3 sogar nur 1 %. Im Autorenlesungspublikum hingegen sind die beiden letztgenannten Cluster dominant (Abb. 14.1): Es besteht zu mehr als der Hälfte aus Fällen, die dem Cluster CL-4 angehören (56 %), und zu 31 % aus Mitgliedern von CL-3; mit 5 % und 8 % sind CL-1 bzw. CL-2 hier nur in geringem Maße vertreten, aber häufiger als die beiden anderen Cluster im Slam-Publikum. Von jenen Fällen innerhalb der Cluster, deren Wertmusterstruktur der prototypischen Struktur am Clusterschwerpunkt am ähnlichsten ist, finden sich im Veranstaltungsformat, in dem der jeweilige Cluster weniger stark vertreten ist, keine oder fast keine Vertreter (8.4.15.1.2). Die Cluster CL-1 und -2 erfassen also Wertmusterkombinationen, die typisch für die untersuchten Poetry Slams sind, und CL-3 sowie -4 Wertmusterkombinationen, die für die untersuchten Literaturhauslesungen typisch sind. Berücksichtigt man, wie Beurteilungen der beiden Wertmusterstrukturell verteilt sind, weist jedes Publikum der untersuchten Veranstaltungsformate einen formatstypischen Zuschauercluster auf, der insgesamt restriktiver wertet als der jeweils andere häufig vertretene Cluster: die geschmacklich festgelegten Eventgänger (CL-1) im Slam-Publikum und die abgrenzungsbewussten Hochkulturkonsumenten (CL-3) im Lesungspublikum.

Legt man den Blick auf die einzelnen in FB-18 erfassten Wertmaßstäbe, erschließen sich die Unterschiede zwischen den Clustern CL-1 und -2 bzw. CL-3 und -4 erst auf den zweiten Blick,⁴⁰² denn es erweist sich als problematisch,

⁴⁰² Es sei im Folgenden beachtet, dass sich - aufgrund der Tendenz, bei den Antworten eher rechts liegende Felder anzukreuzen - die Zahlenwerte der prozentualen Häufigkeiten,

ausgehend von den prozentualen Häufigkeiten, mit denen Wertmaßstäben Wichtigkeit für die eigene Präferenzordnung zu- bzw. abgesprochen wurde (8.4.14.2.3.1-8.4.14.2.3.4), inhaltlich zwischen den Clustern CL-1 und -2 bzw. CL-3 und -4 zu differenzieren: Berücksichtigt man alle Fälle, die einem Wertmaßstab Wichtigkeit zusprechen, sind es bis auf wenige Ausnahmen die gleichen Wertmaßstäbe, denen innerhalb der beiden Cluster, die bei einem Format am häufigsten vertreten sind, Wichtigkeit zugesprochen wird (8.4.14.2.3.3).⁴⁰³

Um die Ergebnisse der Analyse der clusterspezifischen Wertmaßstabsverteilungsstrukturen besser nachzuvollziehen, wurde deshalb eine Korrespondenzanalyse durchgeführt (8.4.14.2.4).⁴⁰⁴ Die Visualisierung der Zeilen- und Spaltenpunkte im Biplot (Abb. 15/8.4.14.2.4, Zeilen- und Spaltenpunkte) verdeutlicht, welche Aspekte die Cluster bzw. welche Aspekte die Wertmaßstäbe voneinander differenzieren und in welcher Weise beide Größen miteinander korrespondieren.⁴⁰⁵ Die erste Dimension trennt die Cluster (die Zeilenpunkte) hinsichtlich des Veranstaltungsformats, bei dem diese hauptsächlich vertreten sind: Links finden sich die Cluster, die das Publikum der Poetry Slams dominieren, rechts jene, die v.a. bei den untersuchten Autorenlesungen anzutreffen sind. Die erste Dimension trägt rund 90 % zur Trägheit der Punkte (also zur Datenstreuung) bei und ist mithin das wesentliche Kriterium zur Differenzierung der Cluster. Die zweite Dimension trägt lediglich 10 % zur Trägheit bei

mit denen einzelnen Wertmaßstäben Wichtigkeit abgesprochen wurde, nicht absolut, sondern nur relational zu anderen Wertmaßstäben oder anderen Clustern in ein Verhältnis zu denen der positiven Beurteilungen setzen lassen und umgekehrt. (Für die Wertmuster, die als Faktorwerte quantifiziert werden, gilt dies nicht.)

⁴⁰³ Gemeinsamkeiten scheinen sich auch zu finden, wenn man die als am wichtigsten beurteilten Wertmaßstäbe aller Cluster miteinander vergleicht: Eine Hochwertung sowohl von Unterhaltung (bezogen auf das Spiel; wm12), von Spannung (textbezogen; wm27) als auch der Angemessenheit von Text und Performance (wm23) scheinen entweder CL-1, -2 und -4 (wm12, wm27) oder alle Cluster (wm23) miteinander zu teilen. Dieser Eindruck entsteht jedoch erst durch die Zusammenfassung der beiden positiven und negativen Kategorien von FB-18; der Blick auf die tatsächliche Bewertungsstruktur (8.4.14.2.3.1) zeigt, dass es zwischen den Clustern bezüglich der genannten Variablen deutliche Unterschiede gibt. Entsprechende Unterschiede lassen sich für die von den Clustern CL-1 und -2 bzw. CL-3 und -4 geteilten besonders positiv beurteilten Items nicht feststellen.

⁴⁰⁴ Einführend zur Korrespondenzanalyse vgl. Kapitel 5.2.3. Die Verwendung der Korrespondenzanalyse unterliegt hier ähnlichen Problemen wie bei FB-12 (abgesehen davon, dass bei FB-18 die oben beschriebene fünfstufige Rating-Skala vorliegt. Die Interpretation der ordinalskalierten Daten als intervallskalierte erscheint dadurch weniger problematisch (Kap. 5.3.1.2.1, Fn. 330). Gewählt wurde hier abermals die symmetrische Normalisierungsmethode.

⁴⁰⁵ Die beiden ersten Dimensionen der Relation von Spalten- und Zeilenpunkten tragen 99 % zur Gesamtträgheit (also zur Datenstreuung) bei (Dimension 1: 89 %, Dimension 2: 10 %; 8.4.14.2.4, Auswertung). Eine zweidimensionale Darstellung ist deshalb gerechtfertigt.

5. Publikumsbewertungen bei Autorenlesungen und Poetry Slams

und unterscheidet die Cluster hinsichtlich der relativen Restriktivität, mit der die beiden entgegengesetzten Wertmuster FAC-A und FAC-B bewertet werden (CL-1 wertet in Relation zu CL-2 restriktiver, CL-3 relativ zu CL-4).

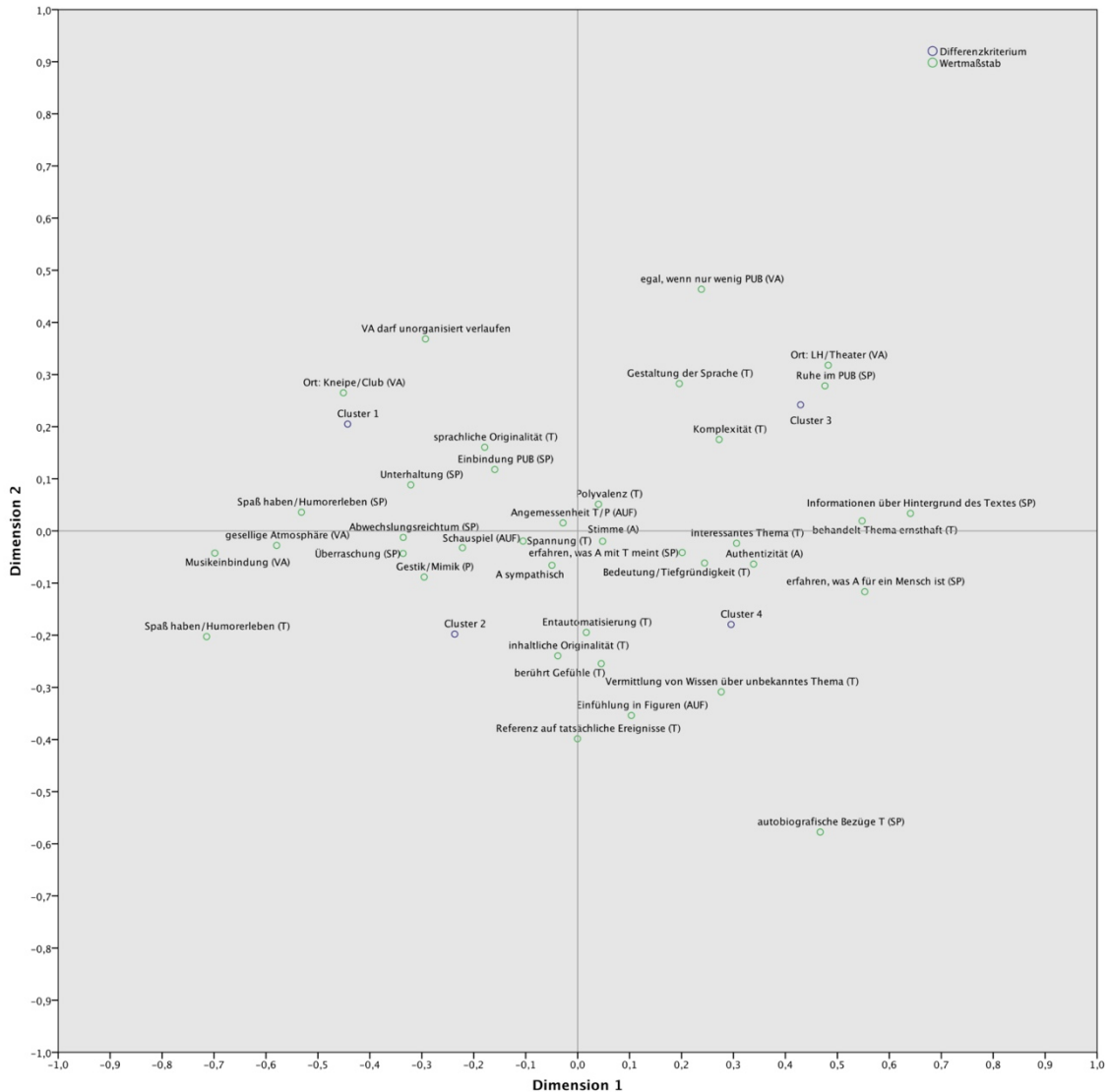


Abb. 15 – Korrespondenzanalyse Cluster/Relevanz Wertmaßstäbe (FB-18)

Die Position der Spaltenpunkte, i.e. der Wertmaßstabsprojektionen, wird in der ersten Dimension durch den Gegensatz des Primats von gesellschaftsbezogenem und von gegenstandsbezogenem Erleben auf der Ebene der Veranstaltung insgesamt geprägt, auf der Ebene des Zugangs zum Gegenstand durch die Dichotomie von selbstbezogen-affektiver und kognitiver Rezeption – mit anderen Worten: durch die Opposition von u- und e-kultureller Zugangsweise, wobei »Spaß haben/Humorerleben« (bezogen auf den Text) der Wertmaßstab ist, der am äußersten Rand des u-kulturellen Wertspektrums steht, während die ernsthafte Behandlung des Themas hierzu mit am deutlichsten in Opposition steht (ebd.). Die Deutung der zweiten Dimension fällt weniger leicht; auf der Ebene des präsentierten Gegenstands scheint sie jedoch die Opposition

von formalästhetischem Zugang und inhaltsorientiertem Zugang zu fassen.⁴⁰⁶ Dass die selbstbezogen-affektiven Wertmaßstäbe im vertikalen Mittelfeld angesiedelt sind, könnte ein Hinweis darauf/Effekt dessen sein, dass die entsprechenden affektiven Wirkungen auf einer Kombination inhaltlicher und formaler Effekte basieren.⁴⁰⁷

Betrachtet man die Relation der Zeilen- zu den Spaltenpunkten, drückt eine große Nähe eines Clusterpunktes zu einem Wertmaßstab *in Relation zu den anderen Clusterpunkten* eine höhere Wichtigkeit gegenüber den übrigen Clustern aus, eine *vergleichsweise* große Distanz eine niedrigere relative Wichtigkeit.⁴⁰⁸ So ist z.B. die Wahrscheinlichkeit, ein Mitglied des Clusters CL-3/der abgrenzungsbewussten Hochkulturkonsumenten vor sich zu haben, deutlich größer, wenn die betreffende Person angegeben hat, die Komplexität des Textes sei ihr sehr wichtig, als wenn die Person angegeben hätte, die Textkomple-

⁴⁰⁶ Da die Cluster aus den Faktoren abgeleitet wurden und Letztere wiederum aus den Wertmaßstäben, ist möglich, dass die Struktur der Wertmaßstäbe, wie sie dem Biplot zu entnehmen ist (8.4.14.2.4, Zeilen- und Spaltenpunkte), einem schwach ausgeprägten *horseshoe effect* unterliegt (Kap. 5.2.3, Fn. 196). Dieser beeinflusst die Datenstreuung jedoch nur in sehr geringem Maße, sodass er hier vernachlässigt werden kann.

⁴⁰⁷ Inwiefern diese Vermutung zutrifft, müsste jedoch genauer untersucht werden, was im vorliegenden Rahmen nicht geleistet werden kann.

⁴⁰⁸ Die Häufigkeiten, mit denen einem Wertmaßstab innerhalb der Clusters Wichtigkeit zu- oder abgesprochen wurden, lassen sich aus der Visualisierung der Positionen der Zeilen- und Spaltenpunkte also nicht ableiten, worauf oben bereits hingewiesen wurde (Kap. 5.3.1.2.1). Verdeutlichen lässt sich dies an der Projektion des Wertmaßstabs »Informationen über den Hintergrund des Textes (SP)«: In beiden v.a. bei den Lesungen vertretenen Clustern haben die zweitmeisten Mitglieder angegeben, dieser Aspekt sei ihnen wichtig (8.4.14.2.3.2f.). Trotzdem liegt der Punkt nicht sehr dicht an den beiden Clusterpunkten, sondern – gerade weil der Wertmaßstab für beide in ähnlichem Maße relevant ist – zwischen ihnen (8.4.14.2.4, Zeilen- und Spaltenpunkte); dass Cluster CL-1 ihm eine Wichtigkeit für die eigene Präferenzkonstellation abspricht und auch in CL-2 nur der kleinere Teil der Mitglieder ihm Wichtigkeit zuspricht, sorgt dafür, dass seine Projektion aus der horizontalen Mitte zwischen CL-3 und -4 weiter nach rechts rückt.

Allgemein gilt: In der korrespondenzanalytischen Visualisierung der Zeilen- und Spaltenpunkte liegen Wertmaßstäbe, denen in mehreren Clustern Wichtigkeit zugeschrieben wird, oftmals zwischen diesen (Abb. 15). In Ausnahmefällen liegen geteilte Wertmaßstäbe, denen in einem Cluster *durchschnittlich* eine deutlich höhere Wichtigkeit zugeschrieben wird, als in einem anderen, in dem sie ebenfalls als wichtig eingestuft werden, nicht im Raum zwischen den Clusterpunkten (also z.B. der veranstaltungsbezogene Wertmaßstab »Ort: Kneipe/Club« [wm04]): Dies resultiert daraus, dass die Projektion des Wertmaßstabs (hier ein Spaltenpunkt) relativ zu allen Zeilenpunkten gebildet wird. Die Punkte von Wertmaßstäben, die in allen Clustern *durchschnittlich* in ähnlicher Weise als wichtig oder unwichtig gelten, weisen zu allen Clusterpunkten eine ähnliche Entfernung auf (am ehesten trifft das auf den textbezogenen Wertmaßstab »Polyvalenz« [wm26] zu). Es sei abermals darauf hingewiesen, dass die Abstände zwischen den Zeilen und Spaltenpunkten trotzdem nicht als euklidische Distanzen, sondern nur relational interpretiert werden dürfen.

xität sei ihr unwichtig (in diesem Fall wäre es unwahrscheinlich, basierend auf diesem einzelnen Wertmaßstab und dem Biplot eine zutreffende Aussage darüber zu treffen, welchem anderen Cluster die Person wahrscheinlich angehört). Ausgehend von den Anteilen der Clustermitglieder, die angegeben haben, die Textkomplexität stelle einen eher wichtigen bzw. einen wichtigen Wert für sie dar, hätte man vermuten können dem Wertmaßstab käme für CL-4/für den bildungskulturellen ›Mainstream‹ eine größere Wichtigkeit zu: Hier ist besagter Anteil am höchsten. Das korrespondenzanalytische Biplot verdeutlicht aber, dass die Wichtigkeit des Wertmaßstabs die *Spezifizität*, die ›Eigenheit‹, von Cluster CL-3 *in Relation zu den übrigen Clustern* deutlich stärker prägt, als die prozentualen Häufigkeiten der Wichtigkeitszuschreibung anzeigen; insofern ist der Einsatz der Korrespondenzanalyse hier in hohem Maße erkenntnisfördernd.⁴⁰⁹

Die wichtigsten Wertmaßstäbe in CL-1 und -2, also in den Eventgänger-Clustern, die primär bei den Poetry Slams vertreten sind, sind selbstbezogen-affektive Werte, die das Spiel betreffen (Spaß haben [wm07], Unterhaltung [wm12], Überraschung [wm10]), gefolgt von der Präferenz einer geselligen Veranstaltungsatmosphäre (wm09; außerdem wm04 [›Ort: Kneipe/Club‹]). Die beiden textbezogenen Wertmaßstäbe, die sich unter den zehn wichtigsten Maßstäben der Cluster CL-1 und -2 finden, sind »Spannung« (wm27) und »sprachliche Originalität« (wm38). Die Ergebnisse der Korrespondenzanalyse (Abb. 15) zeigen, dass die hohe Wichtigkeit der meisten das Spiel betreffenden selbstbezogen-affektiven und auf Geselligkeit zielenden Wertmaßstäbe den Cluster CL-1/die geschmacklich festgelegten Eventgänger noch stärker auszeichnen als CL-2/die begeisterungsfähigen Eventgänger.⁴¹⁰ CL-2 hingegen wird erstens durch solche Wertmaßstäbe stärker spezifiziert, die inhaltliche Aspekte des präsentierten Gegenstandes betreffen bzw. auf ihnen basieren (so etwa die Wertmaßstäbe des oben beschriebenen Wertmusters FAC-8), zweitens durch Wertmaßstäbe, die sich auf dramaturgische Aspekte des Spiels beziehen (z.B. »Abwechslungsreichtum« [wm08] und »Überraschung« [wm10]).

Die Cluster CL-3 und -4, die bei den untersuchten Literaturhauslesungen am häufigsten vertreten sind, teilen als wichtigste veranstaltungsformatsbezogene Präferenz das Interesse an der Vermittlung von Hintergrundinformationen zum vorgetragenen Text (wm24), die Präferenz für ›interessante‹ Themen (wm31) sowie Orte und Settings, die der Rezeption des präsentierten Gegenstands zuträglich sind (wm02, wm03); Letzteres zeichnet jedoch insbesondere CL-3 aus, wie der Blick auf das korrespondenzanalytische Biplot (Abb. 15) verrät. Am häufigsten wurde von den abgrenzungsbewussten Hochkulturkonsumenten (CL-3) jedoch die Gestaltung der Sprache als wichtige Präferenz angeführt (wm30), und eine Zuschauerin betont, gefragt nach der sprachlichen

⁴⁰⁹ Ganz ähnlich verhält es sich mit dem veranstaltungsbezogenen Wertmaßstab »Ort: Kneipe/Club« in Bezug auf CL-1 und -2.

⁴¹⁰ Und zwar ungeachtet der bei CL-2 z.T. größeren Publikumsanteile, die diesen Wertmaßstäben eine Wichtigkeit zuschreiben.

Gestaltung von Eva Menasses Erzählungen: »Die Sprache hat mir gut gefallen. Sonst hätte ich das schon gesagt, damit geht's nämlich ganz schnell«,⁴¹¹ also damit, dass die betreffende Zuschauerin einen Text insgesamt aufgrund seiner sprachlich-stilistischen Eigenschaften abwertet. Demgegenüber sind besonders viele Mitglieder von CL-4 daran interessiert, zu erfahren, was die auftretenden Autoren mit ihren Texten aussagen wollen (wm15). Beide Maßstäbe tauchen auch unter den zehn Wertmaßstäben auf, die im jeweils anderen Cluster am häufigsten für wichtig erachtet wurden. Gegenüber den formalen Wertmaßstäben, die für CL-3 eine höhere relative Wichtigkeit besitzen, zeichnet sich CL-4 eher durch einen inhalts- und autorzentrierten Fokus aus (ebd.).⁴¹²

Die beiden v.a. bei den Poetry Slams vertretenen Cluster CL-1 und -2 teilen mehrere jener Wertmaßstäbe, denen ihre Mitglieder am häufigsten eine Wichtigkeit absprechen (8.4.14.2.3.4):⁴¹³ Sie grenzen sich insbesondere von einem Zugang ab, der auf den Erwerb von Wissen über Autor und Text fokussiert ist (wm19, wm22, wm24 [nur CL-1],⁴¹⁴ wm34), außerdem werden die ›Ernsthaftigkeit‹ der Themenvermittlung (wm39) sowie die Komplexität des Textes (wm35) als unwichtig erachtet (ebd.). In CL-1 werden weiterhin die Einfühlung in die Figuren des Textes (wm29), die Autorauthentizität (wm17) und der textbezogene Wert »Bedeutung/Tiefsinnigkeit/Tiefgründigkeit« (wm37) als nicht wichtig beurteilt. Es ist anzunehmen, dass diese drei Wertmaßstäbe v.a. deshalb abgewertet werden, weil sie von den Mitgliedern von CL-1/den geschmacklich festgelegten Eventgängern in semantischer Opposition zu jenen Veranstaltungseigenschaften gesehen werden, die diesen besonders wichtig sind. Im Cluster CL-2 werden neben den mit CL-1 geteilten Wertmaßstäben, die von den meisten Mitgliedern als unwichtig beurteilt werden, besonders solche veranstaltungsformatsbezogenen Werte als irrelevant bewertet, die Eigenschaften

⁴¹¹ Interview 04/sl2 (FB 003), 8.3.2.5.4, Z. 166f.

⁴¹² Den vielfach zitierten Ergebnissen der Studie *KulturBarometer* des Zentrums für Kulturforschung (ZfKf) zufolge stellen »[g]ute Unterhaltung«, eine »[g]ute Atmosphäre« und »[e]twas live zu erleben« auch bei ›hochkulturellen‹ Erlebnisangeboten wie Autorenlesungen die wichtigsten drei Funktionen derselben für ihre Rezipienten dar. Vgl. z.B. Susanne Keuchel: »Abwärtstrend gestoppt – Nachwuchsarbeit muss dennoch intensiviert werden. Ergebnisse aus dem 9. KulturBarometer« (2011), Folie 13, URL: http://www.miz.org/dokumente/2011_KulturBarometer.pdf, Datum des Zugriffs: 30.11.2016. Ausgehend von den hier erhobenen Daten zu clusterspezifischen, aber auch zu veranstaltungsformatspezifischen Wertmaßstäben erweist sich diese pauschale Einschätzung der Autoren des *KulturBarometers* als relativierungsbedürftig.

⁴¹³ Nicht berücksichtigt wird im Folgenden der Wertmaßstab »Referenz auf tatsächliche Ereignisse« (wm28), der in allen Clustern als der unwichtigste angesehen wird (8.4.14.2.3.4).

⁴¹⁴ Daraus, dass wm24 in CL-1 eine Wichtigkeit abgesprochen wird, resultiert die Position der Projektion des Wertmaßstabs im korrespondenzanalytischen Biplot (Abb. 14) – wm24 ist dort in größerer Entfernung von den Projektionen von CL-3 und -4 gelagert, als man es angesichts der hohen Wichtigkeit für beide Cluster zunächst vermuten würde.

der Veranstaltung erfassen, die das Maß an Geselligkeit einschränken würden (alle Maßstäbe aus dem oben beschriebenen Wertmuster FAC-5; Kap. 5.3.1.2.1); verdeutlicht wird dies insbesondere durch die korrespondenzanalytische Visualisierung (Abb. 15).

Die beiden Cluster, denen der allergrößte Teil des Lesungspublikums angehört, teilen als unwichtigsten Wert die komische Wirkung des Textes (wm33, vgl. auch Abb. 15). Zudem kommt der Geselligkeit (wm09; wm04, wm11 [nur CL-4]) und ›Event‹-Wertmaßstäben (wm01, wm06) innerhalb der Cluster nur eine geringe Wichtigkeit zu. In beiden Clustern stellt zudem die inhaltliche Originalität der präsentierten Texte (wm38) einen unwichtigen Wertmaßstab dar, und zwar insbesondere in CL-3/bei den abgrenzungsbewussten Hochkulturkonsumenten. Hierin kommt vermutlich zum Ausdruck, dass in CL-3 eher die Gestaltung der literarischen Texte relevant ist, wie die oben dargestellte hohe Wichtigkeit sprachlicher bzw. formalästhetischer Werte insbesondere in CL-3 verdeutlicht. In CL-3 wird zusätzlich zu den bereits genannten Wertmaßstäben außerdem solchen eine Wichtigkeit abgesprochen, die potenziell mit einer autonomieästhetisch geprägten Rezeptionsweise konfliktieren: Es besteht hier nur wenig Interesse sowohl an einer biografistischen Zugangsweise zum Text (wm19) als auch an einer identifikatorischen Rezeption (wm29).

Die größeren Differenzen zwischen den Clustergruppen CL-1/CL-2 und CL-3/CL-4 auf der Ebene einzelner Wertmaßstäbe entsprechen weitestgehend den Unterschieden zwischen den Gesamtpublika der beiden Veranstaltungsformate. Innerhalb der besagten Clustergruppen finden sich – wie beschrieben – nur kleinere Unterschiede. Deutliche Differenzen lassen sich jedoch hinsichtlich der oben bereits umrissenen Verteilungsstruktur der Wichtigkeiten, die den Wertmaßstäben zugeschrieben werden, sowie der Wertmuster ausmachen. Deshalb kommt in diesem Fall – insofern die hier abgefragten Wertmaßstäbe zugleich Wertungen von Literaturveranstaltungstypen darstellen (Kap. 5.1.2.2.2) – dem quantitativen Aspekt von Wertungen (Kap. 3.1) die größte Rolle bei der Differenzierung der Cluster zu. Gleichwohl lassen sich die Unterschiede in der Verteilungsstruktur nur vor dem Hintergrund der erarbeiteten inhaltlichen Differenzen zwischen den Clustergruppen CL-1 und -2 bzw. CL-3 und -4 interpretieren.

In Kapitel 4.2 wurden aus den Positionierungen von Organisatoren beider Veranstaltungsformate und den dort auftretenden Autoren Sets von Wertmaßstäben abgeleitet (Abb. 4). Deren inhaltliche Differenzstruktur tritt in sehr ähnlicher Weise in den Faktoren FAC-A und FAC-B wieder zutage (8.4.13.2, Rotierte Faktorenmatrix).⁴¹⁵ In den Clustern CL-1 und CL-4 finden die opposi-

⁴¹⁵ Die allermeisten Wertmaßstäbe sind homolog ausgeprägt, einige wenige jedoch nicht (zum Vergleich siehe Abb. 4 und Anhang 8.4.13.2, Rotierte Faktorenmatrix). Dies liegt insofern in der Natur der Sache, als die Positionen, die das Literaturveranstaltungsfeld strukturieren, inhaltsanalytisch aus Akteursaussagen abgeleitet wurden, bei denen sich z.T. trotz einer Interpretation, die auf die Differenzstrukturen innerhalb des Feldes abhebt, nicht erkennen lässt, ob mit ihnen eine Positionierung gegen andere Vertreter aus

tionellen Positionen, die aufseiten der Akteure in der Poetry-Slam-Szene und der an (Literaturhaus-)Lesungen beteiligten Akteure vertreten werden, ihre rezeptionsseitigen Entsprechungen: Hier kommt jeweils einem der beiden Wertmuster eine positive und dem anderen eine negative Bedeutung zu (8.4.14.2.2.1).

Anders konturieren sich die beiden Cluster CL-2 und -3 (ebd.): In Cluster CL-3, dessen abgrenzungsbewusste Hochkulturkonsumenten v.a. bei den untersuchten Literaturhauslesungen anzutreffen sind (Abb. 14.1f.), werden wie eben dargestellt eine kognitiv-distanzierte Zugangsweise zum präsentierten Gegenstand und eine autonomieästhetisch geprägte Perspektive auf den Text positiv bewertet. In erster Linie definiert sich der Cluster jedoch nicht darüber, dass entsprechenden Werten eine besonders hohe Wichtigkeit zukommen – die Zustimmungswerte fallen deutlich geringer aus als in Cluster CL-4, zudem finden weniger Wertmaßstäbe aus FAC-B die Zustimmung großer Anteile der Mitglieder von Cluster CL-3 (8.4.14.2.3.1f.). Weitaus wirksamer ist in CL-3 hingegen die Abgrenzung zu Werten des Wertmusters FAC-A: Dessen Faktorwerte fallen deutlich negativer aus als in CL-4 (8.4.14.2.2.1). Die spontane Nennung formatsbezogener Werte auf die offenen Fragen FB-13 und -15 spricht ebenfalls für diese Einschätzung: CL-3 weist jeweils den niedrigsten Anteil Mitglieder auf, die affektive Wertmaßstäbe genannt haben, und zwar mit einem deutlichen Abstand auch zu CL-4 (8.4.14.2.5.1f.). Bestimmendes Merkmal der Wertmusterstruktur des Clusters ist also die Differenzmarkierung gegenüber solchen Werten oder sozialen Positionierungen, die eigenen Präferenzen widersprechen, und zwar nicht nur durch spezifische positiv ausgeprägte Werte, sondern durch eine deutliche negative Abgrenzung von konträren Maßstäben, die zur Beurteilung des betreffenden Gegenstandes herangezogen werden könnten.

Dass sich – auf die Frage nach der Wichtigkeit einer Auswahl von Wertmaßstäben hin – nicht positiv ausgeprägte Werte als bestimmend für die eigene Präferenzstruktur erweisen, sondern die dezidierte Abgrenzung von gegenläufigen Wertmaßstäben, lässt sich auf der Folie von Bourdieus Modell sozialer ›Distinktionskämpfe‹⁴¹⁶ als ›Verteidigung‹ der eigenen sozialen Position deuten:

dem eigenen Praxisbereich vollzogen wird. So könnte etwa mit der Hochwertung inhaltlicher Originalität (wm38), die den Mitgliedern der Cluster CL-3 und -4 nicht besonders wichtig ist (8.4.14.2.3.2), eine Veranstaltungspraxis herausgehoben werden, die nicht von allen Lesungsmachern, sondern nur von einem Teil befürwortet wird; dies lässt sich deshalb nicht erkennen, weil es keine Hinweise darauf gibt, dass der Wert in Opposition zu anderen Maßstäben steht, die den Akteuren bei Literaturhauslesungen wichtig sind.

⁴¹⁶ Auf Bourdieus intentionalistische Sprache, die vielfach kritisiert worden ist, bin ich oben bereits kurz eingegangen (Kap. 3.2, Fn. 52). M.E. dient das z.T. intentionalistische, als solches bildhafte Vokabular der Feldtheorie dazu, soziale Zusammenhänge prägnanter darstellen zu können; aus diesem Grund werden entsprechende Umschreibungen auch hier gelegentlich verwendet. Gleichwohl ist diese Darstellungsform keineswegs notwendig.

Wie ich bei der Analyse der Struktur des Literaturveranstaltungsfeldes deutlich gemacht habe, handelt es sich bei den Autorenlesungen in Literaturhäusern, in deren Publikum sich die Vertreter von CL-3 fast ausschließlich finden, um sozial in hohem Maße legitimierte Veranstaltungen. Die Wertvorstellungen der Besucher dieser Veranstaltungen gehen zudem – nicht zwingend, aber sofern sie ihren Bezugsgegenständen homolog sind – mit einem Kulturbegriff einher, der sich durch einen deutlichen Hegemonialanspruch auszeichnet.⁴¹⁷ Als Basis dessen kann – insofern es sich bei kulturellen Praktiken wie dem Besuch von Literaturhauslesungen nicht um quantitativ dominante handelt – nur die Annahme dienen, es handele sich bei den selbst ausgeübten um legitime, also zugleich um die wichtigeren bzw. die bedeutsameren kulturellen Praktiken:⁴¹⁸ Praktiken jenseits des »großen Zirkus [...]. Gott sei Dank«,⁴¹⁹ wie eine Besucherin der Kappacher-Lesung bemerkt, die sich dem Cluster CL-3 zuordnen lässt. So meint z.B. ein Zuschauer bei der Lesung von Eva Menasse in München zur Vortragsweise von Autoren: »Bei einem Literaturvortrag, das ist keine Performance meines Erachtens. Also, [...] wenn Sie in dieses Slam Poetry [sic] gehen, okay. Aber normales Textlesen ist für mich keine Performance.«⁴²⁰

Vor diesem Hintergrund scheint das Primat der Ablehnung von Werten und Zugangsweisen, die sich nicht mit den eigenen, als legitim angenommenen Praktiken in einen positiven Zusammenhang bringen lassen, ein (vermutlich unbewusstes) Gefühl der Bedrohung des selbst vertretenen Präferenzmusters und des Typs der Gegenstände, auf die es gerichtet ist, zum Ausdruck zu bringen. Dass nicht wie in Cluster CL-4 ein opponierendes negativ beurteiltes Wertmuster mit einem positiv beurteilten bildungskulturellen Wertmuster einhergeht, lässt also erahnen, dass in CL-3 ein zumindest impliziter Kulturpessimismus herrscht.⁴²¹

⁴¹⁷ Zur Struktur von Hegemonialansprüchen vgl. Reckwitz: *Das hybride Subjekt*, S. 69-71. Es sei darauf hingewiesen, dass ein hegemonialer Anspruch keineswegs mit einer tatsächlichen sozialen Hegemonie einhergehen muss.

⁴¹⁸ In einem Interview mit einer Besucherin der Stuttgarter Delius-Lesung findet sich ein weiteres legitimierendes Argument, das erwähnenswert ist: Events, so die Zuschauerin, nehmen Modifizierungen gegenüber dem hier als ursprünglich angenommenen Format der Autorenlesung vor. Es wird impliziert, dass sie als solche den Gegenstand nicht adäquat präsentieren könnten. Vgl. Interview 07/sl1 (FB 072), 8.3.2.4.7, Z. 46-51.

⁴¹⁹ Interview 01/ml1 (FB 026), 8.3.2.2.1, Z. 54.

⁴²⁰ Interview 03/ml4 (FB 161), 8.3.2.6.3, Z. 333-336.

⁴²¹ Bollenbeck und Köster weisen darauf hin, dass Wertmuster, die keinen Bildungsanspruch beinhalten, durch bürgerliche und post-bürgerliche Habitus bereits seit der Etablierung bildungskultureller Wertmuster, besonders aber seit der Zeit um 1900, »als Menetekel der gesellschaftlichen Auflösung und kulturellen Enteignung gedeutet« werden. Georg Bollenbeck/Werner Köster: Einleitung, in: Dies. (Hrsg.): *Kulturelle Enteignung. Die Moderne als Bedrohung. Kulturelle Moderne und bildungsbürgerliche Semantik I*, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2003, S. 7-20, hier S. 13.

Anders als die Mitglieder von CL-3 sind jene des Clusters CL-2, die begeisterungsfähigen Eventgänger, v.a. bei den Poetry Slams anzutreffen (Abb. 14.1f.).⁴²² Besonders wichtig ist ihnen zum einen der Vergemeinschaftungsaspekt der Veranstaltungen, zum anderen die selbstbezogen-affektive Wirkung des Spiels insgesamt und der Auftritte (und zwar an erster Stelle, Spaß zu haben); wie oben dargestellt unterscheidet sich CL-2 auf der inhaltlichen Ebene v.a. dadurch von CL-1, dass besonders das abgelehnt wird, was in den Augen der Clustervertreter Vergemeinschaftung und Geselligkeitserleben – von einem Zuschauer etwa als »Insideratmosphäre«⁴²³ wahrgenommen – verhindert.

Beide Wertmuster, FAC-A und FAC-B, nehmen innerhalb von CL-2 positive Werte an (Abb. 13), wenngleich die Faktorwerte von FAC-A im Durchschnitt höher ausfallen als von FAC-B (8.4.14.2.2.1). Insgesamt lässt sich festhalten, dass die Publikumsanteile, die einzelnen Wertmaßstäben eine Wichtigkeit zuschreiben, *systematisch* höher ausfallen als in anderen Clustern (bis hin zu 98 % beim auf das Spiel bezogenen Wertmaßstab »Spaß haben/Humorerleben«; 8.4.14.2.3.3). Der Prozentsatz jener Zuschauer in CL-2, die Wertmaßstäben eine Wichtigkeit absprechen, ist hingegen kleiner als in anderen Clustern (34 % geben an, es sei unwichtig, ob der Text ein Thema ernsthaft behandelt – damit liegt der höchste negative Wert fast 20 Prozentpunkte unter dem höchsten negativen Wert in einem der anderen Cluster; 8.4.14.2.3.4). Kennzeichnend für den Cluster CL-2 ist also, dass seine Mitglieder – bei einem Primat der oben genannten Wertbereiche – vielfältige und breiter gestreute Präferenzen haben als die aller anderen Cluster und, so lässt sich vermuten, insgesamt eine größere Offenheit für unterschiedliche als ästhetisch wahrgenommene Produkte bzw. verschiedene Kategorien ästhetischer Produkte. Während die Wertstruktur in CL-3 dafür spricht, dass das Spektrum der ästhetischen Produkte, die die Vertreter des Clusters positiv beurteilen, begrenzter ist als in den anderen Clustern, zeichnet sich CL-2 mithin durch eine Wertkonstellation aus, welche die Hochwertung weitaus vielfältigerer ästhetischer Produkte ermöglicht. Überträgt man dies auf die soziostrukturelle Ebene, zielt die Wertstruktur, wie sie in CL-3/bei den abgrenzungsbewussten Hochkulturkonsumenten besteht, auf Exklusion, während jene in CL-2/bei den begeisterungsfähigen Eventgängern sich durch eine hohe Anschlussfähigkeit auszeichnet, sprich: soziales Inklusionspotenzial besitzt.

Eine Bestätigung erfährt die Einschätzung der Wertverteilungsstrukturen, der zufolge die Mitglieder von CL-2 über das breiteste Spektrum an Präferen-

⁴²² Relevante veranstaltungsstadtbezogene Verteilungsunterschiede der Cluster innerhalb des Slam-Publikums gibt es nicht. CL-2 ist jedoch im Stuttgarter Literaturhauspublikum mit 13 % häufiger vertreten als bei den untersuchten Veranstaltungen des Münchner Literaturhauses (4 %; 8.4.15.2). Umgekehrt ist der Anteil der Lesungszuschauer, die sich CL-3 zuordnen lassen, in München 11 Prozentpunkte höher als in Stuttgart (35 % gegenüber 24 %; ebd.).

⁴²³ FB-mp1.037, S. 2 (FB-13).

zen verfügen, jene von CL-3 hingegen über das rigideste, blickt man auf die Bewertung der Gesamtveranstaltung innerhalb der Cluster (FB-21). In allen Clustern gibt es eine Tendenz, die besuchte Veranstaltung positiv zu bewerten (8.4.18.1.1.2).⁴²⁴ Trotzdem lassen sich Unterschiede zwischen den Clustern beobachten: Zwischen den beiden Clustern CL-1 und CL-4, innerhalb derer eines der Wertmuster FAC-A bzw. FAC-B positiv und das andere negativ beurteilt wird, gibt es die geringsten Verteilungsunterschiede (8.4.18.1.1.5); besonders deutlich wird dies, berücksichtigt man nur die Fälle mit der größten Nähe zum Clusterschwerpunkt (8.4.18.1.1.6).⁴²⁵ Gegenüber den anderen Clustern fällt der Anteil der Mitglieder, denen die besuchte Veranstaltung »sehr gut gefallen«⁴²⁶ hat, in CL-2 am größten aus (59 %; 8.4.18.1.1.2).⁴²⁷ Der Anteil derjenigen, die kein positives, sondern ein negatives oder neutrales Gesamturteil gefällt haben, ist hingegen am geringsten (7 %; ebd.). Genau umgekehrt verhält es sich bei Cluster CL-3: Der Anteil der Zuschauer, denen die Veranstaltung sehr gut gefallen hat, ist im Vergleich zu den anderen Clustern am geringsten (28 %); der Anteil derjenigen, die die Veranstaltung nicht positiv beurteilen, liegt bei 32 % (ebd.) bzw. 40 %, berücksichtigt man nur die Fälle, die dem Clusterschwerpunkt am nächsten sind (8.4.18.1.1.3).⁴²⁸ Die herausgearbeiteten Verteilungsstrukturen auf der Ebene der Wertmuster und der Wertmaßstäbe gehen also zumindest auf der Ebene der Gesamtbeurteilung der Veranstaltung mit entsprechenden Wertungstendenzen einher.

Wie beschrieben sind die beiden wertstrukturell auffälligen Cluster hauptsächlich bei jeweils einem der Veranstaltungsformate vertreten: CL-2 im Poetry-Slam-Publikum und CL-3 bei Literaturhauslesungen. Damit erweist sich die Verteilungsstruktur der Publikumspräferenzen tatsächlich als homolog zum Produktionsfeld, auf das sich die Präferenzen beziehen. Im vorliegenden Kontext lässt sich dies für die Produzenten insbesondere an Positionierungen in Relation zur sozialen Praxis Poetry Slam deutlich machen, da es aufgrund des weiteren Literaturbegriffs von Slammern und Organisationsinstanzen sel-

⁴²⁴ Diese Tendenz ist wenig verwunderlich: Zum einen haben sich die Zuschauer bewusst für den Besuch der betreffenden Veranstaltung entschieden, was bei vielen eine positive Grundhaltung nach sich zieht; zum anderen erklärt sich die Tendenz hin zu einem positiven Gesamturteil z.T. auch daraus, dass manche Zuschauer mithilfe positiver Wertungen die eigenen kognitiven Dissonanzen hinsichtlich ihrer aktuellen Freizeitgestaltung kompensieren.

⁴²⁵ Das lokale Signifikanzniveau wurde in beiden Fällen mithilfe der Bonferroni-Korrektur auf 0,00167 angepasst (globales Signifikanzniveau von 0,1).

⁴²⁶ Anhang 8.2.1, FB-21.

⁴²⁷ 60 %, berücksichtigt man nur die Fälle, die dem Clusterschwerpunkt am nächsten sind (8.4.18.1.1.3).

⁴²⁸ Um die Relationen deutlicher zu machen, empfiehlt sich ein Blick auf den Cluster mit dem nächsthöheren Anteil Mitglieder, die die besuchte Veranstaltung negativ oder neutral beurteilen: Cluster CL-4 mit 19 % (8.4.18.1.1.2) bzw. 18 %, blickt man auf die Fälle mit der größten Nähe zum Clusterschwerpunkt (8.4.18.1.1.3).

tener zu expliziten Abwertungen ›hochliterarischer‹ Produktion durch die Slam-Akteure kommt als umgekehrt. Letztere grenzen sich, so habe ich in Kapitel 4.2.1.3.2 aufgezeigt, in erster Linie von der vorherrschenden Form der Autorenlesung und den Strukturen des Literaturbetriebs ab, ganz besonders jedoch von einem engen Literaturbegriff. Die Produkte des autonomen Teilfeldes hingegen sind kaum Gegenstand polemischer Abwertung; vielmehr betrachten die meisten Poetry-Slam-Akteure die eigenen Texte als anders vermittelten, aber gleichwertigen Teil der literarischen Produktion.

Die dargestellten Wertungsdifferenzen und ihre inkludierenden bzw. exkludierenden Stoßrichtungen lassen sich mithilfe einer Debatte illustrieren, die im Vorfeld des *SLAM 2014* in Dresden auf dem Blog des Festivals geführt wurde.⁴²⁹ Sie ging von einer Glosse des ehemaligen Poetry Slammers Boris Preckwitz aus, die an einen Beitrag anschließt, der bereits 2012 in der *Süddeutschen Zeitung* erschienen war.⁴³⁰ Preckwitz' Kritik an den jüngeren Entwicklungen der Poetry-Slam-Szene, die damals szeneeintern breit diskutiert worden war, wurde von den Veranstaltern des *SLAM 2014* als Anlass genommen wurde, um öffentlich die Frage zu erörtern, ob Slams inzwischen durchweg heteronom ausgerichtete »Mainstreamevents«⁴³¹ wären.

Seit Beginn der 2010er-Jahre trat Preckwitz wieder vermehrt als Autor in Erscheinung,⁴³² distanzierte sich jedoch deutlich von der damaligen Poetry-Slam-Szene. In seiner Polemik vertritt er die These, auf Poetry-Slam-Bühnen würde inzwischen fast ausschließlich »Kitsch«⁴³³ geboten – in seinen Augen das Gegenteil von Kunst.⁴³⁴ Anschließend definiert er den Begriff, indem er Kriterien zur Identifikation von ›Kitsch‹ anführt, die er z.T. direkt aus gängigen Auftrittformen bei Slams und häufig auftretender Strukturen der vorgetragenen Texte ableitet (also aus dem Kritisierten selbst). Dabei evaluiert er –

⁴²⁹ Die Debatte ist in ihren Grundzügen vergleichbar mit der Diskussion auf *buchreport online* für und wider die ›Eventisierung‹ von Literaturveranstaltungen, die in Kapitel 4.2.2 dargestellt wurde. An den im Folgenden nachgezeichneten Konfliktlinien lässt sich die Homologie des Produktions- und Rezeptionsraums jedoch noch prägnanter aufzeigen.

⁴³⁰ Vgl. Boris Preckwitz: »Histrionen an der Resterampe«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 9.11.2012.

⁴³¹ André Herrmann: »SLAM 2014 diskutiert: Poetry Slams im deutschsprachigen Raum – Teil 1: Boris Preckwitz«, auf: *SLAM 2014* (20.10.2014), URL: <http://www.slam2014.de/slam-2014-diskutiert-poetry-slam-im-deutschsprachigen-raum-teil-1-boris-preckwitz/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁴³² Zuletzt mit dem Weblog *Militanz der Mitte*, aufgrund dessen Michael Bittner den Autor – seit 2013 Mitglied der Partei Alternative für Deutschland – als »Barde[n] des neuen Faschismus« kritisierte. Vgl. Michael Bittner: »Boris Preckwitz, ein Barde des neuen Faschismus« (13.3.2016), URL: <https://michaelbittner.info/2016/03/13/boris-preckwitz-ein-barde-des-neuen-faschismus/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁴³³ Boris Preckwitz: »Das Kinderbacchanal und der Kitsch«, auf: *SLAM 2014* (20.10.2014), URL: <http://www.slam2014.de/slam-2014-diskutiert-poetry-slam-im-deutschsprachigen-raum-teil-1-boris-preckwitz/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁴³⁴ Vgl. ebd.

durchsetzt von Sprachfiguren Adornos – in weiten Teilen eben jene Werte negativ, die besonders in Cluster CL-3 von einem großen Teil der Mitglieder abgewertet werden, seien es die Einbindung des Publikums, jede Form der identifikatorischen Rezeption und natürlich Unterhaltung. Positive Kriterien für werthaltige Text- und Auftrittformen bietet er hingegen nicht an.

Auf dem Blog des *SLAM 2014* antworten vier bereits länger etablierte Poetry Slammer bzw. Slam-Organisatoren auf die Kritik: Sebastian 23, Lino Wirag, Hazel Brugger und Lars Ruppel. Sie lehnen Preckwitz' thetischen Negativkriterienkatalog u.a. auf der inhaltlichen Ebene ab: »Was ist denn das Schlimme an [...] Unterhaltung? Wo fängt denn die Kulturlosigkeit an, wo hört das Lachen auf?«,⁴³⁵ fragt etwa die Schweizer Slammerin Hazel Brugger. Insbesondere aber werden seine ›Argumentationsstruktur‹ und deren Implikationen aufgegriffen: Die im Poetry-Slam-Feld aktiven Debattenteilnehmer kritisieren zum einen, dass Preckwitz ohne jedes legitimierende Argument »die Deutungshoheit über den Literaturbegriff an sich reißt«,⁴³⁶ diesen aber lediglich durch die beispielhafte Nennung von Autoren zu explizieren versucht, denen er zuschreibt, literarische Texte zu verfassen oder verfasst zu haben.

Dass Preckwitz' Ablehnung der aktuellen Slam-Produktion und der Slam-Szene sich fast ausschließlich auf Behauptungen gründet, wird erstens auf eine »Überheblichkeit«⁴³⁷ zurückgeführt, die offenbar als typisch für solche Autoren empfunden wird, die »in den Elfenbeinturm«⁴³⁸ geklettert sind und sich als »intellektuelle [...] Elite«⁴³⁹ empfinden (eine Haltung, die als strukturgleich dazu interpretiert wird, »wie Omas an Dorfstraßen aus dem Fenster lehnen und die vorbeilaufenden Jugendlichen beschimpfen«,⁴⁴⁰ also zu einem [überzeichneten] kleinbürgerlichen Habitus). Herabgewertet wird damit mithin nicht die ›hochliterarische‹ Produktion, sondern eine bestimmte Form der Abgrenzung jener Produzenten, die in autonomen Teilfeldern positioniert sind, vom jeweiligen heteronomen Teilfeld sowie Feldbereichen, deren Struktur den oben dargestellten Independent-Szenen entsprechen (Kap. 4).⁴⁴¹

⁴³⁵ Hazel Brugger: »Der gärende Wurmfortsatz«, auf: *SLAM 2014* (23.10.2014), URL: <http://www.slam2014.de/slam-2014-diskutiert-poetry-slam-im-deutschsprachigen-raum-teil-4-hazel-brugger/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁴³⁶ Sebastian 23: »Gute Worte«, auf: *SLAM 2014* (21.10.2014), URL: <http://www.slam2014.de/slam-2014-diskutiert-poetry-slam-im-deutschsprachigen-raum-teil-2-sebastian-23/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁴³⁷ Ebd.

⁴³⁸ Ebd.

⁴³⁹ Lars Ruppel: »Die groben Unterschiede«, auf: *SLAM 2014* (24.10.2014), URL: <http://www.slam2014.de/slam-2014-diskutiert-poetry-slam-im-deutschsprachigen-raum-teil-5-lars-ruppel/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁴⁴⁰ Ebd.

⁴⁴¹ Die Argumente der Slam-Akteure fußen mithin im Kern auf moralischen Werten.

Begründet seien Preckwitz' Ausführungen zweitens in einer eigentlich vollkommen unbegründeten »unterschwellige[n] Panik«;⁴⁴² aus der Perspektive der Slam-Akteure konstituieren sich dieser u.ä. Angriffe gegen die Poetry-Slam-Praxis aus einem Bedrohungsgefühl, das sich strukturell mit dem vergleichen lässt, für das ich oben bezüglich der Verteilungsstruktur der Wertmuster und -maßstäbe in CL-3 argumentiert habe. Tatsächlich schreibt Preckwitz selbst explizit, dass er v.a. die Poetry-Slam-Zuschauer und Slam-Workshop-Teilnehmer von ›Verdummung‹ durch die Praxisformen des Poetry Slams bedroht sieht, weil das Publikum »eine bestimmt Erlebnisgewohnheit« verinnerliche und bei Slam-Workshops weder kreative »Entgrenzung«⁴⁴³ ermöglicht noch »Bildung«⁴⁴⁴ vermittelt werde (da die Workshop-Leiter nicht in ausreichendem Maße über kulturelles Kapital verfügten).

Der dritte Grund für Polemiken wie Preckwitz' finde sich, so führt insbesondere Lars Ruppel aus, in einer »Angst«,⁴⁴⁵ die daraus erwachse, dass die Poetry-Slam-Akteure auch bildungsinstitutionell vermitteltes und insofern feldstrukturell kaum mit einem Verlust symbolischen Kapitals einhergehendes ökonomisches Kapital zu akkumulieren vermögen, das die Produzenten des ökonomischen Feldes in der Folge nicht mehr selbst für sich beanspruchen können. Es herrscht auch auf diesem Bereich ein hohes Bewusstsein um feldstrukturelle Zusammenhänge in der Slam-Szene, wenngleich es sich in diesem dritten Begründungsaspekt m.E. um eine Überinterpretation handelt: Tatsächlich machen Slam-Akteure den Autoren, die im autonomen Teilfeld literarischer Produktion positioniert sind, bildungsinstitutionelle finanzielle Förderungsmöglichkeiten bislang kaum streitig.

Preckwitz' auf Exklusion zielender Explikation des Literaturbegriffs sowie seiner direkten Abwertung der Slam-Akteure auf einer persönlichen Ebene, dem »Klassenkampf von oben«,⁴⁴⁶ begegnen Letztere mit Selbstironie und ernst gemeinter Selbstkritik,⁴⁴⁷ insbesondere jedoch mit dem Bekenntnis zur »Gemeinschaft«⁴⁴⁸ (und zwar jener sowohl der Produzenten als auch mit ihren Rezipienten) sowie dem Ideal, eine »Brücke zwischen sogenannter Hochkultur und Populärkultur«⁴⁴⁹ zu errichten. Kurz: Die Slam-Autoren und -Organisatoren vertreten einen weiten Literaturbegriff und eine auf die Anschlussfähigkeit unterschiedlicher Wertvorstellungen ausgerichtete Produktionsästhetik, die letztlich in dem hohen Wert begründet sind, der sozialer Inklusion zugeschrieben wird. Diese Programmatik wiederum ist strukturähnlich zur oben beschriebenen Wertverteilungsstruktur von Cluster CL-2.

⁴⁴² Brugger: »Der gärende Wurmfortsatz«.

⁴⁴³ Preckwitz: »Das Kinderbacchanal und der Kitsch«.

⁴⁴⁴ Ebd.

⁴⁴⁵ Ruppel: »Die groben Unterschiede«.

⁴⁴⁶ Ebd.

⁴⁴⁷ Vgl. insbesondere ebd.

⁴⁴⁸ Ebd.

⁴⁴⁹ Sebastian 23: »Gute Worte«.

5.3.1.2.2 Soziodemografische und kulturkonsumtorische Differenzen zwischen den Publikumsclustern

Wie dargestellt wurde das Publikum beider Veranstaltungsformate auf Grundlage literaturveranstaltungsbezogener Wertmuster in distinkte Cluster aufgeteilt, also ausgehend von einem einzelnen, auf den Untersuchungsgegenstand bezogenen Habitusaspekt. Dieser erfasst auf den ersten Blick nur einen kleinen, sehr spezifischen Teil des Habitus insgesamt. Gleichwohl liegen den abgefragten Wertmaßstäben, die zur Extraktion der Wertmuster herangezogen wurden, allgemeinere Wertmaßstäbe mit einem weiteren Skopus zugrunde, was die Datenauswertung in Kapitel 5.2.3 noch einmal untermauert hat.⁴⁵⁰ Dementsprechend darf vermutet werden, dass bereits die Unterschiede zwischen den clusterspezifischen Wertmustersausprägungen mit Unterschieden im Raum der sozialen Positionen und Unterschieden im Raum der Lebensstile korrespondieren. Welche dies sind, wird in diesem Kapitel ausgehend von jenen Aspekten der sozialen Position und des Kulturkonsums untersucht, die mithilfe des Fragebogens erhoben worden sind.

Es sei vorweggenommen, dass die entsprechenden clustergruppeninternen Unterschiede – also jene zwischen den Clustern CL-1 und CL-2 sowie zwischen den Clustern CL-3 und CL-4 – deutlich geringer ausfallen als zwischen den beiden Clustergruppen und zwischen den Publika der beiden Formate. Zudem finden sich Differenzen zwischen den betreffenden Clustern der beiden Clustergruppen v.a. im Bereich der weiteren erhobenen kulturkonsumtorischen Präferenzen und Praktiken, weniger in den soziodemografischen Eigenschaften und im Raum der sozialen Positionen: Hier, so hat sich z.B. bei der Bildungsstruktur gezeigt, bestehen bereits zwischen den beiden Veranstaltungspublika nur geringe Unterschiede (Kap. 5.2.1f.). Deshalb war nicht zu erwarten, dass sie zwischen den Clustern deutlich größer ausfallen. Ein Grund hierfür liegt im sehr spezifischen Untersuchungsbereich der Literaturveranstaltungen. Bereits deren Besuch, so lässt sich auf Basis der erhobenen Daten vermuten, setzt ein Interesse voraus, das auf einem hohen Maß inkorporierten kulturellen Kapitals basiert. Letzteres wiederum korrespondiert mit einem bestimmten Bereich im Raum der sozialen Positionen, sodass nur geringe Unterschiede im Bereich der Bildung und hinsichtlich des sozioökonomischen Status der Befragten zu erwarten sind. Dies – so legt es die Analyse der Wertmusterkonstellationen in den vier Clustern nahe – spricht dafür, dass Unterschiede zwischen sehr spezifischen kulturellen Präferenzen soziostrukturell ähnlich positionierter Personen, wie sie hier untersucht werden, wenigstens partiell

⁴⁵⁰ Dies bedeutet nicht, dass von den Wertmustern, die hier extrahiert wurden, direkt auf die allgemeineren, ihnen zugrunde liegenden Wertmuster geschlossen werden darf – hierauf hat bereits Jörg Rössel ausgehend von einer empirischen Studie zum Musikgeschmack hingewiesen. Vgl. Rössel: »Von Lebensstilen zu kulturellen Präferenzen«, S. 108.

unabhängig von schulisch erworbenem kulturellem Kapital und dem jeweiligen sozioökonomischen Hintergrund sind.⁴⁵¹

Geschmacklich festgelegte (CL-1) und begeisterungsfähige (CL-2) Eventgänger

Nimmt man in Beurteilung der Wertmuster FAC-A und FAC-B durch jene beiden Cluster in den Blick, die hauptsächlich im Poetry-Slam-Publikum zu finden sind, erscheint die Verteilungsstruktur, wie sie in CL-1 herrscht, auf den ersten Blick erwartbarer als jene in CL-2: Wertmaßstäbe, die im Slam-Publikum insgesamt präferiert werden, führen zu einer Hochwertung von FAC-A, während FAC-B – bestehend v.a. aus solchen Wertmaßstäben, die dem größten Teil des Lesungspublikums wichtig sind, also dem Publikum des feldstrukturell oppositionellen Literaturveranstaltungsformats – abgewertet wird. (Gleiches, nur mit entgegengesetztem Vorzeichen, gilt für CL-4, weshalb auch die Verteilungsstruktur der Faktorwerte von FAC-A und -B in CL-4 erwartbarer als jene in CL-3 ist.) Auf Grundlage der Clusteranalyse lässt sich den Mitgliedern von CL-1 ein Geschmack zuordnen, der sich sowohl über Abgrenzung als auch über positive Präferenzen definiert und mithin festgelegter ist als jener der Mitglieder von CL-2. Demgegenüber weist die oben beschriebene Präferenzstruktur den Geschmack Letzterer als anschlussfähiger aus. CL-2 ist der einzige Cluster, in dem beide Wertmuster positiv miteinander korrelieren: Höhere Faktorwerte in FAC-B gehen tendenziell mit höheren Faktorwerten in FAC-A einher (8.4.14.2.3.6),⁴⁵² und eine Anschlussfähigkeit von Produkten, die die Kriterien von FAC-B erfüllen, ist eher geleistet, wenn FAC-A eine höhere Relevanz zugeschrieben wird. In CL-2 werden also vermutlich solche Konsumtionsangebote geschätzt, die Maßstäbe beider Muster zu erfüllen vermögen. Im Gegensatz zu CL-1 scheinen die Mitglieder von CL-2 zudem begeisterungsfähiger zu sein: Präferierte veranstaltungsformatsbezogene Werte sind einem größeren Anteil Clustermitglieder wichtig als in CL-1 und die Veranstaltungen insgesamt werden von einem höheren Anteil CL-2-Mitglieder positiv bewertet als in CL-1.

Es fügt sich in die Interpretation dieser Eigenschaften als Begeisterungsfähigkeit, dass allen jener Freizeitbeschäftigungsmöglichkeiten (FB-12), die von über der Hälfte der Eventgänger geschätzt werden, von einem größeren Anteil Mitglieder von CL-2 Wichtigkeit zugesprochen wird als von CL-1-Mitgliedern (8.4.17.6.2): Kneipengänge und Kinobesuche – die in beiden Clustern mit Abstand am häufigsten als wichtig beurteilten Freizeitbeschäftigungsmöglichkeiten – sind einem fast gleich hohen Anteil Zuschauer wichtig (Kneipenbesuche: CL-1: 84 %, CL-2: 84 %; Kinovorstellungen: CL-1: 76 %, CL-2: 78 %). Bei den

⁴⁵¹ Vgl. hierzu auch ebd., S. 97. Dieses Ergebnis ist allerdings nicht als Argument gegen Bourdieus Homologietheorie insgesamt anzusehen, da es sich – wie gesagt – lediglich aus Daten zu einem sehr spezifischen Bereich sozialer Praxis speist.

⁴⁵² Dabei handelt es sich um einen Zusammenhang mit niedriger Effektgröße (Signifikanzniveau: 5 %).

nachfolgend am häufigsten für wichtig erachteten Discobesuchen (CL-1: 59 %, CL-2: 66 %), Rockkonzerten (CL-1: 61 %, CL-2: 66 %), Theateraufführungen (CL-1: 57 %, CL-2: 62 %) und Poetry Slams (CL-1: 53 %, CL-2: 58 %) liegen die Anteile in CL-2 jeweils rund fünf Prozentpunkte höher.

Alle übrigen abgefragten Freizeitgestaltungsmöglichkeiten werden von weniger als 50 % der Mitglieder von CL-1 und CL-2 als wichtig eingestuft: Ungefähr gleich groß sind die Anteile derjenigen, die Kunstaussstellungen (CL-1: 44 %, CL-2: 43 %), sonstige Museumsbesuche (CL-1: 41 %, CL-2: 38 %), Sport (CL-1: 39 %, CL-2: 41 %) und Kabarettveranstaltungen (CL-1: 38 %, CL-2: 40 %) schätzen. Abgeschlagen zeigen sich hingegen drei als hochkulturell konnotierte Veranstaltungsformen: Lediglich rund 20 % beurteilen Klassikkonzerte (CL-1: 19 %, CL-2: 20 %), Opern (CL-1: 15 %, CL-2: 19 %) und auch Autorenlesungen (CL-1: 21 %, CL-2: 18 %) als wichtig für die Gestaltung der eigenen Freizeit. Lesungen sind damit das Format, das von den wenigsten Mitgliedern in CL-2 als relevant aufgefasst wird. Der Grund hierfür ist vermutlich, dass *die Vorstellung* der Mitglieder von CL-2, von denen rund 50 % noch nie bei einer Lesung gewesen sind, die typische Autorenlesung als nicht anschlussfähig an FAC-A auszeichnet.

Zugleich schreiben in beiden Clustern, die den allergrößten Teil des Poetry-Slam-Publikums ausmachen, nur etwas mehr als die Hälfte der Mitglieder Poetry Slams eine Wichtigkeit für die eigene Freizeitgestaltung zu (in den Clustern CL-3 und -4 sind es demgegenüber rund 70 %, denen das aktuell besuchte Format, die Autorenlesung, wichtig ist).⁴⁵³ Die als wichtiger erachteten Formen der Freizeitgestaltung – v.a. die vielen Clustermitgliedern wichtigen Kneipen- und Disco-/Clubbesuche – unterstreichen die Relevanz geselliger, vergemeinschaftender sozialer Anlässe an informelleren Orten für die Gruppen CL-1 und -2. Ein Grund für den geringeren Anteil Clustermitglieder in beiden Clustern, die dem Slam-Besuch eine hohe Wichtigkeit zuschreiben, ist vermutlich, dass die genannten primär vergemeinschaftenden sozialen Anlässe wie z.B. Kneipenbesuche bedarfsorientiert initiiert werden können, während Slam-Besuche angebotsorientiert erfolgen müssen (und zwar zumeist, ohne dass – wie bei Lesungen – bereits im Vorfeld Informationen über die angebotenen Inhalte bzw. die auftretenden Autoren vorliegen). Poetry Slams müssen sich also gegen ein breiteres Spektrum an Veranstaltungen durchsetzen, die z.T. ähnliche Bedürfnisse erfüllen, als das für Lesungen der Fall ist.

Der geringe Anteil Clustermitglieder in CL-1 und CL-2, der klassische Konzerte und Operninszenierungen als wichtig für die eigene Freizeitgestaltung begreift, verdeutlicht, dass es nicht zuletzt der Musikgeschmack ist, der die

⁴⁵³ Der niedrigere Wert der befragten Personen, die Poetry Slams eine Wichtigkeit für die eigene Freizeitgestaltung zuschreiben, liegt vermutlich zu einem nicht genau bestimm- baren Teil auch daran, dass das Veranstaltungsformat die unbekannteste Form der abge- fragten Freizeitgestaltungsmöglichkeiten ist (8.4.17.6.3).

Clustergruppen CL-1 und -2 bzw. CL-3 und -4 unterscheidet:⁴⁵⁴ In Letzteren sind die Anteile derjenigen, die Klassikkonzerte (CL-3: 67 %, CL-4: 52 %) und Operninszenierungen (CL-3: 44 %, CL-4: 36 %) schätzen, deutlich höher,⁴⁵⁵ während populärmusikalische Konzerte und Disco-/Clubbesuche neben Poetry Slams am wenigsten geschätzt werden. Die Relevanz der einzelnen in FB-18 abgefragten Wertmaßstäbe für die unterschiedlichen Cluster ließ bereits erahnen, dass die Clustergruppen sich dadurch voneinander unterscheiden, dass CL-1 und -2 Wertmuster vertreten, die mit der Konsumtion populärkulturell ausgerichteter Produkte und Erlebnisangebote einhergehen, die Mitglieder von CL-3 und -4 hingegen Wertmuster, die dazu führen, dass sie eher durch ›hochkulturell‹ positionierte Konsumtionsgegenstände angesprochen werden. Die Opposition der beiden Gruppen, was den Besuch von Musikveranstaltungen angeht, bestätigt diese Vermutung ebenso wie die Präferenz von genreliterarischen Titeln (FB-10): Liegt der Anteil Clustermitglieder, die mindestens ein genreliterarisches Lieblingsbuch genannt haben, in CL-3 lediglich bei 19 % und in CL-4 bei 30 %, sind es 56 % in CL-1 und 59 % in CL-2 (8.4.17.1.3).

Die beiden Cluster CL-1 und CL-2 unterscheiden sich, was ihren Literaturkonsum angeht. Erstens lesen die Mitglieder von CL-1 mehr: Zwar ist der Anteil Vielleser in CL-2 mit 24 % noch immer dreimal so hoch wie der bundesdeutsche Durchschnitt, aber niedriger als in CL-1, dessen Mitglieder zu 28 % Vielleser sind (8.4.17.1.1). Zweitens sind Autorenlesungen und Poetry Slams mehr Mitgliedern von CL-1 bereits bekannt als von CL-2 (8.4.17.3.1): Fast die Hälfte der CL-2-Mitglieder war noch nie bei einer Lesung (47 %) und/oder einem Poetry Slam (47 %); in CL-1 haben nur 39 % keine Lesungserfahrung und 35 % waren noch nie bei einem Poetry Slam.⁴⁵⁶

Darüber hinaus beurteilen mehr Zuschauer aus CL-2 Theater, Slam, Kabarett und Rap-Konzerte als Literaturveranstaltungen als solche aus CL-1

⁴⁵⁴ Darauf, dass das musikalische Feld soziokulturell stärker hierarchisiert ist als viele andere Felder kultureller Produktion, weist z.B. Jörg Rössel hin. Vgl. Rössel: »Allesfresser im Kinosaal?«, S. 265.

⁴⁵⁵ Eine korrespondenzanalytische Projektion der Freizeitgestaltungsmöglichkeiten in Relation zu den Clustern zeigt, dass insbesondere CL-3 durch die beiden als hochkulturell geltenden Formate definiert wird (8.4.17.6.1, Zeilen- und Spaltenpunkte). Dabei dürfen die vertikalen Unterschiede zwischen den Clusterprojektionen der beiden Clustergruppen nicht überinterpretiert werden: Fast die gesamte Trägheit (99 %) ist durch die erste Dimension bedingt, während die zweite Dimension nur 1 % zur Gesamtträgheit der Zeilen- bzw. Spaltenpunkte beiträgt (8.4.17.6.1, Auswertung).

⁴⁵⁶ Die Besuchshäufigkeit derjenigen Mitglieder von CL-1 und -2, die bereits einmal bei einer Veranstaltung des betreffenden Typs waren, unterscheidet sich nur in geringem Maße (8.4.17.3.2). Gleichwohl wird die oben bereits begründete Interpretation des Clusters CL-2 als begeisterungsfähig dadurch gestützt, dass seine Mitglieder – wenn sie erst einmal zur kulturellen Partizipation aktiviert worden sind – etwas häufiger Poetry Slams besuchen als die Mitglieder von CL-1 (ebd.) und eher dazu tendieren, sich Bücher der Auftretenden zu kaufen (8.4.17.5.3).

(8.4.17.4.1); auch ist der Anteil Clustermitglieder in CL-2 höher, die insgesamt vier oder fünf der in FB-24 angeführten Formate als Veranstaltung kategorisieren, bei der Literatur vorgetragen wird (neben den genannten noch Autorenlesungen; 8.4.17.4.2): In CL-2 beläuft sich der Anteil auf 35 % und ist damit deutlich höher als in allen anderen Clustern (CL-1: 27 %, CL-3: 22 %, CL-4: 19 %). In CL-3 zählen über 50 % lediglich Autorenlesungen oder Lesungen und noch ein weiteres Format zu den Literaturveranstaltungen. Es wird dort also ein engerer Literaturbegriff vertreten als in allen anderen Clustern, besonders aber als in CL-2: In keinem anderen Cluster als CL-2 wird Kabarettaufführungen (43 %) und Rap-Konzerten (24 %) ähnlich häufig zugeschrieben, Literaturveranstaltungen zu sein (8.4.17.4.1).

Dass in CL-2 der höchste Anteil Mitglieder ausgemacht werden kann, der einen in Relation zu den übrigen Clustern weiteren Literaturbegriff vertritt, lässt sich nicht auf einen einzelnen Einflussfaktor zurückführen. Betrachtet man aber CL-2 unabhängig von den anderen Clustern, lässt sich feststellen, dass eine höhere Anzahl Formate, die als Literaturveranstaltung kategorisiert werden, tendenziell mit einem höheren Faktorwert von FAC-B einhergeht (8.4.17.4.3),⁴⁵⁷ und da FAC-A bei fast allen Fällen in CL-2 positiv ausgeprägt ist, bedeutet dies: mit einem breiteren, anschlussfähigeren, aber auch weniger spezifischen Geschmack. Indirekt wird letzterer Zusammenhang dadurch gestützt, dass in CL-2 weniger Bücher gelesen werden und weniger Erfahrungen mit Literaturveranstaltungen bestehen: Der weitere Literaturbegriff und der damit korrelierende breitere Geschmack könnten u.a. durch ein geringeres Maß an Übung im Umgang mit den Gegenständen, auf die sich die Geschmacksmuster beziehen, bedingt sein – eine Hypothese, die in Folgeuntersuchungen empirisch zu überprüfen wäre.

Es passt zur Kombination ihrer ausgeprägten populärkulturellen Orientierung mit ihren im Clustervergleich unspezifischeren literaturveranstaltungsformatsbezogenen Präferenzen, dass die begeisterungsfähigen Eventgänger im Vergleich mit allen anderen Clustern auch am stärksten zur Mitte tendieren, was ihren sozioökonomischen Status und damit korrespondierende Merkmale angeht, spricht: zum gesellschaftlichen Durchschnitt: Im Segment der Kernerwerbstätigen weist CL-2 mit 11 % den geringsten Anteil Selbstständiger auf.⁴⁵⁸ Dieser entspricht zwar dem bundesdeutschen Durchschnitt, liegt aber unter dem in CL-1 (14 %) und CL-4 (15 %) sowie deutlich unter jenem in CL-3 (26 %; 8.4.16.5.1). Überdurchschnittlich hoch fällt der Selbstständigenanteil üblicherweise in Milieus aus, die im Rahmen des Milieumodells des SINUS-Marktforschungsinstituts den sog. gesellschaftlichen Leitmilieus zugeordnet

⁴⁵⁷ Dabei handelt es sich um einen Zusammenhang mit niedriger Effektgröße (Signifikanzniveau: 5 %).

⁴⁵⁸ Zugleich weist CL-2 mit 12 % den höchsten Anteil geringfügig Erwerbstätiger im Segment der Kernerwerbstätigen auf, CL-3 den niedrigsten (6 %; 8.4.16.5.1).

wurden.⁴⁵⁹ Diese Milieus zeichnen sich zum einen durch ein vergleichsweise hohes Einkommen aus und lassen sich mit Blick auf diesen Milieuaspekt der mittleren und oberen ›Mittelschicht‹ bzw. der ›Oberschicht‹ zuordnen.⁴⁶⁰ Bestätigt wird diese grobe Verortung der betreffenden Cluster mithilfe des Indikators der Selbstständigkeit durch die hohen ISEI-08-Durchschnittswerte der Kernerwerbstätigen in den drei Clustern CL-1, -3 und -4: Sie liegen mit 68 (CL-4) über 70 (CL-1) bis 73 (CL-3) alle im oberen Drittel des ISEI-08-Wertebereichs, der sich von 10 bis 89 erstreckt (8.4.16.5.3).⁴⁶¹ Auch wenn der mittlere ISEI-Wert in CL-2 im gesamtgesellschaftlichen Vergleich deutlich überdurchschnittlich ausfällt (Kap. 5.2.1), ist er in Relation zu den übrigen Clustern mit 63 der niedrigste.⁴⁶² Die Mitglieder von CL-2 lassen sich also eher mittleren

⁴⁵⁹ Vgl. Sinus Sociovision: *Die Sinus-Milieus® (2). Kurzcharakteristik*, Heidelberg 2009, URL: https://lehrerfortbildung-bw.de/allgschulen/gs/tandemfortbildung_2010/v_2/infoblatt_d_2009_01.pdf, Datum des Zugriffs: 30.11.2016; Heiner Barz/Sylva Liebenwein: »Kultur und Lebensstile«, in: Rudolf Tippelt/Bernhard Schmidt (Hrsg.): *Handbuch Bildungsforschung*, 3., durchges. Aufl., Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 915-936.

⁴⁶⁰ Vgl. z.B. Weischer: »Die Modellierung des Sozialen Raums«, S. 120 (Abb. 8).

⁴⁶¹ Vgl. Ganzeboom: »International Standard Classification of Occupations ISCO-08 with ISEI-08 Scores«.

Zwar ist der ISEI-Wert ein Indiz dafür, wo die Cluster innerhalb der sozioökonomischen Hierarchie positioniert sind, zudem erlauben die Angaben zum Bildungshintergrund eine erste Abschätzung des kulturellen Kapitals. Trotzdem – hierauf sei ein weiteres Mal hingewiesen – erlauben die vorliegenden Daten es weder, die Cluster präziser z.B. innerhalb der Milieustruktur zu verorten, die das SINUS-Marktforschungsinstitut herausgearbeitet hat, noch, die genaue Positionierung im sozialen Raum abzuleiten, wie ihn Bourdieu theoretisch modelliert hat. Es sind insbesondere die beschriebenen distinkten Präferenzen und Wertmusterkonstellationen, die zeigen, dass das in den Clustern ähnlich verteilte schulisch erworbene kulturelle Kapital keine ausreichende Erklärung für Erstere bietet. In Folgeuntersuchungen sollten deshalb mindestens auch Angaben zum beruflichen Hintergrund und zur Bildungslaufbahn der Eltern erhoben werden, um z.B. den Einfluss des im Elternhaushalt weitergegebenen kulturellen Kapitals abschätzen zu können. Auch wenn Bourdieus recht pauschale Annahmen über den Einfluss dieser Form generalisierten kulturellen Kapitals auf die Reproduktion von Klassenstrukturen inzwischen wiederholt empirisch relativiert wurden, könnte sich doch herausstellen, dass Formen des Umgangs mit kulturellen Produkten, die durch das engste soziale Umfeld in der frühen Sozialisation weitergegeben wurden, mitverantwortlich für die unterschiedlichen literaturveranstaltungsformatsbezogenen Präferenzen innerhalb der verschiedenen Cluster sind. Vgl. zur Reproduktion von Klassenstrukturen durch generalisiertes kulturelles Kapital z.B. Jörg Rössel: »Kulturelles Kapital und Musikwahrnehmung. Eine empirische Überprüfung von Bourdieus Theorie der Kunstwahrnehmung«, in: *Soziale Welt* 60 (2009), S. 239-257, hier S. 240-242.

⁴⁶² Um die Höhe des durchschnittlichen ISEI-Wertes in CL-2 besser einschätzen zu können, bietet sich der folgende Vergleich an: Der durchschnittliche HISEI-88 (der höchste sozioökonomische Status eines Elternteils) in der Familie von Oberstufenschülern an allgemeinbildenden Gymnasien im Jahr 2006 lag bei 61. Der durchschnittliche ISEI-88 der

sozioökonomischen Verhältnissen zuordnen als gehobenen (wenngleich ausdrücklich darauf hingewiesen sei, dass es sich hierbei lediglich um leichte Tendenzen handelt, da die soziodemografischen Unterschiede zwischen den Clustern insgesamt eher gering ausfallen).⁴⁶³

Für einen weniger spezifischen Geschmack in Cluster CL-2 spricht ein weiteres Merkmal. Es trifft auf die Mitglieder beider Cluster zu, die v.a. bei Poetry Slams vertreten sind, und ist von den eben beschriebenen Aspekten der beruflichen Positionierung unabhängig: Sie sind – wie auch das Poetry-Slam-Publikum insgesamt – sehr jung. Es gibt vielfältige Hinweise darauf, dass erst die kulturelle Geschmacksentwicklung »in der Phase der späten Adoleszenz und des frühen Erwachsenenalters [...] prägend für das gesamte Leben bleibt«,⁴⁶⁴ so Jörg Rössel in einer empirischen Untersuchung verschiedener Formen der Musikrezeption. Mithin ist es plausibel, dass ein weniger spezifischer Geschmack in einer sozialen Gruppe angefounden werden kann, die jünger ist – zumal die Mitglieder von CL-2 im Schnitt noch ein wenig jünger sind als die von CL-1, und auch der Altersmedian unter dem in CL-1 liegt.⁴⁶⁵

Im vorangegangenen Kapitel 5.3.1.2.2.1 wurde die Homologie zwischen den Clusterstrukturen der beiden Literaturveranstaltungspublica und Positionen im Feld der Produzenten am Beispiel einer Diskussion über das aktuelle Poetry-Slam-Feld dargestellt: Die geäußerten formatsbezogenen Wertungen bzw. Wertmaßstäbe der Slam-Organisatoren und -Autoren zielen in ihrer Kombination weniger auf Exklusion als vielmehr auf Inklusion; ebenso zeichnen sich die explizierten, weiteren Literaturbegriffe dadurch aus, dass sie eine hohe Anschlussfähigkeit gewährleisten. Die Positionierungen, die die Akteure im Poetry-Slam-Feld vornehmen, zielen darauf, die Autonomie des eigenen Produktionsbereichs herauszustellen, indem exkludierende Diskursstrategien als solche präsentiert und abgewertet werden. Gegen die Annahme der o.g. Ho-

Kernerwerbstätigen in CL-2 liegt mithin rund drei Punkte darunter, während der in allen anderen Clustern drei bis sechs Punkte darüber liegt (8.4.16.5.3). Vgl. Michael Becker/Kai Maaz/Marko Neumann: »Schulbiografien, familiärer Hintergrund und kognitive Eingangsvoraussetzungen im Kohortenvergleich«, in: Ulrich Trautwein et al. (Hrsg.): *Schulleistungen von Abiturienten. Die neu geordnete gymnasiale Oberstufe auf dem Prüfstand*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 127-146, hier S. 133 (Abb. 5.1).

⁴⁶³ Ein weiterer Grund für den niedrigeren ISEI-Mittelwert in CL-2 besteht darin, dass in der Gruppe der Kernerwerbstätigen der Anteil Personen mit Studienabschluss – ein Aspekt, der durch den ISEI mit abgebildet wird – rund 10 % unter dem in CL-1 liegt (8.4.16.4). Wie dementsprechend zu erwarten ist, liegt auch der Anteil Schulabgänger, die die allgemeine Hochschulreife erworben haben, in CL-1 über dem in CL-2 (8.4.16.3).

⁴⁶⁴ Rössel: »Kulturelles Kapital und Musikwahrnehmung«, S. 251f.

⁴⁶⁵ Damit einhergehend ist auch der Anteil Schüler in CL-2 (14 %) etwas größer als in CL-1 (9 %; 8.4.16.3). Schüler wiederum, so lässt sich vermuten, verfügen allgemein über einen weniger festgelegten Geschmack, weil sie aktuell noch in den Prozess des Erwerbs generalisierten kulturellen Kapitals eingebunden sind, also kulturellen Kapitals, das durch das Elternhaus und im schulischen Kontext vermittelt wird.

mologie der Wertvorstellungen der Slam-Akteure und der Mitglieder von CL-2/der begeisterungsfähigen Eventgänger ließe sich einwenden, dass Letzteren Aspekte wie die Positionierung jenseits von Wertstrukturen, die auf Exklusivität zielen, egal seien, weil für ihr eigenes Erlebnis entsprechende produktionsfeldinterne Auseinandersetzungen irrelevant seien. Auch wenn das der Fall sein mag, finden sich in Wertungen, die Mitglieder von CL-2 in den Interviews vorgenommen haben, Hinweise auf allgemeinere Werte, die auch den o.g. Argumenten der Slam-Akteure zugrunde liegen. Es darf deshalb vermutet werden, dass die Homologie der Wertvorstellungen v.a. in Bezug auf Handlungsbereiche zutage tritt, die für die jeweiligen Akteure im aktuellen situationellen Kontext relevant sind. So gibt ein Zuschauer etwa an, er habe die Atmosphäre des Poetry Slams als angenehm empfunden, weil alle, auch die Zuschauer untereinander, freundlich und zuvorkommend miteinander umgegangen seien.⁴⁶⁶

Abgrenzungsbewusste Hochkulturkonsumenten (CL-3) und bildungskultureller ›Mainstream‹ (CL-4)

Wie oben aufgezeigt lassen sich die Faktoren FAC-A und FAC-B ausgehend von den zentralen Differenzstrukturen im Literaturveranstaltungs-feld und ihren inhaltlichen Eigenschaften als oppositionelle Wertmuster interpretieren. Eine Verteilungsstruktur, wie sie für CL-1 ausgemacht wurde, ist deshalb erwartbar, ebenso wie jene, die in CL-4 ausgemacht werden kann: Hier wird jenen Wertmaßstäben, die in FAC-B gesammelt sind, eine Wichtigkeit zugesprochen, und solchen, die sich in FAC-A finden, nicht. Demgegenüber definiert sich Cluster CL-3 primär über die Abgrenzung: FAC-A ist deutlich negativ ausgeprägt, und FAC-B tendiert ebenfalls ins Negative. Nur einige einzelne Wertmaßstäbe konturieren den Cluster auch positiv, insbesondere solche, die die formalen Eigenschaften des präsentierten Textes hochwerten (so etwa die sprachliche Gestaltung und die Textkomplexität) sowie ein Veranstaltungssetting, das die Rezeption des Bühnengeschehens nicht behindert (Kap. 5.3.1.2.2.1). Die CL-3 kennzeichnende Präferenzstruktur lässt sich aufgrund der hohen Relevanz formaler Werte und der Ablehnung selbstbezogen-affektiver Wirkungen sowie intentionalistischer Zugangsweisen im Clustervergleich am ehesten als rezeptionsseitige Entsprechung einer autonomistischen Produktionsästhetik interpretieren. Zwar ist auch der v.a. auf Wissenserwerb zielende inhalts- und autorzentrierte Zugang, der in CL-4 positiv beurteilt wird, ein primär kognitiv-distanzierter; im Vergleich zur Wertkonstellation in CL-3, die auf besonders voraussetzungsreichen Rezeptionsformen basiert, stellt sich der prozentual deutlich stärker vertretene Cluster CL-4 jedoch als bildungskultureller ›Mainstream‹ dar. Während CL-4 hinsichtlich der Restriktivität der Wertmusterkonstellation mit CL-1 vergleichbar ist, markiert die

⁴⁶⁶ Vgl. Interview 04/sp1 (FB 217), 8.3.1.1.4, Z. 20-32. Ebenso z.B. Interview 03/mp1 (FB 016), 8.3.1.2.3, Z. 52-57; Interview 12/sp2 (FB 073), 8.3.1.3.12, Z. 14-19; Interview 02/mp2 (FB 032), 8.3.1.4.2, Z. 21-34.

Wertmusterkonstellation in CL-3 einen deutlichen Exklusivitätsanspruch. Die Clustermitglieder von CL-3 lassen sich deshalb als abgrenzungsbewusste Hochkulturkonsumenten klassifizieren.

Tatsächlich haben die Mitglieder von CL-3 eine ausgeprägte Hochkulturorientierung, während sie sich zugleich in besonderem Maße von massen- bzw. populärkulturellen Praktiken und Gegenständen abgrenzen – ein Konsumtionsmuster, das von den hier dargestellten Clustern dem der sog. »*highbrow snobs*«,⁴⁶⁷ die nichts außer ›hochkulturellen‹ Produkten konsumieren, am ähnlichsten ist.⁴⁶⁸ So ist der Anteil jener, die wenigstens einen genreliterarischen Titel als Lieblingsbuch genannt hat, mit 19 % im Clustervergleich am geringsten; in CL-4 hingegen haben immerhin 30 % einen genreliterarischen Titel als Lieblingsbuch angegeben (8.4.17.1.3). Zugleich sind die Anteile der Mitglieder, die weniger verbreitete Textsorten wie Erzählungsbände, Dramen, religiöse und philosophische Texte als Lieblingsbücher angegeben haben und so Exklusivität markieren, in CL-3 am höchsten (8.4.17.1.2). Gleiches gilt für die Nennung kanonisierter ›Klassiker‹, die vor 1945 zuerst publiziert wurden (50 %), sowie aktuellster Titel (30 %), durch deren Favorisierung die Befragten stets auch ihr Wissen um gegenwärtige literarische Entwicklungen herausstellen (8.4.17.1.4). Beide Bereiche sind zwar auch in CL-4 stärker vertreten als in den beiden Clustern CL-1 und -2,⁴⁶⁹ ihre Anteile sind aber rund zehn Prozentpunkte kleiner als im Cluster der abgrenzungsbewussten Hochkulturkonsumenten (ebd.).⁴⁷⁰

⁴⁶⁷ Peterson: »Problems in Comparative Research«, S. 258. Vgl. Kap. 5.1.2.2.3, Fn. 80.

⁴⁶⁸ Dabei ist die tatsächliche Lesequantität in beiden Clustern sehr hoch. So weist CL-3 den höchsten Anteil an Viellesern auf (39 %), gefolgt von CL-4 (34 %; 8.4.17.1.1). In CL-3 ist darüber hinaus der Anteil derer, die bereits ein Buch des auftretenden Autors bzw. eines der auftretenden Autoren gelesen haben, am höchsten (30 %, CL-4: 27 %; 8.4.17.5.1).

⁴⁶⁹ In den Clustern, die v.a. bei Slams vertreten sind, liegt der Anteil Zuschauer, die als Lieblingsbücher Titel genannt haben, die vor 1945 zuerst erschienen sind und zum größten Teil als kanonisiert gelten dürfen, mit 28 % (CL-1) und 27 % (CL-2) deutlich niedriger; die Anteile der Clustermitglieder, die neueste Literatur als Lieblingsbücher genannt haben, liegt sogar nur im einstelligen Bereich (8.4.17.1.4).

⁴⁷⁰ Herausgehoben sei an dieser Stelle noch ein Phänomen, das weitere Fragen aufwirft und dessen Gründe in Folgeuntersuchungen genauer zu untersuchen sind: In CL-3 finden sich im Vergleich zu CL-4 weniger Zuschauer, die wenigstens einen Titel als Lieblingsbuch genannt haben, der von einer Frau verfasst wurde (CL-3: 30 %, CL-4: 40 %; 8.4.17.1.5.1); in CL-4 ist hingegen sowohl der Anteil der Männer (22 %) als auch jener der Frauen (47 %), die mindestens ein Lieblingsbuch von einer Autorin genannt haben, am größten (8.4.17.1.5.2). Darüber hinaus zeigt die Berechnung des Phi-Koeffizienten in CL-3 anders als bei den übrigen Clustern keinen signifikanten Zusammenhang zwischen dem Geschlecht der Besucher und der Angabe von Büchern von Autorinnen (ebd.). Es wäre differenzierter zu untersuchen, inwieweit dies mit einer bestimmten Wertmaßstabskonstellation zusammenhängt oder daran liegt, dass der Anteil, der Genreliteratur als Lieblingsbuch genannt hat, in CL-3 am niedrigsten ist: Zumindest bei den Büchern, die im Rahmen dieser Erhebung genannt wurden, ist der Autorinnenanteil bei den

Die literarischen Präferenzen und die restriktivere Wertmusterkonstellation in CL-3 gehen mit einem engeren Literaturbegriff einher als in allen anderen Clustern: Über die Hälfte der Befragten, die Cluster CL-3 zugeordnet wurden, beurteilen lediglich zwei der abgefragten fünf Veranstaltungsformen als Literaturveranstaltungen (8.4.17.4.2). Zugleich ist der Literaturbegriff weniger anschlussfähig als der in CL-4: Während die Wahrscheinlichkeit, dass jemand Poetry Slams als Literaturveranstaltungen kategorisiert, der schon einmal auf einem Poetry Slam war, in CL-4 3,9-mal so hoch ist wie die, dass jemand diese Kategorisierung vornimmt, der noch nicht auf einem Slam war, fällt der Odds Ratio in CL-3 mit 1,8 deutlich geringer aus (8.4.17.3.3).⁴⁷¹ Auch insgesamt ist der Anteil derjenigen, die Poetry Slams als Literaturveranstaltungen kategorisieren, in CL-3 am niedrigsten (78 %). In CL-4 hingegen ist er mit 90 % von allen Clustern am höchsten. Berücksichtigt man, dass Poetry Slams die Freizeitgestaltungsmöglichkeit sind, die vom geringsten Anteil der Mitglieder von CL-4 als wichtig oder sehr wichtig beurteilt wurde (18 %, 8.4.17.6.2; FB-12), scheint hier die Ansicht vorzuherrschen, dass bei Poetry Slams Literatur vorgetragen wird, während zugleich der Veranstaltungskontext und/oder die Texte den Befragten nicht gefallen. Dass in CL-3 der Anteil derjenigen am größten ist, die bei Slams präsentierten Texten die Literarizität absprechen, passt dazu, dass lediglich 7 % Poetry Slams als wichtige Möglichkeit der Freizeitgestaltung anführen (ebd.) und 61 % derjenigen, die bereits bei einem Slam waren, in den letzten zwölf Monaten keinen mehr besucht haben (gegenüber 40 % in CL-4; 8.4.17.3.2). Konsumtionspraxis und Einstellungen, insbesondere das Ausmaß der Abgrenzung, unterscheiden sich in CL-3 und -4 also deutlich voneinander, obwohl die Anzahl derjenigen, denen das Format Poetry Slam bekannt ist, in beiden Gruppen annähernd gleich ist (jeweils rund 67 %).

Wie bereits erwähnt gelten Poetry Slams sowohl in CL-3 als auch in CL-4 als die unwichtigste der genannten Möglichkeiten der Freizeitgestaltung. Umgekehrt gelten Lesungen in CL-2 als unwichtigster Freizeitvertrieb; in CL-1 finden sie sich an dritter Stelle; s.o.). Anders als in der Clustergruppe CL-1/CL-2, wo etwas mehr als die Hälfte der Befragten Slams eine Wichtigkeit für die eigene Freizeitgestaltung zuschreibt, sind es in der Clustergruppe CL-3/CL-4 mehr als zwei Drittel, denen der Besuch von Lesungen wichtig ist. Zudem hatten hier mehr Personen vor der aktuellen Veranstaltung bereits Lesungserfahrung: In CL-3 liegt der Anteil derjenigen, die noch nie bei einer Lesung waren, lediglich bei 6 %, ⁴⁷² in CL-4 bei 18 % (8.4.17.3.1).

genreliterarischen Titeln größer als im ›hochliterarischen‹ Bereich (8.4.6.4.7). Weiterhin ist der Anteil Bücher von Autorinnen im Segment der Literatur, die vor 1945 zuerst erschienen ist und dessen Titel in CL-3 besonders häufig als Lieblingsbücher genannt werden, von allen gewählten Erscheinungszeiträumen am niedrigsten (8.4.6.4.8).

⁴⁷¹ Die Berechnung des Phi-Koeffizienten zeigt, dass dieser Zusammenhang in CL-4 signifikant ist (8.4.17.3.3).

⁴⁷² Der Grund dafür, dass die wenigen Erstbesucher von Lesungen in CL-3 bislang noch keine Erfahrung mit dem Format haben, scheint ihr Alter zu sein: Sie sind – insbesonde-

Auch abgesehen von der Wichtigkeit, die Lesungen und Slams in den beiden Clustergruppen zugeschrieben wird, unterscheiden CL-3 und -4 sich deutlich von CL-1 und -2, was die Bewertung der in FB-12 zur Disposition gestellten Freizeitbeschäftigungsmöglichkeiten angeht (8.4.17.6.2). Die einzigen Gemeinsamkeiten finden sich im Clusteranteil, der Kabarett eine Wichtigkeit zuschreibt: Er liegt ebenfalls bei rund 40 %. Davon abgesehen teilt CL-4 lediglich die hohen Zustimmungswerte für Kinobesuche von über 75 % mit den Eventgängern (CL-3: 61 %). Fast alle anderen Formen der Freizeitgestaltung, bei denen mehr als 50 % der Eventgänger angeben, sie seien für die eigene Freizeitgestaltung wichtig, werden in CL-3 und -4 jedoch von weniger als 50 % der Clustermitglieder als wichtig erachtet. Ausnahmen bilden lediglich Theaterbesuche, die von deutlich mehr Mitgliedern der Cluster CL-3 und -4 geschätzt werden; zudem finden 51 % der Mitglieder von CL-4 Kneipenbesuche wichtig (CL-3: 36 %).

Die hohen Zustimmungswerte für Kunstausstellungen in CL-3 (84 %, CL-4: 75 %), die Zustimmungswerte hinsichtlich des Besuchs anderer Museen (75 %, CL-4: 71 %) sowie die in Relation zur Clustergruppe CL-1/-2 hohen Werte bei Klassikkonzerten (67 %, CL-4: 52 %) und dem Besuch von Operninszenierungen (44 %, CL-4: 36 %) stellen die starke Hochkulturorientierung der abgrenzungsbewussten Hochkulturkonsumenten heraus. Die Positionierungen, die vergleichsweise viele Mitglieder von CL-3 vornehmen, indem sie angeben, Kino- und Kneipenbesuche nicht zu schätzen, sowie Poetry Slams, Sportveranstaltungen (15 %, CL-4: 24 %), Discobesuchen (17 %, CL-4: 20 %) und populärkulturellen Konzerten (23 %, CL-4: 32 %) keine Wichtigkeit für die eigene Freizeit zuschreiben, lassen sich als deutliche Differenzmarkierung zu populär- und massenkulturellen Praktiken verstehen.⁴⁷³ Auch Cluster CL-4, der bildungskulturelle ›Mainstream‹, zeichnet sich hinsichtlich der vorherrschenden Freizeitgestaltungspräferenzen als ›hochkulturell‹ geprägt aus. Der Cluster weist aber geringere Zustimmungswerte für entsprechende Formen der Freizeitgestaltung auf als CL-3, während zugleich weniger Clustermitglieder populär- und massenkulturelle Veranstaltungsformate ablehnen. Die Abgrenzungsstrategien in CL-3, die in der clusterspezifischen Auswertung von FB-12 augenscheinlich werden, fügen sich wiederum in die oben herausgearbeitete Wertmaßstabs- und Wertmusterkonstellation, aus der ebenfalls ein ausgeprägtes Abgrenzungsbewusstsein spricht (Kap. 5.3.1.2.2.1).

Entsprechend den Unterschieden zwischen den Publika beider Veranstaltungsformate sind die Clustermitglieder von CL-3 und -4 älter als die Eventgänger. Dabei ist CL-3 der Cluster mit dem höchsten Altersmedian (52 Jahre, CL-4: 43 Jahre) und einer stärker rechtsschiefen Verteilung als im Autorenlesungspublikum insgesamt (8.4.16.1). In CL-3 finden sich deshalb – auch in Relation zum Vergleichscluster CL-4 – die niedrigsten Schüler- und Studen-

re in Relation zu den übrigen CL-3-Mitgliedern – durchweg sehr jung (ihr Alter liegt zwischen 17 und 22 Jahren) und mit Ausnahme eines 22-Jährigen Studenten noch Schüler.

⁴⁷³ Dies gilt insbesondere angesichts des oben dargestellten engeren Literaturbegriffs.

tenanteile (8.4.16.3, 8.4.16.4.1). Die Altersstrukturen liefern einen weiteren Hinweis auf die Richtigkeit der o.g. These, dass rigidere Geschmacksmuster, in diesem Fall literaturveranstaltungsbezogene, mit einem höheren Alter einhergehen. In beiden Clustergruppen weisen die Cluster mit einer restriktiveren Wertmaßstabs-/musterkonstellation in Relation zum jeweiligen Vergleichscluster ein höheres Durchschnittsalter bzw. einen höheren Altersmedian auf (8.4.16.1).

Außerdem finden sich in den beiden Clustern CL-1 und CL-3 anteilig mehr Männer als in den Vergleichsclustern CL-2 bzw. CL-4 (8.4.16.2), und zwar insbesondere in CL-3. Die geschlechterspezifischen Verteilungsunterschiede treten besonders zutage, betrachtet man lediglich das Autorenlesungspublikum: Im am wenigsten restriktiven Cluster CL-2 ist der Frauenanteil mit 78 % am höchsten (10 % des weiblichen Lesungspublikums), dicht gefolgt von CL-4 mit 70 % (62 % des weiblichen Lesungspublikums; ebd.). In CL-3 hingegen stellen Frauen mit 49 % zwar fast die Hälfte der Clustermitglieder, gegenüber 43 % des männlichen Lesungspublikums finden sich hier aber nur 24 % des weiblichen Lesungspublikums.⁴⁷⁴ Die männlichen Besucher der untersuchten Autorenlesungen scheinen also in stärkerem Maße als die Besucherinnen auf Distinktion bedacht zu sein bzw. restriktivere Wertmaßstabs- und -musterkonstellationen zu vertreten.

In ähnlicher Weise, wie die sozioökonomische Lage des Clusters CL-2 sich als kohärent zu seinen kulturkonsumtorischen Präferenzen darstellte, spiegelt der hohe durchschnittliche ISEI-08-Wert von CL-3 (bei gleichzeitig geringster Varianz der Einzelwerte) den auf kulturkonsumtorische Exklusivität bedachten Habitus der abgrenzungsbewussten Hochkulturkonsumenten (8.4.16.5.3). Der hohe durchschnittliche sozioökonomische Status der Kernerwerbstitigen des Clusters geht damit einher, dass auch die Anteile der akademischen Berufe, der Führungskräfte und der Selbstständigen am höchsten sind (8.4.16.5.1, 8.4.16.5.2.1).

Cluster CL-4, der mit umgekehrtem Vorzeichen, aber was das Maß angeht in ähnlicher Weise restriktiv wertet wie Cluster CL-1, weist nur einen um 1,6 Punkte niedrigeren ISEI-08-Durchschnittswert im Segment der Kernerwerbstitigen auf als CL-1. Dies lässt bereit erahnen, dass es einen Zusammenhang zwischen dem Maß an Restriktivität hinsichtlich der Wertmuster FAC-A und FAC-B (hier operationalisiert als die Summe beider Faktorwerte) und dem sozioökonomischen Status gibt: Beide Größen korrelieren auf einem Signifikanzniveau von 1 % positiv miteinander (8.4.16.5.4).⁴⁷⁵ Je höher der so-

⁴⁷⁴ CL-1 wird hier aufgrund geringer Fallzahlen innerhalb des Autorenlesungspublikums nicht mit einbezogen.

⁴⁷⁵ Hier wurde statt einer linearen Regression eine Produkt-Moment-Korrelation gewählt, da die Restriktivität der Wertmusterkonstellation sich aus theoretischen Gründen nicht als abhängige Variable klassifizieren lässt. (Anders verhielte es sich, lägen Angaben über die ISEI-Werte der Eltern vor.) – Die gewählte Stichprobe berücksichtigt die gleiche, zufällig ausgewählte Anzahl Kernerwerbstitigen für jeden Cluster.

zioökonomische Status, umso höher ist also tendenziell auch die Restriktivität hinsichtlich der literaturveranstaltungsbezogenen Werte. Auch wenn die Effektstärke des identifizierten Zusammenhangs niedrig ist, ist das Ergebnis bemerkenswert: Es zeigt, dass selbst in Gruppen wie dem Publikum von Literaturveranstaltungen, deren Mitglieder fast durchweg die gleiche Formalbildung aufweisen und darüber hinaus sozioökonomisch ähnlich positioniert sind, Wertmusterunterschiede in einem sehr spezifischen Bereich kultureller Praxis – und zwar Unterschiede in der Restriktivität von Präferenzstrukturen, weniger inhaltlicher Art – systematisch mit sozioökonomischen Differenzen einhergehen, wie es Bourdieu in seiner Homologietheorie postuliert hat.

5.3.1.3 Zusammenfassung: Wertmaßstäbe und Wertmuster von Autorenlesungs- und Poetry-Slam-Zuschauern

Im Folgenden werde ich nur die wichtigsten Ergebnisse des Kapitels 5.3.1 rekapitulieren und zueinander in Bezug setzen; ich werde also nicht noch einmal auf alle Ergebnisse bzw. auf alle Details der dargestellten Ergebnisse eingehen.

In diesem Kapitel wurden zwei verschiedene, sich ergänzende Perspektiven eingenommen: (1) Zunächst wurde der Blick auf die Unterschiede zwischen den Wertmaßstäben der Formatspublika gelegt (Kapitel 5.3.1.1); erhoben wurden die Wertmaßstäbe mithilfe offener Fragen. (2) Im Anschluss wurden ausgehend von geschlossen abgefragten Wertmaßstäben (2.1) intersubjektive Wertmuster bestimmt, also Konstellationen von Wertmaßstäben, die in übereinstimmender oder ähnlicher Weise positiv oder negativ ausgeprägt sind (Kapitel 5.3.1.2.1). (2.2) Dies diente als Grundlage, um distinkte Publikumsgruppen herauszustellen, innerhalb derer die Wertmuster in ähnlicher Weise vertreten sind (Kapitel 5.3.1.2.2).

Zu (1): Mit Blick auf die Veranstaltung insgesamt findet sich v.a. eine zentrale Präferenzstruktur, die Lesungs- und Slam-Publikum voneinander unterscheidet. Man hätte vermuten können, dass es jene zwischen der hohen Relevanz textbezogener Wertmaßstäbe für die Lesungszuschauer und der performancebezogener Maßstäbe für die Slam-Besucher ist – sie ist es nicht: Offen befragt nennen mehr Poetry-Slam-Zuschauer textbezogene Wertmaßstäbe und mehr Lesungsbesucher solche, die sich auf die (auditiven) Performance-Aspekte beziehen. Der Fokus beider Formatspublika liegt vielmehr im Segment der wirkungsbezogenen Werte und mithin auf den Effekten, die Veranstaltungsaspekte auf die Zuschauer haben. Im Poetry-Slam-Publikum dominieren die selbstbezogen-affektiven Werte: das Erleben der eigenen Affekte, von Spaß und Unterhaltung; 85 % der Slam-Zuschauer haben mindestens einen Wert aus diesem Spektrum genannt (AL: 26 %), und diese Nennungen beziehen sich zu meist auf die Ebene des Spiels. Im Lesungspublikum werden am häufigsten kognitive Werte als besonders relevant erachtet: Die Zuschauer sind zum einen an Orientierungswissen über den Text interessiert (also an Informationen,

die den Text erklären), zum anderen an Informationen über den Autor; 82 % der Lesungszuschauer haben entsprechende Werte genannt (PS: 41 %), und diese beziehen sich zumeist auf das Spiel oder das Autorengespräch.

Die beiden Schwerpunkte bei der Nennung von Wertmaßstäben innerhalb der beiden Publika sind – soziostrukturell betrachtet – gegenläufig: In der hohen Relevanz kognitiver werthaltiger Erwartung im Autorenlesungspublikum tritt eine bildungskulturelle Rezeptions- und Wertungstradition zutage, im affektiven Wertspektrum, das den Blick der Slam-Zuschauer lenkt, eine populärkulturell geprägte. Letzteres allerdings entspricht keiner Rezeptionshaltung, die zum heteronomen Pol des literarischen Produktionsfeldes homolog ist, sondern geht über eine solche hinaus: Es kommt auch rezeptionsseitig solchen Wertmaßstäben eine hohe Wichtigkeit zu, die produktionsseitig für die Herausbildung eines autonomen Pols des populärkulturellen Poetry-Slam-Subfeldes bedeutsam waren (Kap. 4.2.1.3). Diese fügen sich in jenes Bündel von Einstellungen, das Andreas Reckwitz als »Kreativitätsdispositiv« bezeichnet hat: relationale Werte wie Originalität und Abwechslungsreichtum; die Hochwertung der Kreativität des Autors; kognitive Werte, die sich dem Wert der Erkenntnisbedeutsamkeit subsumieren lassen – allgemein: die Hochwertung dessen, was neu und anders ist. Hierzu kommt es weitaus häufiger bei jüngeren Zuschauern und mehr als dreimal so häufig bei Poetry-Slam-Zuschauern wie bei Lesungszuschauern. Es sind zudem entsprechende Wertmaßstäbe, die neben selbstbezogen-affektiven von den meisten Slam-Zuschauern an Auftritte der Autoren mit ihren Texten herangetragen werden (wie diese relevant werden, zeigen die Auftrittsanalysen unten; Kap. 5.3.2.3f.). Hierin liegt eines der wichtigsten Verdienste der offenen Befragung: Nur mithilfe der geschlossen abgefragten Wertmaßstäbe (FB-18) hätten sich die Strukturen des Kreativitätsdispositivs nicht als relevant ausmachen lassen.

Ausgehend von diesen zentralen Ergebnissen und den Resultaten von Kapitel 4 lässt sich eine Homologie zwischen jenen Wertmaßstäben feststellen, die das betreffende Konsumtionsfeld prägen, und jenen, die im zugehörigen Subfeld der Produktion besonders relevant sind. Entgegen anders lautenden feuilletonistischen Zeitdiagnosen, die das Ende der Differenzierung der sog. »E-Kultur« und »U-Kultur« im Allgemeinen oder im Bereich der Literatur bereits gekommen sehen, lässt sich mit Blick auf das Feld der Literaturveranstaltungen zudem festhalten, dass es auch rezeptionsseitig weiterhin durch das Spannungsverhältnis von u- und e-kulturellen Zugangsweisen zu seinen Gegenständen konturiert wird.

Zu (2.1): Um zu erklären, warum es zur Favorisierung bestimmter Eigenschaften des betreffenden Veranstaltungsformats kommt, ist es notwendig, die Systematik hinter den Nennungen herauszuarbeiten, indem Letztere interpretativ zueinander in Bezug gesetzt werden, die einzelnen Nennungen also auf Wertmuster, die gleichsam im Hintergrund wirksam werden, und somit auf ihre habituellen Voraussetzungen zurückzuführen (Kap. 3.2). Um nicht nur zu bestimmen, welche Veranstaltungsaspekte den Formatspublika besonders

wichtig sind, sondern auch, in welchem Maße Wertmuster bei den beiden Formaten vertreten sind, wurde das Mittel der faktorenanalytischen Exploration eines geschlossenen abgefragten Wertmaßstabs-Sets gewählt.

Diese bestätigt die Interpretation der beschriebenen Wertungsschwerpunkte, und zwar zum einen auf inhaltlicher Ebene (dies zeigt insbesondere der Blick auf FAC-1 bis FAC-8), zum anderen auf differenzstruktureller (v.a. in Form der beiden oppositionellen Wertmuster FAC-A/-B). Beide faktorenanalytischen Modelle erlauben es, unterschiedliche Wertmuster abzuleiten, die in systematischer Weise in den Publika vertreten sind und gleichsam allgemeinere ›Hintergrunddispositionen‹ ihrer Wertungen bilden. Insbesondere anhand der Faktoren FAC-1 bis FAC-8 lassen sich darüber hinaus unterschiedliche Perspektiven auf die präsentierten Gegenstände u.a. Veranstaltungselemente erkennen (vgl. auch Abb. 10). So betreffen sie die folgenden Aspekte:

- FAC-1: Zuschaueraktivierung
- FAC-2: Vermittlung interpretationsrelevanten Hintergrundwissens
- FAC-3: Erweiterung anderer eigener Wissensbestände
- FAC-4: (auditive) Performance-Aspekte
- FAC-5: gegenstandsorientierte Rezeption
- FAC-6: formalästhetische prägnante Textmerkmale
- FAC-7: selbstbezogen-affektive Auftrittswirkungen
- FAC-8: gegenstandsbezogen-affektive Wirkungen

Ausgehend von der Ausprägung dieser acht Faktoren lässt sich mit fast neunzigprozentiger Wahrscheinlichkeit vorhersagen, welches Veranstaltungsformat ein Zuschauer besucht.

Die beiden übergeordneten Faktoren FAC-A und FAC-B wiederum bilden die zentralen Wertmaßstabsstrukturen innerhalb der Gesamtzuschauerschaft beider Veranstaltungsformate ab, darunter auch jene, die unter (1) herausgearbeitet wurde. Würde man die eben genannten acht Faktoren auf sie zurückführen, setzten sie sich wie folgt zusammen:

- FAC-A: FAC-1, FAC-7, FAC-5 (die Wertmaßstäbe dieses Wertmusters laden negativ auf FAC-A), sprachliche Originalität (wm25)
- FAC-B: FAC-2, FAC-3, FAC-4, FAC-6 (bis auf wm25), FAC-8

Zu (2.2): Wesentliche Funktion der Zwei-Faktoren-Lösung ist es jedoch, eine Grundlage für die clusteranalytische Differenzierung distinkter Publikumsgruppen innerhalb der Gesamtzuschauerschaft aller Veranstaltungen zu bilden; in einem nächsten Schritt wurden mithin Gruppen von Zuschauern gebildet, die sich durch eine je spezifische Präferenzstruktur auszeichnen. Das Wissen um diese Struktur (die auf den Faktorwerten von FAC-A und FAC-B basiert) ermöglicht es wiederum, die Relevanz einzelner Wertmaßstäbe besser einordnen zu können sowie Wertungstendenzen auf sie zurückzuführen und so erklären zu können.

Ausgehend von FAC-A und FAC-B ließen sich vier Cluster extrahieren (CL-1 bis CL-4). Dabei bilden CL-1 und CL-2 den größten Teil des Poetry-Slam-Publikums ab, CL-3 und CL-4 den des Lesungspublikums:

- CL-1: geschmacklich festgelegte Eventgänger (FAC-A: positiv, FAC-B: negativ)
- CL-2: begeisterungsfähige Eventgänger (FAC-A: sehr positiv, FAC-B: positiv)
- CL-3: abgrenzungsbewusste Hochkulturkonsumenten (FAC-A: sehr negativ, FAC-B: eher negativ)
- CL-4: bildungskultureller ›Mainstream‹ (FAC-A: negativ, FAC-B: positiv)

Kennzeichnend für die Cluster und ihre Mitglieder sind erstens die Verteilung der Faktorwerte und die daraus ersichtliche Restriktivität der vertretenen Wertmaßstabs-/ -musterkonstellation, zweitens die Relevanz der erhobenen Wertmaßstäbe für die Identität der einzelnen Cluster, drittens ihre sonstigen kulturkonsumtorischen Präferenzen und viertens ihre demografischen und sozioökonomischen Eigenschaften.

Ohne auf alle Clusteraspekte an dieser Stelle erneut eingehen zu können, möchte ich an dieser Stelle ein zentrales Ergebnis hervorheben. Die clusteranalytische Differenzierung von Publikumsgruppen bestätigt die bereits unter (1) festgestellte Homologie von Konsumtions- und Produktionsraum hinsichtlich der Wertmaßstäbe, jedoch mit anderem Schwerpunkt: Sie spiegelt die Abgrenzungsmechanismen, die in Kapitel 4 als relevant für die Autoren und Organisatoren herausgestellt wurden. Dabei haben CL-1 und CL-4 eine erwartbare Wertmaßstabsstruktur: In CL-1 kommt Wertmaßstäben eine hohe Relevanz zu, die typischerweise bei Slams zur Anwendung kommen, und solchen Wertmaßstäben eine niedrige, die eher die Praxis der Autorenlesung prägen; in CL-4 ist es umgekehrt.

Ins Auge fallen jedoch die begeisterungsfähigen Eventgänger (CL-2) und die abgrenzungsbewussten Hochkulturkonsumenten (CL-3): CL-2 ist der Cluster mit dem höchsten Inklusionspotenzial und dem größten Widerwillen gegen Exklusivitätsbestrebungen. Hierfür spricht neben den Faktorwerten, dass insbesondere solchen Wertmaßstäben eine hohe Relevanz zukommt, durch die Geselligkeit aufgewertet wird, und solchen eine niedrige, durch die vergemeinschaftende soziale Dynamiken erschwert werden. Ebenso wird unter den begeisterungsfähigen Eventgängern der weiteste Literaturbegriff vertreten, u- bzw. populärkulturell geprägte Freizeitgestaltungsmöglichkeiten werden präferiert und häufiger als in den anderen Gruppen wird Genreliteratur zu Lieblingsbüchern gekürt. Allgemein lässt sich festhalten, dass der in CL-2 vorherrschende kulturell Geschmack breiter und anschlussfähiger ist als in den übrigen Clustern, aber auch unspezifischer. Sozioökonomisch tendiert CL-2 zur gesellschaftlichen Mitte, während seine Mitglieder im Schnitt jünger sind als die der anderen Cluster.

CL-3 hingegen besitzt die Wertmaßstabskonstellation mit der höchsten Restriktivität, und seine Mitglieder bilden die Zuschauergruppe, die im höchsten Maße auf Exklusivität bedacht ist und sich am stärksten über Abgrenzung zu opponierenden Wertmustern definiert. Es verwundert deshalb nicht, dass die

abgrenzungsbewussten Hochkulturkonsumenten den engsten Literaturbegriff vertreten, weniger verbreitete Textsorten präferieren und neben aktuellster Literatur am häufigsten kanonisierte Klassikern zu ihren Lieblingsbüchern zählen, Genreliteratur jedoch am seltensten. Allgemein liegt in CL-3 eine starke Hochkulturorientierung vor: Eine höhere Relevanz wird relativ zu allen anderen Clustern nicht nur literarischen Klassikern zugeschrieben, sondern auch Kunstausstellungs-, Museums-, Klassikkonzert- und Opernbesuchen. Von besonderer Bedeutung sind in CL-3 solche Wertmaßstäbe, die anzuwenden ein hohes Maß (schulischer) Bildung erfordert (so die Beurteilung der sprachlichen Gestaltung u.a. formale Wertmaßstäbe, z.B. der Textkomplexität). Abgewertet werden hingegen ein biografistischer Zugang zum Text, eine identifikatorische Rezeption sowie Veranstaltungsbedingungen, denen das Potenzial zugeschrieben wird, die Konzentration auf den präsentierten Text zu stören.

Wie auch die korrespondenzanalytische Relationierung der clusterspezifischen Präferenzen gezeigt hat, stellt die Restriktivität der vertretenen Wertmuster mithin ein zentrales Differenzkriterium dar, durch das sich die Cluster unterscheiden lassen. Dabei sind Akteure mit einem restriktiveren Geschmack (a) üblicherweise älter, (b) es finden sich in Clustern mit restriktiverem Geschmack mehr Männer, und (c) der ISEI-Wert von Zuschauern, die einen restriktiveren Geschmack aufweisen, ist typischerweise höher. Es lässt sich also nicht nur eine *soziokulturelle* Differenzierung der Cluster vornehmen, sondern auch eine homologe *sozioökonomische*; dies wiederum spricht für die Plausibilität der Ergebnisse.

5.3.2 Wertungen und Wertungsmuster

Die in Kapitel 5.3.1 untersuchten Wertmaßstäbe bilden als Teil des Habitus von Individuen den wichtigsten subjektseitigen Einflussfaktor auf anlassbezogene Wertungen, also auf solche Wertungen, mit denen konkrete Wertungsgegenstände evaluiert werden – hier die betreffenden Aspekte der jeweiligen Literaturveranstaltungsformen. Im Zentrum des Kapitels 5.3.2 stehen zwei Bereiche der Wertung: Wertungen der Veranstaltungen insgesamt (Kap. 5.3.2.2) und Wertungen, mit denen die Auftritte der Autoren evaluiert werden (Kap. 5.3.2.3).

In Kapitel 5.3.2.2 werden erstens die quantifizierten Gesamtwertungen der Veranstaltungen dargestellt (Kap. 5.3.2.2.1). Zweitens werden zur Begründung dieser pauschalen Wertungen der Veranstaltungen die positiven und negativen Veranstaltungsaspekte herausgearbeitet, die den Zuschauern der jeweiligen Veranstaltung am wichtigsten waren (Kap. 5.3.2.2.2); ausgehend von den quantifizierten Daten über die meistbeachteten Bezugsobjekte von Wertungen und weitere Wertungsunterschiede werden hier außerdem grundlegende Differenzen zwischen den Publika der beiden untersuchten Veranstaltungsformate Lesung und Poetry Slam sowie zwischen den oben identifizierten Clustern bestimmt. Drittens wird die Moderation in den Blick genommen und die Frage

danach beantwortet, durch welche Handlungen diese für die Veranstaltungsdynamik so wichtigen Instanzen die Publikumswahrnehmung des Slam- oder Lesungsabends positiv bzw. negativ beeinflussen (Kap. 5.3.2.2.3).

In Kapitel 5.3.2.3 werden die Bewertungen ausgewählter Auftritte von Autoren beider Formate rekonstruiert und begründet. Um zu überprüfen, ob Besucher unterschiedlicher Veranstaltungen die jeweils ähnlichen Auftritte mit literarischen Texten ähnlich bewerten, und um festzustellen, inwiefern Unterschiede im Veranstaltungsrahmen – Setting, Moderation, Ablauf usw. – die Auftrittswertungen beeinflussen, werden hierbei die Zuschauerbeurteilungen von Auftritten derselben Autoren mit den gleichen Texten bei Veranstaltungen in München und Stuttgart einander kontrastiv gegenübergestellt.

Wie oben bereits herausgestellt wurde, verstehe ich Wertungen – im Sinne eines abgeschwächten, nicht-radikalen Konstruktivismus (Kap. 3) – als Zuschreibungen: Mit ihnen wird einem Objekt oder einem seiner Bestandteile bzw. einer seiner Eigenschaften eine positive oder negative Qualität zugesprochen. Bei der Analyse von Wertungsprozessen sind neben den subjektseitigen Einstellungs- und Wissensbeständen mithin die individuelle mentale Repräsentation des jeweiligen Objekts bzw. seiner Eigenschaft, bei denen der Wertungsprozess seinen Ausgangspunkt nimmt, zu berücksichtigen (Kap. 3.1). Während es subjektseitig besonders die Wertmaßstäbe sind, die beeinflussen, welcher evaluative Blick auf das zu bewertende Objekt eingenommen wird, aktivieren wiederum jene Wahrnehmungsprozesse, die durch die Eigenschaften des Gegenstands bedingt sind, bestimmte, im aktuellen Zusammenhang relevante Wertmaßstäbe (Kap. 5.3.1). Vermittelt werden beide Ebenen durch die jeweilige situationelle soziale Rahmung im Sinne Goffmans: den jeweils aktuellen Handlungskontext (Kap. 2.1), der ein spezifisches Rahmenwissen um die Konventionen aktiviert, die in der aktuellen Situation relevant sind.

In diesem Kapitel werden Wertungen und Wertungsprozesse sowie Wertungsmuster, also intersubjektive Regelmäßigkeiten von Wertungen, rekonstruiert und Ansätze zu ihrer Erklärung präsentiert. Erfasst wurden die Wertungen interview- und fragebogengestützt (hier sowohl mit offenen als auch geschlossenen Fragen). Anders als bei der Untersuchung von Wertmaßstäben – auf den jeweiligen *type* konkreter Wertungsgegenstände bezogene Wertungen – werden bei der Analyse von Wertungen, die sich auf einen konkreten Gegenstand beziehen, in diesem Kapitel die einzelnen hier untersuchten Veranstaltungen, Auftritte und ihre Bestandteile bzw. Eigenschaften in den Blick genommen. Je nach Fragestellung wird bei der Erklärung der rekonstruierten Wertungen jedoch weiter abstrahiert: Geht es etwa um die Gemeinsamkeiten der Wertungen der Zuschauer aller drei untersuchten Münchner Poetry Slams, werden zur Erklärung der Ursachen jene gemeinsamen Eigenschaften (und ggf. Differenzen zur Vergleichsgröße, den Stuttgarter Slams) herangezogen, durch die die festgestellten Wertungsunterschiede am plausibelsten auf

intersubjektiv geteilte Wertungen zurückgeführt werden können.⁴⁷⁶ Ein einfaches Beispiel: Der im Vergleich zu den Stuttgarter Slams deutlich höhere Anteil Zuschauer bei allen Münchner Poetry Slams, der negative auf die Veranstaltungen insgesamt bezogene Wertungen vorgenommen hat (Abb. 17.1f.), lässt sich nicht auf einzelveranstaltungsspezifische Eigenschaften zurückführen, sondern hängt mit der Location zusammen: Das langgezogene *Substanz* lässt sich schlecht belüften, sodass es bei einer Zuschauerzahl von rund 400 sehr schnell warm und stickig wird – hierauf weisen die betreffenden niedrigstufigeren veranstaltungsbezogenen Wertungen hin (8.4.18.3.2). Die skizzierte relationale Erklärung von Wertungsunterschieden kommt insbesondere in Kapitel 5.3.2.2 zum Tragen: Hier stehen neben der Gesamtwertung der Veranstaltungen jene als positiv oder negativ empfundenen Aspekte im Mittelpunkt, die den Publika am wichtigsten sind.

Komplexer stellt sich die Rekonstruktion von Wertungsprozessen und Wertungen dar, bei deren Erklärung nicht auf Differenzen zu vergleichbaren Größen rekuriert werden kann – so insbesondere die Analyse der Wertungen einzelner Auftritte, um die es in Kapitel 5.3.2.3 geht. Die Wertungen und weitere, in den Interviews geäußerte Rezeptionskonzeptualisierungen der Zuschauer bilden hier den Ausgangspunkt der Wertungsanalysen. Um die Wertungen aber nicht kontingent an ihre Wertungsgegenstände zurückzubinden – genauer: an die jeweiligen Repräsentationen der Wertungsgegenstände – ist es notwendig, ein kommunikationsanalytisches Modell zugrunde zu legen, das es gewährleistet, orientiert an den Zuschauerangaben die jeweils wahrscheinlichen kommunikativen Effekte der Bühnenhandlungen und damit die Rezeption des Auftritts adäquat zu rekonstruieren; dargestellt werden die Grundzüge dieses inferenzbasierten Kommunikationsmodells, die als Leitlinien der Auftrittsanalysen fungieren, im folgenden Teilkapitel 5.3.2.1.

5.3.2.1 Ein Ansatz zur Rekonstruktion der Rezeption von Veranstaltungselementen und Auftritten mit literarischen Texten: Das Modell der inferenzbasierten Rezeption

Die Analyse der einzelnen Bestandteile von Wertungen sowie der Wertungsprozesse, die ihrer Äußerung vorausgegangen sind, unterliegt einem forschungspraktischen Problem: Die kommunikativen Prozesse und Prozesse der Wahrnehmung, die rekonstruiert werden müssen, um die Wertung auf ihre Bezugsgegenstände bzw. deren Eigenschaften zurückzuführen, sind empirisch unterbestimmt. Zwar finden sich in den konkreten Wertungsausführungen Hinweise darauf, welcher Blick auf den jeweiligen Wertungsgegenstand vorgelegen hat, oder die Befragten explizieren ihre Wahrnehmung von Auftritten oder anderen Veranstaltungselementen in Teilen sogar selbst. Doch weder die Daten aus den Fragebogenerhebungen noch die Interviewdaten sind in einem Maße

⁴⁷⁶ Zuvor muss jeweils ausgeschlossen werden, dass einzelne Veranstaltungen Prozentangaben über Wertungen verzerren.

ausführlich, dass sie es erlaubten, hinreichend oder gar lückenlos anzugeben, welche zugeschriebenen Eigenschaften oder Kombinationen von Eigenschaften des jeweiligen Bezugsobjekts Anlass für die Wertung waren.⁴⁷⁷

Genau dieser Schritt ist jedoch wichtig, sollen belastbare Erkenntnisse gewonnen werden, die über die jeweils erhobene Wertungsausprägung als solche hinausgehen: Erkenntnisse über Wertungsprozesse und ihre kontextuellen Bedingungen, aber auch über das Zusammenspiel von Wertungsauslösern, situationellen Einflussfaktoren und habituellen Prädispositionen. Um diese zu erlangen, ist es notwendig, weitere Informationen über mögliche Rezeptionsprozesse und Wertungsgegenstände einzubeziehen. Die unten folgenden Rekonstruktionen von Wertungen und ihrer Rückbindung an die zugeschriebenen Eigenschaften des jeweiligen Wertungsgegenstands gehen immer von den vorliegenden empirischen Daten über die Wertungs- und Wahrnehmungsprozesse aus. Um die zugrunde liegenden Kommunikations- und Wahrnehmungsprozesse nachzuzeichnen, wurden zusätzlich aber die Videoaufzeichnungen des Bühnengeschehens bei den Veranstaltungen herangezogen. Das im Folgenden umrissene Modell der inferenzbasierten Rezeption fußt in erster Linie auf linguistischen Kommunikationsmodellen, wird jedoch auch auf nicht-sprachlich vermittelte Informationen bezogen.⁴⁷⁸ Es soll nun erstens ermögli-

⁴⁷⁷ Dass der Rezeptionsvorgang als eine Art *black box* verbleibt, ist ein grundsätzliches Problem: Erstens können Rezeptionsvorgänge nur schwer durch Befragungen rekonstruiert werden, weil sie den Akteuren oftmals nicht zugänglich sind; zweitens müssen auch in Fällen, in denen die Akteure Auskunft über ihre Wahrnehmungen und Interpretationen geben können, Ergänzungen vorgenommen werden, weil entsprechende Schilderungen stets lückenhaft verbleiben. Ein Rezeptionsmodell, das es erlaubt diese Leerstellen in den Blick zu nehmen, ist deshalb in jedem Fall vonnöten.

⁴⁷⁸ In der linguistischen Forschung wurde die Entwicklung inferenzbasierter Kommunikationsmodelle – in Auseinandersetzung mit der Grice'schen Theorie konversationaler Implikaturen – insbesondere durch die Arbeiten von Dan Sperber und Deirdre Wilson sowie Stephen Levinson vorangebracht. Vgl. Paul Grice: »Logic and Conversation« (1975), in: Ders.: *Studies in the Way of Words*, Cambridge, London: Harvard University Press 1989, S. 22-40; Sperber/Wilson: *Relevance*; Stephen C. Levinson: *Presumptive Meanings. The Theory of Generalized Conversational Implicature*, Cambridge, London: MIT 2000. Nick J. Enfield überträgt das inferenzbasierte Modell auf Äußerungssituationen, in denen für adäquate Bedeutungszuschreibungen auch nicht-sprachliche Handlungen des Sprechers einbezogen werden müssen. Vgl. Enfield: *The Anatomy of Meaning*, insb. S. 15-19. Bereits vor Grices einflussreichem Aufsatz »Logic and Conversation« ging die wahrnehmungspsychologische Forschung davon aus, dass bei der Verarbeitung des sensorischen Inputs Assoziationen – Inferenzen, die auf induktiv gefolgerten Regeln basieren – eine zentrale Rolle zukommt. Vgl. Jerome S. Bruner: »Going beyond the Information Given«, in: Ders. et al. (Hrsg.): *Contemporary Approaches to Cognition*, Cambridge: Harvard University Press 1957, S. 41-69; zur Personenwahrnehmung vgl. Werner Herkner: *Lehrbuch Sozialpsychologie*, S. 277f. Höherstufige Interpretationen von Bedeutungszusammenhängen, die auf »composite utterances« und/oder nicht-sprachlich vermittelten Informationen basieren, lassen sich – davon gehe ich im Rahmen des hier vorgestellten Rezeptions-

chen, darzustellen, auf welche Weise auf die Informationen zur Wertungsrekonstruktion und -erklärung Bezug genommen wird (Kap. 5.3.2.1.1-5.3.2.1.3). Zweitens soll es Richtlinien aufzeigen, um zu entscheiden, welche Informationen aus der Fülle der Informationen aus den Videoaufzeichnungen, aber auch aus dem Hintergrundwissen der Interpretierenden (z.B. über das Setting) wahrscheinlich herangezogen werden (Kap. 5.3.2.1.4). Dabei soll das Modell zum einen zu plausiblen Ergebnissen führen, die den tatsächlichen Rezeptionsvorgängen möglichst nahekommen. Zum anderen muss es praktisch handhabbar sein. Manche Aspekte der tatsächlichen Rezeptionsprozesse, die sich gleichermaßen in der sprichwörtlich gewordenen *black box* vollziehen, müssen deshalb unscharf verbleiben oder sogar systematisch ausgeblendet werden, so z.B. die Frage, ob es sich bei angenommenen Inferenzbildungen um bewusste oder unbewusste handelt (zwischen diesen ließe sich auf einer empirischen Ebene durchaus unterscheiden).⁴⁷⁹

Das Modell der inferenzbasierten Rezeption, das besonders in den auftrittsbezogenen Wertungsanalysen in Kap. 5.3.2.3 zur Anwendung kommt, fußt auf inferenzbasierten Wahrnehmungs- und Kommunikationsmodellen. Letztere grenzen sich von der Klasse der sog. Code-Modelle der Kommunikation ab. Solche Code-Modelle gehen von der Annahme aus, dass Kommunikation der Vermittlung von Informationen entspricht, die vom ›Sender‹ mithilfe eines Codes verschlüsselt, geäußert und vom ›Empfänger‹ mithilfe desselben Code-Wissens wieder entschlüsselt werden. Diese Modelle scheitern daran, das Gelingen von Kommunikationen trotz Ambiguitäten und Vagheiten sowie das Verständnis z.B. literarischer Texte – die eigene Zeichen entwickeln, die nicht Teil des geteilten lexikalisch-semantischen Code-Wissens sind⁴⁸⁰ – zu erklären, kurz: Code-Modelle werden der Kontextabhängigkeit sprachlicher Äußerungen nicht gerecht.⁴⁸¹ Um dies zu gewährleisten, muss *zusätzlich* zum besagten, Wort- und Satzbedeutungen betreffenden Code-Wissen, das Heuristiken zum Verständnis von Äußerungen bereitstellt, weiteres berücksichtigt werden: die

modells aus – so wie die Äußerungsverarbeitung in sprachlichen Kommunikationen modellieren. Enfield: *The Anatomy of Meaning*, S. 1.

⁴⁷⁹ Für eine erste Unterscheidung von Inferenztypen auditiv wahrgenommener Kommunikationinhalte vgl. David A. Swinney/Lee Osterhout: »Inference Generation during Auditory Language Comprehension«, in: *The Psychology of Learning and Motivation* 23 (1990), S. 17-33.

⁴⁸⁰ Vgl. Fotis Jannidis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*, Berlin, New York: de Gruyter 2004, S. 46f., 49.

⁴⁸¹ Vgl. z.B. Dan Sperber/Deirdre Wilson: *Relevance. Communication and Cognition* (1986), 2., überarb. Aufl., Oxford: Blackwell 1995, S. 9-13.

Eine Überblicksdarstellung der Aspekte, die bei Bedeutungszuschreibungen in direkter Kommunikation zu berücksichtigen sind – gleichsam eine systematische Fassung des ›klassischen‹ Wirkungsmodells, wie es Stefan Neuhaus in seiner Einführung in die Literaturvermittlung wiedergibt –, findet sich bei Enfield: *The Anatomy of Meaning*, S. 15, Abb. 1.7. Vgl. Neuhaus: *Literaturvermittlung*, S. 128 (Abb.).

situationsspezifischen Interaktionskonventionen – hierzu ist auch das oben erläuterte Rahmenwissen zu zählen (Kap. 2.1) – sowie das Weltwissen der Kommunikationspartner (beide gehen über das Code-Wissen hinaus).⁴⁸² Um Äußerungen u.a. Wahrnehmungsinhalte mit den genannten Wissensbeständen zusammenbringen, muss die Analyse von Kommunikations- und Wahrnehmungsprozessen zudem von regelhaften Schlussfolgerungsmechanismen ausgehen, auf denen die konkreten Inferenzen basieren.

Das Rezeptionsmodell begreift Bedeutungszuschreibungen als mehrstufige, größtenteils unbewusst und automatisch ablaufende Prozesse: Mit dem Ziel, z.B. eine Äußerungsbedeutung zu ermitteln und/oder schlussendlich die Intention der Äußerungsinstanz zu erfassen, werden semantische und pragmatische bzw. kontextuelle Informationen sowie Wissensbestände des Rezipienten mithilfe von Schlussfolgerungen aufeinander bezogen.⁴⁸³ Dabei wird eine propositionale Repräsentation gebildet, die wiederum ein anschauliches mentales Modell aktiviert, das im Laufe des Rezeptionsprozesses durch die herangezogenen Wissensbestände modifiziert wird.⁴⁸⁴ Dies geschieht in einer Weise, dass der kognitive Aufwand möglichst gering ist, und zwar im folgenden Sinne: Der hermeneutische Zirkel findet zu einem Ende, sobald die Kriterien der Verarbeitungsinstanz dafür erfüllt sind, eine adäquate Intention bzw. Bedeutung ermittelt zu haben.⁴⁸⁵ Die basale Inferenzbildung erfolgt weitestgehend auto-

⁴⁸² Vgl. Jannidis: »Figur und Person«, S. 48.

⁴⁸³ Eine Überblicksdarstellung der ablaufenden kognitiven Prozesse findet sich in Levinson: *Presumptive Meanings*, S. 188; Kristin Börjesson: *The Semantics-Pragmatics Controversy*, Berlin, Boston: de Gruyter 2014, S. 201.

⁴⁸⁴ Vgl. Ursula Christmann: »Textverstehen«, in: Joachim Funke/Peter A. French (Hrsg.): *Handbuch der Allgemeinen Psychologie*, Bd. 5: Kognition, Göttingen u.a.: Hogrefe 2006, S. 612-620, hier S. 617; vgl. Susan T. Fiske/Steven L. Neuberg: »A Continuum of Impression Formation, from Category-Based to Individuating Processes. Influences of Information and Motivation on Attention and Interpretation«, in: Mark P. Zanna (Hrsg.): *Advances in Experimental Social Psychology*, Bd. 23, San Diego u.a.: Academic Press 1990, S. 1-74, hier S. 5. Im Fall von umfangreicheren Äußerungszusammenhängen wie z.B. Texten gilt dies auch für höherstufige Bedeutungszuschreibungen bzw. Makropropositionen, also Propositionen, mit denen umfangreicheren und komplexeren Äußerungszusammenhängen Bedeutung zugeschrieben wird. Vgl. Ursula Christmann/Margrit Schreier: »Kognitionspsychologie der Textverarbeitung und Konsequenzen für die Bedeutungskonstitution literarischer Texte«, in: Fotis Jannidis et al. (Hrsg.): *Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*, Berlin, New York: de Gruyter 2003, S. 246-285, hier S. 253f.

⁴⁸⁵ Anders als in Sperbers/Wilsons Ansatz ist hierzu kein Vergleich des kognitiven Aufwands für alternative mögliche Inferenzbildungen notwendig – dies ist einer der zentralen Kritikpunkte Levinsons an der Relevanztheorie von Sperber/Wilson. Ohne Zweifel kommt es in vielen Fällen zu Vergleichen möglicher Inferenzbildungen, was die Maximierung ihrer Kontexteffekte bzw. ihre Plausibilität angeht (siehe auch die Ausführungen zum Schluss auf die beste Erklärung; Kap. 5.3.2.1.1), keineswegs jedoch notwendigerweise. Mithin ist es problematisch, dass Sperber/Wilson den Begriff der Relevanz zugleich an

matisiert. Bei Inferenzen, die auf höherstufige Bedeutungszuschreibungen zielen, also auf solche, die umfangreichere Äußerungszusammenhänge betreffen, ist dies jedoch nicht der Fall. Hier – so legen die Forschungsergebnisse Ursula Christmanns und Margrit Schreiers nahe – ist weiterhin davon auszugehen, dass die Rezipienten in Abhängigkeit von ihrem Vorwissen wählen können, ob sie einen Äußerungszusammenhang »eher oberflächlich oder tiefer«⁴⁸⁶ verarbeiten.

Dass Inferenzbildungen auf Grundlage von Informationen, die in direkter Kommunikation vermittelt werden, oftmals nicht bewusst vorgenommen werden und zudem die Möglichkeit fehlt, die Wahrnehmung der Äußerungsinstanz vom Geäußerten zu entkoppeln (siehe hierzu die Ausführungen zur Differenzierung von Rahmen- und Akteursfigur unten), sind m.E. die zentralen Gründe dafür, dass die theaterwissenschaftliche Performativitätstheorie davon spricht, dass es bei *cultural performances*⁴⁸⁷ zu einer »Reduktion von Semiotizität«⁴⁸⁸ komme. Die vom Rezipienten repräsentierten Bedeutungen und die Wirkungen einer *cultural performance* ließen sich – so etwa Erika Fischer-Lichte – vielmehr »als Emergenzen begreifen«,⁴⁸⁹ die nicht intentional gebildet würden. So zutreffend diese Beobachtung sein mag, so sehr erschwert der Verzicht auf ein Interpretationsmodell zugunsten nur unscharf explizierter Begriffe wie dem der ›Emergenz‹ die Analyse; ein inferenzbasiertes Kommunikationsmodell hingegen ermöglicht diese.

5.3.2.1.1 Inferenzprozesse

Die Inferenzen, die im Rezeptionsprozess vorgenommen werden, sind nicht nur, aber zu einem großen Teil abduktiv. Während bei einem deduktiven Schluss von einer Regel und einem Fall auf ein logisch gültiges Ergebnis ge-

den kognitiven Aufwand koppeln, der sich nicht vergleichen lässt, ohne dass alle in Frage kommenden Alternativen prozessiert worden sind. Vgl. Sperber/Wilson: *Relevance*, S. 125, 144; Stephen C. Levinson: »A Review of ›Relevance‹«, in: *Journal of Linguistics* 25 (1989), S. 455-472.

⁴⁸⁶ Christmann/Schreier: »Kognitionspsychologie der Textverarbeitung und Konsequenzen für die Bedeutungskonstitution literarischer Texte«, S. 256.

⁴⁸⁷ Den Begriff der *cultural performances* hat Milton Singer eingeführt. Er bestimmt ihn ähnlich dem o.g. Begriff der Veranstaltung »as the most concrete observable units of the cultural structure, for each performance has a definitely limited time span, a beginning and an end, an organized programme of activity, a set of performers, an audience and a place and occasion of performance«. Milton Singer: Preface, in: Ders. (Hrsg.): *Traditional India. Structure and Change*, Philadelphia: American Folklore Society 1959, S. IX-XXVIII, hier S. XII f.

⁴⁸⁸ Erika Fischer-Lichte/Jens Roselt: »Attraktion des Augenblicks. Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe«, in: *Paragrana* 10 (2001), S. 237-253, hier S. 246.

⁴⁸⁹ Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 249.

geschlossen wird,⁴⁹⁰ besitzt das Resultat des abduktiven Schlusses keine logische Gültigkeit:

- Wenn gilt: (a) Sokrates ist sterblich,
 und: (b) Alle Menschen sind sterblich,
 dann gilt: (c) Sokrates ist ein Mensch.⁴⁹¹

Vergleicht man den abduktiven Schluss mit dem deduktiven, wird also vom Ergebnis und der Regel auf den Fall geschlossen.⁴⁹² Das Ziel des abduktiven Schließens ist es, eine Erklärung für einen Sachverhalt zu finden. Gleichwohl könnte es mehrere geben und das Lebewesen, um das es hier geht, z.B. ein Ochse mit dem Namen Sokrates sein. Abduktiv gefolgerte Erklärungen sind also immer fallibel, und abduktive Schlussfolgerungen lassen sich mit Sperber/Wilson als »suitably constrained guesswork«⁴⁹³ beschreiben. Aus demselben Grund sind auch Rezeptionsrekonstruktionen, die einem Modell wie dem vorliegenden folgen, das auf abduktiven Schlüssen basiert, immer in einem gewissen – im besten Fall: sehr geringen – Maße spekulativ. Ihr Vorteil besteht jedoch darin, dass sie Annahmen eines Modells folgen, das die Alltagspraxis besser als andere zu beschreiben vermag.

Im Idealfall entsprechen abduktive Schlussfolgerungen dem sog. Schluss auf die beste Erklärung gegenüber möglichen zur Auswahl stehenden Alternativen.⁴⁹⁴ Für beste Erklärungen gilt,

- (i) dass die Zurückweisung der Erklärung das Explanandum nicht wahrscheinlicher machen darf.⁴⁹⁵
- (ii) Zudem ist die beste Erklärung die wahrscheinlichste und/oder

⁴⁹⁰ Ein Beispiel für einen deduktiven Schluss: Wenn gilt: (b) Alle Menschen sind sterblich, und zudem gilt: (c) Sokrates ist ein Mensch, dann gilt auch: (a) Sokrates ist sterblich.

⁴⁹¹ Das Beispiel ist ein weithin bekanntes. Im selben Zusammenhang wurde es bereits von Jannidis verwendet. Vgl. Fotis Jannidis: »Analytische Hermeneutik. Eine vorläufige Skizze«, in: Uta Klein/Katja Mellmann/Steffanie Metzger (Hrsg.): *Heuristiken der Literaturwissenschaft. Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur*, Paderborn: mentis 2006, S. 131-144, hier S. 139.

Um den Unterschied zu logisch gültigen Implikationen zu markieren, sprechen Grice und viele Ansätze der neo-grice'schen Pragmatik von »Implikaturen« bzw. von »implikativem« statt »implizieren«: Gemeint ist »konversationell implizieren«.

⁴⁹² Zu einer differenzierteren Darstellung der Unterschiede deduktiver, induktiver und abduktiver Schlüsse vgl. Levinson: *Presumptive Meanings*, S. 42-45, insb. S. 43.

⁴⁹³ Sperber/Wilson: *Relevance*, S. 69.

⁴⁹⁴ Vgl. Gilbert H. Harman: »Knowledge, Inference, and Explanation«, in: *American Philosophical Quarterly* 5 (1968), S. 164-173, hier S. 165; Peter Lipton: *Inference to the Best Explanation* (1991), 2., überarb. Aufl., London, New York: Routledge 2004, S. 57f. Beispielhaft vorgeführt wird ein abduktiver Schluss auf die beste Erklärung gegenüber einer konkurrierenden möglichen Alternative in Jannidis: »Zwischen Autor und Erzähler«, S. 554f. Kann bei einer Rezeptionsrekonstruktion nicht entschieden werden, welches der Schluss auf die beste Erklärung ist, muss auf die Alternativen hingewiesen werden.

⁴⁹⁵ Vgl. Harman: »Knowledge, Inference, and Explanation«, S. 168.

- (iii) die Erklärung, die das Verständnis des zu erklärenden Sachverhalts am stärksten befördert.⁴⁹⁶

Die Annahme, dass bei der Verarbeitung von Alltagswahrnehmungen und -kommunikationen Schlüsse vorgenommen werden, die auf die beste Erklärung aller *möglichen* und *aktuell zur Auswahl stehenden* Erklärungen zielen, ist insbesondere in Fällen direkter Kommunikation plausibel: Diese finden »unter dem Zeitdruck einer Situation statt, die schon im Entschwinden begriffen ist«. ⁴⁹⁷ Weil ein Rezipient nur wenig Zeit zur kognitiven Verarbeitung von situationell gebundenen Kommunikationshandlungen hat, geht er dabei gleichsam den für ihn einfachsten Weg, was auch bedeutet, dass eine geringere (oder sogar gar keine) Auswahl an Alternativerklärungen berücksichtigt wird.

5.3.2.1.2 Inferenzheuristiken I: Allgemeine Heuristiken der Kommunikation

Lenkt man den Blick von Rezeptionsinhalten im Allgemeinen auf Äußerungen von Akteuren, lässt sich festhalten, dass die Zuschreibung von Äußerungsbedeutungen in Alltagskommunikationen üblicherweise gelingt. Als Grundvoraussetzung hierfür nimmt die Pragmatik allgemeine intersubjektiv geteilte Heuristiken an, die ihre allgemeinste Form in Grices Kooperationsprinzip finden.⁴⁹⁸ Aus Perspektive der Rezeptionsinstanz, die bei der Auswertung der Erhebungsdaten im Fokus steht, impliziert es die folgenden Bedeutungsbeschreibungen zugrunde liegenden Annahmen:

- 1) Der Sprecher äußert X, damit ich X die Bedeutung Z zuweise.
- 2) Ich bilde aufgrund von X die Bedeutung Z.⁴⁹⁹

Während Grice dem Kooperationsprinzip weitere sog. Kommunikationsmaximen zur Seite stellt,⁵⁰⁰ zielt die einflussreiche Relevanztheorie von Sperber/Wilson darauf, Grices Kooperationsprinzip und die Maximen durch ein einziges ›Super-Prinzip‹ zu ersetzen. Es geht von der Annahme der optimalen Re-

⁴⁹⁶ Diese Differenzierung folgt Lipton, der (iii) als »the ›loveliest‹ explanation« beschreibt. Während der Schluss gemäß (ii) in Relation zur Wahrheit beurteilt werden muss, bildet das mögliche Verständnis des zu erklärenden Sachverhalts den Bezugsrahmen für (iii). Lipton: *Inference to the Best Explanation*, S. 59f.

⁴⁹⁷ Luhmann: »Literatur als Kommunikation«, S. 384.

⁴⁹⁸ Grices ursprüngliche Fassung des Kooperationsprinzips lautet: »Make your conversational contribution such as is required, at the stage at which it occurs, by the accepted purpose or direction of the talk exchange in which you are engaged.« Grice: »Logic and Conversation«, S. 26. Das Kooperationsprinzip und die ableitbaren Kommunikationsmaximen sowie die Einsicht, dass Kommunikation immer kontextbedingt ist, bilden auch eine zentrale Grundlage der Empirischen Literaturwissenschaft, die sich ebenfalls auf Grice bezieht. Vgl. Schmidt: *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft*, S. 88-94.

⁴⁹⁹ Jannidis: »Analytische Hermeneutik«, S. 136.

⁵⁰⁰ Vgl. Grice: »Logic and Conversation«, S. 26-29.

levanz von Äußerungen aus: »Every act of ostensive communication communicates a presumption of its own optimal relevance.«⁵⁰¹ Ich gehe im Folgenden nicht von diesem übergeordneten Prinzip aus, weil ich zum einen Levinsons o.g. Kritik am Relevanzbegriff teile.⁵⁰² Zum anderen halte ich auch Levinsons zweiten Haupteinwand für berechtigt, dass nämlich die Relevanztheorie generalisierte Implikaturen⁵⁰³ (Levinson spricht von »utterance-type-meaning«: kontextsensitiven Bedeutungen von Äußerungstypen, die jedoch konventionell geregelt sind)⁵⁰⁴ auf partikularisierte Implikaturen (kontextbedingte Äußerungsbedeutungen, Sprecherintentionen) reduziere.⁵⁰⁵ Anders als Sperber/Wilson nehme ich an, dass es mehrere allgemeine, sich ergänzende Heuristiken der Inferenzbildung gibt, die Akteure voraussetzen, wenn sie miteinander kommunizieren (hier z.T. reformuliert von Stephen Levinson wiedergegeben):⁵⁰⁶

- (QL) Die Äußerungsinstanz hält die geäußerte(n) Behauptung(en) für wahr (Qualitätsheuristik).⁵⁰⁷
- (QN) »What isn't said, isn't«⁵⁰⁸ (Quantitätsheuristik).
- (I) »What is expressed simply is stereotypically [or prototypically, SD] exemplified«⁵⁰⁹ (Informationsgehaltsheuristik).

⁵⁰¹ Vgl. Sperber/Wilson: *Relevance*, S. 158.

⁵⁰² Vgl. Kap. 5.3.2.1, Fn. 485.

⁵⁰³ Zum Terminus »Implikatur« vgl. Kap. 5.3.2.1.1, Fn. 491.

⁵⁰⁴ Generalisierte konversationelle Implikaturen lassen sich definieren als »elaborative meanings people construct using routine or default inferencing that is not linked to the speaker's intentions and that proceeds or carries through unless the context is marked atypical or the speaker acts to block the inference«. Robert B. Arundale: »Pragmatics, Conversational Implicature, and Conversation«, in: Kristine L. Fitch/Robert E. Sanders (Hrsg.): *Handbook of Language and Social Interaction*, Mahwah/NJ, London: Erlbaum 2005, S. 41-63, hier S. 54. Ungeachtet anderer Unterschiede zwischen generalisierten und partikularisierten konversationellen Implikaturen wurde mithilfe von Textverarbeitungsexperimenten infrage gestellt, dass es sich bei den generalisierten Implikaturen um solche handelt, die standardmäßig vorgenommen werden. Vgl. Börjesson: *The Semantics-Pragmatics Controversy*, S. 207-217.

⁵⁰⁵ Vgl. Levinson: *Presumptive Meanings*, S. 55-59. Zur Unterscheidung der beiden Arten von Implikaturen vgl. ebd., S. 16f.

⁵⁰⁶ Grice selbst weist darauf hin, dass es weitere Kommunikationsmaximen geben könnte – eine Frage, auf die ich hier nicht weiter eingehen kann. Gleichwohl glaube ich, dass die vorgeschlagenen Maximen wesentliche Voraussetzungen der Zuschreibung von Äußerungsbedeutungen abzudecken vermögen. Vgl. Grice: »Logic and Conversation«, S. 27.

⁵⁰⁷ Vgl. ebd., S. 26.

⁵⁰⁸ Levinson: *Presumptive Meanings*, S. 35. Die Heuristik (Levinson: *Principle of Quantity*) leitet sich aus Grices erster Quantitätsmaxime ab. Vgl. Grice: »Logic and Conversation«, S. 26. Hierbei gilt zudem für generalisierte Implikaturen: »[F]or sets of alternates, use of one (especially a weaker) implicates inapplicability of another (especially an otherwise stronger alternate).« Levinson: *Presumptive Meanings*, S. 36. Zu den Skalen, die Levinson zur Beurteilung vorschlägt, vgl. ebd.

(M) »What's said in an abnormal way isn't normal«⁵¹⁰ (Modalitätsheuristik).

(R) Was gesagt wurde, ist kontextuell relevant (Relevanzheuristik).⁵¹¹

Ich gehe im Folgenden davon aus, dass es im Wesentlichen diese Heuristiken sind, auf denen sich das Verständnis von Äußerungen gründet, wobei (QL) eine grundsätzliche Voraussetzung aller Implikaturen bildet. Levinson hat gezeigt, dass generalisierte konversationelle Implikaturen durch das Zusammenspiel der Heuristiken (QN), (I) und (M) beschrieben werden können.⁵¹² In interpretativen Zusammenhängen wie den vorliegenden geht es zumeist darum, partikularisierte konversationelle Implikaturen zu erfassen. Ihre Ableitung fußt wesentlich auf der Relevanzheuristik (R), aufgrund derer anzunehmen ist, dass eine Äußerung in der kommunikativen Situation sinnvoll ist, auch wenn die Äußerung mit Blick auf den codierten Gehalt nicht unmittelbar in den kommunikativen Zusammenhang passt.⁵¹³ Mithin sind weitere Annahmen bzw. Hintergrundinformationen über die Situation hinzuzuziehen, sodass die Zuschreibung einer Sprecherintention gelingt. Je weniger gerechtfertigt diese Annahmen sind, umso schwächer ist die abgeleitete Implikatur.

Die QN-Heuristik impliziert paradigmatisch oppositionelle Alternativen, auf die die Äußerung nicht referiert, sowie die Negation der geäußerten Proposition. Die I-Heuristik legt für die Rezipientenperspektive den Umkehrschluss von (I) nahe, nämlich die spezifischste Bedeutungszuschreibung vorzunehmen, die möglich und (angesichts des Kooperationsprinzips) plausibel

⁵⁰⁹ Ebd., S. 37. Abgeleitet ist die Heuristik aus Grices zweiter Quantitätsmaxime (Levinson: *Principle of Informativeness*). Vgl. Grice: »Logic and Conversation«, S. 26.

⁵¹⁰ Levinson: *Presumptive Meanings*, S. 38. Bei Levinson heißt die Heuristik *Principle of Manner*. Vgl. zudem Grice: »Logic and Conversation«, S. 27.

⁵¹¹ Vgl. ebd. Die formulierte Heuristik, die sich aus Grices Maxime ableitet, ist schwächer als Sperbers/Wilsons Relevanzprinzip (s.o.). Da es den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, für eine quantifizierende Spezifikation der Heuristik zu argumentieren, habe ich darauf verzichtet, eine solche vorzunehmen. Gleichwohl wäre dies sinnvoll, um zu erklären, warum es in Alltagskommunikationen tatsächlich oftmals zu einer Folgerung kommt, die dem oben beschriebenen Schluss auf die beste Erklärung entspricht. Eine Möglichkeit, Sperbers/Wilsons o.g. Probleme zu umgehen, könnte darin bestehen, einen Perspektivwechsel vorzunehmen und statt der Relevanz einer Äußerung den Kontext zu quantifizieren, i.e. möglichst stark einzugrenzen. So könnte eine plausible Variante der o.g. R-Heuristik lauten: Was gesagt wurde, ist kontextuell relevant, wobei der zu betrachtende Kontext – also sowohl der situationelle Kontext als auch die Menge der herangezogenen Annahmen – so wenig umfangreich wie möglich zu halten ist. Wenn das Ableiten einer partikularisierten Implikatur misslingt, sind der Kontext, der betrachtet wird, und die Menge der Hintergrundannahmen, die herangezogen werden, um der Äußerung eine situationell relevante Bedeutung zuzuschreiben, so wenig wie möglich, aber so stark wie nötig auszuweiten.

⁵¹² Vgl. ebd., S. 41, Tab. 1.1, sowie S. 153-164.

⁵¹³ Möglicherweise ist Heuristik (R) auf das Kooperationsprinzip reduzierbar. Dies kann im Kontext dieser Arbeit jedoch nicht erörtert werden.

ist.⁵¹⁴ Reformuliert lautet Heuristik (M) für die Rezipientenperspektive: »[M]arked messages indicate marked situations«. ⁵¹⁵ Wahrnehmungspsychologisch gewendet lassen sich ›markierte‹ Äußerungsaspekte, die zugleich ein besonderes Maß an Aufmerksamkeit auf sich ziehen, als saliente Informationen begreifen, also Informationen, die ›herausstechen‹, sei es durch Abweichung oder durch ein besonderes Maß an Präsenz, das durch Wiederholungen o.Ä. erreicht wird (Kap. 5.3.2.1.4). Die Heuristiken (I), (M) und (R) verweisen bereits auf die wichtige Rolle rezipientenseitiger Wissensbestände jenseits des Code-Wissens bei der Bedeutungszuschreibung: das soziokulturell bedingte Alltags- bzw. Weltwissen des Rezipienten (darunter auch stereo- bzw. prototypische Repräsentationen; Kap. 2.1) sowie die Kenntnis situationell ggf. gültiger Konventionen, wie sie im folgenden Teilkapitel dargestellt werden.

5.3.2.1.3 Inferenzheuristiken II: Konventionen der literarischen Kommunikation und der Bühnenkommunikation

In Inferenzen, auf denen die Rezeption von Literaturveranstaltungsbesuchern basieren, kommen Heuristiken zum Tragen, die in unterschiedlichem Maße spezifisch sind. Die eben beschriebenen Inferenzheuristiken beziehen sich auf jede Form von Kommunikation. Weiterhin wird in den Inferenzen ganz unterschiedliches Alltags- und Weltwissen für die Regeln ([b]; Kap. 5.3.2.1.1) herangezogen, von denen aus auf den ›Fall‹ ([c]; ebd.), die Erklärung der Beobachtung, geschlossen wird. Mithin geht bei der Rekonstruktion vermutlicher Rezeptionsprozesse der Zugriff sowohl auf Informationen, die die Rezipienten wahrgenommen haben, als auch auf die Regeln, die bei Schlüssen herangezogen werden, notwendigerweise immer auch vom Alltagswissen des Interpretierenden aus, der versuchen muss, »sich auf Grundlage von Empathie zu vergegenwärtigen, welche Emotionen und welches Erleben bei den Beteiligten in einer Interaktion des betreffenden Typs und in der spezifischen Situation eine Rolle spielen können«. ⁵¹⁶

⁵¹⁴ Vgl. ebd., S. 114. Als einfaches Beispiel, das zugleich über erwartbare Zusammenhänge hinausgeht, in denen stereo- oder prototypische mentale Modelle aktiviert werden, können die folgenden Sätze herangezogen werden, die sich in einem etwas anderen Zusammenhang bei Magliano/Baggett/Graesser finden: »John is to the left of Mary. Mary is to the left of Susie.« Impliziert wird, dass John sich ebenfalls links von Susie befindet. Zwar ist denkbar, dass die drei an einem runden Tisch sitzen (deshalb wird besagte Schlussfolgerung nicht impliziert), es ist aber nicht zu erwarten, wenn es die Äußerungsinstanz nicht angibt. Joseph P. Magliano/William B. Baggett/Arthur C. Graesser: »A Taxonomy of Inference Categories That May Be Generated During the Comprehension of Literary Texts«, in: Roger J. Kreuz/Mary S. MacNealy (Hrsg.): *Empirical Approaches to Literature and Aesthetics*, Norwood: Ablex 1996, S. 201-220, hier S. 202.

⁵¹⁵ Ebd., S. 136.

⁵¹⁶ Reinhard Fiehler: *Kommunikation und Emotion. Theoretische und empirische Untersuchungen zur Rolle von Emotionen in der verbalen Interaktion*, Berlin, New York: de Gruyter 1990, S. 190. Es ist empirisch belegt, dass mit dem Sachverhalt länger befasste ›Ex-

Im Folgenden werden solche Inferenzheuristiken in den Blick genommen, die Konventionen erfassen, die für die hier untersuchten Zusammenhänge, die Auftritts- und Veranstaltungsrezeption, relevant sind: literarische Konventionen und Konventionen der Bühnenkommunikation. Die Konventionen spezifizieren situationsspezifisch gültige mögliche Bedeutungsaspekte von Äußerungen (bzw. »zusammengesetzten Äußerungen« im Sinne Enfields): In der Bühnensituation werden viele Handlungen der Auftretenden erst als modulierte Handlungen verstehbar (Kap. 2.1); würde das konventionelle Rahmenwissen über die möglichen situationsspezifischen Modulationen nicht aktiviert, wäre es möglich, dass die wahrgenommenen Informationen den o.g. kommunikativen Heuristiken nicht genügen, während gleichzeitig kein Grund bestünde, anzunehmen, dass das Kooperationsprinzip nicht gilt.⁵¹⁷ Legt man jedoch die unten näher ausgeführten Heuristiken zugrunde, greifen auch die o.g. allgemeinen Inferenzheuristiken wieder.

Ob und in welcher Weise Konventionen aktiviert werden, hängt vom Wissen um diese und den Erfahrungen im Umgang mit ihnen ab. Diese können bei den Zuschauern unterschiedlich stark ausgeprägt sein. Bei den Rekonstruktionen von Bedeutungszuschreibungen, wie sie unten in den Auftrittsanalysen erfolgen, wird ausgehend von den empirischen Daten darauf geschlossen, aufgrund welcher Signale und in welcher Weise die Konventionen herangezogen werden. Um »Leerstellen« in der Datenlage zu füllen, muss den betreffenden Rezipienten oder der jeweiligen Rezipientengruppe jedoch unterstellt werden, dass die herangezogene »Regel«, hier: die Konvention, ihm bzw. ihr bekannt ist. Ohne dass diese bei den Auftrittsanalysen stets explizit gemacht werden soll, wird hier also eine Größe angenommen, die sich in Anlehnung an Jannidis' Definition des Modell-Lesers als »empirischer Modell-Leser« bezeichnen ließe: Wie der Modell-Leser ist auch der »empirische Modell-Leser« ein »anthropomorphes Konstrukt, das gekennzeichnet ist durch die Kenntnis aller einschlägigen Codes und auch über alle notwendigen Kompetenzen verfügt, um die [...] erforderlichen Operationen erfolgreich durchzuführen«.⁵¹⁸ Besagte Wissensbestände und Kompetenzen dürfen im Fall des empirischen Modell-Lesers jedoch nur

perten« Zusammenhänge anders beschreiben und interpretieren als sog. »Laien«. Vgl. Barbara Graves/Carl H. Frederiksen: »A Cognitive Study of Literary Expertise«, in: Roger J. Kreuz/Mary S. MacNealy (Hrsg.): *Empirical Approaches to Literature and Aesthetics*, Norwood: Ablex 1996, S. 397-416, hier S. 402f. Man mag deshalb bezweifeln, dass es angemessen ist, die *eigene* Empathie und das *eigene* Alltagswissen heranzuziehen. Erstens tritt dieses Problem jedoch stets auf, wenn Zusammenhänge informationell unterbestimmt sind. Zweitens fungieren die empirischen Daten hier als Faktoren, die Interpretationen und Beschreibungen zumindest in Ansätzen limitieren.

⁵¹⁷ Vgl. Norbert Groeben/Ursula Christmann: »Figurative Sprache«, in: Joachim Funke/Peter A. French (Hrsg.): *Handbuch der Allgemeinen Psychologie*, Bd. 5: Kognition, Göttingen u.a.: Hogrefe 2006, S. 638-646, hier S. 639.

⁵¹⁸ Jannidis: *Figur und Person*, S. 31.

angenommen werden, wenn diese Zuschreibung weder inkonsistent noch inkohärent mit den vorliegenden empirischen Daten ist.

Die im Folgenden dargestellten Konventionen beziehen sich auf mögliche, höherstufige Konzeptualisierungen des Zusammenspiels von Eigenschaften der Veranstaltungselemente wie etwa die Identifikation von Bühnenhandlungen, mit denen eine Figur dargestellt werden soll. Diese können unterschiedlich ausgeprägt sein:⁵¹⁹ Im Fall des eben genannten Beispiels etwa können nur einzelne Handlungen schauspielerisch präsentiert werden, der gesamte Text kann aus der Perspektive einer Figur gesprochen werden oder Figuren darstellende Passagen wechseln sich mit der Rezitation von Textabschnitten ab, in denen die Erzählinstanz zu Wort kommt.⁵²⁰

Aktiviert wird das Rahmenwissen über die Konventionen, die in den Auftrittssituationen gültig sein könnten, zumeist durch Informationen, die bereits vor Beginn des Auftritts vorliegen, sei es über die Art der Veranstaltung, über die vorgetragenen Textsorten bzw. -gattungen (z.B. aus Ankündigungstexten oder -flyern), aber auch durch kotextuell oder im Autorengespräch vermittelte Informationen: Durch diese werden zum einen die Äußerungszusammenhänge in der Vortragssituation als »eingebettete« Kommunikation markiert,⁵²¹ der zumeist andere als »the normal goal-directed functions of language«⁵²² zugeschrieben werden müssen und die in der Lage ist, eigene Zeichen hervorzubringen.⁵²³ Zum anderen können Hinweise darauf gegeben werden, inwiefern einzelne Konventionen in der aktuellen Situation gültig sind. Stets jedoch muss die Gültigkeit von Konventionen wie z.B. jener, die besagt, dass das Bühnenhandeln der Autoren auch eine darstellende Funktion haben kann, während der Auftritte überprüft werden. Bei Literaturveranstaltungen wie den Poetry Slams, bei denen den Zuschauern eine Vielzahl von Auftritten unterschiedlicher Autoren mit Texten verschiedener Gattungen und aus verschiedenen Genres geboten wird, müssen die Rahmungen ausgehend von den textuellen und durch die Performance vermittelten Informationen bei jedem Auftritt neu vorgenommen werden.

⁵¹⁹ Vgl. Jannidis: »Analytische Hermeneutik«, S. 138.

⁵²⁰ Werden narrative Texte vorgetragen, bietet es sich an, drei Kommunikationsebenen zu unterscheiden, zwischen denen vielfältige Zusammenhänge bestehen können: (1) realer Autor/reales Publikum, (2) Erzähler (ggf. differenziert in Erzähler/impliziter Autor)/Modell-Leser (ggf. differenziert in auktorialer Leser/narrativer Leser) und (3) die Figuren. Vgl. Jannidis: *Figur und Person*, S. 81.

⁵²¹ Vgl. Jannidis: »Analytische Hermeneutik«, S. 137. Luhmann zielt auf dasselbe Phänomen, wenn er von Kunstformen wie der Literatur als Medien »zweiter Ordnung« spricht. Niklas Luhmann: »Kunst als Medium zweiter Ordnung. Differenz Medium – Form« (1986), in: Günter Helmes/Werner Köster (Hrsg.) *Texte zur Medientheorie*, Stuttgart: Reclam 2004, S. 298-303, hier S. 303.

⁵²² Olsen: »Defining a Literary Work«, S. 140.

⁵²³ Vgl. Jannidis: *Figur und Person*, S. 46.

Im Folgenden erläutere ich in der hier angebrachten Knappheit die m.E. wichtigsten in den untersuchten Auftrittskontexten relevanten Konventionen. Angesichts der sehr umfassenden Forschungsliteratur zu den einzelnen Sachbereichen fällt die Überblicksdarstellung zwangsläufig verkürzend aus.⁵²⁴ Neben den genannten Konventionen sind selbstverständlich weitere gegenstands- und situationsspezifische Wissensbereiche für die Rezeption relevant, so etwa Wissen über Genreregeln,⁵²⁵ Textsorten u.a.m. Auf diese werde ich in den Auftrittsanalysen eingehen, wo es notwendig ist.

5.3.2.1.3.1 Fiktionalitätskonvention

Bei Äußerungszusammenhängen »zweiter Ordnung«,⁵²⁶ und zwar insbesondere bei narrativen Formen, besteht die Möglichkeit, dass sie fiktional sind:⁵²⁷ Rezipienten attribuieren der »konstruierten Welt einen Sonderstatus, der den »suspension of disbelief« impliziert;⁵²⁸ sie erwarten also keine aktuelle oder historische Wirklichkeitsentsprechung der repräsentierten Sachverhalte, Objekte

⁵²⁴ Die zentralen Rezeptionskonventionen, die den Umgang mit als literarisch rezipierten Texten betreffen, wurden prägnant von Siegfried J. Schmidt in der »ÄL-Konvention« zusammengefasst. Schmidt: *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft*, S. 383. Ich unterziehe sie hier einer Revision, um dem Umstand gerecht zu werden, dass die Konventionen sich hier auf Auftritte mit betreffenden Texten und nicht nur auf Letztere beziehen.

⁵²⁵ Zur empirischen Untersuchung der Struktur von Genre- und Gattungswissen vgl. z.B. János László/Reinhold Viehoff: *Genre-specific Knowledge and Literary Understanding. Some Empirical Investigations*, Siegen: LUMIS/Universität-Gesamthochschule Siegen 1992.

⁵²⁶ Vgl. Kap. 5.3.2.1.3.1, Fn. 521.

⁵²⁷ Den Terminus »fiktional« beziehe ich im Folgenden auf mindestens partiell sprachliche Bezeichnungen, Äußerungen bzw. Äußerungszusammenhänge; ich spreche also von »fiktionalen Texten« u.Ä. Die Bezeichnung »fiktiv« hingegen beziehe ich auf die Existenzweise von Entitäten, die durch Bezeichnungen/Äußerungen zum Ausdruck gebracht werden. Die komplexe Frage, was genau »Träger« von Fiktionalität sein kann, klammere ich hier aus. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass es sich bei der Rede davon, dass Äußerungszusammenhänge fiktional seien, wahrscheinlich um eine Vereinfachung handelt: Rüdiger Zymner etwa – Vertreter der evolutionspsychologischen Literaturtheorie – nimmt an, dass Fiktionalität den »hervorgerufenen kognitiven Metarepräsentationen« zugeschrieben wird und nicht z.B. Texten, Theateraufführungen oder Filmen selbst zukommt; Fiktionalitätszuschreibungen wären dementsprechend Beurteilungen »der hervorgerufenen Imaginationen«. Im vorliegenden Zusammenhang würde es jedoch zu weit führen, auf diesen Aspekt der wissenschaftlichen Diskussion um den Fiktionalitätsbegriff genauer einzugehen. Rüdiger Zymner: »Evolutionäre Psychologie der Fiktionalität«, in: Tilmann Köppe/Tobias Klauk (Hrsg.): *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin, München, New York: de Gruyter 2014, S. 277-297, hier S. 285, 288.

⁵²⁸ Irmgard Nickel-Bacon/Norbert Groeben/Margrit Schreier: »Fiktionssignale pragmatisch. Ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiktion(en) und Realität(en)«, in: *Poetica* 32 (2000), S. 267-299, hier S. 288.

und Personen, auch wenn einzelne Bestandteile des Äußerungszusammenhangs durchaus auf die Wirklichkeit referieren können.⁵²⁹ Gleichwohl lässt sich aufgrund der I-Heuristik annehmen, dass eine fiktive Welt nur insofern abweichend von der Repräsentation der aktuellen oder historischen Wirklichkeit konstruiert wird, als diese Abweichungen markiert sind (entsprechend werden insbesondere die nicht explizit geschilderten Aspekte so realistisch repräsentiert, wie es ausgehend von den bisherigen Informationen möglich ist).⁵³⁰ Die ›global‹ zugeschriebene Wirklichkeitsnähe oder -ferne der Äußerungszusammenhänge variiert in den Dimensionen real/irreal bzw. möglich/unmöglich, und zwar aufgrund der konkreten semantischen Informationen, die von den Rezipienten geglaubt oder nicht geglaubt, als plausibel oder unplausibel erachtet werden.⁵³¹

Fiktionalität wird durch verschiedene, oftmals in Kombination auftretende Signale angezeigt.⁵³² Hinweise auf die Fiktionalität von Äußerungszusammenhängen finden sich z.B. in paratextuellen Informationen wie Gattungsangaben von Texten, also etwa »Roman«, können aber auch durch Autoreninterviews o.Ä. vermittelt werden. Weiterhin zeigen inhaltliche bzw. semantische Eigenschaften – z.B. die Unwahrscheinlichkeit bzw. Unwahrheit von Figuren, Handlungsorten und/oder Geschehen – sowie darstellungsbezogen-formale Signale Fiktionalität an. Zu Letzteren zählen etwa Einleitungsformeln wie in Märchen,⁵³³ besonders aber das Bestehen einer Erzählinstanz, die von der Instanz, der die Urheberschaft der Äußerung zugeschrieben wird, verschieden

⁵²⁹ Vgl. Schmidt: *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft*, S. 186. Gleichwohl sind fiktionale Äußerungen üblicherweise wahr in der betreffenden fiktionalen Welt, also »fiktional wahr«, um mit Tilmann Köppe zu sprechen. Köppe: »Prinzipien der Interpretation – Prinzipien der Rationalität«, S. 312.

⁵³⁰ Vgl. hierzu auch Marie-Laure Ryans *Principle of Minimal Departure*, formuliert in Marie-Laure Ryan: »Fiction, Non-Factuals, and the Principle of Minimal Departure«, in: *Poetics* 9 (1980), S. 403-422, hier S. 406.

⁵³¹ Vgl. Norbert Groeben/Ursula Christmann: »Empirische Rezeptionspsychologie der Fiktionalität«, in: Tilmann Köppe/Tobias Klauk (Hrsg.): *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin, München, New York: de Gruyter 2014, S. 338-362, hier S. 342.

⁵³² Eine Übersicht bietet Frank Zipfel: »Fiktionalitätssignale«, in: Tilmann Köppe/Tobias Klauk (Hrsg.): *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin, Boston: de Gruyter 2014, S. 97-124.

⁵³³ Die fiktionsimplikierende Struktur eines Satzes wie »Es war einmal Y« wird besonders deutlich, stellt man sie einer Satzstruktur gegenüber, die authentifizierend wirkt, so etwa: »Ich tat gerade X als Y«, wobei X eine Alltagstätigkeit ist, durch deren Relationierung Y als außergewöhnlich herausgehoben wird; zudem zeigen Sätze, die der letztgenannten Struktur entsprechen, eine Absichtslosigkeit der Verwicklung ins oder der Beobachtung des Geschehens an und machen häufig Angaben über die Wahrnehmungsbedingungen der äußernden bzw. erzählenden Instanz. Vgl. Jörg R. Bergmann: »Authentifizierung und Fiktionalisierung in Alltagsgesprächen«, in: Herbert Willems/Martin Jurga (Hrsg.): *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1998, S. 107-123, hier S. 108.

ist.⁵³⁴ Es ist davon auszugehen, dass Rezipienten kontextuellen Signalen bei der Erstellung globaler Fiktionalitätszuschreibungen ein höheres Gewicht beimessen als inhaltlichen und formalen Fiktionalitätssignalen.⁵³⁵ Während formale Fiktionalitätssignale insbesondere von literaturwissenschaftlich gebildeten Rezipienten zur Kategorisierung von Äußerungszusammenhängen herangezogen werden, dienen ansonsten inhaltliche Fiktionalitätssignale (z.B. fiktive Personen oder kontrafaktische Ereignisse) als primäre Entscheidungshilfe.⁵³⁶

5.3.2.1.3.2 Die Unterscheidung von Rahmen- und Akteursfigur

Die Fiktionalitätskonvention ist u.a. für die Rezeption belletristischer Texte relevant, im Fall der vorliegenden Untersuchung also hinsichtlich der meisten Texte, die im Rahmen der Auftritte vorgetragen werden. Sie betrifft aber auch die Bühnenhandlungen der auftretenden Autoren, insofern die Möglichkeit besteht, dass diese eine darstellende Funktion erfüllen.⁵³⁷ Zu einer Darstellung kommt es auf Grundlage eines Wechsels von einem primären in einen sekundären Rahmen (Kap. 2.1). Anders als bei einer Theateraufführung, wo sich (spätestens) mit Einsetzen des Bühnengeschehens ein entsprechender Rahmenwechsel vollzieht, nimmt das Literaturveranstaltungs publikum den Autor zunächst als Person wahr, die die Bühne betritt, um einen Text vorzutragen, und nicht als Person, die eine Figur verkörpert bzw. eine Rolle spielt. Diese Rezeptionshaltung wird durch das Rahmenwissen und durch situationelle Signale evoziert: So richten sich die Erwartung der Zuschauer auf Autoren, die Texte vortragen, die Autoren werden mit der Nennung ihres Realnamens auf die Bühne gebeten, kommen bei Slams häufig aus dem Zuschauer- raum und sind als Personen auf diese Weise ggf. bereits vor ihrem Auftritt präsent. Eine Zuschauerwahrnehmung aller Handlungen des Bühnenakteurs als zugehörig zur Darstellung einer von der Person des Auftretenden verschiedenen oder fiktiven Figur im Sinne von Eric Bentley's Definition von Theater,

⁵³⁴ Nickel-Bacon/Groeben/Schreier weisen jedoch darauf hin, dass die Markierung des Auseinanderfallens von Erzählstimme und ›Äußerungsurheber‹ (hier: dem Autor) keine hinreichende Bedingung für Fiktionalität ist. Vgl. ebd., S. 272.

⁵³⁵ Vgl. Nickel-Bacon/Groeben/Schreier: »Fiktionssignale pragmatisch«, S. 287.

⁵³⁶ Vgl. Ada Wildekamp/Ineke van Montfoort/Willem van Ruiswijk: »Fictionality and Convention«, in: *Poetics* 9 (1980), S. 547-567, hier S. 565f.

⁵³⁷ Neben Figuren bzw. Aspekten von Figuren können auch Gegenstände dargestellt werden. Als Beispiel für die Repräsentation eines Gegenstandes durch eine Person auf der Bühne kann der Auftritt von Sebastian Krämer und Lasse Samström in der Vorrunde des Team-Wettbewerbs beim *SLAM 2006* angeführt werden: Während Krämer die Standfestigkeit und Beharrlichkeit seines besten Freundes, eines Bettpfostens, lobte, stand Samström gerade und regungslos auf der Bühne. Mithilfe von Gesten zeigte Krämer während seines Vortrags an, dass Samström diesen Pfosten darstellte. (Aufzeichnungen dieses Auftritts liegen nicht vor.)

dass »A impersonates B while C looks on«,⁵³⁸ scheint deshalb von vorneherein praktisch kaum möglich.

Zum Wechsel in einen sekundären Rahmen kommt es bei Literaturveranstaltungen deshalb – wenn überhaupt – erst mit Beginn des Auftritts im o.g. Sinne, also mit Einsetzen des Textvortrags. Auch während des Auftritts bemühen sich aber keineswegs alle Auftretenden um die Darstellung einzelner Aspekte von Figuren, die in ihren Texten geschildert werden, oder – auch das ist denkbar – von Aspekten der Erzählerfigur.⁵³⁹ Vor dem Hintergrund der konventionell geregelten Annahme, dass es möglich ist, dass die Handlungen des Akteurs nicht nur »ihn selbst« (i.e. seine aktuelle soziale Rolle, in diesem Fall die eines in bestimmter Weise positionierten Autors), sondern auch etwas oder jemanden von ihm Verschiedenes repräsentieren können, müssen die Rezipienten deshalb ausgehend von den stimmlichen und körperlichen Handlungen des Akteurs darauf schließen, ob mit diesen gerade Textaspekte dargestellt werden sollen.⁵⁴⁰ Die hieraus resultierende »reduzierte« Form der Fiktionalität in Auftrittskontexten wie Literaturveranstaltungen, aber auch dem Kabarett, lässt sich mit Benedikt Vogel als »Fiktionskulisse« bezeichnen.⁵⁴¹ Diese kann als in graduell unterschiedlichem Maße ausgeprägt empfunden werden (so auch die Aussagen von Befragten in den Interviews; Kap. 5.3.2.3).

Der Unterscheidung der Wahrnehmung von Bühnenakteuren als solche und als Akteure, die eine Figur »andeuten«, trägt Vogels Differenzierung von

⁵³⁸ Eric Bentley: *The Life of the Drama*, London: Methuen 1965, S. 150. Benedikt Vogel nennt als Merkmale szenischer Fiktionalität (i) den fehlenden Anspruch auf Behauptung, (ii) auf Referenzialisierbarkeit sowie (iii) die fehlende Übereinstimmung mit realen Sprechsituationen. Vgl. Benedikt Vogel: *Fiktionskulisse. Poetik und Geschichte des Kabarett*, Paderborn u.a.: Schöningh 1993, S. 79.

⁵³⁹ Auch in der Bühnensituation, in der Autoren ihre Texte vortragen, lassen sich die o.g. narrativen Kommunikationsebenen differenzieren. Vgl. Kap. 5.3.2.1.3, Fn. 520. Welcher Instanz Äußerungen wahrscheinlich zugeschrieben werden, muss jeweils im Einzelfall entschieden werden. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass Kompetenzen der Figuren/der Erzählinstanz, die gezeigt werden (*showing*), dem Autor attribuiert werden, entsprechende Rückschlüsse bei bloß genannten Fähigkeiten (*telling*) nicht gerechtfertigt wären. Vgl. Jannidis: »Zwischen Autor und Erzähler«, S. 549.

⁵⁴⁰ Wie auch im Fall von Theaterschauspielern, die eine Rolle spielen, gilt prinzipiell, dass Handlungen der Auftretenden bei Poetry Slams und Lesungen, die etwas von ihnen Verschiedenes bezeichnen, stets auch auf sie selbst als Auftretende verweisen: So ist ihr »leibliche[s] In-der-Welt-Sein [...] überhaupt erst die Bedingung der Möglichkeit dafür [...], dass der Körper als [...] Material für Zeichenbildungen [...] fungieren und begriffen werden kann«. Erika Fischer-Lichte: »Was verkörpert der Körper des Schauspielers?«, in: Sybille Krämer (Hrsg.): *Performativität und Medialität*, München: Fink 2004, S. 141-162, hier S. 159. Mit Goffman lässt sich ergänzen: »Behind current role, the person himself will peek out.« Goffman: *Frame Analysis*, S. 294. Vgl. zudem Popovici: »Is the Stage-Audience Relationship a Form of Dialogue?«, S. 115.

⁵⁴¹ Vgl. Vogel: *Fiktionskulisse*, S. 77, 80.

Darstellerfigur und Rahmenfigur Rechnung.⁵⁴² Die Rezipienten bei Literaturveranstaltungen gehen jedoch nicht von einer Darstellungsfunktion der Handlungen der Akteure auf der Bühne aus, weshalb ich im Folgenden von »Akteursfigur« statt von »Darstellerfigur« spreche.⁵⁴³ In beiden Fällen wird von »Figur« gesprochen,⁵⁴⁴ um darauf hinzuweisen, dass vom epistemologischen Standpunkt der meisten Rezipienten nicht entschieden werden kann, ob die Person auf der Bühne ihnen gerade etwas vorspielt oder nicht.⁵⁴⁵

Zur Darstellung bestimmter Aspekte einer Figur aus einem Text kann es dann kommen, wenn die Handlungen des Auftretenden mit den Beschreibungen der Figur im Text in Zusammenhang gebracht werden können, diese umsetzen oder auf bestimmte Textsignale folgen. Wenn z.B. der Poetry Slammer Tobias Kunze seine Erzählung *Der Typ* vorträgt und dort in einem aus wörtlicher Wechselrede bestehenden Dialog seine Intonation stark ändert und seinen Körper so anspannt, dass er einen roten Kopf bekommt, dann kann u.a. aus der Reihenfolge der Wortbeiträge im Dialog darauf geschlossen werden, dass er gerade den cholерischen Mann darstellt, von dem der Text handelt. Da es sich bei dem Mann um eine von Tobias Kunze verschiedene Person handelt, kann das Publikum schlussfolgern, dass er mit seinen Handlungen eine Rahmenfigur darstellt.⁵⁴⁶

Die zum Kotext gehörigen Äußerungen und sonstigen stimmlichen und körperlichen Handlungen, Informationen aus dem Autorengespräch usw. werden prinzipiell dem Akteur attribuiert und tragen somit zur Akteursfigur bei.⁵⁴⁷ Der Übergang vom Kotext zum Text ist zwar fast immer auf sprachlicher Ebene markiert, wirkt sich aber in vielen Fällen nur wenig auf das stimmliche und körperliche Handeln des Akteurs aus. In einem solchen Fall, so lässt sich vermuten, ordnen die Rezipienten die Handlungen der Akteursfigur und keiner Rahmenfigur zu (sei es eine Figur, die die Erzählinstanz des Textes schildert,

⁵⁴² Vgl. ebd., S. 82-85. Die Akteursfigur entspricht nicht dem narratologischen Konzept des impliziten Autors. Dieser ist ein Konstrukt, das lediglich »aufgrund eines bestimmten Textes« gebildet wird. Jannidis: »Zwischen Autor und Erzähler«, S. 548.

⁵⁴³ Mit Blick auf den Rezipienten als Leser lässt sich dieses Konstrukt, das aus der Summe allen Wissens des Rezipienten über einen Autor gebildet wird, auch als »Autorbild« bezeichnen. Vgl. Jannidis: *Figur und Person*, S. 251.

⁵⁴⁴ »Figur« sei hier mit Jannidis als mentales Modell einer Entität verstanden, der eine personale Identität zukommt. Es wird von einem Rezipienten aufgrund der vermittelten Informationen inferenziell gebildet. Vgl. ebd., S. 252.

⁵⁴⁵ Wenn ein Rezipient den Auftretenden kennt und dementsprechend über mehr Informationen verfügt, kann der Auftritt natürlich anders beurteilt werden.

⁵⁴⁶ Vgl. Ditschke: »*ich steh nackt ohne papier vor euch*«, Anhang: Veranstaltungsaufzeichnung II:1, 00:31:14-00:38:23.

⁵⁴⁷ Beeinflusst wird das »Autorbild« auch durch Informationen, die im Vorfeld der Veranstaltung erworben wurden, so etwa aus Rezensionen, Fernsehberichten, Internetquellen u.Ä. In der Analyse kann dies nur berücksichtigt werden, wenn die Zuschauer sich in den Interviews explizit dazu äußern (dies geschieht v.a. in den Antworten auf Frage A.0, Anhang 8.2.2).

oder die Erzählinstanz selbst). Wenn der Text zudem unter Verwendung der ersten Person Singular geäußert wird,⁵⁴⁸ kann dies bewirken, dass die Rezipienten den Auftretenden und die Erzählinstanz des Textes miteinander identifizieren.⁵⁴⁹ Bei der Rekonstruktion der entsprechenden Prozesse ist es wichtig, sich von empirischen Daten leiten zu lassen, da es häufiger, als man erwarten würde, zu Attributionsfehlern kommt: So wird insbesondere von Emotionen, die mithilfe sprachlicher und durch die Performance generierter Informationen vermittelt werden, darauf geschlossen, dass der Autor diese auch während der Äußerungssituation empfindet oder sogar eine Person ist, die häufig entsprechend gestimmt ist (z.B. traurig).

5.3.2.1.3.3 Polyvalenzkonvention

Die Vorstellung, die der Polyvalenzkonvention zugrunde liegt, besagt, dass *belletristische* Texte ›vieldeutig‹ sein und sich auf unterschiedlichste Weise interpretieren lassen können. »Polyvalenz« sei also als »Vieldeutigkeit« in dem Sinne gefasst, dass sich (ggf. sogar unbegrenzt) viele gleichwertige Deutungen der betreffenden Texte vornehmen lassen.⁵⁵⁰ Diese Idee hat eine lange Tradition und wurde im Rahmen der Herausbildung des modernen Literaturbegriffs zu einer programmatischen Annahme vieler Produzenten, aber auch professioneller Rezipienten.⁵⁵¹

Unabhängig davon, ob die Annahme, literarische Texte seien prinzipiell vieldeutig, zutrifft oder nicht,⁵⁵² halte ich es für wohl begründet, anzunehmen, dass es eine Konvention im Umgang mit literarischen Texten gibt, die eben

⁵⁴⁸ Im Folgenden spreche ich – je nachdem, wie stark die Erzählerinstanz in die Handlung involviert ist – von einem »homodiegetischen« bzw. »autodiegetischen Erzähler«, und zwar auch im Fall lyrischer Texte, denen sich zuschreiben lässt, dass sie eine Handlungsabfolge schildern; in allen anderen Fällen spreche ich neutraler von der Erzählinstanz als »Textsubjekt« (den Begriff »lyrisches Ich« hingegen vermeide ich).

⁵⁴⁹ Jannidis weist darauf hin, dass auch Positionierungen im literarischen Feld oftmals an die Frage gekoppelt sind, inwieweit bestimmte Textaspekte an die Persönlichkeit und/oder Biografie ihres Autors rückgekoppelt werden können. Vgl. Jannidis: »Zwischen Autor und Erzähler«, S. 541. Es ist zu erwarten, dass insbesondere die Autor-Erzähler-Relation auch in Wettbewerbssituationen wie bei Poetry Slams, die gewissermaßen ›situationelle Mikrofelder‹ konstituieren, einen Einfluss auf die Wahrnehmung und Bewertung von Akteuren und dadurch auch ihrer Auftritte im Rahmen des Wettbewerbs hat.

⁵⁵⁰ Vgl. zum entsprechenden Polyvalenzbegriff auch Fotis Jannidis: »Polyvalenz – Konvention – Autonomie«, in: Ders. et al. (Hrsg.): *Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*, Berlin, New York: de Gruyter 2003, S. 305-328, hier S. 308.

⁵⁵¹ Vgl. Gerhard Kurz: »Bestimmte Fülle: Vieldeutigkeit«, in: Ders.: *Macharten. Über Rhythmus, Reim, Stil und Vieldeutigkeit*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999, S. 85-109.

⁵⁵² Vgl. hierzu Jannidis: »Polyvalenz – Konvention – Autonomie«. Ich halte Jannidis' Argumentation gegen die Vieldeutigkeitsthese für sehr plausibel.

dieses besagt.⁵⁵³ Sie steht der Monovalenzkonvention der Alltagskommunikation gegenüber, der zufolge »eine Bewertung der Rezeptionsresultate nach den Kriterien wahr/falsch und nützlich/nutzlos«⁵⁵⁴ vorgenommen wird. Die Polyvalenzkonvention ist darüber hinaus in dem Umstand begründet, dass die Interpretation von Literatur argumentativ im o.g. Sinne erfolgt, demgemäß Bedeutungszuschreibungen fallibel sind und konkurrierende Interpretationen oftmals weniger leicht ausgeschlossen werden können, weil die Zeichen, die im sekundären Zeichensystem Literatur generiert werden, schwerer zu identifizieren sind und weniger manifeste bzw. schwächere Implikaturen tragen.⁵⁵⁵ Bei »Erfahrungen von Polyvalenz« (um mit Jannidis zu sprechen),⁵⁵⁶ oftmals repräsentiert als die Polyvalenz von Texten, handelt es sich m.E. deshalb nicht um Erfahrungen von Vieldeutigkeit im o.g. Sinne, sondern um Erfahrungen von Mehrdeutigkeit; die Mehrdeutigkeitserfahrung erweckt lediglich den Eindruck, der betreffende Text wäre vieldeutig (wobei sie das keineswegs in allen Fällen tut).⁵⁵⁷

In welcher Weise die Polyvalenzfunktion in welchen Sozialgruppen und Milieus genau gilt, wurde bislang nicht empirisch untersucht. Sehr wahrscheinlich ist jedoch, dass mit zunehmendem Bildungsgrad das Bewusstsein um die mögliche Polyvalenz von Texten höher ausgeprägt ist. Die schulisch vermittelten interpretativen Umgangsweisen mit Literatur sind beim Erlernen der Polyvalenzkonvention m.E. ein besonders prägender Faktor, zumal die alltägliche Lektürepraxis der allermeisten Leser gar nicht auf die explizite Zuschreibung höherstufiger Bedeutungen zielt: Zugelassen werden in der schulischen Praxis Interpretationen, die sich in einem »ausreichenden«, zumeist nicht klar bestimmten Maße argumentativ belegen lassen, während zugleich konkurrierende Interpretationshypothesen akzeptiert werden.⁵⁵⁸

⁵⁵³ Sie ist sicherlich nicht der einzige Grund dafür, dass Texte als vieldeutig erfahren werden; auch Textmerkmale sind hierfür ein Faktor. Vgl. ebd., S. 323. Dass aber die Erfahrung von Polyvalenz befördert, Texten Literarizität zuzusprechen, wurde z.B. in einer Untersuchung, die sich auf US-amerikanische Leser bezieht, empirisch belegt. Vgl. Peter Dixon et al.: »Literary Processing and Interpretation: Towards Empirical Foundations«, in: *Poetics* 22 (1993), S. 5-33, hier S. 19.

⁵⁵⁴ Christmann/Schreier: »Kognitionspsychologie der Textverarbeitung und Konsequenzen für die Bedeutungskonstitution literarischer Texte«, S. 268.

⁵⁵⁵ Zum Begriff der »*manifestness*« von Informationen und Annahmen vgl. Sperber/Wilson: *Relevance*, S. 39-46; Jannidis: »Polyvalenz – Konvention – Autonomie«, S. 324-327; Ders.: *Figur und Person*, S. 58f.

⁵⁵⁶ Vgl. Jannidis: »Polyvalenz – Konvention – Autonomie«, S. 323.

⁵⁵⁷ Um nicht über die tatsächlichen Erfahrungen vieler Befragter hinauszugehen, habe ich Polyvalenz im Fragebogen als Mehrdeutigkeit operationalisiert (FB-18, wm26; Anhang 8.2.1).

⁵⁵⁸ Eine empirische Untersuchung des Erlernens und der Repräsentationsformen der Polyvalenzkonvention steht noch aus; bei den hier postulierten Zusammenhängen handelt es sich mithin um Hypothesen. Vgl. jedoch z.B. Bernd W. Seiler: »Vieldeutigkeit und Deutungsvielfalt oder: Das Problem der Beliebigkeit im Umgang mit Literatur«, in: *Der*

Die Polyvalenz von Texten stellt für manche Leser einen positiven literarischen Wertmaßstab dar.⁵⁵⁹ Bei der Rezeption insbesondere solcher Texte, die als hochliterarisch gehandelt werden, geht es jedoch darum, dass »Rezipienten/innen entsprechend ihren subjektiven [bzw. habituellen, SD] Bedürfnissen [...] unterschiedliche Bedeutungszuordnungen vornehmen«.⁵⁶⁰ Das Ziel, eine als angemessen empfundene Deutung zu finden, kann dabei in Einklang mit der Hochwertung von Polyvalenz oder für eine gegenläufige Tendenz stehen. Eine Prämisse für Letzteres könnte die Annahme sein, es gebe »ausgezeichnete« Zugänge zum Text, die nachzuvollziehen zu einer Rekontextualisierung des Textes führe, aufgrund derer vorgenommene Bedeutungszuschreibungen gerechtfertigter seien als andere.⁵⁶¹ Das Interesse an der Spezifikation von Bedeutungen in diesem Sinne ist bei Veranstaltungen wie den hier untersuchten besonders groß, weil der Autor selbst anwesend ist: Vor allem die befragten Lesungszuschauer heben die bedeutungsspezifizierende Funktion der Autoren heraus, sei es durch Informationen zu ihren Intentionen, durch biografische Informationen oder durch die Performance (Kap. 5.3.1.1.3). Gleichwohl lässt sich für das Publikum der untersuchten Literaturveranstaltungen der beschriebene erwartbare negative Zusammenhang der Hochwertung von Polyvalenz (wm26) und des Interesses an der Autorintention (wm15) nicht empirisch belegen: Zwischen beiden Wertmaßstäben gibt es keine signifikanten statistischen Zusammenhänge (8.4.14.2.3.5).

Im Fall von Literaturveranstaltungen ist das Interesse an Polyvalenzerfahrungen insgesamt weder auffällig stark noch gering ausgeprägt: Keiner der identifizierten Cluster zeichnet sich dadurch aus, dass Polyvalenzerfahrungen innerhalb der Wertmaßstruktur der Mitglieder eine besondere Rolle zukommt (8.4.14.2.4, Zeilen- und Spaltenpunkte). Ein Grund hierfür ist wahrscheinlich der Umstand, dass es sich dabei um sehr komplexe Erfahrungen handelt, die

Deutschunterricht 34 (1982), H. 6, S. 87-104, hier S. 91f. Zur didaktischen Funktionalisierung der präsupponierten Vieldeutigkeit von Literatur vgl. z.B. Friedrich Hassenstein: »Gedichte im Unterricht«, in: Günter Lange/Karl Neumann/Werner Ziesenis (Hrsg.): *Taschenbuch des Deutschunterrichts. Grundfragen und Praxis der Sprach- und Literaturdidaktik*, Bd. 2: Literaturdidaktik: Klassische Form, Trivialliteratur, Gebrauchstexte, 5., vollst. überarb. Aufl., Baltmannsweiler: Schneider 1994, S. 621-646, hier S. 639.

⁵⁵⁹ Vgl. Jannidis: »Polyvalenz – Konvention – Autonomie«, S. 306f.

⁵⁶⁰ Christmann/Schreier: »Kognitionspsychologie der Textverarbeitung und Konsequenzen für die Bedeutungskonstitution literarischer Texte«, S. 269.

⁵⁶¹ Dies könnte der Grund dafür sein, dass viele Rezipienten literarischer Texte so sehr an der Person des Verfassers interessiert sind: Viele Interpretationen literarischer Texte gehen damit einher, dass Annahmen über den Autor gebildet werden oder, genauer: ein mentales Modell des Autors. Liegen bereits Informationen über den Autor vor, erleichtert dies im Umkehrschluss die Bildung höherstufiger Bedeutungszuschreibungen, weil mögliche Alternativen von vorneherein nicht mehr in den Blick geraten. Experimentell belegt wurden beide Richtungen des Zusammenhangs z.B. von Raymond Gibbs. Vgl. Raymond W. Gibbs Jr.: *Intentions in the Experience of Meaning*, Cambridge u.a.: Cambridge University Press 2000, S. 200f.

sich in direkter Rezeption, deren Tempo von den Veranstaltungsbesuchern nicht selbst gesteuert werden kann, schwerer prozessieren lassen.

Welche textuellen Signale als Anzeichen von Polyvalenz gedeutet werden, lässt sich nicht pauschal angeben. Grundsätzlich scheint der Eindruck, ein Text sei polyvalent, auf dem folgenden, von Jannidis beschriebenen Mechanismus zu basieren:

Die zahlreichen durch sprachliche Strukturierungen aller Art bedingten poetischen Effekte erzeugen eine besondere Häufung schwach manifester Informationen, und der besondere Verarbeitungsmodus literarischer Texte lenkt wiederum darauf ganz besonders die Aufmerksamkeit.⁵⁶²

Diese Zusammenhänge wiederum legen nahe, dass die Polyvalenzkonvention umso eher zum Tragen kommt, je ausgeprägter das Maß der sprachlichen Strukturierung eines Textes ist (hierzu zählen nicht nur die stilistische Sprachgestaltung, sondern auch inhaltliche Aspekte wie z.B. die Konstruktion semantischer Unterbestimmtheit).

5.3.2.1.3.4 Ästhetikkonvention

Der Skopus dessen, was ich hier als ›Ästhetikkonvention‹ bezeichne, ist mindestens z.T. bereits durch die allgemeine Kommunikationsheuristik (M) abgedeckt: In modulierten Äußerungskontexten wie den hier untersuchten Auftritten mit literarischen Texten können Äußerungen bzw. ihre Bestandteile, also Text und Performance, (a) mehr oder weniger deutlich von alltäglichen Äußerungen abweichen oder – falls (a) nicht zutrifft – (b) aufmerksamkeitslenkende Strukturmerkmale aufweisen, aufgrund derer sie sich gegenüber anderen Äußerungszusammenhängen abgrenzen lassen. Entsprechende Äußerungsmerkmale werden üblicherweise als ›ästhetisch‹ wahrgenommen. Zu solchen zähle ich hier neben sprachlichen Stilmitteln wie der Verwendung von Satz-/Wortfiguren, Klangfiguren, Tropen und Vergleichen auch die Mittel der Performance wie etwa die Unterstreichung des Textrhythmus mithilfe sich wiederholender Gesten (z.B. bei den Auftritten von Pauline Füg; Kap. 5.3.2.3.2.2). ›Ästhetische‹ Stilmittel haben zumeist die Wirkung, dass sie Affekte evozieren und/oder die Aufmerksamkeit binden und so z.B. die Bildung von Makropropositionen über höherstufige Bedeutungen von Äußerungszusammenhängen lenken. Weil bei mündlich präsentierten Texten die Rezeptionszeit nicht selbst gewählt werden kann, scheinen für die Aufmerksamkeitslenkung in entsprechenden Rezeptionszusammenhängen insbesondere Rekurrenzen, die ein gewisses Maß an Redundanz herstellen, relevant zu sein, wie unten am Beispiel der Slam-Auftritte von Pauline Füg gezeigt wird.⁵⁶³

⁵⁶² Jannidis: »Polyvalenz – Konvention – Autonomie«, S. 326.

⁵⁶³ Auch die beiden Hamburger Slam-Veranstalter Abdollahi und Lange sprechen aus besagtem Grund von »Bühnenliteratur, die sich schnell erschließen muss«. Haas et al.: »Slam ist ein Türöffner«. In den Interviews, die im Rahmen dieser Arbeit geführt wurden, wird

Die Wahrnehmung von Mitteln, die als ästhetisch repräsentiert werden, unterliegt bei der Sprachverarbeitung dem Primat semantischer Sinnstrukturen.⁵⁶⁴ »Solange keine Hinweise auf die Salienz von Sprache und formaler Gestaltung [...] wahrgenommen werden, bleibt der Verarbeitungsfokus des/r Lesers/in auf der Inhaltsebene verhaftet.«⁵⁶⁵ Diese Faustregel lässt sich m.E. auf »ästhetische« Mittel im Allgemeinen übertragen, also auch auf solche der Performance: Sie werden umso eher wahrgenommen, je salienter sie repräsentiert werden oder je eher die Ästhetikkonvention durch zusätzliche Informationen aktiviert wird, im Fall von Texten z.B. durch Angabe der Gattung.

5.3.2.1.4 Salienz und Rekurrenz: Zur Interpretationsrelevanz von Informationen

Das beschriebene Modell soll dazu dienen, so zutreffend wie möglich zu rekonstruieren, auf welche Weise die Rezeption von Auftritten mit literarischen Texten vonstatten geht. Daneben ist jedoch zu klären, welche Informationen bei Bedeutungszuschreibungen berücksichtigt werden und mithin auch bei ihrer Rekonstruktion einzubeziehen sind, genauer: Welche Zeichen – welche beobachteten Sachverhalte, von denen Schlüsse auf Erklärungen ausgehen – müssen berücksichtigt werden, um positive oder negative Wertungen auf die betreffenden subjektexternen Entitäten zurückzuführen? Jannidis weist darauf hin, dass bereits bei der Konstruktion von Figuren auf Grundlage von schriftsprachlich vermittelten Informationen die Anzahl und Kombinationsmöglichkeiten von Informationen Heuristiken zur Eingrenzung derselben notwendig machen.⁵⁶⁶ Im Fall von Auftritten mit literarischen Texten bzw. dem Bühnengeschehen u.a. Aspekten von Literaturveranstaltungen werden Rezipienten noch mit deutlich mehr Informationen konfrontiert, die zudem nicht nur visuell wahrgenommen werden, sondern z.T. durch andere Sinne, etwa auditiv. Ihre Rekonstruktion ist deshalb nicht immer, aber in vielen Fällen komplexer als die sprachlicher Äußerungen.⁵⁶⁷

Erste Hinweise, wohin bei der Analyse von Wertungsprozessen und Auftritten mit Texten zu sehen ist, bieten »Checklisten«, die darauf angelegt sind,

ebenfalls davon gesprochen, dass vorgetragene Texte schwerer kognitiv zu verarbeiten sind. So gibt z.B. eine Zuschauerin der Stuttgarter Lesung von Eva Menasse an, »Zuhören ist immer noch mal schwieriger als Selberlesen«. Interview 03/sl2 (FB 002), 8.3.2.5.3, Z. 156f.; vgl. auch Interview 05/sl1 (FB 090), 8.3.2.4.5, Z. 229-233.

⁵⁶⁴ Vgl. Christmann: »Textverstehen«, S. 613.

⁵⁶⁵ Holt/Groeben: »Das Konzept des Foregrounding in der modernen Textverarbeitungspsychologie«, S. 327.

⁵⁶⁶ Vgl. Jannidis: *Figur und Person*, S. 17.

⁵⁶⁷ Vgl. Bernhard Waldenfels: »Symbolik, Kreativität und Responsivität. Grundzüge einer Phänomenologie des Handelns«, in: Jürgen Straub/Hans Werbik (Hrsg.): *Handlungstheorie. Begriff und Erklärung des Handelns im interdisziplinären Denken*, Frankfurt/Main: Campus 1999, S. 243-260, hier S. 249.

möglichst viele Aspekte der betreffenden Gegenstände oder möglichst viele Aspekte sozialer »Mikrokontexte« zu erfassen, also »Kategorien von Teilnehmern, Kategorien von Relationen zwischen diesen Teilnehmern (Interaktionen) und Konventionen, die diese Kategorien von Teilnehmern und ihre Interaktionen regulieren«. ⁵⁶⁸ So hat etwa Julia Novak eine Liste der Elemente erarbeitet, die bei der Analyse von Auftritten mit literarischen Texten zu berücksichtigen seien; ⁵⁶⁹ Werner Zillig präsentiert eine Übersicht möglicherweise relevanter Aspekte der Beurteilung von Personen in Alltagskommunikationen. ⁵⁷⁰ Auch wenn solche Listen hilfreich sind, um keinen Aspekt, der ggf. für das jeweilige Untersuchungsziel relevant ist, aus dem Blick zu verlieren, vermögen sie nicht, den Zugriff auf einzelne Informationen zu begründen. Hierfür ist ein allgemeineres, wahrnehmungspsychologisch geschultes Modell notwendig, das sich an Ergebnissen der empirischen Forschung orientiert.

Aufgrund ihrer begrenzten kognitiven Verarbeitungskapazität treffen Akteure aus der Menge verfügbarer Informationen eine Auswahl. Erst diese wird überhaupt weiterverarbeitet; wir nehmen selektiv wahr: Auffällige Eigenschaften (bottom-up) ziehen die Aufmerksamkeit ebenso in besonderem Maße auf sich wie Eigenschaften, auf die das Interesse gerichtet ist (top-down). ⁵⁷¹ Es sind diese beiden Möglichkeiten, die dazu führen können, dass Wertmaßstäbe zum Tragen kommen: Wie beschrieben sind Wertmaßstäbe habituelle kognitive Schemata (Kap. 3), die dann zur Anwendung kommen, wenn sie durch auffällige Reize aktiviert werden, ⁵⁷² oder deshalb, weil sie in hinreichend ähnlichen Situationen häufig gebraucht werden und so subjektseitige Vorannahmen bzw. Erwartungen evozieren. ⁵⁷³ Bottom-up- und Top-down-Prozesse hängen dabei eng zusammen und ergänzen sich wechselseitig; ihre getrennte Betrachtung bei der Rekonstruktion von Wahrnehmungen, die Wertungsprozessen zugrunde liegen, ist nur eine heuristische. Will man aber die Eigenschaften der Wertungsgegenstände bestimmen, die dazu führen, dass eine Wertung

⁵⁶⁸ Teun A. van Dijk: *Textwissenschaft. Eine interdisziplinäre Einführung* (1978), übers. v. Christoph Sauer, Tübingen: Niemeyer 1980, S. 231.

⁵⁶⁹ Vgl. Novak: *Live Poetry*, S. 233-235.

⁵⁷⁰ Werner Zillig: *Natürliche Sprachen und kommunikative Normen*, Tübingen: Narr 2003 S. 57-59.

⁵⁷¹ Vgl. Herbert Hagendorf et al.: *Wahrnehmung und Aufmerksamkeit*, Berlin, Heidelberg 2011, S. 15f.

⁵⁷² Aus diesem Grund bietet es sich an, auf der Ebene des jeweiligen Gegenstandes von »Wirkungspotenzial« zu sprechen – so schlagen es z.B. Claudia Hillebrandt und Simone Winko mit Blick auf Texte vor. Claudia Hillebrandt/Simone Winko: »Und jetzt will ich Ihnen sagen, warum Verdi ein Gott ist!« Sprachliche und narrative Verfahren zur emotionalen Bindung an Figuren am Beispiel von Franz Werfels *Verdi. Roman der Oper*, in: Martin Baisch/Andreas Degen/Jana Lüdtko (Hrsg.): *Wie gebannt. Ästhetische Verfahren der affektiven Bindung von Aufmerksamkeit*, Freiburg/Breisgau, Berlin, Wien: Rombach 2013, S. 135-158, hier S. 136.

⁵⁷³ Vgl. ebd., S. 216.

vorgenommen wird, gilt es, den Blick auf solche Merkmale zu legen, die besonders salient sind.⁵⁷⁴

Der Begriff der Salienz wird in verschiedenen kognitionspsychologischen Forschungsrichtungen zum einen für die Auffälligkeit von Reizen verwendet, zum anderen für die (latente) kognitive Präsenz von Gedächtnisinhalten. Das wahrnehmungspsychologische Prinzip der Salienz fußt auf gestalttheoretischen Überlegungen, genauer: der Theorie der gesteuerten Suche.⁵⁷⁵ Es dient dazu, die Identifikation eben jener ›semiotischer Trigger‹⁵⁷⁶ zu erklären, die den Ausgangspunkt von sehr basalen,⁵⁷⁷ aber auch solchen Inferenzprozessen darstellen, die zu höherstufigen Bedeutungszuschreibungen führen. Es wird primär auf visuelle Wahrnehmung bezogen, findet aber auch Anwendung bei der Modellierung auditiver Wahrnehmung⁵⁷⁸ und der Sprachverarbeitung (z.B. in der Dialektologie).⁵⁷⁹

»Salienz« bezeichnet dabei die »Unterschiedlichkeit eines Stimulus in Relation zum Kontext«. ⁵⁸⁰ Martin Maurach weist darauf hin, dass die Wahrneh-

⁵⁷⁴ Jannidis postuliert, dass es u.a. die »Ökonomie der Erklärung« im Sinne der Relevanztheorie sei, die eine Gelingensbedingung für die Auswahl relevanter Zeichen darstelle. Jannidis: *Figur und Person*, S. 79. Diese Annahme halte ich aus zwei Gründen für irreführend: Zum einen ist das vorgeschlagene Kriterium in der o.g., von Levinson beschriebenen Weise rekursiv, weswegen es sich m.E. lediglich auf die *bewusste* Selektion sekundärer Zeichen beziehen lässt (wobei ich es für fraglich halte, dass seine Anwendung in einem solchen Fall überhaupt noch sinnvoll ist). Vgl. Levinson: »A Review of ›Relevance‹«, S. 463. Zum anderen stellt es keine Erklärung dafür bereit, dass Rezipienten eine Selektion als adäquat annehmen, diese sich aber im Nachhinein als nicht optimal oder sogar missglückt erweist. Hierzu aber kommt es in Alltagssituationen zu oft, um entsprechende Selektionen als bloße ›Fehler‹ aufseiten der Rezipienten zu deklarieren.

⁵⁷⁵ Vgl. Hagendorf et al.: *Wahrnehmung und Aufmerksamkeit*, S. 192f.; Holt/Groeben: »Das Konzept des Foregrounding in der modernen Textverarbeitungspsychologie«.

⁵⁷⁶ Vgl. Jannidis: *Figur und Person*, S. 78.

⁵⁷⁷ So sind bereits die (proto- bzw. stereotypen) Anfangskategorisierungen von Gegenständen und Personen, z.B. Alter und Geschlecht, durch die Wahrnehmung salienter Merkmale fundiert. Vgl. Fiske/Neuberg: »A Continuum of Impression Formation, from Category-Based to Individuating Processes«, S. 4.

⁵⁷⁸ Vgl. z.B. Stephan McAdams/Carolyn Drake: »Auditory Perception and Cognition«, in: Steven Yantis (Hrsg.): *Steven's Handbook of Experimental Psychology*, Bd. 1: Sensation and Perception, 3., überarb. Aufl., New York: Wiley & Sons 2002, S. 397-452; Martin Maurach: *Das experimentelle Hörspiel. Eine gestalttheoretische Analyse*, Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 1995, S. 96-102.

⁵⁷⁹ Hier wird Salienz als »die kognitive Auffälligkeit eines sprachlichen Merkmals verstanden, in dem Sinne, dass ein sprachliches Element aus seinem Kontext hervorgehoben wird und dadurch dem Sprachbewusstsein leichter und schneller zugänglich ist als nicht-saliente Varianten.« Lenz: »Zum Salienzbegriff und zum Nachweis salienter Merkmale«, S. 94.

⁵⁸⁰ Fiedler/Bless: »Soziale Kognition«, S. 137.

mung salienter Informationen den Effekt hat, dass »die Menge möglicher Anschlussbehandlungen [im Sinne kognitiver Weiterverarbeitung, SD] sprunghaft vermehrt«⁵⁸¹ wird. Es handelt sich bei der Salienz von Stimuli um ein graduelles Maß: Je mehr sich die jeweilige abgegrenzte Einheit (A.1) von anderen, umgebenden unterscheidet, (A.2) je unerwarteter sie auftritt oder (B) je stärker sie im fortgeschrittenen Kognitionsprozess bereits antizipiert wurde (je stärker die Erwartungen sind, die auf sie gerichtet sind), umso höher ist ihre mentale Salienz.⁵⁸² Sozialpsychologische Experimente zur Selbst- und Fremdkategorisierung haben gezeigt, dass, je stärker (B) zutrifft, je mehr bzw. konkretere situationelle, konventionelle und/oder individuelle Vorannahmen also aktiviert sind, umso eher solche Merkmale als weniger salient bewertet werden, die sich nicht in den entsprechenden Erwartungshorizont fügen, ohne entsprechende Vorannahmen aber möglicherweise als salient beurteilt worden wären (A.1/A.2).⁵⁸³ So geht der Rezipient z.B. bereits bei der Nennung des Titel von Franziska Holzheimers Text *Kotzen, wenn ich verliebt bin*⁵⁸⁴ davon aus, dass das Thema des nachfolgenden Textes die Liebe oder – vorausgesetzt der Titel ist nicht ironisch gemeint – negative Auswirkungen des Verliebtseins sind. Die Wiederholungen des Titels im »Refrain« des Textes bündeln als Aktualisierungen der zuerst rezipierten Informationen die Aufmerksamkeit der Zuschauer in besonderem Maße. Zugleich fungiert der Titel als Suchanweisung nach Begründungen für die Behauptung der Protagonistin, sie müsse »kotzen«, wenn sie verliebt sei. Die Aufmerksamkeit wird so auf erwartungskongruente Aspekte der übrigen Textabschnitte gelenkt, die gleichsam als illustrierende Strophen fungieren. Die temporäre bzw. sequenzielle Dimension der Wahrnehmung beeinflusst also die Salienz von Informationen.

Neben der wahrnehmungspsychologischen Verwendung wird das Konzept der Salienz mit Blick auf die Hierarchisierung von (kategorialen) Gedächtnisinhalten im Allgemeinen genutzt: »The more frequent, familiar, conventional,

⁵⁸¹ Maurach: *Das experimentelle Hörspiel*, S. 96.

⁵⁸² Vgl. Hagendorf et al.: *Wahrnehmung und Aufmerksamkeit*, S. 204. Zur Salienz im Sinne von (A.2) vgl. auch Jonathan Culpeper: »Inferring Character from Texts. Attribution Theory and Foregrounding Theory«, in: *Poetics* 23 (1996), S. 335-361, hier S. 349. Die genannte systematische Explikation salienter Reize findet sich vielfach auch in phänomenalen Beschreibungen von Aufmerksamkeitszuständen. So werden etwa in der Einleitung eines jüngeren Sammelbandes zur Aufmerksamkeitsforschung als »von Aufmerksamkeit geprägte [...] Wahrnehmungs-, Bewusstseins- und Erlebniszustände« die folgenden genannt: »Überraschung, Stutzen, Staunen, Verwunderung, Aufmerken, Achtsamkeit, Geistesgegenwart, Hin- und Zuwendung, Anspannung, Interesse, Konzentration, Faszination, Immersion.« Martin Baisch/Andreas Degen/Jana Lüdke: Vorbemerkung, in: Dies. (Hrsg.): *Wie gebannt. Ästhetische Verfahren der affektiven Bindung von Aufmerksamkeit*, Freiburg/Breisgau, Berlin, Wien: Rombach 2013, S. 7-18, hier S. 8.

⁵⁸³ Vgl. Uwe Berger: *Salienz sozialer Kategorisierung und Positiv-negativ-Asymmetrie sozialer Diskriminierung*, München: Utz 1998, S. 28.

⁵⁸⁴ Franziska Holzheimer ist mit diesem Text bei den Poetry Slams in Stuttgart am 7.6.2009 (sp3) und in München am 14.6.2009 (mp3) aufgetreten (Anhang 8.1.1).

or prototypical/stereotypical the information in the mind of the individual [...], the more salient it is in the mind.«⁵⁸⁵ Je salienter entsprechende schematisierte Gedächtnisinhalte bzw. Repräsentationen von Kategorien, umso leichter sind sie aktivierbar.

Beide umrissenen Verwendungsweisen des Salienzbegriffs schließen sich nicht aus, sondern lassen sich verknüpfen, wie Nadine van Holt und Norbert Groeben gezeigt haben:⁵⁸⁶ Je höher die Salienz von Reizen, umso eher vermögen sie sich gegen latente Rezeptionserwartungen durchzusetzen; je höher die Salienz latenter Erwartungen, umso eher geraten distinkte Reize gegenüber schemakongruenten Informationen in den Hintergrund.

Auf der Ebene der wahrgenommenen Gegenstände kommen damit zwei Phänomene in den Blick: zum einen die bereits genannten salienten Informationen, zum anderen die Rekurrenz von Informationen,⁵⁸⁷ also auf Gleichheit oder Ähnlichkeit basierende Wiederholungs- bzw. Symmetrieffekte.⁵⁸⁸ Die Identifikation von Rekurrenzen erfolgt mithilfe induktiven Schließens und hat eine komplexitätsreduzierende Wirkung.⁵⁸⁹ Die Repräsentationen erkannter Muster und Zusammenhänge von Informationen, die aus den Inferenzprozessen resultieren, dienen wiederum als Ausgangspunkt für weiterführende Interpretationen und fokussieren die Aufmerksamkeit auf weitere rekurrente Aspekte von Wahrnehmungsgegenständen, lassen diese durch Top-down-Prozesse also salienter werden. Ich gehe davon aus, dass zumindest Rekurrenzen, die Beobachtern bewusst werden (also zumeist solche auf der Textebene), zunächst deshalb auffallen, weil anfänglich bemerkte Wiederholungen u.Ä. Salienzen des Typs (A.2) darstellen: Sie erfolgen unerwartet, weil es sich bei ihnen um »unwahrscheinliche ›Ordnungsüberschüsse«⁵⁹⁰ handelt. Als solche legen sie es nahe, dass neben dem codierten Gehalt eine weitere, bisherige Be-

⁵⁸⁵ Rachel Giora: *On Our Mind. Salience, Context, and Figurative Language*, New York: Oxford University Press 2003, S. 15f.; vgl. auch Fiske/Neuberg: »A Continuum of Impression Formation, from Category-Based to Individuating Processes«, S. 10f.

⁵⁸⁶ Die Autoren haben einen Ansatz zur Synthese beider Salienzbegriffe vorgelegt, der auf dieselben Phänomene abzielt, die die hier genannten Phänomene erfassen (anstelle von »Salienz« sprechen van Holt/Groeben von »Foregrounding«). Vgl. Holt/Groeben: »Das Konzept des Foregrounding in der modernen Textverarbeitungspsychologie«, S. 326-328.

⁵⁸⁷ Auf Letzteres weist auch Jannidis hin. Vgl. Jannidis: *Figur und Person*, S. 79.

⁵⁸⁸ Vgl. Sophia Wege: *Wahrnehmung – Wiederholung – Vertikalität. Zur Theorie und Praxis der Kognitiven Literaturwissenschaft*, Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 178f. Rekurrenzen sind mit Blick auf den Prozess der Rezeption keine vollständigen Entsprechungen, da ihre Wahrnehmung niemals zur selben Zeit erfolgt, es also immer Unterschiede zwischen den Repräsentationen der betreffenden Gegenstandsaspekte gibt, die durch Abweichungen des situationellen Kontexts bedingt sind.

⁵⁸⁹ Allgemein hat es positive emotionale Effekte, werden Rekurrenzen erkannt. Vgl. ebd., S. 182.

⁵⁹⁰ Wege: *Wahrnehmung – Wiederholung – Vertikalität*, S. 183.

deutungszuschreibungen ergänzende Ebene der Bedeutungskonstruktion vorliegt, die es zu rekonstruieren gilt.

Um nachzuvollziehen, an welchen Auftritts- bzw. Veranstaltungsaspekten sich die Wertungen der Besucher von Poetry Slams und Autorenlesungen festmachen, müssen in einem ersten Schritt die Implikaturen der jeweiligen Wertungsäußerung abgeleitet werden, von denen in vielen Fällen vermutlich bereits auf relevante Merkmale geschlossen werden kann. Schon an dieser Stelle ist zu berücksichtigen, welche allgemeinen gegenstandsspezifischen Heuristiken vermutlich relevant für die Rezeption waren. Hinweise darauf, dass bei Rezipienten höchstwahrscheinlich bestimmte Konventionen u.a. Heuristiken aktiviert wurden, bieten entweder paratextuelle Informationen (z.B. über das Genre des vorgetragenen Textes), Implikaturen salienter Auftrittseigenschaften oder die Ausführungen von Rezipienten in den Interviews oder den offenen Fragen auf den Fragebogen. Von dieser Grundlage ausgehend gilt es, die ›Trigger‹ einzelner Wertungen innerhalb der Menge möglicher Informationen bzw. innerhalb der jeweiligen Äußerungszusammenhänge zu identifizieren. Kriterium hierfür ist die wahrscheinliche Salienz von Merkmalen der Auftritte und Veranstaltungen (z.T. lässt sie sich aus den Ausführungen der Veranstaltungsbesucher über ihre Rezeption antizipieren): Welche Eigenschaften der Wertungsgegenstände zeichnen sich dadurch aus, dass sie in besonderem Maße abweichen oder die Aufmerksamkeit durch rekurrente Verwendungsweisen auf sich ziehen?

Wie oben bereits anklang, wird die Salienz von Informationen durch die Sequenzialität der Wahrnehmung beeinflusst. Insbesondere *Primacy*- und *Recency*-Effekte lenken Bedeutungszuschreibungen (Kap. 2.2.3), also etwa Positionsmarker wie der Titel, erste Sätze oder das Ende von Texten,⁵⁹¹ aber auch der erste Eindruck von Auftretenden: Er generiert eine stereotype Repräsentation, die für die weitere Beurteilung der Person auf der Bühne prägend ist. Zuerst erworbene Informationen sind also potenziell salienter als nachfolgende, besonders falls Letztere sich nur mithilfe einer höheren Zahl von Inferenzbildungen mit den zuerst vermittelten in Zusammenhang bringen lassen.⁵⁹² Später gewonnene Informationen und damit auch Intentionalitätszuschreibungen bei der Rezeption des vorgetragenen Textes unterliegen mithin zumindest teilweise Assimilationseffekten. Dem Beginn von Auftritten muss deshalb bei der Auftrittsanalyse besondere Beachtung zukommen.

⁵⁹¹ Vgl. Jannidis: *Figur und Person*, S. 64f.

⁵⁹² Vgl. Bertram Gawronski et al.: »Prozesse der Urteilsbildung über bekannte und unbekannte Personen. Wie der erste Eindruck die Verarbeitung neuer Informationen beeinflusst«, in: *Zeitschrift für Sozialpsychologie* 33 (2002), S. 25-34; Goffman: *Stigma*, S. 68. Im Fall solcher in diesem Sinne aufwendigerer kognitiver Operationen nimmt die Wahrscheinlichkeit zu, dass die Kette von Inferenzbildungen abbricht, vorausgesetzt, es ist ein Mindestmaß an Kongruenz hergestellt.

Das vorgestellte Modell der inferenzbasierten Rezeption unter Einbezug salienter Informationen wird im Folgenden verwendet, um *wahrscheinliche* Wertungsprozesse zu rekonstruieren. Erhobene Wertungen sollen beispielhaft erklärt und auf ihre Bezugsgegenstände und die Wertmaßstäbe der Wertenden zurückgeführt werden. Dabei mache ich die Schlussfolgerungsmechanismen, auf denen die Wahrnehmungen von Veranstaltungselementen basieren, zwar in vielen Fällen sichtbar; um Lesbarkeit zu gewährleisten, v.a. aber aus Gründen der Darstellungsökonomie, kann ein großer Teil der insgesamt kaum überschaubaren Anzahl Inferenzbildungen nicht expliziert oder gar als schematisch dargestellte Schlussfolgerungen formuliert werden. Alle Rekonstruktionen von Rezeptionsprozessen lassen sich jedoch auf Grundlage des hier erarbeiteten Modells überprüfen.

5.3.2.2 Beurteilungen von Autorenlesungen und Poetry Slams durch ihre Besucher

5.3.2.2.1 Gesamtwertungen der untersuchten Veranstaltungen

Bevor ich darauf eingehe, welche einzelnen Aspekte der untersuchten Veranstaltungen positiv und negativ bewertet wurden, nehme ich zunächst die Unterschiede zwischen den quantifizierten Gesamtwertungen der Publika der beiden untersuchten Formate, der vier Cluster und zwischen den beiden Veranstaltungsstädten in den Blick.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass den meisten Zuschauern der Abend, den sie bei der Literaturveranstaltung ihrer Wahl verbracht haben, gefallen hat.⁵⁹³ Dabei bewerten die Zuschauer der untersuchten Poetry Slams die Veranstaltung, die sie besucht haben, aber tendenziell besser als die Lesungszuschauer: 92 % der Slam-Besucher fällen am Ende der Veranstaltung ein positives Gesamturteil, aber nur 74 % der Lesungsbesucher; während über 50 % der Zuschauer bei den Slams der Veranstaltung die bestmögliche Bewertung geben, liegen sowohl Median als auch Modalwert im Lesungspublikum bei 4 von 5 (8.4.18.1.1.1). Der Anteil derjenigen, denen die Veranstaltung nicht gefallen hat, liegt bei beim Slam-Publikum bei weniger als 2 %, bei den Lesungszuschauern bei 8 % (ebd.).

Der Grund hierfür lässt sich nicht unmittelbar aus den erhobenen sozioökonomischen und kulturkonsumtorischen Differenzen zwischen den Publika

⁵⁹³ Dieser Umstand macht es problematisch, zu bestimmen, inwiefern quantitativ erfasste Wertmaßstäbe (FB-18) Einflussfaktoren auf die Gesamtwertungen der Veranstaltungen sind: Für die zuverlässige Schätzung der Regressionskoeffizienten in ordinalen Regressionsmodellen sind in mehreren Kategorien der abhängigen Variable (FB-21) die notwendigen Fallzahlen nicht gegeben, insbesondere wenn man kleinere Publikumsgruppen in den Blick nimmt. Die Wahrscheinlichkeit einer vollständigen Trennung der Datenpunkte nimmt so unabhängig von ggf. tatsächlich vorliegenden, inhaltlich bedingten Zusammenhängen stark zu.

beider Formate ableiten.⁵⁹⁴ Mithin müssen zur Erklärung der Wertungen die Wertmaßstäbe bzw. Wertmuster und die Veranstaltungseigenschaften in den Blick genommen werden. Auf einen Grund für die etwas weniger positiven Gesamtwertungen der Lesungszuschauer wurde oben bereits eingegangen (Kap. 5.3.1.2.2.1): Je rigider die Wertmuster FAC-A und FAC-B ausgeprägt sind, je niedriger also die Summe beider Faktorwerte ausfällt, umso niedriger ist auch die Gesamtwertung der jeweiligen Veranstaltung (8.4.18.1.2). So bewerten tendenziell mehr Mitglieder der Cluster mit einer restriktiveren Wertstruktur (CL-1/-3) die Veranstaltungen negativ oder neutral als Mitglieder der Cluster CL-2 bzw. CL-4. Deutlich erkennen lässt sich dies an den Verteilungen der Bewertungen der nach Cluster differenzierten Lesungszuschauer (8.4.18.1.1.8):⁵⁹⁵ Am häufigsten bewerten Mitglieder des Clusters CL-1 die Lesungen negativ/neutral (36 %), dicht gefolgt von CL-3 (34 %) und mit etwas Abstand von CL-2 (26 %). Am seltensten sind negative/neutrale Beurteilungen in Cluster CL-4 (21 %). Die Bewertungen der Lesungen durch CL-2-Mitglieder sind zudem ein Indiz dafür, dass deren Wertmaßstabsstruktur tatsächlich anschlussfähiger ist und die positive Beurteilung auch solcher Veranstaltungen ermöglicht, deren Gestaltung nicht in erster Linie darauf zielt, die Wertmaßstäbe aus FAC-A einzulösen.

Zugleich beeinflussen die oben beschriebenen Wertmuster FAC-A und FAC-B die Gesamtwertung der Veranstaltungen in erwartbarer Weise: Im Poetry-Slam-Publikum führen höhere Faktorwerte in FAC-A tendenziell zu einer besseren Gesamtwertung der Veranstaltungen; im Lesungspublikum gilt dasselbe für FAC-B (8.4.18.1.1.4).⁵⁹⁶ Ich habe oben dargestellt, dass insbesondere die Werte des Wertmusters FAC-A identitätsstiftend für drei der vier Cluster sind, die aufgrund der Faktorwerte in FAC-A und FAC-B gebildet wurden (die einzige Ausnahme bildet CL-4; Kap. 5.3.1.2.2.1). So definiert sich auch der fast ausschließlich im Lesungspublikum vertretene Cluster CL-3 primär darüber, dass er den Wertmaßstäben, die FAC-A bündelt, Wichtigkeit abspricht.⁵⁹⁷ Geht es hingegen um die Beurteilung konkreter Veranstaltungen, ganz egal wie sie ausfällt, erweist sich die Beurteilung desjenigen Wertmusters als relevant, das mehr Wertmaßstäbe erfasst, die typischerweise durch die

⁵⁹⁴ Ausgewählte mögliche Einflussfaktoren innerhalb der Formatspublika – Alter, ISEI, Lesekapazität und, im Fall der Lesungen, die Bekanntheit von Büchern des Auftretenden – wurden mithilfe ordinaler Regressionen auf ihren Effekt auf die Gesamtwertung hin getestet, wobei sich keine in adäquatem Maße ausgeprägten Zusammenhänge feststellen ließen: Entweder hatte das Regressionsmodell eine zu geringe Einflusskraft oder keinen akzeptablen Fit.

⁵⁹⁵ Im Slam-Publikum finden sich zu wenige Mitglieder von CL-3, um die Verteilungsstruktur entsprechend analysieren zu können.

⁵⁹⁶ Das lokale Signifikanzniveau wurde mithilfe der Bonferroni-Korrektur auf 0,025 angepasst (bei einem globalen Signifikanzniveau von 0,5).

⁵⁹⁷ Zum Zusammenhang von Clusterkategorisierung und Gesamtwertung der Veranstaltungen vgl. Kapitel 5.3.1.2.2.1.

Veranstaltung des betreffenden Typs aktiviert werden. Die Korrelationen stützen also die Annahme, dass die Veranstaltungen insgesamt auch deshalb positiv bewertet wurden, weil sie zumindest einige der jeweiligen formatstypischen werthaltigen Erwartungen zu erfüllen vermochten. Folglich muss bei der Suche nach Gründen für die Gesamtwertung auf die konkreten Ausprägungen der Veranstaltungsmerkmale des jeweiligen Formats gesehen werden.

5.3.2.2 Am besten und am schlechtesten bewertete Veranstaltungsaspekte

Um Wertungstendenzen von Publikumsgruppen herauszuarbeiten, wurde mit offenen Fragen erhoben, welche Aspekte der gesamten Veranstaltung den Zuschauern gefallen (FB-19) und nicht gefallen haben (FB-20). Um nicht zu provozieren, dass z.B. auf Frage FB-20 hin Dinge genannt wurden, die den Befragten zwar gefallen, aber eben am wenigsten gefallen haben, wurde nicht explizit nach den »besten« und »schlechtesten« Veranstaltungsaspekten gefragt. Gab es nichts, was gefallen oder missfallen hat, wurde die Frage in der Folge durchgestrichen oder nicht beantwortet. Zugleich war trotzdem gewährleistet, dass die Fragen keine beliebigen positiven und negativen Aspekte erfassen, sondern solche, die für den Gesamteindruck der Zuschauer besonders relevant sind, da diese Befragten üblicherweise besonders schnell in den Sinn kommen.

Im Folgenden werden zumeist die Publika der beiden Formate in den Blick genommen und nicht in jedem Fall die Cluster. Der Grund ist, dass sich auf der inhaltlich interessanten Ebene niedrigstufiger Wertungen innerhalb der Cluster oft nicht genug Vertreter fanden, die auf die offenen Fragen hin dieselben Wertungen vorgenommen haben. In den Gruppen der Formatspublika war dies hingegen durchaus der Fall, sodass sich zwischen den mit FB-19 und FB-20 erhobenen Wertungen der Publika beider Formate z.T. deutliche Unterschiede feststellen lassen (vgl. zum Folgenden Abb. 16.1). Die positiven Wertungen der Poetry-Slam-Zuschauer beziehen sich v.a. auf vier Größen:

- Merkmale des Veranstaltungsrahmens⁵⁹⁸ (60 %),
- gefolgt von Aspekten des Spiels (46 %),
- Bewertungen der Auftritte (45 %)
- und der vorgetragenen Texte (25 %).

Die Wertungen der Lesungsbesucher sind weniger ungleich verteilt, und das über die folgenden fünf Bezugselemente:

- Im Zentrum stehen das Autorengespräch mit einem Interviewer (35 %),
- die Texte der Autoren (29 %),
- außerdem der Veranstaltungsrahmen (26 %)
- sowie Performance (21 %)

⁵⁹⁸ Dem Veranstaltungsrahmen wurden auch solche Wertungen zugeordnet, die sich auf Dinge beziehen, die sowohl für das Gelingen des Spektakulums als auch des Spiels relevant sind (z.B. die Bestuhlung oder die Veranstaltungsatmosphäre).

- und Spiel (21 %).

Auf die übrigen Ablauf- und sonstigen Veranstaltungselemente beziehen sich jeweils weniger als 20 % der Wertungen.⁵⁹⁹

Der hohe Anteil Poetry-Slam-Besucher, der die Auftritte positiv bewertet, erklärt sich daraus, dass viele in FB-19 einige oder mehrere Auftretende anführen, ohne genauer zu spezifizieren, was ihnen an den jeweiligen Auftritten gefallen hat.⁶⁰⁰ Mithin ist die hohe Differenz zwischen Anteilen der beiden Publikula (PS: 45 %, AL: 16 %) auch in der jeweils typischen Ablaufstruktur der Formate begründet: Die Auftrittswertungen der Lesungszuschauer in FB-19 fallen inhaltlich spezifischer aus, weil nur die Auftritte eines einzigen Autors bewertet werden konnten. Da die Auftritte bei den Slams sehr unterschiedlich sind, nennen weniger Slam-Besucher spezifische Auftrittseigenschaften, aber deutlich mehr einzelne Auftritte, die ihnen gefallen haben, oder sie geben an, ihnen hätten mehrere bzw. die meisten der Auftritte zugesagt (8.4.18.2.1, f19auf.0.a_kn).

Viele Slam-Zuschauer bewerten den Veranstaltungsrahmen deshalb positiv, weil sie dem selbstbezogen-affektiven Wert der Atmosphäre und damit zusammenhängenden Elementen eine hohe Wichtigkeit zuschreiben, und zwar eine wesentlich höhere, als die Nennungen des Wertmaßstabs in FB-13 erwarten lassen (ihr Anteil beläuft sich dort auf lediglich als 2 %; Abb. 9.1): Gegenüber nur 13 % der Lesungsbesucher bewerten 43 % der Slam-Zuschauer die Stimmung bei den Veranstaltungen als ‚angenehm‘⁶⁰¹ oder in anderer Weise positiv (8.4.18.2.1; f19va.2.a.1.a.1_kn). Blickt man auf die Interviews, werden neben einem Publikum, das ‚gut drauf‘⁶⁰² ist, mehrere weitere Aspekte genannt, die hierzu beitragen: Zum einen führen die Befragten vielfach die Musik während des Spektakulums und zwischen den Auftritten als Element an, das zu einer gelungenen Atmosphäre beitrage.⁶⁰³ Zugleich ist die Musik ein polarisierender Faktor (s.u.): 7 % der Zuschauer bei Poetry Slams nennen sie als eines der besonders positiven Veranstaltungsmerkmale (ebd.; f19va.1.

⁵⁹⁹ Die autorenbezogenen Wertungen folgen im Lesungspublikum mit nur geringem Abstand (AL: 19 %, PS: 10 %; Abb. 16.1). Slam-Zuschauer nennen in FB-19 v.a. Fähigkeiten der Auftretenden (PS: 5 %, AL: 2 %; 8.4.18.2.1, f19a1.c_kn), was dazu passt, dass viele derjenigen, die autorbezogen werten, von den Auftritten erwarten, dass sie Zeugnis von den Kompetenzen der auftretenden Autoren ablegen (Kap. 5.3.1.1.3). Lesungsbesucher werten zumeist charakterbezogen (AL: 10 %, PS: 3 %; 8.4.18.2.1, f19a.1.b_kn).

⁶⁰⁰ Vgl. Kap. 5.1.2.2.1, Fn. 74.

⁶⁰¹ Vgl. z.B. Interview 01/sp1 (FB 019), 8.3.1.1.1, Z. 30f.; Interview 04/sp1 (FB 217), 8.3.1.1.4, Z. 22f.; Interview 04/mp1 (FB 047), 8.3.1.2.4, Z. 23.

⁶⁰² Vgl. z.B. Interview 02/sp1 (FB 037), 8.3.1.1.2, Z. 15.

⁶⁰³ Vgl. z.B. Interview 05/sp1 (FB 117), 8.3.1.1.5, Z. 27-29; Interview 03/mp1 (FB 016), 8.3.1.2.3, Z. 40-42.

a.1.a.8_kn), 13 % jedoch als negatives (8.4.18.3.1; f20va.1.a.1.a.8_kn).⁶⁰⁴ Zum anderen haben die jeweiligen Settings insgesamt (PS: 17 % positive Nennungen, AL: 6 %; 8.4.18.2.1, f19va.1.a.1.a_kn) und die Räumlichkeiten der Slams (PS: 9 % direkte positive Nennungen, AL: 10 %; ebd., f19va.1.a.1) eine atmosphärische Wirkung: Die Interviews zeigen, dass das Empfinden einer positiv beurteilten Atmosphäre in direktem Zusammenhang mit dem informellen Setting der Slams steht.⁶⁰⁵ Dieses bewirke ein »ungezwungene[s]«⁶⁰⁶ Gefühl: »Das war jetzt nicht irgendwie so, wie man es sich in der Oper vorstellt oder so«,⁶⁰⁷ meint eine Zuschauerin, und eine andere ergänzt, Slam sei, was die Atmosphäre angehe, »jetzt nicht so was wie Theater oder so, sondern es ist ja sehr locker eigentlich«. ⁶⁰⁸ Die Oppositionsbildung von Slam auf der einen und Oper bzw. Theater auf der anderen Seite führt beispielhaft vor Augen, von welchen Typisierungen⁶⁰⁹ der jeweiligen Veranstaltungsformen Slam-Zuschauer sich abgrenzen:⁶¹⁰ Die Aussagen beider Zuschauerinnen implizieren, dass bei typischen Aufführungen der im Allgemeinen als ›hochkulturell‹ geltenden Formate eine formellere Atmosphäre als beim Poetry Slam herrsche, die eine selbstbezogen-affektive Rezeption behindere.⁶¹¹

⁶⁰⁴ Beobachten lässt sich die polarisierende Rolle der Musik sowohl beim *Rosenau-* als auch beim *Substanz-Slam*. Stärker ausgeprägt ist sie jedoch in München (8.4.18.2.4, f19va.1.a.1.a.8_kn; 8.4.18.3.4, f20va.1.a.1.a.8_kn).

⁶⁰⁵ Vgl. Interview 02/sp1 (FB 037), 8.3.1.1.2, Z. 29-32; Interview 01/mp1 (FB 045), 8.3.1.2.1, Z. 15-21.

⁶⁰⁶ Interview 05/mp1 (FB 043), 8.3.1.2.5, Z. 13.

⁶⁰⁷ Interview 05/sp2 (FB 046), 8.3.1.3.5, Z. 19f.

⁶⁰⁸ Interview 10/sp2 (FB 099), 8.3.1.3.10, Z. 26f.

⁶⁰⁹ Zumindest bei der Vorstellung von Oper handelt es sich offenbar um eine Typisierung: Zwar gibt die Befragte (Fall sp2.046) an, dass Operaufführungen ihr nicht unbekannt seien (FB-12), die Aussage zeigt aber, dass sie entweder keine eigenen Opernerfahrungen hat oder diese länger zurückliegen.

⁶¹⁰ Dass diese Oppositionsbildung für die Besucher der untersuchten Poetry Slams und für die beiden Cluster, denen das Slam-Publikum zum größten Teil zugeordnet werden kann, typisch ist, wurde oben korrespondenzanalytisch gezeigt (Abb. 9/8.4.8.2.1; 8.4.17.6.1, Zeilen- und Spaltenpunkte). Die beiden zitierten Zuschauerinnen lassen sich dem inklusionsorientierten Cluster CL-2 zuordnen.

⁶¹¹ Mitglieder des Lesungspublikums sprechen ebenfalls davon, dass ihnen die »lockere Atmosphäre« bei der betreffenden Veranstaltung gefallen habe (das Zitat bezieht sich auf die Lesung von Christian Friedrich Delius in Stuttgart; Interview 04/sl1 [FB 012], 8.3.2.4.4, Z. 22). Dass von Mitgliedern des Slam-Publikums Oper und Theater als Formate herangezogen werden, um zu spezifizieren, was mit der Nennung einer ›lockeren‹ Atmosphäre nicht gemeint ist, verdeutlicht dass beim Lesungspublikum in diesem Fall andere Zuordnungsvoraussetzungen vorliegen müssen (zum Begriff der Zuordnungsvoraussetzung vgl. Kap. 3.1), da die Veranstaltungssettings deutlich voneinander abweichen. Der Eindruck einer lockeren Atmosphäre erwächst beim Lesungspublikum deshalb vermutlich weniger aus Eigenschaften des formelleren Settings als vielmehr aus der Art der Kommunikation zwischen den Bühnenakteuren bzw. deren Handeln im Allgemeinen

Wie dem Slam-Publikum gefallen aber auch dem Lesungspublikum mit am häufigsten Aspekte des Veranstaltungsrahmens und des Spiels. Der Blick auf die Publikumsanteile, die diese Bereiche positiv bewerten, zeigt jedoch, dass sich an ihnen Differenzen zwischen den Publikumsbewertungen beider Formate festmachen: Sie sind deutlich mehr Poetry-Slam-Zuschauern wichtig als Lesungszuschauern. Der höhere Anteil Slam-Zuschauer, die Aspekte des Spiels als besonders positiv herausheben, erklärt sich wie der hohe Anteil positiver Bewertungen des Spiels aus der Hochwertung affektiver Wirkungen: 13 % schätzen die Unterhaltsamkeit der jeweiligen Veranstaltung (AL: 4 %; ebd., f19sp.2.a.1.a.1_kn). Besonders häufig fiel Zuschauern jedoch der Abwechslungsreichtum der Poetry Slams positiv auf (29 %, AL: 2 %; ebd., f19sp.1.a.2.a_kn) – eine Eigenschaft, von der die Forschung annimmt, dass sie affektive Wirkungen befördert (Kap. 5.3.1.2.1.1): »Gut fand ich, dass es abwechslungsreich war, viele verschiedene Themen [...] in den Texten behandelt wurden, und dass es lustig war und auch kurzweilig, also nicht langweilig«,⁶¹² meint etwa eine Zuschauerin des *Rosenau*-Slams.

Die hohe allgemeine Relevanz affektiver Wirkungen für die Wertungen der Slam-Zuschauer zeigt sich im veranstaltungselementübergreifenden Anteil wirkungsbezogen-affektiver Hochwertungen: Er beläuft sich auf 57 % und ist damit mehr als dreimal so hoch wie im Lesungspublikum, wo er nur bei 17 % liegt (Abb. 16.2). Dass affektive Wertungen als Differenzkriterium für die Formatspublika dienen würden, war ausgehend von den Ergebnissen der Auswertung von FB-18 erwartbar: Sowohl die Rangfolge der als wichtig angesehenen Wertmaßstäbe (8.4.14.2.3.3) als auch die korrespondenzanalytische Relationierung von Clustern und Wertmaßstäben (Abb. 15/8.4.14.2.4) legten dies nahe, blickt man z.B. auf den zentralen Wert der Unterhaltsamkeit des Spiels. Gerade dieser, aber auch die wirkungsbezogen-affektiven Wertungen insgesamt erweisen sich aber nicht nur als Differenzmerkmal der Formatspublika, sondern darüber hinausgehend auch sämtlicher Cluster:⁶¹³ Am geringsten ist der Anteil der Clustermitglieder, die die Unterhaltsamkeit des Spiels als besonders positiven Veranstaltungsaspekt nennen, in CL-3 (3 %), gefolgt von CL-4 (7 %) und CL-1 (10 %), am höchsten in CL-2 (16 %; 8.4.18.2.3, f19sp.2.a.1.a.1_kn). Dieselbe Rangfolge der Cluster und vergleichbare Diffe-

(Hinweise hierauf gibt es in zahlreichen anderen Interviews; vgl. z.B. Interview 02/ml3 [FB 181], 8.3.2.3.2, Z. 17-23).

Zugleich gibt es unter den Lesungszuschauern jedoch auch solche, die eine kommunikative Gelöstheit negativ beurteilen und diese mit inhaltlicher Oberflächlichkeit assoziieren: »Was ich jetzt nicht so gut fand, war [...], dass das so arg locker war. Es gab keine tiefgründigen Gespräche, finde ich, sondern viel Oberflächliches.« Interview 05/sl3 (FB 019), 8.3.2.7.5, Z. 23-26.

⁶¹² Interview 11/sp2 (FB 096), 8.3.1.3.11, Z. 8-10.

⁶¹³ Eine Differenzierung von CL-1 und CL-2 ist aufgrund der Verteilungsstruktur der Relevanzzuschreibungen für wm12 durch den spielbezogenen Wertmaßstab »Unterhaltsamkeit« nicht gegeben (8.4.14.2.3.2).

renzstrukturen finden sich auch bei der veranstaltungselementübergreifenden Zählung der Nennungen von Unterhaltsamkeit und affektiven Wirkungen in FB-19 (Abb. 16.2). Die clusterspezifischen Anteile an den eben genannten Wertungskategorien bestätigen also die inhaltliche Interpretation der Cluster (Kap. 5.3.1.2.2.2).⁶¹⁴ Allgemein gilt: Affektive Werte bilden für den Praxisbereich der Literaturveranstaltungen in jeder Hinsicht ein zentrales Merkmal sozialer Differenzierung.⁶¹⁵

Oben habe ich dargelegt, dass im journalistischen Diskurs vielfach behauptet wird, für die Veranstaltungs- und Auftrittswertungen von Poetry-Slam-Zuschauern wäre v.a. die Performance relevant (Kap. 4.2.1.3.2). Die Texte spielten demgegenüber eine untergeordnete Rolle – eine Hypothese, die oft genutzt wird, um den Slam-Zuschauern abzusprechen, ein Verständnis für die ›Qualität‹ literarischer Texte zu haben. Zumindest auf der Ebene der Veranstaltungswertungen spielt die Performance für das Slam-Publikum eine untergeordnete Rolle (PS: 4 %, AL: 21 %; Abb. 16.1).⁶¹⁶ Die vorgetragenen Texte oder bestimmte ihrer Eigenschaften werden hingegen von ähnlich vielen Zuschauern beider Formate zu den nennenswertesten Veranstaltungsaspekten gezählt (AL: 29 %, PS: 25 %; ebd.). Dabei ist es keineswegs so, dass die Slam-Zuschauer ausschließlich wirkungsbezogen-affektiv werten (PS: 3 %, AL: 2 %; 8.4.18.2.1, f19t.2.a.1_kn), sondern sogar häufiger wirkungsbezogen-kognitiv

⁶¹⁴ Eine Auswertung der Veranstaltungswertungen auf Clusterebene für niedrigstufigere Wertungskategorien bietet sich aufgrund der z.T. sehr geringen Anzahl Fälle, die die entsprechenden Veranstaltungsaspekte auf die offenen Fragen hin genannt haben, nicht an.

⁶¹⁵ Die wirkungsbezogen-kognitiven Wertungen differenzieren zwar die Publika der Lesungen (17 %) und Poetry Slams (6 %) sowie die Cluster CL-3 (10 %) und -4 (22 %), nicht jedoch die Cluster, die den größten Teil des Slam-Publikums ausmachen (CL-1: 4 %, CL-2: 6 %; Abb. 16.2). Der Unterschied der Anteile kognitiver Wertungen innerhalb der Cluster, die v.a. bei Lesungen vertreten sind, fügt sich in die Verteilung der entsprechenden Wertmaßstäbe: So gab im Vorfeld ein geringerer Anteil Mitglieder von CL-3 als von CL-4 an, dass Wissensvermittlung bei Lesungen ein wichtiger Wertmaßstab sei (8.4.14.2.3.2); der gleiche Verteilungsunterschied findet sich bei den entsprechenden Wertungen (Abb. 16.2).

⁶¹⁶ Die befragten Lesungsbesucher haben u.a. aus jenem Grund häufiger als die Slam-Zuschauer Performance-Aspekte positiv bewertet, der oben bereits für ihre häufigeren spezifischen Auftrittswertungen angeführt wurde: Da die Auftritte der Slammer sehr unterschiedlich waren, wurde die Performance in der Frage nach positiven und negativen Wertungen der Veranstaltung insgesamt oftmals nicht zu einem eigenen Wertungsgegenstand; stattdessen nannten die Slam-Besucher einzelne Auftritte. Informationen über die Wertungen spezifischer Performance-Aspekte lassen sich jedoch aus den Interviews ableiten (Kap. 5.3.2.3). Zugleich spiegelt sich im höheren Anteil der Lesungsbesucher, dass diese den auditiven Performance-Aspekten eine große Wichtigkeit zuschreiben (Kap. 5.3.1.1.3; 8.4.18.2.1, f19p.1.a.1.b_kn). Die quantitativen Differenzen der Performance-Wertungen wären jedoch relevant, um Unterschiede zwischen den einzelnen Lesungen herauszuarbeiten.

(PS: 5 %, AL: 1 %; ebd., f19t.2.a.2_kn) und eigenschaftsbezogen (PS: 13 %, AL: 17 %; ebd., f19t.1_kn): Anders als man ausgehend von den unterschiedlichen Wertungstraditionen erwarten könnte, werten mehr Slam- als Lesungszuschauer in FB-19 eigenschaftsbezogen-formalästhetisch (gleichwohl fällt der Unterschied mit 6 % zu 3 % gering aus; ebd., f19t.1.a.3_kn).

Betrachtet man für jedes Veranstaltungselement *die Differenz zwischen den Prozentsatzdifferenzen der positiven und negativen Wertungen* derjenigen Zuschauer, die die Poetry Slams positiv bewerten, und derjenigen, die ihnen eine negative bzw. neutrale Wertung geben (Abb. 18.1f.),⁶¹⁷ lässt sich erkennen, welche Veranstaltungsbereiche für die Gesamtwertung der Veranstaltung (FB-21) in besonderem Maße relevant sind: Bringt man die Gesamtwertung mit den Nennungen positiver und negativer Veranstaltungsaspekte in Zusammenhang, erweisen sich die Texte (24 Prozentpunkte), die Auftritte (21 Prozentpunkte) und das Spiel (11 Prozentpunkte) als wichtigste Einflussfaktoren,⁶¹⁸ wobei die Texte besonders für Gesamtwertungen der Mitglieder des bei den Slams häufig vertretenen Clusters CL-1 relevant sind (31 Prozentpunkte; Abb. 16.1.1). Bei negativer oder neutraler Veranstaltungsgesamtwertung werden

- (a) das Niveau und die Themen der Texte häufiger negativ beurteilt, insbesondere wenn es sich um sexuelle handelt (8.4.18.3.5f., f20t.1.a.3.c.1/f20t.1.b.1/f20t.2.a.1.a.2.a);
- (b) Einzelauftritte werden seltener positiv und häufiger negativ beurteilt (8.4.18.2.5f./8.4.18.3.5f., f19auf.0.a.3_kn/f20auf.0.a.3_kn) sowie die Auftritte gar nicht mehr als humorvoll bewertet (ebd., f19auf.2.a.1.a.1.a);
- (c) das Spiel insgesamt wird seltener als unterhaltsam wahrgenommen (8.4.18.2.5f., f19sp.2.a.1.a.1_kn).⁶¹⁹

⁶¹⁷ Beispielhaft sei die beschriebene Prozentsatzdifferenz für die Bezugsgröße der Texte und die Poetry-Slam-Zuschauer berechnet (Abb. 18.1):

$$(26\% - 8\%) - (22\% - 28\%) = (18\text{ Prozentpunkte}) - (-6\text{ Prozentpunkte}) = 24\text{ Prozentpunkte}$$

⁶¹⁸ Die Differenz zwischen den Prozentsatzdifferenzen der Wertungen des Spektakulums in den betreffenden Gruppen beträgt 12 Prozentpunkte und liegt damit sogar einen Prozentpunkt über der in der Kategorie des Spiels (Abb. 18.1). Sie wird hier nicht mit aufgezählt, weil sie ein negatives Vorzeichen aufweist: Aspekte des Spektakulums (wie auch der Moderation/Moderatoren [1/5 Prozentpunkt/e; ebd.]) werden im Teil des Slam-Publikums, das die jeweilige Veranstaltung negativ bzw. neutral bewertet hat, besser bewertet als bei jenen, denen die Veranstaltung gefallen hat. Der Grund dafür ist vermutlich, dass Erstere keine Aspekte anderer Bezugsэлеmente hinreichend positiv fanden, um sie in FB-19 anzuführen; am besten gefielen ihnen deshalb nicht mehr Aspekte der genannten, für eine positive Gesamtwertung relevanteren Elemente, sondern Eigenschaften des insgesamt weniger relevanten Spektakulums bzw. der Moderation.

⁶¹⁹ Beim Stuttgarter Slam in der *Rosenau* nannte zudem keiner der Zuschauer, die die Veranstaltung negativ oder neutral beurteilten, das Verteilen der Brezeln als positiven Veranstaltungsaspekt (8.4.18.2.5f., f19sp.1.a.3.a). Dies ist m.E. ein Indiz dafür, dass bei Zuschauern, die die Poetry Slams negativ bzw. neutral beurteilen, die Publikumseinbin-

Die genannten Wertungstendenzen des Poetry-Slam-Publikums, die spezifischere Gegenstände betreffen, lassen bereits erahnen, dass selbstbezogen-affektive Wertungen in besonderem Maße relevant für die Gesamtwertung sind. Nimmt man die veranstaltungselementübergreifenden Wertungskategorien in den Blick, zeigt sich, dass sich mit einer negativen bzw. neutralen Gesamtwertung fast ausschließlich die Differenz zwischen den Prozentsatzdifferenzen der affektiven Wertungen ändert, dies jedoch deutlich (39 Prozentpunkte Abstand zur Prozentsatzdifferenz der positiven und negativen Wertungen jener Zuschauer, die die Veranstaltung positiv beurteilt haben). Die Höhe der Prozentsatzdifferenzen der eigenschaftsbezogenen Wertungen beider Publikumsgruppen unterscheidet sich hingegen fast gar nicht, nämlich lediglich um einen Prozentpunkt. Selbstbezogen-affektive Wirkungen sind zwar für beide Cluster, die den Großteil des Slam-Publikums ausmachen, wertungsrelevant, besonders aber im Cluster CL-2 (Abb. 16.2.1); dies bekräftigt die o.g. grundlegende Rolle, die selbstbezogen-affektive Werte in der Wertstruktur der Clustermitglieder spielen (Kap. 5.3.1.2.2.1f.): Anschlussfähig ist diese dann, wenn Wertmaßstäbe aus FAC-A, darunter nicht zuletzt selbstbezogen-affektive Werte erfüllt werden. Dementsprechend haben affektive Wirkungen auch eine vergleichsweise große Auswirkung auf die Veranstaltungsgesamtwertung.

Der Anteil Zuschauer, denen der besuchte Poetry Slam nicht gefallen hat oder die den Abend neutral bewerten, ist in Stuttgart mit 10 % doppelt so hoch wie in München (5 %; 8.4.18.1.1.7). Der Grund hierfür besteht v.a. darin, dass mehr Zuschauer als in München einzelne Auftritte und Aspekte der Texte negativ beurteilten (Abb. 20.1), und zwar abermals insbesondere affektive Wirkungen bzw. deren Ausbleiben (Abb. 20.2). Zugleich ordneten die Zuschauer, die die Veranstaltung negativ beurteilten, den positiven Wert der »Unterhaltsamkeit« dem Veranstaltungselement des Spiels seltener zu (8.4.18.2.7f., f19sp.2.a.1.a.1_kn). Zwischen beiden Wertungstendenzen besteht vermutlich ein Zusammenhang: Dadurch, dass die Auftritte weniger zu begeistern vermochten, wurde das Spiel insgesamt weniger positiv beurteilt. Sowohl die Auswahlkriterien als auch die unterschiedlichen Positionierungen der eingeladenen Slammer unterscheiden sich jedoch in München und Stuttgart m.E. kaum. Mithin ist wahrscheinlich, dass sich im allgemein niedrigeren Publikumsanteil des Münchner Publikums, der Autoren nennt, die ihm nicht gefallen haben, sowie im höheren Anteil, der Autoren positiv hervorhebt, die Abschaffung der offenen Liste, die am Veranstaltungsabend selbst ausliegt, zugunsten von Anmeldungen im Vorfeld bemerkbar macht (8.4.18.2.7.f./8.4.18.3.7f., f19auf.0.a.3_kn/f20auf.0.a.3_kn): Dadurch, dass die Schwelle bei der Anmeldung zur Teilnahme an den *Substanz*-Slams höher ist, nehmen tendenziell professionellere und erfolgreichere Autoren an den Wettbewerben teil.

dung eine untergeordnete Rolle spielt. Hiermit korrespondierend ist der Anspruch, dass die Veranstaltung insgesamt und die einzelnen Auftritte ihren jeweiligen Erwartungen genügen sollen, also ihre »Konsumhaltung«, stärker ausgeprägt. Diese Hypothesen wären in Folgeuntersuchungen qualitativ zu überprüfen.

Unabhängig von der Gesamtbeurteilung der Veranstaltung kritisierten mehr Zuschauer des Münchner Publikums als solche in der Stuttgarter *Rosenau* Aspekte des Veranstaltungsrahmens (Abb. 19.1). Zurückzuführen ist dies auf die Räumlichkeiten des *Substanz* und die damit einhergehenden Rezeptionsbedingungen: Der langgezogene, schmale Veranstaltungsraum bietet zwar in Bühnennähe eine gute Akustik, im Barbereich jedoch weniger (M: 5 %, S: 0 %; 8.4.18.3.4, f20va.1.a.1.a.1).⁶²⁰ Vor allem aber ist er für die zugelassene maximale Auslastung, wie sie beim monatlichen Slam gegeben ist, eigentlich zu klein, was auch ein Teil der Zuschauer angemerkt hat (M: 6 %, S: 5 %; ebd., f20va.1.a.1.b). Der Raum wird deshalb trotz Ventilatoren schnell unangenehm warm, was die Hälfte der Zuschauer kritisiert hat (M: 50 %, S: 5 %; ebd., f20va.1.a.1.a.2_kn). Außerdem wird die Luft sehr stickig (M: 14 %, S: 4 %; ebd., f20va.1.a.1.a.3), wodurch man leichter »ein bisschen die Konzentration«⁶²¹ verlieren kann, wie eine Besucherin berichtet. Anteile übereinstimmender Antworten auf eine offene Frage mit einem so weiten Skopus wie FB-20, die bei fast 50 % der Befragten liegen, beruhen auf stark salienten Erlebnisqualitäten. Es ließe sich deshalb vermuten, dass die kritisierten Phänomene auch vergleichsweise große Auswirkungen auf das Zuschauerverhalten haben: Wer einen gemütlichen Abend mit Freunden verbringen und dabei unterhalten werden möchte, so scheint es, ist in der Stuttgarter *Rosenau* besser aufgehoben als im *Substanz*: An den fast durchweg geringeren Publikumsanteilen, die die genannten negativen Aspekte des Veranstaltungsrahmens angeführt haben, wird deutlich, dass die *Rosenau* als bestuhlte und besser temperierte Location weniger negative Wertungen evoziert. Zugleich haben diese Eigenschaften des Settings keine Auswirkungen auf die Beurteilung der Münchner Slams insgesamt: Die Prozentsatzdifferenzen der Zuschauer, denen die Slams gefallen haben, entsprechen jenen, die sie negativ/neutral bewertet haben. Es passt hierzu, dass eine Befragte feststellt: »Die Luft war ja relativ schlecht, aber das hat ja jetzt nichts direkt mit der Veranstaltung zu tun.«⁶²²

In erster Linie relevant für die Veranstaltungsgesamtwertung sind in München wie in Stuttgart insbesondere die Auftritts- und Texteigenschaften (ebd.). Hinzu kommen bei den Münchner Slams zwei weitere Aspekte. Erstens werden Ko Bylankys und Rayl Patzaks lautstarke⁶²³ Bemühungen, das Publikum zu aktivieren und es zum Beifallklatschen zu animieren – in dem Maße eher untypisch für Poetry-Slam-MCs –, von mehr Zuschauern bemängelt, die die Gesamtveranstaltung negativ/neutral beurteilen (8.4.18.3.7f., f20m.2.a.1.a; genauer werden die Moderationsbewertungen im nächsten Teilkapitel

⁶²⁰ Gleichwohl stellt die Sichtbarkeit der Bühne aufgrund ihrer Höhe nur für wenige Zuschauer ein Problem dar (M: 3 %, S: 2 %; 8.4.18.3.4, f20va.1.a.1.a.6.a).

⁶²¹ Interview 08/mp1 (FB 145), 8.3.1.2.8, Z. 19f.

⁶²² Interview 01/mp2 (FB 031), 8.3.1.4.1, Z. 9f.

⁶²³ Auch die Lautstärke der Moderation wird kritisiert. Vgl. 8.4.18.3.7, f20m.1.a.3.a.

5.3.2.2.3 analysiert).⁶²⁴ Zweitens polarisieren Lautstärke und Art der Musik in den Pausen zwischen den Auftritten und den beiden Vorrunden das Publikum. Letzteres trifft ausschließlich auf das Münchner Publikum zu – die Hip-Hop-Beat-lastigen elektronischen Instrumentals von DJ Misanthrop, dem »Resident-DJ«,⁶²⁵ gefallen hier rund 10 % der Zuschauer nicht und werden in den Interviews als zu speziell⁶²⁶ bzw. zu »einseitig«⁶²⁷ kritisiert; die Lautstärke der Musik wird hingegen auch in Stuttgart kritisiert (8.4.18.3.4, f20va.1.a.1.a.8_kn/f20va.1.a.1.a.8/f20va.1.a.1.a.8.a). Während also für die untersuchten Poetry Slams im Allgemeinen gilt, dass die Auftritte und die Texte ausschlaggebend für die Gesamtwertung sind, kommen veranstaltungsspezifisch noch weitere Aspekte hinzu, und zwar insbesondere solche, die Räumlichkeiten und Setting betreffen.

Oben wurde bereits dargestellt, dass sich die positiven Wertungen des Lesungspublikums besonders auf das Autorengespräch (35 %), die Texte (29 %), den Veranstaltungsrahmen (26 %), die Performance (21 %) und das Spiel (21 %) beziehen (Abb. 16.1). Anders als beim Slam-Publikum sind die Antworten stärker gestreut, sodass sich nur wenige zentrale Elemente der Wertungsgegenstände ausmachen lassen.⁶²⁸ Blickt man auf die veranstaltungselementübergreifenden Wertungsbereiche, so wird gegenüber den untersuchten Poetry Slams zum einen häufiger eigenschaftsbezogen-inhaltlich gewertet (AL: 22 %, PS: 5 %; Abb. 16.2) – das Thema der Texte etwa wird bei Lesungen häufiger positiv bewertet als bei Poetry Slams (AL: 6 %, PS: 3 %; 8.4.18.2.1, f19t.1.b.1_kn). Zum anderen wird bei Lesungen häufiger wirkungsbezogen-kognitiv gewertet (AL: 17 %, PS: 6 %; Abb. 16.2). Dabei speist sich der höhere Prozentsatz kognitiver Wertungen im Lesungspublikum primär aus Hochwertungen der wissensvermittelnden Funktion von Veranstaltungsinhalten (AL:

⁶²⁴ Da die konkreten Kritikpunkte an der Moderation fast ausschließlich die Aktivierungsbestrebungen betreffen, stehen diese vermutlich auch hinter einem Großteil der unspezifischen negativen Beurteilungen der Moderation (8.4.18.3.7f., f20m).

⁶²⁵ mp1, 00:00:44.

⁶²⁶ Vgl. z.B. Interview 02/mp1 (FB 026), 8.3.1.2.2, Z. 11-21; Interview 05/mp1 (FB 043), 8.3.1.2.5, Z. 17-21.

⁶²⁷ Interview 06/mp1 (FB 051), 8.3.1.2.6, Z. 12.

⁶²⁸ Zu den häufiger positiv bewerteten Aspekten der Veranstaltungselemente gehören die Räumlichkeiten (10 % direkte Nennungen; 8.4.18.2.1, f19va.1.a.1) und die Atmosphäre der Veranstaltung (13 %; ebd., f19va.2.a.1.a.1_kn), die Auswahl (7 %; ebd., f19t.1.a.1) und die Themen der Texte (6 %; ebd., f19t.1.b.1_kn) sowie die Vortragsweise der Autoren (10 %; ebd., f19p.1.a.1.b_kn).

Häufigere Nennungen spezifischerer Aspekte von Veranstaltungsgegenständen finden sich auch deshalb seltener als bei den Slams, weil die untersuchten Lesungen sehr unterschiedlich waren. Aus diesem Grund ist auch ein Vergleich der Wertungen auf Ebene der Veranstaltungsorte nicht sinnvoll: Die Lesungen wurden oft so unterschiedlich beurteilt, dass nicht der Faktor der Veranstaltungsorte, sondern die Einzelveranstaltungen für die Differenzen auf der Stadt-Ebene verantwortlich zeichnen, wie sich in den Abbildungen 16.1 und 16.2 erkennen lässt.

15 %, PS: 1 %; ebd.): Die Zuschauer wollen in erster Linie Hintergrundinformationen über den Text gewinnen, wozu sich insbesondere das Autorengespräch empfiehlt. Hier sollte der Befragte Auskunft darüber geben, »was er sich für konzeptionelle Gedanken macht«,⁶²⁹ und es dem Zuschauer ermöglichen, »ein bisschen in die Werkstatt [zu] schauen«.⁶³⁰

Die Gesamtwertung der Lesungen geht mit deutlich hervortretenden Unterschieden der Prozentsatzdifferenzen positiver und negativer Wertungen in den Bereichen Performance (41 Prozentpunkte), Autorengespräch (34 Prozentpunkte), Text (15 Prozentpunkte) und Auftritt (11 Prozentpunkte) einher (Abb. 18.1). Veranstaltungselementübergreifend sind für die Gesamtwertung v.a. die eigenschaftsbezogen-formalen Wertungen (30 Prozentpunkte) sowie die wirkungsbezogen-affektiven und -kognitiven Wertungen gleichermaßen relevant (jeweils 11 Prozentpunkte; Abb. 18.2).⁶³¹

Bei negativer oder neutraler Veranstaltungswertung wird neben vielen in geringem Maße weniger positiv oder negativer bewerteten Aspekten der einzelnen Veranstaltungselemente

- (a) die Vortragsweise mit 19 % fast fünfmal so häufig negativ beurteilt wie bei einer positiven Gesamtwertung (8.4.18.3.5f., f20p.1.a.1.b_kn), und zwar zum einen ohne genauere Angaben, zum anderen aber aufgrund von Vortragsfehlern und gefüllten Pausen (»äh« u.Ä.). Zudem wird der fehlende Abwechslungsreichtum der Performance besonders häufig kritisiert (ebd., f20p.1.a.1.a). Da die Erwartungen der Zuschauer, was die Performance bei Autorenlesungen angeht, fast ausschließlich auf die auditive Dimension des Vortrags gerichtet sind, missfällt in diesem Fall also die zu monotone und dadurch »langweilig[e]«⁶³² Vortragsweise;
- (b) das Autorengespräch dann negativ beurteilt, wenn die Vermittlung von Informationen über den Hintergrund und die Entstehung des Textes nicht gewährleistet scheint (ebd., f20g.2.a.2.c_kn, f20g.2.a.2.c.1 sowie f20g.2.a.2.c.1.a), außerdem wenn die Fragen des Interviewers missfallen (ebd., f20g.1.a.4.a.2.a). Dies war etwa bei der Lesung von Alina Bronsky in Stuttgart der Fall, wo die Fragen des Moderators (zugleich der Dra-

⁶²⁹ Interview 04/ml1 (FB 008), 8.3.2.1.4, Z. 13f.

⁶³⁰ Interview 02/sl3 (FB 011), 8.3.2.7.2, Z. 58f.

⁶³¹ Die Differenzen der Prozentsatzdifferenzen bei den Kategorien wirkungsbezogener Wertungen resultieren aus weniger häufigen positiven affektbezogenen und häufigeren negativen kognitionsbezogenen Wertungen (Abb. 18.2). Diese Unterschiede zwischen den Wertungen von Aspekten der beiden Größen sind darin begründet, dass die werthaftern Erwartungen der Zuschauer v.a. auf kognitive Wirkungen gerichtet sind (8.4.10.14, fb13_kn_all.2.a.1/fb13_kn_all.2.a.3).

⁶³² Interview 04/ml2 (FB 129), 8.3.2.2.4, Z. 32. Vgl. auch Interview 01/ml3 (FB 261), 8.3.2.3.1, Z. 257-262; Abb. 17.1 (der Anteil negativer Nennungen von Aspekten des Autorengesprächs ist hier am höchsten).

maturg der Theaterinszenierung zum Roman) wiederholt als »schon ziemlich oberflächlich«⁶³³ o.ä. beurteilt wurden.⁶³⁴

Auf der Ebene der elementübergreifenden Wertungskategorien hängen die unterschiedlichen Bewertungen der Veranstaltungen insgesamt

- (c) besonders mit den eigenschaftsbezogen-formalen Abwertungen zusammen, die in (a) und (b) genannt wurden. Darüber hinaus beurteilen aber auch deutlich mehr Zuschauer die Dramaturgie der Lesung negativ (8.4.18.3.5f., f20sp.1.a.2.b_kn).

Die Wertungen von Performances, Publikumsgespräch und Auftritten beeinflussen die Gesamtwertungen ähnlich vieler Mitglieder der beiden Cluster CL-3 und CL-4, aus denen sich das Lesungspublikum in erster Linie zusammensetzt (Abb. 16.1.2). Der Text hingegen ist insbesondere im Cluster CL-4 relevant für die Gesamtwertung (21 Prozentpunkte), für die Mitglieder von CL-3 sind hingegen die Moderatoren (24 Prozentpunkte) und die Eröffnung (17 Prozentpunkte) wichtige Einflussfaktoren auf die Gesamtwertung (ebd.) – Letzteres spiegelt wider, dass ein Großteil derjenigen, die Uwe Timms Eröffnungsrede bei der Münchner Delius-Lesung als positiven Veranstaltungsaspekt genannt haben und die Veranstaltung positiv bewertet haben, sich dem Cluster CL-3 zuordnen lassen: Die Moderatoren – die Instanzen, die die Wissensvermittlung organisieren – und eine hohe ›Dichte‹ der Hintergrundinformationen über den Text erweisen sich also als positive Einflussfaktoren auf die Gesamtwertung der abgrenzungsbewussten Hochkulturkonsumenten (CL-3), mithin Aspekte, die über die Gegenstände der Veranstaltungen, die Texte der Autoren, hinausweisen. Demgegenüber geht es dem bildungskulturellen ›Mainstream‹ (CL-4) erst einmal darum, einen Einblick in die Texte zu bekommen, insbesondere in das Textthema (8.4.18.2.9, f19t.1.b.1_kn). Insofern sind die Wertungsschwerpunkte, die zu den genannten Einflussfaktoren auf die Gesamtwertungen hinzukommen, die diese beiden Cluster teilen, symptomatisch für die Präferenzstrukturen der Cluster CL-3 und -4.

Ausgehend von den erhobenen Wertmaßstäben und dem Wissen um die Besonderheiten des Formats (z.B. das Autorengespräch) und die damit verbundene Ausrichtung waren die Wertungen, die das Lesungspublikum in FB-19 und -20 vorgenommen hat, z.T. zu erwarten. Dass die Veranstaltungsebene der Performance sich aber als derart relevant für die Gesamtwertung der Veranstaltungen erweisen würde, ist im vorliegenden Datenzusammenhang überraschend. Plausibel wird dieses Ergebnis, ruft man sich den großen Erfolg etwa der *lit.COLOGNE* vor Augen: Bei den Veranstaltungen des Festivals tragen häufig Schauspieler den Text vor, was von vielen Zuschauern goutiert wird; die Rolle der Autoren beschränkt sich auf die Teilnahme am Gespräch

⁶³³ Interview 05/sl3 (FB 019), 8.3.2.7.5, Z. 55; vgl. Interview 03/sl3 (FB 010), 8.3.2.7.3, Z. 72-78.

⁶³⁴ Der Auftritt wird ohne genauere Spezifikation seltener positiv beurteilt (8.4.18.2.5f., f19auf_kn), die Texte hingegen in vielfältiger Weise, sodass sich keine Schwerpunkte der Wertung erkennen lassen.

über den Text. Der Schritt, die Autoren durch professionelle Rezipienten zu ersetzen, erscheint jedoch keineswegs notwendig, da vergleichsweise viele Zuschauer die Vortragsweise der Autoren schätzen (Abb. 17.1). Ersetzte man die Autoren durch Schauspieler o.Ä., verlöre der Textvortrag für einen Teil der Zuschauer zudem möglicherweise gerade das, was ihn interessant macht: Dass es die Autoren selbst sind, die ihren Text vortragen und dabei interpretieren. Gleichwohl ist die Ebene der Performance neben der des Autorengesprächs zentral, um das Gelingen der Lesung zu gewährleisten: Will ein Veranstalter einen hohen Anteil positiver Gesamtwertungen erzielen, gilt es darauf zu achten, dass die eingeladenen Autoren ihren Text vorzutragen verstehen.

Die Wertungen der Zuschauer der einzelnen Lesungen nehme ich hier nicht in den Blick, da sich daraus keine allgemeinen Tendenzen des Wertungsverhaltens ableiten lassen – abgesehen von einer Ausnahme: Aspekte, die bei der betreffenden Veranstaltung in besonderer Weise ausgeprägt sind – Alleinstellungsmerkmale der Veranstaltungen –, ziehen viele positive Wertungen auf sich (Abb. 17.1). So gefällt der Vortrag von Uwe Timm, der die Delius-Lesung in München eröffnete, besonders vielen Zuschauern; bei Menasses Lesung in München bewerten mehr Zuschauer als üblich die Person des Moderators und das Autorengespräch positiv – Grund hierfür ist der Umstand, dass mit dem Pfarrer, der während der Veranstaltung Eva Menasses gegenüber bildete, nicht wie sonst ein Journalist moderierte; Ähnliches lässt sich für Menasses Lesung in Stuttgart festhalten, die mit Denis Scheck von einem sehr prominenten Literaturkritiker moderiert wurde; bei Bronskys Lesung in Stuttgart gefiel es besonders vielen Besuchern, dass die Autorin sich die Bühne mit einer Schauspielerin aus der Theaterinszenierung von *Scherbenpark* und dem Dramaturg des Stücks teilte (Bezugsebene: Spiel). Die Beispiele machen deutlich, dass sich die Variationen der Lesungen, in deren Mittelpunkt hochkulturell positionierte Titel stehen, zumindest im Fall des Untersuchungskorpus auf die Wahl der Moderatoren und Gesprächspartner beschränken. Dies ermöglicht es, kaum von der Dramaturgie abweichen zu müssen, die für Autorenlesungen typisch ist (Kap. 2.3.1) und so die Publikumserwartungen nicht zu unterlaufen. Letzteres könnte dazu führen, dass vermehrt negative Wertungen evoziert werden – erste Hinweise hierauf bieten die höheren Prozentsätze negativer Wertungen in den abweichenden Wertungsbereichen (z.B. auf der Ebene der Eröffnung bei der Münchner Delius-Lesung, der des Moderators bei Menasses Lesung in München sowie der des Spiels bei der Bronsky-Lesung).

Potenzial für wertungsrelevante Variationen, die als Alleinstellungsmerkmale fungieren könnten, ohne dass die typische Veranstaltungsdramaturgie abgewandelt werden müsste, bietet z.B. die für die Gesamtveranstaltungswertungen wichtige Ebene der Performance. Anders als bei Poetry Slams nutzen die Autoren, die bei Lesungen auftreten, gestische und mimische Darstellungsmöglichkeiten kaum, zudem setzen sie auditive Mittel sehr zurückgenommen ein – beides hat historische Gründe, worauf ich oben bereits einge-

gangen bin (Kap. 4.2.2.3.2). Die meisten Autoren nutzen die Performance bislang nur in einem sehr engen Rahmen, um sich zu positionieren, Veranstaltungsinstanzen fast gar nicht. Performance-Aspekte noch stärker zu fokussieren, erscheint angesichts der starken Wertungsrelevanz der Performance jedoch als eine wirkungsvolle Strategie der Programmgestaltung (aber auch des Marketings),⁶³⁵ um potenzielle Zuschauer passgenauer anzusprechen und die Besonderheit von Einzelveranstaltungen herauszustellen.

5.3.2.2.3 »Wohlwollend und nicht verkniffen – das hat mir gefallen«. ⁶³⁶ Bewertungen der Moderation und Moderatoren

Für die Cluster CL-2 und CL-3 lässt sich nachweisen, dass ein Zusammenhang zwischen der Bewertung der Moderatoren bzw. ihrer Bühnenhandlungen und der Gesamtwertung der Veranstaltungen besteht (Abb. 16.1.1f.). Dies verweist bereits darauf, dass die Rolle der Moderatoren weiter reicht, als Stichwortgeber in Autorengesprächen zu sein oder den Namen des nächsten Slammers zu nennen: Sie organisieren den Ablauf der Veranstaltungen und die Vergabe von Hintergrundinformationen über die Autoren und ihre Texte, sie beeinflussen die Stimmung des Publikums.

Weil sich die Abläufe typischer Veranstaltungen beider Formate unterscheiden, kommen ihren Moderatoren unterschiedliche Funktionen zu. Dementsprechend schätzen die Slam-Zuschauer andere Aspekte der Moderation und der Moderatoren als die Lesungsbesucher. Unabhängig von den unterschiedlichen Ansprüchen an ihre Funktion erfüllen sie Letztere gut: Rund die Hälfte aller Besucher hat explizit angegeben, nichts Negatives nennen zu können (AL: 53 %, PS: 49 %; 8.4.19.2.1, f23none). Zumeist werden die besonders positiv bewerteten Veranstaltungsaspekte, die in einem Zusammenhang mit den Handlungen der Moderatoren stehen, auch von einem höheren Publikumsanteil negativ beurteilt (8.4.19.1.1, 8.4.19.2.1). Dies ist ein Hinweis darauf, dass sie insgesamt mehr auffallen als andere Aspekte, also salienter sind.

Im Mittelpunkt der positiven Wertungen der Moderation durch die Slam-Zuschauer stehen

- (a) der Umgang mit dem Publikum (18 %; 8.4.19.1.1, f22mod.1.a.3.a). Dabei wurden in München insbesondere die Animationsbemühungen der Moderatoren positiv beurteilt (19 %; 8.4.19.1.2, f22mod.1.a.3.a.5): Sie sorgten dafür, so ein Zuschauer, dass das Publikum »ein bisschen mitgeht und dass eben ein bisschen Stimmung aufkommt«;⁶³⁷ sie hätten »es wirklich draufgehabt, das Publikum mitzunehmen«.⁶³⁸ Der Modera-

⁶³⁵ Den differenzierten Nachweis darüber bleibe ich an dieser Stelle schuldig. Gleichwohl sei darauf hingewiesen, dass in Ankündigungstexten für Lesungen nur sehr selten auf die rhetorischen Fähigkeiten der Autoren eingegangen wird.

⁶³⁶ Interview 04/sp2 (FB 003), 8.3.2.5.4, Z. 52.

⁶³⁷ Interview 04/mp1 (FB 047), 8.3.1.2.4, Z. 30f.

⁶³⁸ Interview 08/mp1 (FB 145), 8.3.1.2.8, Z. 35f.

tion bei Slams wird also die Funktion zugeschrieben, den Grad des affektiven Involviertseins der Zuschauer nicht abfallen zu lassen, und zwar v.a. durch zwei Aspekte: Erstens generiert die permanente Aktivierung des Publikums zwischen den Auftritten selbstbezogene Affekte;⁶³⁹ zweitens wird Spannung auf die Auftritte erzeugt, sodass jene Affekte verstärkt werden, die die Auftritte evozieren.

Neben den positiven Aspekten des Umgangs mit dem Publikum wurde die Moderation von Ko Bylanzky und Rayl Patzak von manchen Besuchern aber als zu laut und mithin als zu aufdringlich, als »zu gut gemeint«,⁶⁴⁰ wahrgenommen (8 %; 8.4.19.2.2, f23mod.1.a.1.c.1_kn);

- (b) humorvolle Aspekte der Moderation bzw. Spaßerleben (10 %; 8.4.19.1.1, f22mod.2.a.2.a.1.a), und damit etwas, was ebenso als einer der wichtigsten Auftrittsaspekte gilt. Dies bekräftigt, dass es eines der zentralen Bedürfnisse des Slam-Publikums ist, bei den Veranstaltungen in möglichst umfassender Weise humorvoll unterhalten zu werden.

(a) und (b) zeigen, dass sich das Affekterleben auch auf Ebene der Moderation als einer der wertungsrelevantesten Veranstaltungsaspekte erweist und die bei vielen Lesungszuschauern verpönte »moderne Art, alles [...] spaßig zu machen«,⁶⁴¹ einen Schwerpunkt des Publikumsinteresses trifft;

- (c) die zusammenfassenden Beschreibungen der Auftritte (22 %; ebd., f22mod.1.b.1) – diese wurden in Stuttgart vom doppelten Anteil Zuschauer positiv beurteilt (S: 28 %, M: 14 %; 8.4.19.1.2, f22mod.1.b.1); in den Interviews sind sie der am häufigsten genannte positive Aspekt der Moderation. Insbesondere die Zusammenfassungen von Jan Siegert fielen positiv auf und wurden als »beeindruckend«⁶⁴² wahrgenommen (38 %; 8.4.19.1.3, f22mod.1.b.1), wenngleich wiederholt kritisiert wurde, dass die Moderationsanteile zu hoch und die Ausführungen zu langatmig gewesen seien.⁶⁴³ Hierin liegt vermutlich zugleich der Grund für die positiveren Bewertungen der Zusammenfassungen: Sie fielen zumeist länger aus als bei den Münchner Poetry Slams. Mit den Zusammenfassungen nehmen es die Moderatoren den Zuschauern ab, alle Auftritte selbst so zu memorieren, dass sie sie am Ende angemessen vergleichen und schließlich bewerten können. Diese Aufgabe erfüllen die Moderatoren z.T. besser, als es die Zuschauer selbst hätten tun können, wie die Bewertungen als »beeindruckend« implizieren.

⁶³⁹ Zu diesem Zusammenhang vgl. Interview 03/mp3 (FB 012), 8.3.1.6.3, Z. 14-16.

⁶⁴⁰ Interview 11/mp1 (FB 044), 8.3.1.2.11, Z. 27f.

⁶⁴¹ Interview 03/mp4 (FB 161), 8.3.2.6.3, Z. 85f.

⁶⁴² Interview 02/sp2 (FB 142), 8.3.1.3.2, Z. 35; ebenso in Interview 07/sp2 (FB 071), 8.3.1.3.7, Z. 47-51.

⁶⁴³ Vgl. Interview 02/sp2 (FB 142), 8.3.1.3.2, Z. 27-33; Interview 09/sp2 (FB 062), 8.3.1.3.9, Z. 13-16; Interview 11/sp2 (FB 096), 8.3.1.3.11, Z. 10-13.

An der Person des Moderators schätzen die Slam-Zuschauer viele unterschiedliche Aspekte. Schwerpunkte liegen jedoch

- (d) zum einen auf einem entspannten, lockeren Auftreten (9 %; ebd., f22m.1.b.4.a) sowie einem hohen Maß an Spontaneität (7 %; ebd., f22m.1.b.4.b), nicht zuletzt bei den Zusammenfassungen der Texte.
- (e) Zum anderen gefällt es den Besuchern, wenn die Moderatoren ihnen sympathisch sind (8 %; ebd., f22m.5.b). Zuordnungsvoraussetzung für die Bewertung als sympathisch ist bei mehreren Wertungen die Begegnung auf Augenhöhe, so z.B. bei einer Besucherin des Slams im *Substanz*, deren Aussage alle häufig positiv bewerteten Aspekte (oder übergeordnete Werte wie die Kompetenz der Moderatoren) verbindet:

Ich mag die beiden wahnsinnig gerne, weil sie meiner Meinung nach hochgradig kompetent sind. Also, ich habe die auf verschiedensten Slams gesehen, und die sind immer für alle da, kennen alle, kennen sich aus und so weiter, wissen eben auch, wie sie damit umzugehen haben, wenn irgendjemand jetzt was reinschreit, oder so. Also, sie sind Leute, denen man [...] eine gewisse Autorität [...] zuspricht, aber Leute, die eigentlich auch direkt aus der Menge kommen. Man merkt das richtig, also auch, wie bei dem Slam überhaupt im *Substanz* die ganzen Leute dann von der Bühne runter in die Menge gehen und auch in den Pausen man sich mit denen unterhalten kann. So was finde ich wahnsinnig wichtig. Und die beiden sind Stimmungskanonen und es macht Spaß ihnen zuzugucken. Man weiß, dass sie Spaß an ihrem Job haben.⁶⁴⁴

Das Erlebnismoment der ›niedrigeren Rampe‹, jener Inklusionserfahrungen, die bei Slams besonders durch die offene Liste und die Einbindung des Publikums in die Wettbewerbsentscheidungen angeregt werden (Kap. 2.2.4), ist also nicht nur hinsichtlich der auftretenden Autoren, sondern auch auf der Ebene der Moderation wertungsrelevant. Hier findet sich ein deutlicher Unterschied zu den Autorenlesungen: Dort wird es zwar ebenfalls in einigen Fällen positiv beurteilt, wenn ein Moderator sympathisch wirkt,⁶⁴⁵ die Augenhöhe mit dem Publikum wird hierfür jedoch in keinem Fall als Voraussetzung genannt.

Im Mittelpunkt der Moderationsaspekte, die das Lesungspublikum am häufigsten positiv beurteilt, stehen Eigenschaften der Moderatoren und ihrer Handlungen im Rahmen des Autorengesprächs. Dabei sind die Wertungen auf beiden Ebenen eng miteinander verwoben:

- (a) Im Gespräch mit den Autoren sind die Fragen der Moderatoren der Aspekt, der am häufigsten genannt wird (13 %; 8.4.19.1.1, f22g.1.b.1_kn). Zudem bewerten vergleichsweise viele Zuschauer die Kommentare der Moderatoren positiv (4 %; ebd., f22g.1.b.4_kn). Beide Größen betreffen das Gelingen der Vermittlung von Wissen durch das Gespräch – ein As-

⁶⁴⁴ Interview 02/mp2 (FB 032), 8.3.1.4.2, Z. 43-55.

⁶⁴⁵ Vgl. z.B. Interview 03/sl1 (FB 084), 8.3.2.4.3, Z. 136-143.

- pekt, der ebenfalls häufiger als die allermeisten anderen favorisiert wird (4 %; ebd., f22g.2.a.1.c_kn).
- (b) Es fügt sich in diese Wertungsbereiche, dass der Schwerpunkt moderatorenbezogener Hochwertungen auf den Fähigkeiten derselben liegt (27 %; ebd., f22m.1.c_n): Positiv beurteilt wird eine gute Vorbereitung des Gesprächspartners der Autoren (6 %; ebd., f22m.1.c.4.a.1) – »dass er sich vorher mit dem Buch auseinandergesetzt hat«.⁶⁴⁶ Noch mehr Zuschauern ist jedoch der Kenntnisreichtum der Moderators wichtig (16 %; ebd., f22m.1.c.5_kn), sei es autor- und werkbezogenes Wissen oder solches über das Thema und Literatur im Allgemeinen. Letzteres gilt insbesondere für den Cluster CL-3 (21 %, CL-4: 12 %; 8.4.19.1.4, f22m.1.c.5_kn). Thematisch versierte Moderatoren, die keine professionellen Literaturrezipienten sind, scheinen zu polarisieren. So wurde der Pfarrer Rainer Maria Schießler bei der Menasse-Lesung in München von manchen Zuschauern als nicht »fachkompetent«⁶⁴⁷ genug empfunden, an anderer Stelle wird jedoch gerade positiv hervorgehoben, dass er »nicht so viel mit Literatur zu tun hat«.⁶⁴⁸
- (c) Der zweite Bereich häufiger Hochwertungen spannt sich um den Moderationsaspekt der Gesprächsführung auf (12 %; 8.4.19.1.1, f22g.1.a.1_kn). Hierauf gehe ich im Zusammenhang mit den Auftrittswertungen noch genauer ein (Kap. 5.3.2.3.1).
- (d) Es darf in diesen Zusammenhang gestellt werden, dass ein relativ großer Publikumsanteil die Offenheit der Moderatoren schätzt (8 %; ebd., f22m.1.b.4_kn) und damit – ähnlich wie das Slam-Publikum – auch ihre Spontaneität: Erst dadurch, dass die Zuschauer »nicht den Eindruck [gewinnen], dass die Fragen vorher alle abgesprochen waren«,⁶⁴⁹ erscheint das Gespräch als eines, bei dem die Beteiligten »sich wirklich unterhalten«⁶⁵⁰ haben.
- (e) Ein weiterer wichtiger Aspekt einer gelungenen Gesprächsführung ist in den Augen des Publikums, dass der Redeanteil der Moderatoren nicht zu hoch ist. Kritisiert haben diesen Aspekt 14 % des Lesungspublikums (8.4.19.2.1, f23mod.1.c.3.a.2), und zwar zuallererst bei der der Kapbacher-Lesung in München: Hier liegt der Anteil bei 47 % (8.4.19.2.3, f23mod.1.c.3.a.2) – es hat also fast jeder zweite Besucher bemängelt, dass der Moderator einen zu großen Anteil des Gesprächs für seine eigenen Redebeiträge veranschlagt hat. Gefolgt wird dies von den

⁶⁴⁶ Interview 02/sl1 (FB 038), 8.3.2.4.2, Z. 58.

⁶⁴⁷ Interview 02/ml4 (FB 010), 8.3.2.6.2, Z. 84; vgl. auch Interview 05/ml4 (FB 119), 8.3.2.6.5, Z. 54-65.

⁶⁴⁸ Interview 04/ml4 (FB 034), 8.3.2.6.4, Z. 132f. Ähnliches findet sich z.B. zum moderierenden Dramaturgen der Bühnenadaptation von Bronskys *Scherbenpark*. Vgl. z.B. Interview 02/sl3 (FB 011), 8.3.2.7.2, Z. 59-63.

⁶⁴⁹ Interview 06/sl1 (FB 056), 8.3.2.4.6, Z. 78f.

⁶⁵⁰ Ebd., Z. 87f.

Moderatoren der Jirgl-Lesung in München (13 %; ebd.) und der Delius-Lesung in Stuttgart (9 %; ebd.). Aufgrund ihrer als zu hoch empfundenen Redeanteile fielen also v.a. die professionellen Literaturkritiker negativ auf (die einzige Ausnahme bildet die Moderation der Menasse-Lesung in Stuttgart) – eine Tendenz, die von Veranstaltern bei der Auswahl und beim Briefing der Moderatoren berücksichtigt werden sollte. Zwar wird diesen Moderatoren auch der größte Kenntnisreichtum zugeschrieben (8.4.19.1.3, f22m.1.c.5_kn) – hier sticht ebenfalls der Moderator der Kappacher-Lesung hervor (43 %) –, die Art, diesen auszubreiten, missfällt jedoch einem vergleichsweise großen Teil der Zuschauer: Sie erfolge – wie es ein Zuschauer fasst – zu »sehr nach vorne weg, sehr selbstsicher, sehr von sich überzeugt, auch mit seinem ganzen gebildeten Wesen«,⁶⁵¹ was wiederum als »Art [...], sich interessant zu machen«⁶⁵² bzw. sich »in den Vordergrund«⁶⁵³ zu drängen, abgewertet wird.⁶⁵⁴ Möglicherweise ist dies ein Grund dafür, dass die Moderatoren, die keine professionellen Literaturkritiker sind, sympathischer wirkten (8.4.19.1.3, f22m.5.b_kn).⁶⁵⁵ Umgekehrt wird es positiv bewertet, wenn der Moderator nicht versucht, »durch besonders schlaue Fragen sich zu profilieren, sondern schlichtweg einfach das alles am Laufen zu halten«.⁶⁵⁶

Mit 22 % fielen zu hohe Redeanteile mehr Zuschauern negativ auf, die sich dem Cluster der abgrenzungsbewussten Hochkulturkonsumenten (CL-3) zuordnen lassen, als solchen aus CL-4 (10 %; 8.4.19.2.3, f23mod.1.c.3.a.2). Hierzu passen die häufigere positive Bewertung einer zurückhaltenden bzw. dezenten Moderationsweise (5 %; 8.4.19.1.4, f22m.4.a)⁶⁵⁷ sowie der Negativwertung, stellen Moderatoren in den Au-

⁶⁵¹ Interview 01/ml2 (FB 026), 8.3.2.2.1, Z. 66-68.

⁶⁵² Interview 01/sl1 (FB 073), 8.3.2.4.1, Z. 23.

⁶⁵³ Interview 07/sl1 (FB 072), 8.3.2.4.7, Z. 20f.

⁶⁵⁴ Besonders häufig wurde dies in den Interviews zur Delius-Lesung in Stuttgart angegeben.

⁶⁵⁵ Der Umstand, dass die Moderatoren, deren sympathische Wirkung seltener positiv hervorgehoben wurde, professionelle Literaturkritiker sind, hat m.E. keinen Einfluss auf die relative Häufigkeit einer Bewertung als sympathisch: Kritiker, die Lesungen moderieren, äußern sich dort fast nie kritisch, sondern tragen fast immer eine uneingeschränkt positive Meinung vor sich her, so auch bei allen untersuchten Veranstaltungen.

⁶⁵⁶ Interview 04/sl1 (FB 012), 8.3.2.4.4, Z. 24-26.

⁶⁵⁷ Die positive Beurteilung der Moderation insgesamt oder der Gesprächsführung als dezent (8.4.19.1.4, f22g.1.a.1.c.1) zielt auf ein anderes Verhalten als die Kritik mancher Slam-Besucher, die Moderation sei zu laut und ziele zu sehr auf Animation: Letzteren geht es nicht um ein dezentes Auftreten der Moderatoren, sondern tatsächlich darum, dass diese weniger schreien und weniger stark in die Autonomie des Publikums eingreifen, diesem also weniger vorgeben, wie es sich zu verhalten hat (z.B. wann und wie lange es klatschen soll).

gen der Mitglieder von CL-3 ihr Selbstbewusstsein übermäßig zur Schau (9 %; 8.4.19.2.4, f23m.1.b.3.b).⁶⁵⁸

All diese Aspekte fügen sich in die bildungskulturelle Präferenzstruktur, die Semantik ›gebildeter Empfindung‹ und ihr homologer Auftrittspraktiken, wie sie oben dargestellt wurden (Kap. 4.2.2.1.1/4.2.2.3.2), die besonders bei den Mitgliedern von CL-3 ausgeprägt sind bzw. favorisiert werden.

Wie beim Poetry-Slam-Publikum – so darf bilanziert werden – erweist sich auch die Wertung der Moderation durch die Lesungszuschauer als kohärent zur Wertung anderer Veranstaltungsaspekte und fügt sich in die oben erarbeiteten Präferenzstrukturen. Ein großer Teil der Moderationsaspekte, die bei den Lesungen besonders häufig positiv bewertet wurden, betrifft das Gelingen der Vermittlung weiterführender Informationen, während bei den Slams – wie dargestellt – häufig positiv bewertet wird, was das Erleben selbstbezogener Affekte befördert. Auch auf der Ebene der Moderation tritt also die zentrale, die Praxis der Literaturveranstaltung strukturierende Differenz zwischen kognitiven und selbstbezogen-affektiven Wirkungen deutlich zutage.

⁶⁵⁸ Das Publikum erwartet von den Moderatoren offenbar, dass sie sich zwischen der überzogenen Zurschaustellung ihres Selbstbewusstseins und einem unsouveränen Auftreten bewegen (8.4.19.2.1, f23m.1.b.3.a/f23m.1.b.3.b), sprich: Sie sollen souverän und selbstbewusst durch die Veranstaltung führen, ohne dass dies auffällt. Unsouverän wirkten in erster Linie die Moderatoren, die keine professionellen Literaturkritiker sind (8.4.19.2.3, f23m.1.b.3.a).

Abb. 16.1 – Positive/negative Wertungen von besonders relevanten Veranstaltungsaspekten nach Format und Clustern (FB-19/FB-20, Publikumsanteile in Prozent)*

Bezugselement der Wertungen	Zuschauer Poetry Slams		Zuschauer Autorenlesungen		CL-1		CL-2		CL-3		CL-4	
	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-
Veranstaltung insgesamt	60	68	26	27	61	66	58	64	28	16	33	43
Publikum	12	5	4	3	12	4	11	5	4	5	3	3
Spektakulum	4	20	1	3	4	19	4	20	0	2	2	7
Spiel	46	10	21	7	41	10	47	8	17	8	28	9
Eröffnung	0	0	10	7	0	0	0	0	11	0	9	1
Moderator/en	6	3	15	4	8	3	5	2	16	5	12	3
Moderation	9	6	8	2	8	5	10	7	7	2	10	3
Autor/en	10	2	19	3	11	2	10	4	20	3	18	2
Auftritt/e	45	7	16	8	48	8	44	7	18	5	19	11
Performance/s	4	1	21	13	4	3	4	1	21	14	16	12
Text/e	25	10	29	6	20	10	27	8	18	9	34	6
Kotext/e	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0
Gespräch/e	-	-	35	22	1	1	1	1	37	31	32	15
Publikumsgespräch	-	-	7	11	1	0	1	0	6	13	7	11
Fallzahl** (n)	656	560	288	237	264	234	312	258	71	64	147	122

* Vgl. Anhänge 8.4.18.2.1, 8.4.18.2.3, 8.4.18.3.1, 8.4.18.3.3.

** Aufgrund der unterschiedlichen Gruppengrößen (vgl. letzte Zeile) fließen die Cluster zu ungleichen Teilen in die Auswertung über das Veranstaltungsformatspublikum insgesamt ein (Spalten 2-5). Die Prozentuierungen lassen sich deshalb zwischen den Clustern vergleichen, jedoch nicht unmittelbar in Bezug zu den Werten des Gesamtpublikums der Veranstaltungsformate setzen.

5. Publikumsbewertungen bei Autorenlesungen und Poetry Slams

Abb. 16.1.1 – Positive/negative Wertungen von besonders relevanten Veranstaltungsaspekten nach Format und Clustern (FB-19/FB-20, Publikumsanteile in Prozent): CL-1/CL-2*

Bezugselement der Wertungen	CL-1		CL-2		CL-1: FB-21 neg./neu.		CL-2: FB-21 neg./neu.		CL-1: FB-21 positiv		CL-2: FB-21 positiv	
	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-
Veranstaltung insgesamt	61	66	58	64	54	69	58	47	62	66	58	64
Publikum	12	4	11	5	8	8	0	0	11	4	12	6
Spektakulum	4	19	4	20	12	12	16	18	4	18	3	19
Spiel	41	10	47	8	31	12	53	18	44	10	48	8
Eröffnung	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0
Moderator/en	8	3	5	2	23	0	0	6	7	3	6	1
Moderation	8	5	10	7	12	4	11	0	8	0	9	3
Autor/en	11	2	10	4	15	12	21	6	10	1	9	4
Auftritt/e	48	8	44	7	39	19	26	12	50	7	47	7
Performance/s	4	3	4	1	0	15	0	6	4	2	4	0
Text/e	20	10	27	8	12	31	26	18	20	8	27	7
Kotext/e	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Gespräch/e	1	1	1	1	0	4	0	6	0	1	1	1
Publikumsgespräch	1	0	1	0	0	0	5	0	0	0	0	0
Fallzahl** (n)	264	234	312	258	26	26	19	17	230	198	283	230

^{*)} Vgl. Anhänge 8.4.18.2.3, 8.4.18.2.9f., 8.4.18.3.3, 8.4.18.3.9f.

^{**)} Aufgrund der unterschiedlichen Gruppengrößen (vgl. letzte Zeile) fließen die Clusterteilgruppen zu ungleichen Teilen in die Auswertung über die Cluster insgesamt ein (Spalten 2-5). Die Prozentuierungen lassen sich deshalb zwischen den Clusterteilgruppen vergleichen, jedoch nicht unmittelbar in Bezug zu den Werten der Cluster insgesamt setzen.

Abb. 16.1.2 – Positive/negative Wertungen von besonders relevanten Veranstaltungsaspekten nach Format und Clustern (FB-19/FB-20, Publikumsanteile in Prozent): CL-3/CL-4^{*)}

Bezugselement der Wertungen	CL-3		CL-4		CL-3: FB-21 neg./neu.		CL-4: FB-21 neg./neu.		CL-3: FB-21 positiv		CL-4: FB-21 positiv	
	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-
Veranstaltung insgesamt	28	16	33	43	36	14	42	36	23	16	30	42
Publikum	4	5	3	3	5	5	0	4	4	5	4	3
Spektakulum	0	2	2	7	0	0	4	8	0	3	2	6
Spiel	17	8	28	9	14	9	29	8	19	8	29	9
Eröffnung	11	0	9	1	0	5	17	12	15	3	5	3
Moderator/en	16	5	12	3	9	14	25	4	19	0	10	2
Moderation	7	2	10	3	9	5	4	4	6	5	10	7
Autor/en	20	3	18	2	23	5	17	8	19	3	18	0
Auftritt/e	18	5	19	11	9	9	8	12	21	3	21	10
Performance/s	21	14	16	12	9	32	8	44	28	5	19	3
Text/e	18	9	34	6	18	14	25	12	17	8	37	3
Kotext/e	1	0	1	0	0	0	0	0	2	0	1	0
Gespräch/e	37	31	32	15	41	46	29	24	36	21	34	11
Publikumsgespräch	6	13	7	11	0	9	0	16	6	16	7	10
Fallzahl** (n)	71	64	147	122	22	22	24	25	47	38	116	90

^{*)} Vgl. Anhänge 8.4.18.2.3, 8.4.18.2.9f., 8.4.18.3.3, 8.4.18.3.9f.

^{**)} Aufgrund der unterschiedlichen Gruppengrößen (vgl. letzte Zeile) fließen die Clusterteilgruppen zu ungleichen Teilen in die Auswertung über die Cluster insgesamt ein (Spalten 2-5). Die Prozentuierungen lassen sich deshalb zwischen den Clusterteilgruppen vergleichen, jedoch nicht unmittelbar in Bezug zu den Werten der Cluster insgesamt setzen.

5. Publikumsbewertungen bei Autorenlesungen und Poetry Slams

Abb. 16.2 – Positive/negative Wertungen von besonders relevanten Veranstaltungsaspekten nach Format und Clustern (FB-19/FB-20, Publikumsanteile in Prozent) – veranstaltungselementübergreifende Auswertung*

veranstaltungs- elementübergreifende Wertungskategorie (hierarchisiert)	Zuschauer Poetry Slams		Zuschauer Autoren- lesungen		CL-1		CL-2		CL-3		CL-4	
	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-
eigenschaftsbezogen	66	86	69	62	67	84	63	84	75	66	73	71
- formal	62	85	61	59	64	83	60	83	63	63	63	66
- inhaltlich	5	2	22	7	4	3	5	2	18	5	22	8
- relational	5	1	1	0	2	0	6	0	3	0	1	1
wirkungsbezogen	59	6	33	7	52	7	64	5	27	6	43	9
- affektiv/hedonist.	57	6	17	2	49	7	62	5	16	0	24	4
--- Unterhaltsamkeit	18	2	6	2	12	2	21	1	3	0	9	3
- kognitiv	6	0	17	8	4	0	6	0	10	6	22	8
-- Erkenntnisbedeut.	2	0	2	0	3	0	2	0	0	0	2	0
--- Denkanstöße	2	0	1	0	3	0	2	0	0	0	1	0
--- Entautomatisier.	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0
-- Wissensvermittlung	1	0	15	7	0	0	1	0	10	6	16	7
-- Interessantheit	3	0	1	0	1	0	3	0	0	0	4	1
Fallzahl** (n)	656	560	288	237	264	234	312	258	71	64	147	122

^{*)} Vgl. Anhänge 8.4.18.2.1, 8.4.18.2.3, 8.4.18.3.1, 8.4.18.3.3.

^{**)} Aufgrund der unterschiedlichen Gruppengrößen (vgl. letzte Zeile) fließen die Cluster zu ungleichen Teilen in die Auswertung über das Veranstaltungsformatspublikum insgesamt ein (Spalten 2-5). Die Prozentuierungen lassen sich deshalb zwischen den Clustern vergleichen, jedoch nicht unmittelbar in Bezug zu den Werten des Gesamtpublikums der Veranstaltungsformate setzen.

Abb. 16.2.1 – Positive/negative Wertungen von besonders relevanten Veranstaltungsaspekten nach Format und Clustern (FB-19/FB-20, Publikumsanteile in Prozent) – veranstaltungselementübergreifende Auswertung: CL-1/CL-2*

veranstaltungselement übergreifende Wertungskategorie (hierarchisiert)	CL-1		CL-2		CL-1: FB-21 neg./neu.		CL-2: FB-21 neg./neu.		CL-1: FB-21 positiv		CL-2: FB-21 positiv	
	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-
eigenschaftsbezogen	67	84	63	84	54	77	79	82	70	84	63	84
- formal	64	83	60	83	46	77	79	82	68	83	60	83
- inhaltlich	4	3	5	2	8	8	11	6	4	3	5	1
- relational	2	0	6	0	0	0	0	0	2	1	5	0
wirkungsbezogen	52	7	64	5	42	27	37	18	53	5	65	4
- affektiv/hedonist.	49	7	62	5	39	27	32	18	50	5	63	4
--- Unterhaltsamkeit	12	2	21	1	8	12	11	12	12	1	21	0
- kognitiv	4	0	6	0	0	0	5	0	5	1	6	0
-- Erkenntnisbedeut.	3	0	2	0	0	0	5	0	4	0	2	0
--- Denkanstöße	3	0	2	0	0	0	5	0	3	0	2	0
--- Entautomatisier.	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
-- Wissensvermittlung	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	1	0
-- Interessantheit	1	0	3	0	0	0	0	0	1	0	3	0
Fallzahl** (n)	264	234	312	258	264	234	312	258	71	64	147	122

^{*)} Vgl. Anhänge 8.4.18.2.3, 8.4.18.2.9f., 8.4.18.3.3, 8.4.18.3.9f.

^{**)} Aufgrund der unterschiedlichen Gruppengrößen (vgl. letzte Zeile) fließen die Clusterteilgruppen zu ungleichen Teilen in die Auswertung über die Cluster insgesamt ein (Spalten 2-5). Die Prozentuierungen lassen sich deshalb zwischen den Clusterteilgruppen vergleichen, jedoch nicht unmittelbar in Bezug zu den Werten der Cluster insgesamt setzen.

5. Publikumsbewertungen bei Autorenlesungen und Poetry Slams

Abb. 16.2.2 – Positive/negative Wertungen von besonders relevanten Veranstaltungsaspekten nach Format und Clustern (FB-19/FB-20, Publikumsanteile in Prozent) – veranstaltungselementübergreifende Auswertung: CL-3/CL-4*

veranstaltungselement übergreifende Wertungskategorie (hierarchisiert)	CL-3		CL-4		CL-3: FB-21 neg./neu.		CL-4: FB-21 neg./neu.		CL-3: FB-21 positiv		CL-4: FB-21 positiv	
	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-
eigenschaftsbezogen	75	66	73	71	64	82	79	84	79	55	71	64
- formal	63	63	63	66	55	77	63	76	68	53	63	61
- inhaltlich	18	5	22	8	14	9	29	16	19	3	20	6
- relational	3	0	1	1	5	0	0	4	2	0	1	0
wirkungsbezogen	27	6	43	9	23	18	38	12	28	0	46	7
- affektiv/hedonist.	16	0	24	4	5	0	13	4	19	0	27	3
--- Unterhaltsamkeit	3	0	9	3	0	0	0	4	4	0	11	1
- kognitiv	10	6	22	8	18	18	29	16	6	0	22	6
-- Erkenntnisbedeut.	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	3	0
--- Denkanstöße	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0
--- Entautomatisier.	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	2	0
-- Wissensvermittlung	10	6	16	7	18	18	25	12	6	0	16	4
-- Interessantheit	0	0	4	1	0	0	4	4	0	0	4	0
Fallzahl** (n)	71	64	147	122	264	234	312	258	71	64	147	122

^{*)} Vgl. Anhänge 8.4.18.2.3, 8.4.18.2.9f., 8.4.18.3.3, 8.4.18.3.9f.

^{**)} Aufgrund der unterschiedlichen Gruppengrößen (vgl. letzte Zeile) fließen die Clusterteilgruppen zu ungleichen Teilen in die Auswertung über die Cluster insgesamt ein (Spalten 2-5). Die Prozentuierungen lassen sich deshalb zwischen den Clusterteilgruppen vergleichen, jedoch nicht unmittelbar in Bezug zu den Werten der Cluster insgesamt setzen.

Abb. 17.1 – Positive/negative Wertungen von besonders relevanten Aspekten nach Einzelveranstaltung (FB-19/-20, Publikumsanteile in Prozent)^{*)}

Bezugselement der Wertungen	5.4.09 (PS S)		12.4.09 (PS M)		3.5.09 (PS S)		10.5.09 (PS M)		7.6.09 (PS S)		14.6.09 (PS M)		23.6.09 (AL M, Jirgl)		15.7.09 (AL M, Kappacher)		30.9.09 (AL M, Delius)		5.10.09 (AL S, Delius)		4.11.09 (AL S, Menasse)		8.12.09 (AL M, Menasse)		22.6.09 (AL S, Bronsky)	
	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-
Veranstaltung insgesamt	56	62	62	72	56	49	66	90	59	51	60	81	52	7	34	39	30	35	32	29	5	15	15	12	23	28
Publikum	7	5	19	6	10	2	11	10	12	3	11	3	5	0	6	0	4	4	0	13	0	4	2	0	6	2
Spektakulum	5	21	1	17	5	20	3	22	11	25	1	14	0	0	2	7	0	4	4	0	0	0	0	3	0	0
Spiel	50	9	40	13	58	8	41	6	44	8	37	15	10	13	10	2	7	0	25	4	14	4	15	3	60	26
Eröffnung	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	14	7	8	4	41	12	0	8	3	0	0	12	0	2
Moderator/en	5	1	11	2	9	1	2	4	2	5	1	3	10	0	23	7	13	4	4	4	22	0	28	9	2	2
Moderation	10	3	8	7	13	7	2	5	7	5	12	14	14	7	11	0	0	0	11	4	19	0	2	6	4	2
Autor/en	11	4	4	1	10	1	8	0	11	5	16	0	14	0	25	7	22	0	14	0	21	0	11	3	21	7
Auftritt/e	44	14	51	2	38	6	44	2	48	11	49	4	5	0	25	7	13	2	18	4	16	4	13	3	19	26
Performance/s	2	4	7	0	3	0	3	0	7	0	1	1	24	13	11	35	32	16	32	0	21	0	21	15	8	0
Text/e	21	19	29	3	18	12	32	6	32	8	22	6	29	20	25	4	35	8	32	4	35	4	30	3	17	2
Kotext/e	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4	0	0	0	0	0	0	0
Gespräch/e	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	48	27	23	24	7	6	36	33	57	19	55	20	35	35
Publikums-gespräch	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0	40	0	15	17	16	4	13	5	0	0	0	19	2

*) Vgl. Anhänge 8.4.18.2.2, 8.4.18.3.2.

Abb. 17.2 – Positive/negative Wertungen von besonders relevanten Aspekten nach Einzelveranstaltung (FB-19/-20, Publikumsanteile in Prozent) – veranstaltungselementübergreifende Auswertung¹⁾

Bezugselement der Wertungen (hierarchisiert)	5.4.09 (PS S)		12.4.09 (PS M)		3.5.09 (PS S)		10.5.09 (PS M)		7.6.09 (PS S)		14.6.09 (PS M)		23.6.09 (AL M, Jirgl)		15.7.09 (AL M, Kappacher)		30.9.09 (AL M, Delius)		5.10.09 (AL S, Delius)		4.11.09 (AL S, Menasse)		8.12.09 (AL M, Menasse)		22.6.09 (AL S, Bronsky)		
	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+
eigenschaftsbezogen	70	79	67	85	71	83	62	97	62	76	58	96	76	67	68	87	89	57	57	63	49	42	64	41	75	70	
- formal	64	78	64	84	67	81	59	97	60	75	56	96	71	60	59	83	54	49	68	63	54	39	66	41	65	65	
- inhaltlich	5	2	4	2	5	2	2	0	10	5	1	1	14	13	11	4	54	16	7	0	19	4	13	3	19	7	
- relational	5	1	5	1	5	0	9	1	1	0	4	0	0	0	2	0	0	2	0	0	0	0	4	0	0	0	
wirkungsbezogen	53	12	57	7	61	2	68	2	64	2	60	7	48	7	28	2	25	4	50	8	30	4	21	0	48	23	
- affektiv	49	12	56	7	59	2	66	2	60	2	58	7	29	0	17	2	17	4	18	0	16	0	13	0	17	5	
--- Unterhaltsamkeit	15	4	14	1	24	0	13	0	24	2	17	1	10	0	0	2	6	4	4	0	11	0	4	0	8	2	
- kognitiv	6	0	2	0	8	0	7	0	4	0	7	0	24	13	11	2	11	4	29	8	14	4	9	3	33	21	
-- Erkenntnisbedeutsam.	2	0	2	0	5	0	2	0	2	0	1	0	0	0	0	0	2	0	7	0	3	0	0	0	2	0	
--- Denkanstöße	2	0	1	0	5	0	2	0	2	0	1	0	0	0	0	0	2	0	0	0	3	0	0	0	0	0	
--- Entautomatisierung	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	7	0	0	0	0	0	2	0	
-- Wissensvermittlung	1	0	0	0	2	0	0	0	1	0	0	0	24	7	9	2	9	4	21	8	11	0	9	3	31	21	
-- Interessantheit	3	0	0	0	2	0	6	0	1	0	6	0	5	7	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	

¹⁾ Vgl. Anhänge 8.4.18.2.2, 8.4.18.3.2.

Abb. 18.1 – Positive/negative Wertungen von besonders relevanten Veranstaltungsaspekten nach Veranstaltungsgesamtwertung (FB-19/FB-20, Publikumsanteile in Prozent)*

Bezugselement der Wertungen	Zuschauer Poetry Slams		Zuschauer Autorenlesungen		PUB PS: FB-21 neg./neu.		PUB AL: FB-21 neg./neu.		PUB PS: FB-21 positiv		PUB AL: FB-21 positiv	
	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-
Veranstaltung insgesamt	60	68	26	27	57	66	33	22	60	68	23	26
Publikum	12	5	4	3	8	4	3	3	12	5	4	3
Spektakulum	4	20	1	3	12	15	2	3	4	19	1	2
Spiel	46	10	21	7	39	13	24	13	47	10	20	5
Eröffnung	0	0	10	7	0	0	8	10	0	0	9	6
Moderator/en	6	3	15	4	12	4	19	10	5	2	15	3
Moderation	9	6	8	2	10	6	5	5	9	6	8	1
Autor/en	10	2	19	3	14	6	22	6	10	2	19	2
Auftritt/e	45	7	16	8	35	17	10	10	46	6	18	7
Performance/s	4	1	21	13	2	6	10	33	4	1	24	6
Text/e	25	10	29	6	22	28	24	11	26	8	31	3
Kotext/e	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
Gespräch/e	-	-	35	22	-	-	25	37	-	-	38	16
Publikumsgespräch	-	-	7	11	-	-	5	11	-	-	7	11
Fallzahl** (n)	656	560	288	237	49	47	63	63	654	488	208	159

* Vgl. Anhänge 8.4.18.2.1, 8.4.18.2.5f., 8.4.18.3.1, 8.4.18.3.5f.

** Aufgrund der unterschiedlichen Gruppengrößen (vgl. letzte Zeile) fließen die Nennungen der Gruppe, die eine negative/neutrale Gesamtwertung abgegeben hat (Spalten 6-9), und der positiv wertenden Gruppe (Spalten 10-13) zu ungleichen Teilen in die Auswertung über das Veranstaltungsformatspublikum insgesamt ein (Spalten 2-5). Die kategoriespezifischen Prozentuierungen lassen sich deshalb zwischen den beiden Teilgruppen vergleichen, jedoch nicht unmittelbar in Bezug zu den Werten des Gesamtpublikums der Veranstaltungsformate setzen.

5. Publikumsbewertungen bei Autorenlesungen und Poetry Slams

Abb. 18.2 – Positive/negative Wertungen von besonders relevanten Veranstaltungsaspekten nach Veranstaltungsgesamtwertung (FB-19/FB-20, Publikumsanteile in Prozent) – veranstaltungselementübergreifende Auswertung*

Bezugselement der Wertungen (hierarchisiert)	Zuschauer Poetry Slams		Zuschauer Autorenlesungen		PUB PS: FB-21 neg./neu.		PUB AL: FB-21 neg./neu.		PUB PS: FB-21 positiv		PUB AL: FB-21 positiv	
	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-
eigenschaftsbezogen	66	86	69	62	63	81	67	81	67	86	69	54
- formal	62	85	61	59	59	81	57	75	64	85	63	51
- inhaltlich	5	2	22	7	8	4	22	13	5	2	20	5
- relational	5	1	1	0	0	0	3	2	5	0	1	0
wirkungsbezogen	59	6	33	7	39	21	29	16	61	5	36	3
- affektiv/hedonist.	57	6	17	2	35	21	10	3	58	5	19	1
--- Unterhaltsamkeit	18	2	6	2	6	9	2	3	18	1	7	1
- kognitiv	6	0	17	8	4	0	19	16	6	0	18	4
-- Erkenntnisbedeut.	2	0	2	0	2	0	0	0	3	0	2	0
--- Denkanstöße	2	0	1	0	2	0	0	0	2	0	1	0
--- Entautomatisier.	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0
-- Wissensvermittlung	1	0	15	7	0	0	19	14	1	0	15	4
-- Interessantheit	3	0	1	0	2	0	0	2	3	0	1	0
Fallzahl** (n)	656	560	288	237	49	47	63	63	586	488	208	159

^{*)} Vgl. Anhänge 8.4.18.2.1, 8.4.18.2.5f., 8.4.18.3.1, 8.4.18.3.5f.

^{**)} Aufgrund der unterschiedlichen Gruppengrößen (vgl. letzte Zeile) fließen die Nennungen der Gruppe, die eine negative/neutrale Gesamtwertung abgegeben hat (Spalten 6-9), und der positiv wertenden Gruppe (Spalten 10-13) zu ungleichen Teilen in die Auswertung über das Veranstaltungsformatpublikum insgesamt ein (Spalten 2-5). Die kategoriespezifischen Prozentuierungen lassen sich deshalb zwischen den beiden Teilgruppen vergleichen, jedoch nicht unmittelbar in Bezug zu den Werten des Gesamtpublikums der Veranstaltungsformate setzen.

Abb. 19.1 – Positive/negative Wertungen von besonders relevanten Veranstaltungsaspekten nach Stadt (FB-19/FB-20, Poetry Slams; Publikumsanteile in Prozent)*

Bezugselement der Wertungen	Zuschauer Poetry Slams		Zuschauer PS Stuttgart		Zuschauer PS München	
	+	-	+	-	+	-
Veranstaltung insgesamt	60	68	57	56	63	80
Publikum	12	5	9	4	17	6
Spektakulum	4	20	7	22	2	18
Spiel	46	10	51	8	39	11
Eröffnung	0	0	0	0	0	0
Moderator/en	6	3	6	2	6	3
Moderation	9	6	10	5	8	8
Autor/en	10	2	11	4	8	0
Auftritt/e	45	7	43	11	48	3
Performance/s	4	1	4	2	4	0
Text/e	25	10	23	14	28	4
Kotext/e	0	0	0	0	0	0
Fallzahl** (n)	656	560	369	289	287	271

^{*)} Vgl. Anhänge 8.4.18.2.1, 8.4.18.2.4, 8.4.18.3.1, 8.4.18.3.4.

^{**)} Aufgrund der unterschiedlichen Gruppengrößen (vgl. letzte Zeile) fließen die Publika der beiden Städte zu ungleichen Teilen in die Auswertung über das Poetry-Slam-Publikum insgesamt ein (Spalten 2f.). Die kategoriespezifischen Prozentuierungen lassen sich deshalb zwischen den beiden Teilgruppen vergleichen, jedoch nicht unmittelbar in Bezug zu den Werten des Gesamtpublikums der Veranstaltungsformate setzen.

5. Publikumsbewertungen bei Autorenlesungen und Poetry Slams

Abb. 19.2 – Positive/negative Wertungen von besonders relevanten Veranstaltungsaspekten nach Stadt (FB-19/FB-20, Poetry Slams; Publikumsanteile in Prozent) – veranstaltungselementübergreifende Auswertung*

Bezugselement der Wertungen (hierarchisiert)	Zuschauer Poetry Slams		Zuschauer PS Stuttgart		Zuschauer PS München	
	+	+	+	-	+	-
eigenschaftsbezogen	66	86	68	80	63	92
- formal	62	85	64	78	60	92
- inhaltlich	5	2	7	3	3	1
- relational	5	1	4	0	6	1
wirkungsbezogen	59	6	58	7	61	5
- affektiv/hedonist.	57	6	54	7	60	5
--- Unterhaltsamkeit	18	2	20	2	14	1
- kognitiv	6	0	6	0	5	0
-- Erkenntnisbedeut.	2	0	3	0	2	0
--- Denkanstöße	2	0	3	0	1	0
--- Entautomatisier.	0	0	0	0	0	0
-- Wissensvermittlung	1	0	1	0	0	0
-- Interessantheit	3	0	2	0	3	0
Fallzahl* (n)	656	560	369	289	287	271

^{*)} Vgl. Anhänge 8.4.18.2.1, 8.4.18.2.4, 8.4.18.3.1, 8.4.18.3.4.

^{**)} Aufgrund der unterschiedlichen Gruppengrößen (vgl. letzte Zeile) fließen die Publika der beiden Städte zu ungleichen Teilen in die Auswertung über das Poetry-Slam-Publikum insgesamt ein (Spalten 2f.). Die kategoriespezifischen Prozentuierungen lassen sich deshalb zwischen den beiden Teilgruppen vergleichen, jedoch nicht unmittelbar in Bezug zu den Werten des Gesamtpublikums der Veranstaltungsformate setzen.

Abb. 20.1 – Positive/negative Wertungen von besonders relevanten Veranstaltungsaspekten nach Veranstaltungsgesamtwertung (FB-19/FB-20, Publikumsanteile in Prozent) und Stadt (Poetry Slams)*

Bezugselement der Wertungen	Zuschauer PS Stuttgart		Zuschauer PS München		PUB PS S: FB-21 neg./neu.		PUB PS M: FB-21 neg./neu.		PUB PS S: FB-21 positiv		PUB PS M: FB-21 positiv	
	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-
Veranstaltung insgesamt	57	56	63	80	54	59	64	85	57	56	63	81
Publikum	9	4	17	6	6	3	14	8	10	4	14	7
Spektakulum	7	22	2	18	14	12	7	23	6	22	2	16
Spiel	51	8	39	11	34	12	50	15	53	8	40	11
Eröffnung	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Moderator/en	6	2	6	3	11	3	14	8	5	2	5	3
Moderation	10	5	8	8	14	3	0	15	10	5	8	8
Autor/en	11	4	8	0	14	6	14	8	11	3	8	0
Auftritt/e	43	11	48	3	27	18	50	15	45	10	49	3
Performance/s	4	2	4	0	0	9	7	0	4	1	4	0
Text/e	23	14	28	4	26	35	14	8	22	11	30	4
Kotext/e	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Fallzahl** (n)	369	289	287	271	35	34	14	13	328	250	258	238

* Vgl. Anhänge 8.4.18.2.4, 8.4.18.2.7f., 8.4.18.3.4, 8.4.18.3.7f.

** Aufgrund der unterschiedlichen Gruppengrößen (vgl. letzte Zeile) fließen die Nennungen der Gruppe, die eine negative/neutrale Gesamtwertung abgegeben hat (Spalten 6-9), und der positiv wertenden Gruppe (Spalten 10-13) zu ungleichen Teilen in die Auswertung über das Veranstaltungsformatspublikum insgesamt ein (Spalten 2-5). Die kategoriespezifischen Prozentuierungen lassen sich deshalb zwischen den beiden Teilgruppen vergleichen, jedoch nicht unmittelbar in Bezug zu den Werten des Gesamtpublikums der Veranstaltungsformate setzen.

5. Publikumsbewertungen bei Autorenlesungen und Poetry Slams

Abb. 20.2 – Positive/negative Wertungen von besonders relevanten Veranstaltungsaspekten nach Veranstaltungsgesamtwertung (FB-19/FB-20, Publikumsanteile in Prozent) – veranstaltungselementübergreifende Auswertung nach Stadt (Poetry Slams)*

Bezugselement der Wertungen (hierarchisiert)	Zuschauer PS Stuttgart		Zuschauer PS München		PUB PS S: FB-21 neg./neu.		PUB PS M: FB-21 neg./neu.		PUB PS S: FB-21 positiv		PUB PS M: FB-21 positiv	
	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-
eigenschaftsbezogen	68	80	63	92	63	77	64	92	69	80	65	92
- formal	64	78	60	92	57	77	64	92	65	79	62	92
- inhaltlich	7	3	3	1	11	6	0	0	6	2	3	1
- relational	4	0	6	1	0	0	0	0	4	0	6	0
wirkungsbezogen	58	7	61	5	37	24	43	15	60	4	61	5
- affektiv/hedonist.	54	7	60	5	31	24	43	15	57	4	60	5
--- Unterhaltsamkeit	20	2	14	1	6	12	7	0	21	1	14	1
- kognitiv	6	0	5	0	6	0	0	0	6	0	5	0
-- Erkenntnisbedeut.	3	0	2	0	3	0	0	0	3	0	2	0
--- Denkanstöße	3	0	1	0	3	0	0	0	3	0	2	0
--- Entautomatisier.	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
-- Wissensvermittlung	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0
-- Interessantheit	2	0	3	0	3	0	0	0	2	0	4	0
Fallzahl** (n)	369	289	287	271	35	34	14	13	328	250	258	238

^{*)} Vgl. Anhänge 8.4.18.2.4, 8.4.18.2.7f., 8.4.18.3.4, 8.4.18.3.7f.

^{**)} Aufgrund der unterschiedlichen Gruppengrößen (vgl. letzte Zeile) fließen die Nennungen der Gruppe, die eine negative/neutrale Gesamtwertung abgegeben hat (Spalten 6-9), und der positiv wertenden Gruppe (Spalten 10-13) zu ungleichen Teilen in die Auswertung über das Veranstaltungsformatspublikum insgesamt ein (Spalten 2-5). Die kategoriespezifischen Prozentuierungen lassen sich deshalb zwischen den beiden Teilgruppen vergleichen, jedoch nicht unmittelbar in Bezug zu den Werten des Gesamtpublikums der Veranstaltungsformate setzen.

5.3.2.3 Was den Zuschauern an Auftritten mit literarischen Texten gefällt und warum

»Es gibt hervorragende Autoren, die als Medium ihrer Texte so wenig taugen, daß sie selbst die beste Geschichte durch ihren Vortrag ruinieren. Und es gibt durchaus mäßige Autoren, die als Performer und Schauspieler dermaßen begabt sind, daß sie auch einen schwachen Text auf Lesungen zu ungeahnter Wirkung bringen.«⁶⁵⁹

Die Auftritte von Schriftstellern mit ihrem Text sind die zentrale konstitutive Veranstaltungsphase sowohl von Autorenlesungen als auch von Poetry Slams: Hierauf sind die Veranstaltungen beider Formate ausgerichtet, und andere Ablaufphasen der Veranstaltung rekurrieren auf die Auftritte der Autoren. So wird z.B. im Autorengespräch bei Lesungen Bezug auf die Informationen genommen, die im Rahmen des Auftritts vermittelt wurden; bei Poetry Slams sind es die Auftritte, über die das Publikum abstimmt. In diesem Teilkapitel wird deshalb anhand exemplarischer Auftritte bei Veranstaltungen beider Formate untersucht, (1) welche Eigenschaften von Auftritten positiv oder negativ beurteilt werden und (2) welche Gründe sich hierfür aus den Wertungsgegenständen, den Wertmaßstäben der Befragten, aber auch der Veranstaltungsstruktur ableiten lassen. Letztere ist insofern relevant, als die Wertungen von Einzelphasen und -elementen immer in Relation zu den Funktionen stehen, die andere Veranstaltungsphasen erfüllen – hierzu mehr in den folgenden Analysen der Auftrittswertungen. Berücksichtigt werden v.a. solche Veranstaltungselemente, die besonders häufig Bezugsobjekte von Wertungen werden, also vielen Zuschauern wichtig sind.⁶⁶⁰ Zudem werden Hypothesen über (3.1) allgemeine Mechanismen der Wertung von Literaturveranstaltungsaspekten und (3.2) formatsspezifische Wertungsstrukturen abgeleitet.⁶⁶¹

Um den Einfluss von Veranstaltungsspezifika berücksichtigen zu können, werden v.a. Auftritte von Autoren exemplarisch in den Blick genommen, die die gleichen Texte bei unterschiedlichen Veranstaltungen vorgetragen haben: Friedrich Christian Delius' und Eva Menasses Lesungen in München und Stuttgart (Kap. 5.3.2.3.1.1f.) sowie Christian »Bumillo« Bumeders und Pauline

⁶⁵⁹ Düffel: »Der Autor als Medium«, S. 53.

⁶⁶⁰ Neben ihrer höheren Relevanz ist der Grund hierfür auch ein forschungspraktischer: Es ist im gegebenen Rahmen nicht möglich, alle Wertungen zu untersuchen.

⁶⁶¹ Da hier lediglich einzelne Auftritte in den Blick genommen werden, sind die allgemeinen Hypothesen, die sich auf der Grundlage der Wertungsanalysen aufstellen lassen, in Folgearbeiten zu verifizieren – eine Aufgabe, die in dieser Untersuchung nicht geleistet werden kann. Auch wenn es sich bei ihnen um wohlbegründete Hypothesen handelt, lassen sie sich also nicht ohne eine kritische Überprüfung als allgemeingültig ansehen. Auf clusterspezifische Wertungen wird bei den Auftrittsanalysen nur in Ausnahmefällen eingegangen. Der Grund hierfür liegt darin, dass die Cluster auf Ebene der Einzelveranstaltungen z.T. mit zu geringen Fallzahlen vertreten sind, um spezifischere Wertungen zu analysieren.

Fügs Auftritte bei den Slams in beiden Städten (Kap. 5.3.2.3.2.1f.). Außerdem werden die Bewertungen zweier aufeinander folgender Poetry-Slam-Auftritte analysiert, von denen der von Andy Strauß positiv und der von einem Auftretenden mit dem Pseudonym ›Der Kaiser‹ vom Großteil des Publikums negativ beurteilt wurde (Kap. 5.3.2.3.2.3f.) – ein Phänomen, das sich bei den untersuchten Lesungen nicht ausmachen lässt: Hier wurden die Auftritte aller Autoren von den meisten Zuschauern positiv beurteilt (8.4.22.1). Die Analyse der beiden Auftritte, für deren Beurteilung im Wesentlichen die gleichen Wertmaßstäbe herangezogen wurden, zeigt auf, warum es Strauß gelingt, sie zu erfüllen, dem Kaiser hingegen nicht.

Die Wertungsanalysen gehen von Daten verschiedener Kategorien aus: (1) von den geschlossen erhobenen quantitativen (FB-II/-III) bzw. offen erhobenen quantifizierten Daten (FB-I) aus den auftrittsbezogenen Fragekomplexen des Fragebogens (Anhang 8.2.1), (2) von den qualitativen Daten aus den jeweils relevanten leitfadengestützten Interviews (Anhang 8.2.2) sowie (3) von den Videoaufzeichnungen der jeweiligen Veranstaltungen. Letztere werden zur Rekonstruktion von Wahrnehmungs- und Wertungsprozessen gemäß dem oben geschilderten inferenzbasierten Rezeptionsmodell herangezogen (Kap. 5.3.2.1), außerdem zur Exemplifizierung häufiger Zuschauerwertungen, die fragebogengestützt erhoben wurden.

Ein allgemeines Ergebnis sei bereits vorweggenommen: Bei den Veranstaltungen beider Formate sind nur die wenigsten Zuschauer in der Lage, überhaupt textbezogen-formal zu werten, und wenn, dann zumeist nur sehr allgemein, etwa in Form eines Gesamteindrucks, mit dem kaum mehr als die ›Schönheit‹ der Sprache o.Ä. konstatiert wird: »Diese Umsetzung, wie sie irgendwas beschreibt ... Nicht, sage ich mal, so und so, sondern sie bringt eine arg schöne Sprache mit schönen Worten, die man da ... also ... einfach gut findet«⁶⁶² – strukturell ähnliche Wertungen finden sich in vielen Interviews (Anhang 8.3). Es ist mithin sehr wahrscheinlich, dass die sprachlichen und strukturellen Eigenschaften der Texte im Fall der allermeisten Zuschauer nicht salient werden (Kap. 5.3.2.1.3.4). Dementsprechend bleiben sie auch nicht im Gedächtnis oder werden gar nicht erst konzeptualisiert, und zwar auch nicht vom Lesungspublikum, für das die adäquate sprachliche Gestaltung der Texte ja einen wichtigen Wertmaßstab darstellt (Kap. 5.3.1.2.2.1). Dies macht eine differenziertere Analyse der Wertungen von formalen Texteigenschaften so gut wie unmöglich, weshalb ich entsprechende Wertungen im Folgenden weitestgehend außen vor lasse.

⁶⁶² Interview 02/sl2 (FB 006), 8.3.2.5.2, Z. 154-156.

5.3.2.3.1 Auftritte bei Autorenlesungen

5.3.2.3.1.1 »Also, eigentlich interessiert mich dieses Thema nicht so«. ⁶⁶³ Wertungen von F. C. Delius' Auftritten mit dem Roman *Die Frau, für die ich den Computer erfand*

Mit der Einschätzung, dass Friedrich Christian Delius' Roman von 2009 sie thematisch nicht anspreche, ist die Münchner Schülerin, die der Kapiteltitel zitiert, nicht alleine: Die dokumentarisch-technischen Aspekte des Themas von *Die Frau, für die ich den Computer erfand* polarisieren das Publikum, auch wenn bemerkt wird, dass Delius (geboren 1943) deren Darstellung »wirklich sehr einfach gehalten«⁶⁶⁴ habe. Für diejenigen, die ihnen nichts abgewinnen können, wird die platonische Liebe, die der verkannte Erfinder Konrad Zuse in Delius' Roman zu seiner längst verstorbenen Muse Ada Lovelace pflegt, zum relevantesten Inhaltsaspekt. Er vermag das mangelnde Interesse an den technikhistorischen Informationen jedoch nicht positiv zu überlagern.⁶⁶⁵ In der Folge bewerten die entsprechenden Befragten die inhaltliche Seite des Textes insgesamt eher negativ. Uneingeschränkt positiv bewertet wird der Bericht über die Erfindung des ersten programmierbaren Computers, der ›Universal-Rechenmaschine‹, in den Interviews fast ausschließlich von Personen, die Mathematik studiert haben,⁶⁶⁶ Informatiker sind⁶⁶⁷ oder bereits vorher ein ausgeprägtes Interesse an der Person Zuses und seinem Lebenslauf hatten.⁶⁶⁸

Trotzdem werden die Auftritte sowohl von den meisten Zuschauern bei der Lesung im Literaturhaus München (30.9.2009) als auch im Stuttgarter Literaturhaus (5.10.2009) positiv beurteilt: Lediglich 17 % (München) bzw. 10 % (Stuttgart) bewerten sie insgesamt negativ oder neutral (8.4.22.1, a.01.III). Was genau ist es also, das den Besuchern gefallen hat, und zwar in einem Maße, dass sie die Auftritte insgesamt positiv beurteilten?

Delius' Auftritte mit Auszügen seines Romans waren in unterschiedlicher Weise in die Lesungen im Münchner und im Stuttgarter Literaturhaus eingebunden (eine Übersichtsdarstellung der Veranstaltungsstruktur findet sich in Anhang 8.1.2.1f.). In München folgte auf die Eröffnung der Veranstaltung durch den Literaturhausleiter Reinhard Wittmann⁶⁶⁹ und ein viertelstündiges

⁶⁶³ Interview 03/ml3 (FB 317), 8.3.2.3.3, Z. 219f.

⁶⁶⁴ Interview 01/ml3 (FB 261), 8.3.2.1.1, Z. 201f.

⁶⁶⁵ Vgl. Interview 03/ml3 (FB 317), 8.3.2.3.3, Z. 204; Interview 05/ml3 (FB 316), 8.3.2.3.5, Z. 161-189; Interview 03/sl1 (FB 084), 8.3.2.4.3, Z. 203-252.

⁶⁶⁶ Vgl. Interview 02/ml3 (FB 181), 8.3.2.3.2, Z. 8-12.

⁶⁶⁷ Vgl. Interview 05/sl1 (FB 090), 8.3.2.4.5, Z. 84-87.

⁶⁶⁸ Vgl. Interview 04/sl1 (FB 012), 8.3.2.4.4, Z. 7-13.

⁶⁶⁹ Reinhard Wittmann, geboren 1949, leitete das Münchner Literaturhaus von 1996 bis 2016, nachdem er bereits im Rahmen seiner Tätigkeit im Kulturreferat der Stadt die Gründung des Hauses vorangetrieben hatte. Auch in Hamburg war er in seiner Funktion als Literaturreferent (1985-1989) an der Gründung des dortigen Literaturhauses beteiligt

Referat des Autors Uwe Timm zu Delius' Leben und Werk ein Auftritt mit vier für die Lesung zusammengestellten Abschnitten aus *Die Frau, für die ich den Computer erfand*, der rund eine Dreiviertelstunde dauert.⁶⁷⁰ Es schloss sich ein Publikumsgespräch an (ca. 20 Minuten), das Wittmann moderierte und mit zwei Fragen einleitete, bevor das Spiel nach 88 Minuten durch den Literaturhausleiter beendet wurde und F. C. Delius rund 20 Minuten lang Bücher signierte.

Die Veranstaltung in Stuttgart, die von Hörfunk-Literaturkritiker Uwe Kosack moderiert und für den SWR2 aufgezeichnet wurde, war rund eine Viertelstunde kürzer: Das Spiel dauerte 74 Minuten, nach denen Delius ebenfalls rund 20 Minuten signierte. Dieselben vier Textabschnitte wurden dabei in drei Blöcken vorgetragen (die Abschnitte zwei und drei im mittleren Block), die von vier Gesprächsphasen eingerahmt wurden (Anhang 8.1.2.1f.). Während sich der Autor in München nur mit dem Kotext und im Publikumsgespräch zu seiner Person und den Hintergründen des Textes äußern konnte, wurden hierfür in Stuttgart insgesamt rund 38 Minuten Gespräch aufgewandt, und zwar zzgl. des Kotextes sowie einer Nachfrage aus dem Publikum am Ende der Veranstaltung.

Im Folgenden werde ich zeigen, dass die Unterschiede zwischen den beiden Delius-Lesungen hinsichtlich der Veranstaltungsstruktur für verschiedene Schwerpunkte in den Wertungen mitverantwortlich sind. Erkennen lässt sich dies bereits daran, wie groß die Publikumsanteile sind, die bei der Frage nach den favorisierten Auftrittsaspekten (FB-I) auf die einzelnen Bezugskategorien der Wertungen entfallen, wie sie in Kap. 2.2.2 differenziert wurden: Während in Stuttgart lediglich 8 % der Zuschauer angaben, ihnen habe die Vortragsweise in besonderem Maße gefallen, waren es in München 31 % (8.4.21.1.1, a.01.I_p_kn).

(Kap. 4.2.2.1.1). Vgl. Armgard Seegers: »Schmuckstück am Schwanenwik«, in: *Hamburger Abendblatt*, 24.9.2009.

⁶⁷⁰ Die vorgetragenen Abschnitte erstrecken sich über folgende Passagen der Druckausgabe des Romans: (1) S. 9 (Kapitelanfang) bis »da kam man sich gleich irgendwie bedeutend vor ...«, S. 11 (Kapitelanfang) bis S. 14 (Kapitelende; ausgespart wurde der Satz »Ja, für mich auch, und die Karte bitte, Kathi ...« [S. 11]); (2) S. 68 (ab »Ich war fünfundzwanzig«) bis S. 72 (»Management-by-Rainer-Maria ...«); (3) S. 82 (ab »Wir haben ja nicht auf Teufel komm raus gebastelt«) bis S. 85f. (»von hinten wie von vorn zu lesen ...«; angefügt wurde »A-da, A-da, A-da«, was im Buch nicht enthalten ist), S. 89 (»Glauben Sie mir, das Erfinden, auch das geht ja nicht ohne Eros«) bis S. 91 (»Nein, mehr sag ich nicht dazu«; angefügt wurde »Jetzt nicht«; ausgespart wurde »Ja Nein Ja Nein Ja Nein Ja Nein ...« [S. 90]); (4) S. 190 (Kapitelanfang) bis S. 199 (Kapitelende; ausgespart wurden die Abschnitte »Auch Turing und von Neumann grübelten daran herum, in der Theorie, in der reinen feinen Theorie, aber« [S. 192] sowie »Selbst in Neukirchen [...] auf ihren Höfen ... [S. 193]). Kapitelüberschriften – im Buch jeweils in Klammern gesetzt und kursiviert – wurden beim Vortrag ausgespart. Friedrich C. Delius: *Die Frau, für die ich den Computer erfand. Roman*, Berlin: Rowohlt Berlin 2009.

Die Art, den Text vorzutragen, unterschied sich jedoch bei beiden Veranstaltungen nicht. Friedrich Christian Delius wählte gegenüber seinen sonstigen kotextuellen Ausführungen eine andere Art, zu intonieren, und markierte so zum einen den Wechsel in einen modulierten Rahmen, zum anderen stellte er die Figur Zuse dar. Er verkörpert also mithilfe seiner Stimme eine Rahmenfigur (Kap. 5.3.2.1.3.2), sodass eine Zuschauerin angab, sie könne »sich vorstellen, wie der da auf der Bank irgendwo in den hessischen Bergen hockt und vor sich hin trampelt«;⁶⁷¹ eine andere bewertete die Darstellung als »ziemlich realistisch«.⁶⁷² Dabei habe Delius nur »ein bisschen geschauspielert«⁶⁷³ bzw. »bedingt geschauspielert«;⁶⁷⁴ Orientiert an den Polen des Schauspiels und des in keiner Weise darstellenden Textvortrags sei seine Performance »irgendwas dazwischen«⁶⁷⁵ gewesen. Während es bei anderen Lesungen ggf. dazu kommt, dass die Zuschauer die Instanz des Erzählers mit dem Autor identifizieren und Akteurs- und Rahmenfigur so ganz oder z.T. enggeführt werden,⁶⁷⁶ ermöglicht die monologische Struktur des Textes es Delius in diesem Fall, eine Rahmenfigur zumindest anteilig darzustellen.⁶⁷⁷ Gleichwohl bleibt die Akteursfigur deutlich sichtbar – ein Umstand, der gegeben ist, sobald die Auftrittskonventionen von Autorenlesungen erfüllt werden: »Ja, in gewisser Weise Schauspiel, [...] mit den Mitteln, die ihm zur Verfügung stehen«,⁶⁷⁸ konstatiert eine Besucherin der Münchner Literaturhauslesung, um zu ergänzen: »Es geht eigentlich nur über die Modulation der Stimme«,⁶⁷⁹ nämlich deshalb – so wird impliziert – weil die situationellen Konventionen keine anderen Darstellungsmodi vorsehen.⁶⁸⁰

⁶⁷¹ Interview 02/ml3 (FB 181), 8.3.2.3.2, Z. 136-138.

⁶⁷² Interview 03/ml3 (FB 317), 8.3.2.3.3, Z. 289.

⁶⁷³ Ebd., Z. 297.

⁶⁷⁴ Interview 04/ml3 (FB 252), 8.3.2.3.4, Z. 226; vgl. auch Interview 04/sl1 (FB 012), 8.3.2.4.4, Z. 178-182.

⁶⁷⁵ Interview 05/ml3 (FB 316), 8.3.2.3.5, Z. 284.

⁶⁷⁶ Vgl. Düffel: »Der Autor als Medium«, S. 51.

⁶⁷⁷ Eine der beiden interviewten Münchner Schülerinnen gab an, Delius' stimmliche Darstellung eines »älteren Herrn« habe dadurch »ziemlich realistisch« gewirkt, dass er selbst auch schon älter sei. Interview 03/ml3 (FB 317), 8.3.2.3.3, Z. 289-291. Der entscheidende Faktor ist hier m.E. der Altersabstand zwischen der Befragten und dem Autor sowie zwischen Autor und Figur: Weil Ersterer größer ist, wird der 16-Jährigen weniger bewusst, dass zwischen dem Alter Delius' (zum Zeitpunkt der Datenerhebung 66 Jahre alt) und Zuses (im Roman 84 Jahre alt) fast 20 Jahre liegen – eine Zeitspanne, die Besuchern größer erscheint, deren Alter dichter an dem des Autors liegt.

⁶⁷⁸ Interview 01/sl1 (FB 073), 8.3.2.4.1, Z. 289-292.

⁶⁷⁹ Ebd., Z. 296.

⁶⁸⁰ Vgl. auch Interview 02/sl1 (FB 038), 8.3.2.4.2, Z. 161-185. Eine andere Zuschauerin sieht den Grund v.a. darin, dass die situationell supponierte soziale Rolle des Autors ein weitergehendes Maß an darstellender Performance, z.B. durch Gestik und Mimik, nicht zulässt. Vgl. Interview 03/sl1 (FB 084), 8.3.2.4.3, Z. 279-287.

Der beschriebene Zusammenhang von Text und Performance wurde ebenfalls lediglich von Zuschauern der Münchner Lesung als besonders positiver Aspekt des Auftritts herausgehoben (von 8 % des Publikums; 8.4.21.1.1, a.01.I_auf.1.a.3.c). Zwischen den Verteilungen der Antworten auf die geschlossene Frage danach, ob die beiden Auftrittsrößen als zueinander passend zu bewerten sind, bestehen hingegen keine relevanten Unterschiede (8.4.22.1, a.01.II.10e). Schon aus diesem Grund ist nicht anzunehmen, dass sich der geringere Anteil des Stuttgarter Publikums, der spontan die Performance favorisiert hat, aus anders gelagerten Wertmaßstäben erklärt; der Blick auf die Verteilungsstruktur des entsprechenden geschlossen abgefragten Wertmaßstabs (wm23) lässt dies ebenfalls erwarten (8.4.22.1.1.1).⁶⁸¹ Vielmehr lassen sich die Differenzen zwischen den spontanen Wertungen der Publika beider Literaturhäuser darauf zurückführen, dass die gewählte Vortragsweise dem Münchner Publikum stärker bewusst wurde, weil Delius dort alle Textabschnitte ohne eine Unterbrechung durch ein Interview hintereinanderweg gelesen hat. Die Veranstaltungsstruktur beeinflusst hier also in hohem Maße, welche Veranstaltungsaspekte salient und so in stärkerem Maße Gegenstand von Zuschauerwertungen werden. Umso wichtiger ist es, dass der Vortragende in der Lage ist, die jeweils relevanten Wertmaßstäbe der Konsumenten zu erfüllen. Da Delius dies gelang, wurde die Vortragsweise in München häufiger positiv bewertet. In Stuttgart hingegen haben 25 % der Zuschauer Aspekte des Gesprächs zwischen Delius und Uwe Kossack favorisiert (8.4.21.1.1, a.01.I_g_kn),⁶⁸² und 21 % des Publikums nannten als Antwort auf die Frage nach den besten Auftrittsaspekten Eigenschaften des Textes (ebd., a.01.I_t_kn).⁶⁸³

Sieht man einmal von dieser unterschiedlich gelagerten Aufmerksamkeit der Rezipienten beider Lesungen ab, die v.a. aus einer anderen Veranstaltungs-dramaturgie resultiert, scheint der Vortrag aller Textpassagen nacheinander zu bewirken, dass gegenüber dem Stuttgarter Publikum in München nur kleinere Zuschaueranteile (1) einen empathischen Zugang zur Figur Zuse gefunden haben (M: 45 %, S: 72 %; 8.4.22.1, a.01.II.02d), (2) durch den Text emotional berührt wurden (M: 28 %, S: 58 %; ebd., a.01.II.04d), (3) den Text als – in welcher Weise auch immer – spannend empfunden (M: 55 %, S: 65 %; ebd., a.01.II.08e) oder (4) dem Text eine tiefer gehende Bedeutung zugeschrieben haben (M: 42 %, S: 63 %; ebd., a.01.II.05d). Der Grund für (4) besteht mit

⁶⁸¹ Die fehlende Korrelation zwischen Wertmaßstab und Beurteilung des Auftritts legt nahe, dass Letztere primär inputbedingt ist (bottom-up).

⁶⁸² Die Zuschauer von Lesungen betrachten das Gespräch mit einem Interviewpartner oder dem Publikum üblicherweise als Teil des Autorenauftritts, weshalb viele Befragte bei FB-I Gesprächsaspekte oder Eigenschaften bzw. Wirkungen des Publikumsgesprächs als favorisierte Auftrittsaspekte angegeben haben.

⁶⁸³ Die Nennungen von Texteigenschaften beschränken sich auf die Aufwertung formaler Merkmale. Da im Autoreninterview ausschließlich über Inhaltsaspekte und solche der Textproduktion gesprochen wurde, lässt sich nicht unmittelbar darauf schließen, dass die Zuschauer durch die Gesprächsphasen stärker auf die Textaspekte fokussiert waren.

großer Wahrscheinlichkeit darin, dass in München das Autorengespräch fehlte, das in Stuttgart die Zuschreibung übergeordneter Bedeutungen beförderte oder vorgab. Die Verteilungsunterschiede zwischen den Antworten beider Publika bei den erstgenannten drei Rezeptionsaspekten lassen sich nicht ohne Weiteres darauf zurückführen, dass es in München kein Autorengespräch gab, in Stuttgart jedoch schon, auch wenn es wahrscheinlich ist, dass hier ein Zusammenhang besteht. Zugleich könnte es jedoch sein, dass v.a. die lange Aufttrittsphase in München zum beschriebenen geringeren Maß positiver Beurteilungen führte – entweder weil bestimmte Eigenschaften des Textes den Zuschauern so stärker bewusst wurden oder weil das Publikum sich durch ein geringeres Maß an Abwechslungsreichtum gelangweilt hat und in der Folge allgemein weniger positiv wertete (hierfür spricht, dass der Auftritt insgesamt von einem etwas geringeren Teil der Zuschauer in München positiv bewertet wurde [83 %] als in Stuttgart [90 %]; ebd., a.01.III).

Die meisten Zuschauer beider Veranstaltungen werteten bei der offenen Frage FB-I jedoch autorbezogen (München: 61 %, Stuttgart: 58 %; ebd., a.01.I_a_kn); auch in den Interviews mit Zuschauern beider Veranstaltungen wurde der Autor am häufigsten als Grund für eine positive Gesamtwertung genannt.⁶⁸⁴ Passend zur Hochwertung der Performance ist im Münchner Publikum der Anteil derer höher, die Delius' Stimme besonders favorisieren (M: 15 %, S: 4 %; ebd., a.01.I_a.1.a.2). Charaktereigenschaften von Delius blieben hingegen mehr Zuschauern in Stuttgart besonders positiv im Gedächtnis (M: 33 %, S: 42 %; ebd., a.01.I_a.1.b_kn) – der Hauptgrund hierfür ist vermutlich, dass F. C. Delius im Gespräch mit Uwe Kossack mehr von sich preisgegeben hat als bei der Münchner Lesung.

Fast 90 % der Besucher in München wie auch Stuttgart war Delius sympathisch (ebd., a.01.II.11e). Als Grund hierfür gaben viele Befragte an, dass sie Delius als »bodenständig«⁶⁸⁵ und »nicht abgehoben«⁶⁸⁶ empfunden hätten,⁶⁸⁷ als »ruhigen Typen«,⁶⁸⁸ der gewissenhaft arbeite und recherchiere:⁶⁸⁹ »[D]em würde ich ungesehen einen Gebrauchtwagen abkaufen«,⁶⁹⁰ meint eine 56-jäh-

⁶⁸⁴ Vgl. z.B. Interview 04/ml3 (FB 252), 8.3.2.3.4, Z. 98-102; Interview 03/sl1 (FB 084), 8.3.2.4.3, Z. 165-173; Interview 07/sl1 (FB 072), 8.3.2.4.7, Z. 66-70.

⁶⁸⁵ Interview 05/ml3 (FB 316), 8.3.2.3.5, Z. 324.

⁶⁸⁶ Interview 07/sl1 (FB 072), 8.3.2.4.7, Z. 219.

⁶⁸⁷ Zu ähnlichen Aussagen vgl. Interview 04/ml3 (FB 252), 8.3.2.3.4, Z. 243-249; Interview 05/sl1 (FB 090), 8.3.2.4.5, Z. 202-207. Lediglich ein Befragter schrieb Delius eine »unterschwellige Selbstgefälligkeit« zu. Interview 04/sl1 (FB 012), 8.3.2.4.4, Z. 221.

⁶⁸⁸ Interview 04/ml3 (FB 252), 8.3.2.3.4, Z. 243. Vgl. auch Interview 03/sl1 (FB 084), 8.3.2.4.3, Z. 399f.; Interview 06/sl1 (FB 056), 8.3.2.4.6, Z. 214-216.

⁶⁸⁹ Vgl. Interview 02/ml3 (FB 181), 8.3.2.3.2, Z. 293-295; Interview 01/sl1 (FB 073), 8.3.2.4.1, Z. 405-407; Interview 03/sl1 (FB 084), 8.3.2.4.3, Z. 400-403; Interview 04/sl1 (FB 012), 8.3.2.4.4, Z. 229-236; Interview 05/sl1 (FB 090), 8.3.2.4.5, Z. 197f.

⁶⁹⁰ Interview 01/ml3 (FB 261), 8.3.2.3.1, Z. 290f.

rige Münchner Zuschauerin, der F. C. Delius vorher noch kein Begriff war⁶⁹¹ und auf die der Autor »ehrlich, geradlinig, bescheiden, vielleicht sogar ... relativ gut aussehend«⁶⁹² gewirkt habe. Weiterhin wurde Delius als intelligent⁶⁹³ und feinfühlig⁶⁹⁴ wahrgenommen sowie als »ernsthafte Mensch, der aber trotzdem Witz und Humor hat«, ⁶⁹⁵ zudem als »intellektuell sehr überlegt«. ⁶⁹⁶

Das Bild des ruhigen gewissenhaft arbeitenden Intellektuellen, das im Gedächtnis mindestens eines Teils der Zuschauer hängen blieb, wurde bei der Münchner Lesung bereits durch Uwe Timms einführenden Vortrag generiert. So berichtete Timm über seine erste Begegnung mit Delius, den er nach der Lektüre seiner satirischen Unternehmensfestschrift *Unsere Siemens-Welt* (1972) kennenlernte: »Ein – so dachte ich – Wüterich müsse der Autor sein [...], ein Eloquent-Zorniger. Dann traf ich ihn, einen höchst Zurückhaltenden, Stillen, um Worte Ringenden.«⁶⁹⁷ Dieser schreibe sehr »ernsthaft«, ⁶⁹⁸ was in seinem Fall insbesondere bedeute, eine »akribische, sorgfältige *recherche*«⁶⁹⁹ vorzunehmen.⁷⁰⁰ Timms Ausführungen über Delius' Person bewirken, dass die Zuschauer einem Primäreffekt unterliegen (Kap. 2.2.3): Da sie von der Prämisse ausgehen, dass Timm mit seinem Referat darauf abzielt, zutreffende Informationen zu vermitteln (Inferenzheuristik [QN], Kap. 5.3.2.1.2), nehmen sie die Eigenschaften, die Timm Delius zuschreibt, als gültig an. Da Delius sie im Anschluss an Timms Vortrag nicht explizit relativiert, noch Timms Aussagen durch seine übrigen Bühnenhandlungen indirekt unzutreffend erscheinen lässt, bleiben die Zuschauer bei dem Bild von Delius, das Timm vermittelt hat. Delius' ruhige, bedachte Art, sich in den kotextuellen Beiträgen und während des Publikumsgesprächs auszudrücken, bestätigt Timms Aussagen über das zurückgenommene Temperament des Autors vielmehr, und seine Zustimmung dazu, dass ihn ein Zuschauer während des Publikumsgesprächs als »Heimattichter«⁷⁰¹ beschreibt, fügt sich in die Charakterisierung als bodenständig im oben zitierten Interview.

⁶⁹¹ Vgl. ebd., Z. 14.

⁶⁹² Ebd., Z. 303f.

⁶⁹³ Vgl. Interview 04/ml3 (FB 252), 8.3.2.3.4, Z. 247f.

⁶⁹⁴ Vgl. Interview 03/sl1 (FB 084), 8.3.2.4.3, Z. 399f.

⁶⁹⁵ Interview 02/ml3 (FB 181), 8.3.2.3.2, Z. 288f. Vgl. auch Interview 01/sl1 (FB 073), 8.3.2.4.1, Z. 55-59.

⁶⁹⁶ Ebd., Z. 379. Vgl. auch Interview 03/sl1 (FB 084), 8.3.2.4.3, Z. 412-415.

⁶⁹⁷ ml3, 00:04:39.

⁶⁹⁸ Ebd., 00:05:15.

⁶⁹⁹ Ebd., 00:08:07.

⁷⁰⁰ Delius selbst bestätigt dies auf Nachfrage gegenüber Reinhard Wittmann, wenngleich er bemerkt, dass er sich die naturwissenschaftlich-mathematischen Hintergründe des Buches lediglich in einem Maße erarbeitet habe, das für sein Schreiben notwendig gewesen sei. Gleichwohl könne der Leser sicher sein, dass alle Aussagen zu diesen Themen, die sich im Roman finden, stimmen. Vgl. ebd., 01:10:20.

⁷⁰¹ Ebd., 01:20:18.

In Stuttgart hingegen werden die Aspekte des Autors, die den Zuschauern gefallen haben und/oder in besonderem Maße aufgefallen sind, Delius nicht explizit zugeschrieben. Seine Ausführungen implizieren lediglich die Notwendigkeit der Recherche für sein Schreiben, denn, so gibt Delius an:

Ich muss selber neugierig sein auf den Stoff, das heißt, äh ... ich kann eigentlich nur schreiben, wenn ich selber was wissen will. Ich schreibe ja nicht, weil ich Ahnung habe von den Dingen, sondern ich schreibe, weil ich erst mal keine Ahnung habe und durch das Schreiben mich in Dinge, die mich interessieren ...⁷⁰²

Der Eindruck, den die Zuschauer von der Person Delius gewonnen haben, ist mithin primär durch nonverbale Handlungs- und Verhaltensaspekte impliziert worden. Hervorzuheben ist hier insbesondere das ruhige Auftreten des Autors, dass in Stuttgart mehr Zuschauer als in München positiv bewerteten (M: 6 %, S: 17 %; 8.4.21.1.1, a.01.I_a.1.b.1.b). Vermutlich konnte es in der Kommunikationssituation mit Uwe Kossack besser hervortreten als im Rahmen des langen Auftritts in München und des dortigen Publikumsgesprächs. Letzteres wirkt insgesamt unruhiger, und zwar dadurch, dass sich der Literaturhausleiter Reinhard Wittmann mit dem Mikrofon durch den Zuschauerraum bewegen musste, um es an die Fragesteller weiterzureichen. Weil die Veranstaltungsbesucher Wittmann mit dem Blick folgen, gerät der Autor immer wieder aus dem Aufmerksamkeitsfokus der Zuschauer.

Bereits zu Beginn der Stuttgarter Veranstaltung, während der rund zweiminütigen Veranstaltungseröffnung durch den am Rednerpult stehenden damaligen Literaturhausleiter Florian Höllerer (Anhang 8.1.2.1),⁷⁰³ erscheint Delius, der frontal zum Publikum gewandt zwischen Kossack und Höllerer mit dem Journalisten an einem Tisch sitzt, als der ruhende Mittelpunkt der Bühne: Höllerer spricht recht schnell und gestikuliert dabei und sieht sehr häufig zwischen dem Publikum und den beiden anderen Bühnenakteuren hin und her. Uwe Kossack sortiert währenddessen seine Unterlagen mit schnellen Bewegungen und steht zweimal wieder auf, einmal, um sein Sakko über seine Stuhllehne zu hängen, und einmal, um einige Zettel in seiner Tasche zu verstauen, die hinter ihm an der Wand steht; als er wieder sitzt, bewegt er sich erst einmal kaum, um dann mit einer überraschend schnellen Bewegung ins Publikum zu blicken und anschließend mehrmals vom Zuschauerraum zu Höllerer oder zu einem Zettel, der vor ihm liegt, und zurück. Delius, der der Erste ist, der sitzt, richtet sich zunächst an seinem Platz ein, und zwar mit Bewegungen, die deutlich langsamer sind als die der beiden anderen Akteure. Anschließend bewegt er sich während Höllerers Einführung die meiste Zeit

⁷⁰² s11, 00:08:46. Delius beendet den letzten hier zitierten Satz nicht.

⁷⁰³ Florian Höllerer, geboren 1968 als Sohn von Autor, Literaturkritiker und -wissenschaftler Walter Höllerer, leitete das Literaturhaus Stuttgart von 2000 bis 2013, also von seiner Gründung an. 2014 übernahm er die Leitung des Literarischen Colloquiums Berlin (Kap. 4.2.2.1.1), das sein Vater 1963 initiiert hatte.

nicht. Wenn er es doch tut, dann um Handlungen vorzunehmen, die in keiner Weise interpretationsbedürftig sind. Warum etwa Kossack wieder aufstand, nachdem er sich gesetzt hatte, erklärt sich erst, nachdem er sein Sakko ausgezogen und über den Stuhl gehängt hat. Delius' einzige Handlungen bestehen darin, dass er sein Wasserglas und das Kossacks füllt, sein Buch aufschlägt und ein Lesezeichen platziert sowie sich einmal übers Sakko fährt.⁷⁰⁴ Da der erste Eindruck besonders wirkmächtig für die Folgewahrnehmung von Personen ist (Kap. 5.3.2.1.4), lässt sich annehmen, dass bereits der Kontrast zwischen Delius' Auftreten zu Beginn der Veranstaltung und dem Höllersers bzw. Kossacks die Grundlage für eine Repräsentation des Autors geschaffen hat, die mit jenem ›Netz‹ kohärenter Eigenschaften des Autors korrespondiert, das sich aus den Interviews ableiten lässt.

Der gewonnene Eindruck einer ruhigen Person sowie eines Autors, der sich »nicht so unüberlegt«⁷⁰⁵ äußert, wird im Fortgang der Veranstaltung insbesondere durch Delius' Sprechtempo und seine Gestik während der Gesprächs- und der kotextuellen Beiträge gestützt. Die beschriebene Wahrnehmung von Delius' Temperament wird dadurch bestätigt, dass er insgesamt nicht schnell spricht und seine Äußerungen mit flüssigen, raumgreifenden Armbewegungen unterstreicht. Die Gesten des Autors bekräftigen zudem seine Aussagen: Entsprechende Armbewegungen oberhalb der Taille werden üblicherweise als positiv wahrgenommen und strahlen Sicherheit aus;⁷⁰⁶ in diesem Fall strukturieren sie zudem seine Ausführungen. Auf diese Weise wird impliziert, dass das, was Delius sagt, wohlbegründet bzw. das Resultat gründlicher Überlegungen ist. Hierfür spricht ebenfalls, dass sich seine Äußerungsgeschwindigkeit während des Sprechens immer dann, wenn er zu überlegen scheint, verringert, ohne dass er jedoch längere, mehrsekündige Pausen macht und so seine Ausführungen unterbricht. Der Prozess des Nachdenkens wird so augenscheinlich.

Die Analyse der Wertungen von Friedrich Christian Delius' Auftritten bei den Autorenlesungen in den Literaturhäusern München und Stuttgart zeigt, dass Zuschauerwertungen auf Repräsentationen von Gegenständen basieren können, die in hohem Maße vom situationellen Kontext abhängig sind: Erstens ließ sich ausgehend von den empirischen Daten exemplarisch vorführen, dass unterschiedliche Veranstaltungsdramaturgien zu verschiedenen Schwerpunkten der Aufmerksamkeit führen können. Dies wiederum zieht nach sich, dass Veranstaltungsaspekte in unterschiedlichem Maße Gegenstand von Zuschauerwertungen werden. Aus den beispielhaft beschriebenen Zusammenhängen

⁷⁰⁴ Delius zieht sein Sakko kurz darauf, während der einführenden Worte Kossacks, aus und hängt es mit ruhigen Bewegungen über die Lehne seines Stuhls, wobei er sitzen bleibt.

⁷⁰⁵ Interview 03/s11 (FB 084), 8.3.2.4.3, Z. 414.

⁷⁰⁶ Vgl. Barbara Miller: »Kommunikation als Führungsinstrument«, in: Miriam Landers/Eberhard Steiner (Hrsg.): *Psychologie der Wirtschaft*, Wiesbaden: Springer VS 2013, S. 327-359, hier S. 333.

von Ablauf und Wertungen lassen sich keine allgemeingültigen Folgerungen ableiten. Gleichwohl erscheint es plausibel, anzunehmen, dass Veranstalter bei Lesungen mit Autoren, die nur über wenig Vortragspraxis verfügen, lange Auftrittphasen vermeiden sollten: Je länger diese am Stück lesen, umso wahrscheinlicher ist es, dass die Zuschauer ggf. mangelnde rhetorische Fähigkeiten bemerken und in der Folge negativ beurteilen.

Die hohe Relevanz des situationellen Kontextes zeigt sich zweitens bei der Erklärung der autorbezogenen Wertungen, also der Wertungen jener Größe, die von den meisten Zuschauern als besonders positiv beurteilt wurde und auf die sich auch die meisten werthaltigen Erwartungen von Lesungszuschauern im Allgemeinen richten (Abb. 9.2). Meine obige Interpretation rückt die ersten Informationen, die über den Autor vermittelt werden, in den Fokus der Analyse. Während Timms Vortrag den Zuschauern in München explizite Wahrnehmungskategorien nahelegt, spezifiziert in Stuttgart nicht zuletzt das Auftreten der anderen Bühnenakteure die Repräsentation von Delius, die die Veranstaltungsbesucher inferenziell bilden.

5.3.2.3.1.2 »[S]ie machte einen sehr authentischen Eindruck – auf so was fliege ich immer«. ⁷⁰⁷ Wertungen von Eva Menasses Auftritten mit dem Erzählungsband *Lässliche Todsünden*

Wie bei allen anderen befragten Lesungspublika ist auch bei denen von Eva Menasse (geboren 1970) der Zuschaueranteil am größten, der bei der Frage nach den besten Auftrittsaspekten eine autorbezogene Wertung vorgenommen hat (8.4.21.1, a.01.I_a_kn): Er liegt bei 48 % (Stuttgart) bzw. 55 % (München; ebd.). Das Münchner Publikum hat dabei v.a. charakterbezogen gewertet (38 %; 8.4.21.1.2, a.01.I_a.1.b_kn) sowie Menasses Authentizität hervorgehoben (19 %; ebd., a.01.I_a.0.a). In Stuttgart bewerteten diese sogar 24 % der Zuschauer positiv (ebd.). Menasses authentische Wirkung stach also in Relation zu allen anderen positiv beurteilten Aspekten ihrer Person wie etwa Charaktereigenschaften (14 %; ebd., a.01.I_a.1.b_kn), ihrer Intelligenz (S: 11 %, M: 2 %; ebd., a.01.I_a.1.c.1) und ihrer Ausstrahlung (S: 14 %, M: 14 %; ebd., a.01.I_a.5_kn) heraus.

Während der Fokus der Zuschauerwertungen in Frage FB-I bei sämtlichen untersuchten Literaturhauslesungen auf dem Autor liegt, unterscheiden sich die konkreten Bezugsgegenstände der Wertungen, und zwar auch bei verschiedenen Veranstaltungen mit denselben Autoren: Bereits bei der Analyse von Delius' Auftritten wurde deutlich, dass es nicht zuletzt davon abhängt, in welchem Maße Aspekte der Veranstaltungselemente zu Wertungsgegenständen werden, wie diese Elemente relational zu anderen in die Veranstaltungsdramaturgie eingebunden sind und ob dies bewirkt, dass sie salienter als andere hervorzutreten vermögen. Ein ähnliches Phänomen lässt sich auch bei

⁷⁰⁷ Interview 05/sl2 (FB 004), 8.3.2.5.5, Z. 107f.

den Lesungen von Eva Menasse in den Literaturhäusern Stuttgart (4.11.2009) und München (8.12.2009) beobachten.⁷⁰⁸

In Stuttgart eröffnete Florian Höllerer die Lesung, worauf eine Vorstellung von Eva Menasse und ihres bisherigen Werdegangs durch den Moderator der Veranstaltung erfolgte: Denis Scheck, Literaturkritiker und Moderator des monatlichen Literaturmagazins *Druckfrisch*, das seit 2003 auf *Das Erste* ausgestrahlt wird. Das nachfolgende, knapp 25-minütige Autorengespräch schloss an Schecks Einführung an, indem die Frage danach, warum Menasse nach ihrem Debüt, dem Roman *Vienna* (2005), einen Erzählungsband veröffentlichte, diskutiert wurde. Denis Schecks Fragen orientierten sich z.T. an einem vorher ausgearbeiteten Leitfaden, wie sein wiederholter Blick auf die vor ihm liegenden Notizen zeigt. Sie wurden aber – im Gegensatz zu Uwe Kossacks Fragen (Kap. 5.3.2.3.1.1) – durch eine Vielzahl vorher nicht geplanter Nachfragen und Einwürfe ergänzt. An diese schlossen sich wiederum Gesprächsbeiträge der Autorin an, die nicht durch eine Frage evoziert worden waren. Statt eines Frage-Antwort-Wechsels entstand so der Eindruck eines zumindest in Teilen spontanen Gesprächs. Es bündelte die Aufmerksamkeit der Zuschauer in höherem Maße als das Autoreninterview bei der oben beschriebenen Delius-Lesung: Sie mussten ihm aktiv folgen und konnten nicht z.B. für die Dauer einer Frage bzw. Antwort über etwas anderes nachdenken, um das Gespräch bei der nächsten Frage weiterzuverfolgen, ohne den Anschluss verloren zu haben.

Bevor das Gespräch mit Fragen zu den Erzählungen fortgeführt wurde, trug Eva Menasse für etwa eine Dreiviertelstunde Passagen aus zwei der Erzählungen vor, *Zorn* und *Wollust*.⁷⁰⁹ In *Zorn* wird davon erzählt, wie durch den Raub mehrerer Gartenstühle in ihrer Urlaubslaube die allgemeine Unzufriedenheit einer Mutter mit ihrer Lebenssituation zutage tritt. Der vorgetragene Abschnitt von *Wollust* schildert ein Paar, das schon länger keinen Sex mehr hatte, gemeinsam im Bett; der Protagonist möchte mit seiner Lebenspartnerin schlafen,

⁷⁰⁸ Für einen Überblick über die Veranstaltungsstruktur vgl. Anhang 8.1.2.3f.

⁷⁰⁹ Die vorgetragenen Abschnitte erstrecken sich über folgende Passagen der Druckausgabe des Erzählungsbandes: (1) *Zorn* (S. 91-129): S. 93 (Erzählungsbeginn) bis S. 108 (»und rennt einfach aus dem Garten in Richtung Schilf«; ausgespart wurden: »Oder nur den Zoll?« [S. 98], »Die Abreise vom Badehaus [...] noch einmal eine Runde durch Haus und Garten zu drehen« [S. 104, gesamter zweiter Absatz], »Lee-oo!« [S. 105]); (2) *Wollust* (S. 61-90): S. 63 (Erzählungsbeginn) bis S. 65 (»und ging ins Schlafzimmer«), S. 71 (»Joana lag unter den Decken«) bis S. 73 (»ich mach dir einen Tee«), S. 78 (»Rument nahm sein Bratenthermometer«) bis S. 82 (»Aber er war großzügig und überprüfte es nicht«). Eva Menasse: *Lässliche Todsünden*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009. Wie im Fall von F. C. Delius' vorgetragenen Romanpassagen handelt es sich bei der angeführten Fassung um eine, die Eva Menasse für ihre Lesungen erarbeitet hatte: Sowohl die Auswahl der längeren Passagen als auch die kürzeren Aussparungen glichen sich bei den Auftritten in beiden Literaturhäusern exakt.

sie jedoch offenbar nicht mit ihm, sodass sich dem Rezipienten die Frage stellt, welche Gründe in diesem Fall hinter dem bekannten Topos stehen.

Bei ihrem Vortrag sparte Menasse jeweils das Ende der Texte aus. Für den Auftritt trat die Autorin an das Rednerpult und las im Stehen – eine deutliche Abweichung zur gängigen Vortragspraxis in beiden Literaturhäusern, und als solche wurde sie von den allermeisten befragten Zuschauern auch wahrgenommen.⁷¹⁰ Das anschließende Gespräch dauerte erneut etwas weniger als 25 Minuten und ging in ein kurzes Publikumsgespräch über. Nach der Abmoderation durch Denis Scheck, durch die das Spiel nach 105 Minuten endete, signierte Menasse für weitere zehn Minuten.

In München eröffnete die Pressesprecherin des Literaturhauses, Marion Bösker, die Veranstaltung und stellte Eva Menasse und ihren Gesprächspartner, Rainer Maria Schießler, vor. Der Pfarrer der katholischen Münchner Kirche St. Maximilian war 2009 einer breiteren Öffentlichkeit in der bayerischen Hauptstadt u.a. deshalb bekannt, weil er mehrere Jahre für wohltätige Zwecke auf dem Oktoberfest kellnerte.⁷¹¹ Ausgehend von Erfahrungen, die er dabei gemacht hatte, leitete Schießler seinerseits mit einer kurzen Ausführung über das Thema Sünde zum Gespräch über, das ungefähr eine Viertelstunde dauerte. Eva Menasse trug anschließend den Beginn ihrer Erzählung *Zorn* vor (ca. 25 Minuten), gefolgt von etwa 20 Minuten Gespräch mit Schießler und den Abschnitten aus *Wollust* (17 Minuten). Grundsätzlich glich die Vortragsweise der Texte jener bei der Stuttgarter Lesung, und wie dort las Menasse

⁷¹⁰ So gibt eine Zuschauerin an: »Das hatte ich noch nie erlebt, dass ein Autor sich hingestellt hat.« Interview 02/sl2 (FB 006), 8.3.2.5.2, Z. 165f. Ebenso Interview 06/ml4 (FB 104), 8.3.2.6.6, Z. 233-235. In Stuttgart fragte die Autorin Denis Scheck, ob es für ihn in Ordnung wäre, wenn sie stehend vortrüge, und begründete ihre Präferenz für diese Vortragsweise damit, dass sie im Stehen besser atmen könne (sl2, 00:30:17); in München trat sie ohne Erklärung hinter das Rednerpult (ml4, 00:18:14). Von den befragten Zuschauern der Lesung in Stuttgart gaben in der Folge viele an, sie könnten Menasses Begründung gut nachvollziehen. In München, wo die Autorin ihre Vortragsweise nicht erläuterte, wurde der Schritt zum Pult auch anders interpretiert, nämlich als Versuch der Aufwertung des Textes, was wiederum negativ beurteilt wurde, weil es den Anschein erweckte, die vermeintlich niedrigere ›immanente‹ Qualität des Textes sollte kaschiert werden. Interview 04/ml4 (FB 034), 8.3.2.6.4, Z. 284-287.

Ich vermute, dass die häufigere Favorisierung von Performance-Aspekten (FB-I) durch die Stuttgarter Zuschauer gegenüber jenen in München ebenfalls mit Menasses Erklärung der gewählten Vortragsweise zusammenhängt (S: 31 %, M: 8 %; 8.4.21.1.1, a.01.l_p_kn); zugleich ist es plausibel, dass die Wertungen dadurch beeinflusst wurden, dass Menasse in Stuttgart ebenso wie Delius in München alle Textabschnitte direkt nacheinander vortragen hat (Kap. 5.3.2.3.1.1) – die Größe des Einflusses beider Faktoren lässt sich auf Grundlage der gegebenen Daten nicht bestimmen.

⁷¹¹ Rainer Maria Schießler spielte zur Zeit der Veranstaltungsuntersuchungen außerdem in der Kinder-Infotainment-Serie *Anschi, Karl-Heinz & Co.* mit (2008-2010), die im *Bayerischen Fernsehen* lief. Von 2012 bis 2015 war er Moderator der Talkshow *Pfarrer Schießler* (ebenfalls *Bayerisches Fernsehen*); Anschlussformate folgten.

auch in München im Stehen; gleichwohl verlas sie sich häufiger, was auch von mehreren Zuschauern in den Interviews angemerkt wurde.⁷¹² Am Ende der Veranstaltung stellte Marion Böscker beiden Gesprächspartnern zehn steckbriefartige Fragen (vier Minuten), bevor sie der Autorin und dem Pfarrer dankte und sie verabschiedete. Im Anschluss an die knapp 84 Minuten des Spiels signierte Eva Menasse für rund 20 Minuten.

Inwiefern beeinflussen die dargestellten dramaturgischen Spezifika und die Relation der verschiedenen Elemente beider Veranstaltungen die Schwerpunkte der Zuschauerbewertungen? Oben habe ich bereits dargestellt, dass die Autorin den Hauptbezugsgegenstand der offen abgefragten Zuschauerbewertungen bildet, diese aber inhaltlich voneinander abweichen. Weiterhin unterscheidet sich das Maß, in dem die Zuschauer spontan auftrittsbezogen (S: 24 %, M: 7 %; 8.4.21.1.2, a.01.I_auf_kn) bzw. performancebezogen gewertet haben (S: 31 %, M: 19 %; ebd., a.01.I_p_kn). Ich werde im Folgenden dafür argumentieren, dass diese Wertungsdifferenzen der Publika in Stuttgart und München in hohem Maße damit zusammenhängen, dass zu Beginn beider Veranstaltungen unterschiedliche Repräsentationen der Autorin generiert wurden.

Insgesamt gab die Mehrzahl der Zuschauer beider Lesungen an, Eva Menasse für eine sympathische Person zu halten (S: 95 %, M: 85 %; 8.4.22.1.2, a.01.II.11e), ein Wertungsbereich, der die Gesamtwertung der Auftritte in beiden Städten mit hoher Effektstärke beeinflusst.⁷¹³ Der Blick auf die Verteilungsstruktur der geschlossen abgefragten quantitativen Wertungen zeigt jedoch, dass in Stuttgart ein höherer Publikumsanteil Menasse uneingeschränkt sympathisch fand als in München (S: 68 %, M: 54 %; ebd.). Entsprechend beurteilten fast alle der befragten Zuschauer in München, die auf den Aspekt der Sympathie zu sprechen kamen, Menasse als eingeschränkt sympathisch, als »schon sympathisch«⁷¹⁴ oder »ganz sympathisch«;⁷¹⁵ lediglich in

⁷¹² Vgl. Interview 01/ml4 (FB 118), 8.3.2.6.1, Z. 60-96 (negative Wertung); Interview 07/ml4 (FB 060), 8.3.2.6.7, Z. 197-200 (als Authentizitätsnachweis positiv gewertet).

⁷¹³ Vgl. 8.4.22.1.2.1. Statt auf die Berechnung einer ordinalen Regression wurde hier auf Spearman-Rho-Rangkorrelationskoeffizienten zurückgegriffen (Kontrollvariablen wurden dabei nicht berücksichtigt). Der Grund hierfür besteht darin, dass die Umwandlung der Ausprägungen der Items in FB-II zu mehr Prädiktoren führen würde, als bei der gegebenen Fallzahl statistisch zulässig ist. Insofern die Bewertung des Auftritts insgesamt (FB-III/a.01.III) jedoch das Resultat von Einzelwertungen darstellt (darunter auch die evaluativen Items aus FB-II), lässt sich das Ergebnis der Korrelationsanalyse kausal interpretieren.

⁷¹⁴ Interview 03/ml4 (FB 161), 8.3.2.6.2, Z. 33. In einem anderen Interview wurde dieselbe Wertung vorgenommen, obwohl der Autorin direkt nach der Veranstaltung noch uneingeschränkt Sympathie zugesprochen wurde. Vgl. Interview 04/ml4 (FB 034), 8.3.2.6.4, Z. 334; Fragebogen ml4.034, a.01.II.11e.

⁷¹⁵ Interview 05/ml4 (FB 119), 8.3.2.6.5, Z. 36.

einem Fall wurde uneingeschränkt positiv gewertet.⁷¹⁶ Demgegenüber beschrieben alle nach der Stuttgarter Lesung Interviewten, die Menasses Sympathie erwähnten, die Autorin als »einfach sympathisch«,⁷¹⁷ »unheimlich sympathisch«,⁷¹⁸ »unheimlich angenehme Person«⁷¹⁹ oder als »eine freundliche Person«.⁷²⁰ Als Zuordnungsvoraussetzung dieser Wertungen fungierte u.a. die Warmherzigkeit, die Menasse zugeschrieben wurde.⁷²¹ Zudem gab eine Befragte an, sie folge in ihrem Urteil dem Denis Schecks, der immer viel »Sympathie und Bewunderung für seine Gäste«⁷²² hege, was der Zuschauerin – so implizieren ihre Ausführungen – auch bei der untersuchten Veranstaltung aufgefallen sei.⁷²³

Tatsächlich sind es die Modi der Gespräche von Scheck bzw. Schießler und Menasse sowie die in diesem Rahmen vermittelten Informationen, die zu den unterschiedlichen Bewertungen der Autorin, aber auch ihrer Auftritte mit den ausgewählten Textpassagen führen – Letzteres, wie bei Delius' Auftritten, obwohl sich die Vortragsweise bei beiden Veranstaltungen kaum unterscheidet.

Den Grundstein für eine positive Wahrnehmung Menasses und ihres Textes bzw. die Bekräftigung entsprechender Wertungen bei Zuschauern, die die Autorin oder ihre Texte bereits kennen, legt Moderator Denis Scheck bereits vor Beginn des Gesprächs bei der Lesung in Stuttgart. So führt er zum ersten Teil des Gesprächs mit Eva Menasse über, indem er hervorhebt: »Eva Menasse kann schreiben.«⁷²⁴ Statt dies jedoch nur zu behaupten und – in seiner Rolle als anerkannter Literaturkritiker – lediglich ein Autoritätsargument vorzunehmen, illustriert er diese Feststellung mit einem Beispielsatz aus *Lässliche Todsünden*,⁷²⁵ am Ende seiner einführenden Worte kommt er abermals auf diesen Satz zu sprechen und stellt ihn in einen breiteren Kontext,⁷²⁶ um seine Aussage über Menasses Kompetenz zu bekräftigen: »Das, meine Damen und Herren, ist in meinen Augen, tja, das literarische Pendant zu ganz großem Tennis.«⁷²⁷ Denis Scheck nimmt so eine positive Wertung des Textes vor, bei der davon auszugehen ist, dass sie zum einen die Wertung derjenigen Zuschauer beeinflusst, die den Text noch nicht kennen. Zum anderen nimmt er jedoch auch Einfluss auf die Beurteilung der Zuschauer, die Menasses Buch

⁷¹⁶ Vgl. Interview 06/ml4 (FB 104), 8.3.2.6.6, Z. 265.

⁷¹⁷ Interview 02/sl2 (FB 006), 8.3.2.5.2, Z. 100.

⁷¹⁸ Interview 03/sl2 (FB 002), 8.3.2.5.3, Z. 22.

⁷¹⁹ Ebd., Z. 85.

⁷²⁰ Interview 04/sl2 (FB 003), 8.3.2.5.4, Z. 241f.

⁷²¹ Vgl. Interview 02/sl2 (FB 006), 8.3.2.5.1, Z. 98-100.

⁷²² Interview 03/sl2 (FB 002), 8.3.2.5.3, Z. 60.

⁷²³ Vgl. ebd., Z. 58-60.

⁷²⁴ sl2, 00:03:07.

⁷²⁵ »Geschmack ist ein Talent wie Singen oder Autofahren, das macht ja auch jeder, obwohl es kaum einer kann.« Ebd., 00:02:59; Menasse: *Lässliche Todsünden*, S. 99.

⁷²⁶ Ebd., 00:06:47.

⁷²⁷ Ebd., 00:06:15.

bereits ganz oder teilweise gelesen haben, und zwar indem er einen Satz als ganz besonders gut heraushebt, den viele vermutlich selbst nicht als solchen identifiziert haben.

Auch bei der Münchner Lesung nimmt Menasses Gesprächspartner, der Pfarrer Rainer Maria Schießler, eine entsprechende Wertung vor, wenn er ein Zitat vorträgt, das einzubinden er bereits vor der Veranstaltung geplant hat, und das seine eigene Meinung widerzuspiegeln scheint:⁷²⁸

Michael Naumann schreibt: »Literatur, so die Erwartung der Mehrzahl aller Leser, möge erheitern, ermutigen oder zumindest den Eindruck erwecken, dass das Elend der Welt lediglich zwischen zwei Buchdeckeln Platz finde, während das Leben in Wirklichkeit fröhlich weitergehe. Große Literatur kümmert sich aber nicht um diese Art. Insofern sind Eva Menasses Kurzgeschichten große Literatur.«⁷²⁹

Anders als in Stuttgart erfolgt dieser Einwurf jedoch erst nach dem Auftritt der Autorin mit den Auszügen aus beiden Erzählungen. Eine Präfigurierung der Wahrnehmung wie in Stuttgart bleibt mithin aus.

Der Modus der Gespräche beider Interviewer mit der Autorin wird bereits durch die räumliche Relationierung der jeweiligen Bühnenakteure zueinander angedeutet, und zwar in unterschiedlichem Maße. Schecks und Menasses entspricht der Sitzordnung, die im Stuttgarter Literaturhaus bei zwei Akteuren auf der Bühne üblich ist: Beide sitzen im rechten Winkel zueinander am selben Tisch auf der nur wenig erhöhten Bühne in der Ecke des Raums; jeder von ihnen hat also eine Wand im Rücken, wodurch sie jeweils frontal zum einen, mit der Seite zum anderen und im Halbprofil zum dritten Segment des Publikums sitzen. In der Folge erwarten Gäste, die diese Anordnung bereits einmal oder bei der Mehrzahl ihrer Literaturhausbesuche erlebt haben,⁷³⁰ auch für das Autorengespräch keine grundlegenden Abweichungen vom üblichen Frage-Antwort-Modus – ein typisches Beispiel für eine assoziative Annahme, die auf einer empirisch unterbestimmten, induktiv gefolgerten Regel fußt.

Eine weitergehende, positive Spezifikation des Gesprächsmodus lässt sich aus der räumlichen Relationierung jedoch kaum ableiten. Sie ist lediglich jenen Zuschauern möglich, die Denis Scheck bereits als Veranstaltungs- oder TV-Moderator erlebt haben. In einem solchen Fall ist davon auszugehen, dass die Besucher annehmen, Schecks Moderation werde den bei Autorenlesungen

⁷²⁸ Weil Schießler vor dem letzten Satz eine kurze Pause macht, wirkt es auf den Zuhörer so, als wäre das Zitat an dieser Stelle beendet und die Wertung von Menasses Text würde durch ihn selbst erfolgen.

⁷²⁹ ml4, 00:43:37. Das Zitat entstammt Michael Naumanns Rezension von *Lässliche Todsünden*. Vgl. Michael Naumann: »Im Wiener Bestiarium«, in: *Die Zeit*, 27.8.2009.

⁷³⁰ Wie viele dies insgesamt sind, lässt sich zwar nicht rekonstruieren, gleichwohl waren lediglich 5 % der Zuschauer noch nie bei einer Autorenlesung (8.4.9.1, nie_al). Es ist deshalb davon auszugehen, dass der Anteil derjenigen, die ein entsprechendes Setting im Stuttgarter Literaturhaus schon einmal erlebt haben, ebenfalls gering ist.

typischen Frage-Antwort-Wechsel in der Weise variieren, die später tatsächlich zu beobachten war: Wie ich oben bereits erwähnt habe, folgen Denis Schecks Beiträge nicht lediglich einer vorher erarbeiteten Liste mit Fragen. Vielmehr schließt er mit spontanen Nachfragen, aber auch der Darstellung seiner eigenen Meinung zu bestimmten Gesprächsaspekten an Menasses Antworten auf eine Ausgangsfrage an und ermöglicht der Autorin so, selbst Gesprächsbeiträge einzuwerfen, ohne dass ihr vorher eine Frage gestellt worden ist. Die Kommunikation der beiden Akteure wirke so »relativ natürlich«,⁷³¹ bemerkt eine Zuschauerin, auch wenn de facto in erster Linie Denis Schecks Beiträge das Gespräch lenken. Vor allem aber signalisieren Schecks spontane Gesprächsbeiträge, die Nachfragen und inhaltlichen Bemerkungen, eine hohe Wertigkeit von Menasses Ausführungen: Sie sind in einem Maße interessant – so die Implikatur –, dass es sich lohnt, sie noch weiter zu vertiefen.

Darüber hinaus schreibt Scheck Eva Menasse direkt und indirekt weitere positive Eigenschaften zu; insbesondere seine Fragen zu Beginn der Veranstaltung evozieren das Bild einer autonomen Intellektuellen: Den letztgenannten Aspekt hebt er bereits in seiner Eröffnungsansprache explizit hervor,⁷³² und wenig später stellt er das Verfassen von Erzählungen in Opposition zu ökonomisch-rationalen Produktionsprinzipien, denen zufolge Menasse nach dem Verkaufserfolg ihres Debütromans *Vienna* erneut einen Roman hätte schreiben müssen. Menasse wiederum bestätigt dies und schreibt sich selbst in der Folge Unabhängigkeit von den Erwartungen ihrer Verleger und ökonomischen Überlegungen zu,⁷³³ aber auch von den Erwartungen potenzieller Leser eines Nachfolgetitels von *Vienna*. Zugleich stellt sie Aspekte ihres Schreibens als »unbeschreibliches Mysterium der kreativen Schübe dar« und knüpft damit an den autonomieästhetischen Inspirationstopos an.⁷³⁴ Auf diese Weise bedient sie subfeldspezifische, bildungskulturell-hochliterarische Wertmaßstäbe, was vom Stuttgarter Publikum positiv gewertet wird: In der Folge wird sie als »sehr intellektuell«⁷³⁵ wahrgenommen sowie als eine Person, die sich abzugrenzen vermag⁷³⁶ und nicht »manipulieren«⁷³⁷ lässt.

Eine besondere Qualität, die zu höheren Sympathiewerten führt, erlangt die beschriebene Positionierung aber erst durch die Authentifizierung der Aussagen. Diese gelingt, indem Menasse zum einen persönliche Informationen preis-

⁷³¹ Interview 05/sl2 (FB 004), 8.3.2.5.5, Z. 111f.

⁷³² Vgl. sl2, 00:03:43.

⁷³³ Hierbei relativierte sie zugleich den Verkaufserfolg von *Vienna*. Vgl. 2009-11-04_AL_S_Menasse, 00:16:30.

⁷³⁴ Ich verstehe Menasses Ausführungen hier jedoch keineswegs als intentionale Selbstinszenierung, sondern als Realisierungen habitueller Dispositionen im oben erläuterten Sinne (Kap. 3.2).

⁷³⁵ Interview 02/sl2 (FB 006), 8.3.2.5.2, Z. 99.

⁷³⁶ Vgl. Interview 01/sl2 (FB 013), 8.3.2.5.1, Z. 163f.

⁷³⁷ Interview 04/sl2 (FB 003), 8.3.2.5.4, Z. 241.

gibt und zum anderen Einblick in ihre Emotionen gewährt.⁷³⁸ So macht sie ihre z.B. Unabhängigkeit von ökonomischen Überlegungen an einem Gespräch mit ihrem Vater fest, der auf Eva Menasses Sorge, ihre Leser erwarteten eine Fortführung des Romans *Vienna* und dass sie wie Kishon von nun an immer dasselbe schreibe, geantwortet habe: »Was ist schlecht am Kishon? Sein Bankkonto?«;⁷³⁹ sie beschreibt sich indirekt als unsicher⁷⁴⁰ und sagt über sich selbst: »Und ich bin schüchtern«;⁷⁴¹ was das eigene Schreiben angehe, sei sie noch immer eine Lernende.⁷⁴² Auch bei diesen Selbstaussagen zeigt sich, dass sie direkte Auswirkungen auf Menasses Wahrnehmung durch das Publikum und dessen Wertungen haben: In der Folge wird insbesondere positiv bewertet, »[d]ass sie sich auch selbst infrage gestellt hat«.⁷⁴³ Dies und die Wahrnehmung, sie habe auch über die eigenen Gefühle »sehr offen«⁷⁴⁴ gesprochen, führen dazu, dass sie als »liebenswert«⁷⁴⁵ repräsentiert wird und zwei der befragten Zuschauer sogar angeben, sie könnten sich einen direkten, freundschaftlichen Kontakt zu der Autorin gut vorstellen.⁷⁴⁶

Darüber hinaus fungieren Menasses persönlichere Ausführungen als Authentizitätsnachweis, der sich auch auf den Vortrag ihrer Texte überträgt: »[M]an nimmt ihr [...] ab, was sie da schreibt und spricht«,⁷⁴⁷ gibt eine Zuschauerin an, und auch ihr Vortrag sei »sehr echt«⁷⁴⁸ gewesen.⁷⁴⁹ Entsprechend wird bei den spontan bestbewerteten Auftrittsaspekten die Authentizität des Auftritts in Stuttgart häufiger genannt als in München (S: 21 %, M: 5 %; 8.4.21.1).

Es scheint naheliegend, dass es u.a. durch die Übertragung der Menasse zugeschriebenen Authentizität auf den Auftritt den Zuschauern in Stuttgart in der Folge auch eher als jenen in München gelingt, sich in die Figuren der beiden Erzählungen *Zorn* und *Wollust* einzufühlen: In München gaben 18 % der Zuschauer an, dass ihnen dies nicht gelungen sei, während es in Stuttgart

⁷³⁸ Dies geschah bei F. C. Delius' Lesungen in weit geringerem Maße.

⁷³⁹ sl2, 00:07:15.

⁷⁴⁰ Ebd., 00:08:10.

⁷⁴¹ Ebd., 00:16:00.

⁷⁴² Ebd., 00:12:00; vgl. auch ebd., 00:18:30.

⁷⁴³ Interview 02/sl2 (FB 006), 8.3.2.5.2, Z. 81. Vgl. auch Interview 03/sl2 (FB 002), 8.3.2.5.3, Z. 298.

⁷⁴⁴ Interview 05/sl2 (FB 004), 8.3.2.5.5, Z. 27. Vgl. auch Interview 04/sl2 (FB 003), 8.3.2.5.4, Z. 239f.

⁷⁴⁵ Interview 05/sl2 (FB 004), 8.3.2.5.5, Z. 283.

⁷⁴⁶ »[W]enn sie hier wohnen würde, wäre ich gerne mit ihr befreundet«, denn: »[I]ch glaube, das ist jemand, der mich sehr gut verstehen könnte«, meint eine Zuschauerin. Interview 03/sl2 (FB 002), 8.3.2.5.3, Z. 299-301. Vgl. auch Interview 01/sl2 (FB 013), 8.3.2.5.1, Z. 166.

⁷⁴⁷ Interview 03/sl2 (FB 002), 8.3.2.5.3, Z. 90f.

⁷⁴⁸ Ebd., Z. 183.

⁷⁴⁹ Vgl. auch Interview 04/sl2 (FB 003), 8.3.2.5.4, Z. 181.

nur 6 % waren (8.4.22.1, a.01.II.02d),⁷⁵⁰ und zwar obwohl sich die Vortragsweise und die Textausschnitte bei beiden Veranstaltungen nicht unterscheiden und man aufgrund der vergleichbaren soziokulturellen Hintergründe vermuten darf, dass es keine systematischen Unterschiede im Erfahrungswissen beider Publika gibt, auf dem ja die Identifikation mit Figuren wesentlich basiert.

Ein weiterer wichtiger Aspekt, der bereits vor Menasses Auftritt mit ihren Texten dazu beiträgt, die Figuren als realistisch und in ihren Einstellungen, Motiven und Bedürfnissen nachvollziehbar zu markieren – Letzteres notwendige, Ersteres fakultative Bedingung von Empathie –, waren mehrere Aussagen über den eigenen Produktionsprozess. So sagte Menasse: »Ich liebe meine Figuren, innig«,⁷⁵¹ attestiert ihnen selbst also ein Identifikationspotenzial; »[i]ch weiß einfach, wie die Leute ticken«,⁷⁵² gibt sie zudem vor dem Hintergrund an, dass ihre Figuren allesamt Wiener sind; weiterhin verweist sie direkt vor ihrem Textvortrag am Beispiel einer Textpassage, die Denis Scheck in einem anderen Zusammenhang zitiert, darauf, dass Aspekte dessen, wie die Figuren in ihren Texten handeln, auf »Wirklichkeit oder Selbsterlebtes«⁷⁵³ zurückgehen. Die von Scheck wiedergegebene Figurenäußerung scheint von Menasse spontan in Zusammenhang mit der Referenzialisierbarkeit des Textes gebracht worden zu sein; zugleich deutet sie an, dass es noch deutlich mehr Aspekte des Figurenhandelns in ihren Erzählungen gibt, die auf entsprechende Erlebnisse zurückgeführt werden können. Nun wissen die Veranstaltungsbesucher nicht, welche dies sind, weshalb anzunehmen ist, dass sie den Texten insgesamt ein höheres Maß an Realismus zuschreiben, als sie es ohne Menasses Bemerkung getan hätten.

Dieser Annahme leistet die Autorin im zweiten Gesprächsabschnitt Vorschub. Dort beschreibt sie sich selbst als »Beobachterin der Realität«, und zwar mit einer Aussage, die durch ihre rekurrente Struktur aller Wahrscheinlichkeit nach sehr einprägsam war.⁷⁵⁴ So sagte Menasse über sich:

Ich beobachte Kinder und ich beobachte Paare, also, ich beobachte die Geschlechter, und mich interessieren halt die Situationen, wo man sich missver-

⁷⁵⁰ Dabei handelt es sich um einen der größten Unterschiede zwischen den Beurteilungen beider Publika, die in FB-II geschlossen abgefragt wurden (8.4.22.1). Eine ähnlich große Differenz findet sich bei der Beurteilung des Textes hinsichtlich der Frage, ob er eine tiefere Bedeutung hatte (ebd., a01.II.05d) – hierauf wird unten genauer eingegangen.

⁷⁵¹ sl2, 00:24:53.

⁷⁵² Ebd., 00:26:58.

⁷⁵³ Ebd., 00:28:44.

⁷⁵⁴ Einen Hinweis hierauf bietet der Umstand, dass in den Interviews wiederholt positiv hervorgehoben wurde, dass Menasse eine gute Beobachterin sei. Vgl. Interview 01/sl2 (FB 013), 8.3.2.5.1, Z. 121-124; Interview 05/sl2 (FB 004), 8.3.2.5.5, Z. 25, 38, 123, 141-146.

steht. Und die Missverständnisse sind zwischen Männern und Frauen meiner Beobachtung nach ebenso groß wie die zwischen Erwachsenen und Kindern.⁷⁵⁵

Denis Scheck fragte daraufhin, ob dies der Grund für die »psychologische Raffinesse [...] in ihren Erzählungen«⁷⁵⁶ sei, die wiederum gleichsam »mit Händen zu greifen«⁷⁵⁷ sei: »Sind sie denn so 'ne Art ›Superbeobachterin‹, jemand, der mit einem eingebauten Slomo-Objektiv durch die Welt läuft?«,⁷⁵⁸ fragt der Literaturkritiker, was Menasse schlussendlich bestätigt.

Gestützt wird die Hypothese, dass die angeführten Gesprächsäußerungen einen Einfluss auf die Wahrnehmung und Wertung der Zuschauer hatten, dadurch, dass sich zwischen quantitativ abgefragter Wertung der Auftrittswirkung »Einführung in Figuren aus dem Text« und dem entsprechenden Wertmaßstab (FB-18, wm29) für das Münchner Publikum ein signifikanter Zusammenhang mit mittlerer Effektstärke feststellen lässt, für das Stuttgarter Publikum jedoch keinerlei Korrelation (8.4.22.1.2.2). Die positiven und negativen Wertungen der besagten Auftrittswirkung hängen in München also auch von der Ausprägung des zugehörigen Wertmaßstabs ab (top-down). In Stuttgart scheint es hingegen einen Komplex von Reizen bzw. Informationen (bottom-up) zu geben, der dafür sorgt, dass die Wirksamkeit entsprechender Top-down-Prozesse suspendiert wird. Zudem müssen die entsprechenden Reize etwas sein, was in München in dieser Form nicht geboten wurde. Da sich die Auftritte hinsichtlich der Vortragsweise stark ähneln und die Textauszüge dieselben sind, sind es andere Auftrittsaspekte, die als Zuordnungsvoraussetzungen für die besagten Wertungen fungieren; der Schluss auf die beste Erklärung legt nahe, einen nicht näher bestimmbareren Einfluss der eben beschriebenen Faktoren anzunehmen.⁷⁵⁹

⁷⁵⁵ sl2, 01:14:54.

⁷⁵⁶ Ebd., 01:15:27.

⁷⁵⁷ Ebd., 01:15:30.

⁷⁵⁸ Ebd., 01:15:31.

⁷⁵⁹ Es sei noch einmal ausdrücklich darauf hingewiesen, dass die erwähnten Aspekte keineswegs die einzigen und vermutlich noch nicht einmal die zentralen Gründe dafür sind, dass Zuschauern die Einführung in die Figuren, die in den Erzählungen agieren, insbesondere natürlich in die Protagonisten, gelingt oder nicht. Hierzu tragen auch Faktoren wie z.B. Menasses Vortragsweise bei, Faktoren wie die Anschlussfähigkeit der fiktionalen Welt an die Lebenswelt der Rezipienten und v.a. die je nach Protagonist unterschiedliche sprachliche Gestaltung der Figurenrede sowie die erzählten Gedankengänge der Figuren, die aufgrund ihrer Detailliertheit und der Assoziationen, die durch den jeweiligen fiktionalen Lebenslauf bedingt sind, individuell wirken – in den Interviews finden sich hierzu verschiedene Anhaltspunkte. Die Aspekte, die ich in der obigen Wertungserklärung herangezogen habe, sind jedoch jene – so meine These –, durch die sich die Zuschauerlenkung bei der Stuttgarter Lesung von der in München unterscheidet.

Ein weiterer Aspekt, den ich bislang nicht erwähnt habe und der die Bemühungen der Zuschauer angeregt haben könnte, sich in die jeweiligen fiktionalen Kontexte und damit auch die Figuren ›hineinzudenken‹, ist Eva Menasses Abgrenzung von solchen Rezipien-

Stellt man der Analyse der ausgewählten Publikumsbewertungen von Menasses Stuttgarter Lesung jene in München gegenüber, zeigt sich, dass es ebenfalls v.a. die Relationierung und das Zusammenspiel von Autorin und Gesprächspartner waren, die zu einer spezifischen Wahrnehmung Menasses führten (ich habe sie oben bereits in Teilen beschrieben). Während die Anordnung von Autor und Interviewer bei Lesungen im Münchner Literaturhaus üblicherweise jener in Stuttgart entspricht, wurde in diesem Fall bewusst hiervon abgewichen: Beide Gesprächspartner saßen einander an zwei verschiedenen Tischen gegenüber, die im stumpfen Winkel zueinander standen und sich an einer Ecke berührten. Berührungspunkt der beiden Akteure war das titelgebende Thema von Menasses Buch, die Sünde. Der katholische Pfarrer Schießler und Menasse hatten jedoch unterschiedliche Perspektiven auf das Thema Sünde, wie sich bereits zu Beginn des Gesprächs zeigte, und sie nahmen zudem unterschiedliche Positionen zum Umgang hiermit ein, insbesondere zu jenem der katholischen Kirche.

In Stuttgart eröffnete Florian Höllerer die Lesung mit humorvollen Bemerkungen zum Thema Sünde: Habgier, so der Literaturhausleiter, könne man später am Büchertisch ausleben, Völlerei unten im Restaurant Vinum.⁷⁶⁰ Marion Böscker bemüht sich um einen ganz ähnlichen Einstieg, indem sie – mit Bezug auf Elmar Krekelers Rezension von *Lässliche Todsünden* in der Zeitung *Die Welt* – bemerkt, dass Menasses Buch es bedauerlich erscheinen lasse, »dass den religiösen Urvätern nur sieben Todsünden eingefallen sind«;⁷⁶¹ ihre Eröffnung beendet sie, indem sie dem Publikum einen »ganz vergnüglichen, schönen, sündigen Abend«⁷⁶² wünscht. Anders aber als in Stuttgart, wo Denis Scheck den Fokus im Anschluss an die Veranstaltungseröffnung Höllerers zunächst auf die Literarizität des Textes legte und nicht auf das übergeordnete Thema der Geschichten einging, folgt in München eine Eröffnungsansprache Schießlers, die das Thema Sünde in den Mittelpunkt rückt und das ihr – so Schießler – häufig versteckt zugrunde liegende »Getriebensein vom Menschen nach Anerkennung, nach Geborgenheit, nach Glück, nach Stunden des Zuhause-seins«.⁷⁶³ Das Thema der Geschichten wird hier also von Beginn des Ge-

ten, die hierzu nicht bereit sind: Sich immer wieder in neue fiktionale Kontexte einzufinden, wie es das Lesen von Kurzgeschichten erforderlich mache, »muss ihnen [den Lesern, SD] trotzdem weiterhin gnadenlos zugemutet werden«, so Menasse; es »mag sie stören«, aber das sei »kein ernstzunehmender Standpunkt«. sl2, 00:13:21. Mit dieser gleichsam literaturpädagogischen, normativen Behauptung ordnet sich die Autorin den Rezipienten über. Da sich aber keinerlei Hinweise darauf finden lassen, dass Zuschauer dies negativ bewertet haben, lässt sich vermuten, dass Menasses Diktum sie eher dazu herausgefordert hat, ihm zu genügen.

⁷⁶⁰ Vgl. sl2, 00:01:12.

⁷⁶¹ ml4, 00:00:50; vgl. Elmar Krekeler: »Wundervolle Waschlappen«, in: *Die Welt*, 10.10.2009.

⁷⁶² ml4, 00:03:23.

⁷⁶³ Ebd., 00:04:35.

sprächs an ernsthaft erörtert. Zwar machen sowohl Schießler als auch Menasse scherzhafte Bemerkungen, in Reaktion auf Ausführungen des jeweils anderen, diesen geht aber häufig die sozial verbindende Wirkung durch das *gemeinsame* Lachen der Akteure, das Lachen der Akteure *miteinander*, ab – ganz anders als in Stuttgart.

Vor allem aber bleiben die Sünde und die Wege, mit ihr umzugehen (so z.B. die Beichte), die zentralen Themen des Autorengesprächs. Dabei ist es insbesondere Schießler, der über Sünde und Beichte referiert, der nach dem Grund für das Thema fragt und nach der Bedeutung des Titels. Eva Menasse hingegen bringt – so auch als Grund für Thema und Titel – außerspezifische Faktoren ins Spiel, sie beantwortet Schießlers Fragen nicht primär vom Thema her: So sei sie durch das CD-Cover der Interpretation von Kurt Weills *Die sieben Todsünden* durch die Mezzosopranistin Anne Sophie von Otter auf das »Ordnungsprinzip«⁷⁶⁴ des Buches gekommen,⁷⁶⁵ während Günter Grass ihr den Titel vorgeschlagen habe.⁷⁶⁶ Schießler wiederum geht auf Menasses Ausführungen nicht ein, sondern kommt stets wieder auf das übergeordnete Thema der Texte zurück, wahrscheinlich weil er durch seine Profession in diesem weit mehr bewandert ist als in literarischen oder literaturbetrieblichen Fragen.

Hierdurch liegt der Blick der Zuschauer zum einen in stärkerem Maße als in Stuttgart auf der Ebene der Bedeutung der Erzählungen; dementsprechend schreiben mehr Zuschauer den vorgetragenen Texten eine »tiefer gehende Bedeutung«⁷⁶⁷ (FB-II) zu (M: 60 %, S: 50 %; 8.4.22.1.2, a.01.II.05d). Zum anderen führt die sequenzielle Struktur der Kommunikation beider Bühnenakteure dazu, dass es misslingt, ein Gespräch *miteinander* zu führen: Schießlers Fragen zielen häufig auf das Thema Sünde, worauf Menasse wiederum nicht eingeht,⁷⁶⁸ und Schießler knüpft seinerseits nicht an Menasses Antworten an. Darüber hinaus äußert Schießler sich häufig in themenbezogenen Monologen, die größtenteils länger als Menasses Beiträge sind und bei denen bereits seine Körperhaltung die Autorin außen vor lässt: Er spricht oft in einer Weise zum Publikum gewandt, dass jeder Einwurf Menasses wie eine unangemessene Unterbrechung wirkt, und da manche von Schießlers Ausführungen ihr Ende nicht erahnen lassen, unterbricht Eva Menasse ihn tatsächlich mehrfach oder versucht es zumindest.⁷⁶⁹ Gepaart mit dem Umstand, dass die konfessionslose

⁷⁶⁴ Ebd., 00:05:37.

⁷⁶⁵ Vgl. ebd., 00:05:30.

⁷⁶⁶ Vgl. ebd., 00:08:08.

⁷⁶⁷ Anhang 8.2.1.1.

⁷⁶⁸ Vielleicht, weil es am Interesse der Autorin vorbeigeht, aus dem heraus sie die Geschichte geschrieben hat: »Mich interessiert an den Sünden [...] die Verletzungen, die wir einander zufügen und [...] auch uns selbst«,⁷⁶⁸ gibt Menasse in Stuttgart zu Protokoll. sl2, 01:23:04.

⁷⁶⁹ Vgl. z.B. ml4, 00:51:57 und 00:54:35, außerdem Schießlers Ausführungen ab 00:57:30.

Menasse⁷⁷⁰ Schießlers Standpunkte z.T. nicht teilt, v.a. aber eine grundsätzliche Kirchenskepsis an den Tag legt, hat die geschilderte Kommunikationsstruktur den Eindruck bei den Zuschauern hinterlassen, als agierten die Autorin und der Pfarrer zum größten Teil ohne- bzw. gegeneinander.

Dies ist m.E. ein wesentlicher Grund, weshalb Eva Menasse in München als weniger sympathisch wahrgenommen wird. Zwar wird ihr zugesprochen, »kritisch«⁷⁷¹ und »schlagfertig«⁷⁷² zu sein, gleichzeitig bewirke genau das »eine gewisse Distanz«⁷⁷³ zum Publikum und bildet so den Ausgangspunkt für eine negative Wertung. Wird Schießler als deutlich dominanterer Gesprächspartner wahrgenommen,⁷⁷⁴ führt dies hingegen zu einer Repräsentation Menasses als »ein bisschen kleinlaut«⁷⁷⁵ und »nicht sehr selbstbewusst«⁷⁷⁶ oder als »ein bisschen unreflektiert«⁷⁷⁷ in sachlichen Fragen und unsouverän im Auftreten.⁷⁷⁸ Die letztgenannte Einschätzung wird ebenso auf Menasses Versprecher beim Vortrag ihres Textes bezogen⁷⁷⁹ und mündet schließlich in der abschließenden Wertung, dass die Autorin »ihren wirklichen ... Weg zum eigenständigen literarischen Werk so noch gar nicht richtig gefunden hat«⁷⁸⁰ – hier findet sich erneut eine Wertübertragung, in diesem Fall von situationsbedingten Auftrittsaspekten auf die allgemeine Kompetenz Menasses in ihrer sozialen Rolle als Autorin. In einer ähnlich starken Wertung kulminieren die negativen Wertungen von Menasses Person im Fall des zuerst zitierten Zuschauers: »Sie hat auch gesagt, dass sie Mutter ist. Ja, das, ich könnte jetzt sagen, das kann ich mir nicht vorstellen«⁷⁸¹ – als Grund hierfür nennt er das Maß, in dem die Autorin »kleinlaut« und »mädchenhaft«⁷⁸² aufgetreten sei.

Diese beiden Fälle verdeutlichen ebenso wie die o.g. Aussagen der beiden Stuttgarter Zuschauer, die sich vorstellen können, mit Menasse befreundet zu sein, dass sich mehrere positive oder negative Einschätzungen der Person des Autors, die sich in einen kohärenten Zusammenhang bringen lassen, zu einer stereotypen, möglichst einfach strukturierten Repräsentation verdichten

⁷⁷⁰ Vgl. ml4, 00:11:11.

⁷⁷¹ Interview 06/ml4 (FB 104), 8.3.2.6.6, Z. 265f.

⁷⁷² Interview 04/ml4 (FB 034), 8.3.2.6.4, Z. 336; ebenso Interview 07/ml4 (FB 060), 8.3.2.6.7, Z. 319.

⁷⁷³ Interview 04/ml4 (FB 034), 8.3.2.6.4, Z. 337f.; ebenso Interview 07/ml4 (FB 060), 8.3.2.6.7, Z. 319-323.

⁷⁷⁴ Vgl. Interview 01/ml4 (FB 118), 8.3.2.6.1, Z. 124-136; Interview 05/ml4 (FB 119), 8.3.2.6.5, Z. 94-96.

⁷⁷⁵ Ebd., Z. 295.

⁷⁷⁶ Ebd., Z. 296.

⁷⁷⁷ Interview 01/ml4 (FB 118), 8.3.2.6.1, Z. 338.

⁷⁷⁸ Vgl. ebd., Z. 124-136.

⁷⁷⁹ Vgl. ebd., Z. 74-84.

⁷⁸⁰ Ebd., Z. 359-362.

⁷⁸¹ Interview 05/ml4 (FB 119), 8.3.2.6.5, Z. 302f.

⁷⁸² Ebd., Z. 229.

(Kap. 2.1). Diese hängt keineswegs nur vom Verhalten des betreffenden Akteurs ab, sondern – wie etwa in Menasse Fall – auch von der Relation zu anderen Akteuren, die mit ihnen im Fokus der jeweiligen Situation stehen bzw. mit ihnen interagieren.

Ich habe oben aufgezeigt, dass die autorbezogenen Informationen im Zentrum des Interesses der Lesungsbesucher stehen: Fast die Hälfte der Zuschauer der untersuchten Literaturhauslesungen hat spontan angegeben, es gehe ihnen bei den jeweiligen Veranstaltungen insbesondere darum, einen Eindruck vom Autor zu bekommen (Kap. 5.3.1.1.2; Abb. 9.2). »Es ist völlig egal, mit welchem Thema sie gekommen wäre, mich hat der Auftritt der Autorin interessiert«,⁷⁸³ führt eine Befragte der Stuttgarter Menasse-Lesung aus. Angesichts der entsprechend hohen Aufmerksamkeit, die der Person des Autors zukommt, erweisen sich die Wahl der Gesprächspartner ebenso wie die Ausrichtung des Gesprächs auch diesbezüglich als wichtige Aspekte, die bei der Ausrichtung von Veranstaltungen zu berücksichtigen sind. Wie ich am Beispiel Menasses gezeigt habe, übertragen mache Zuschauer Aspekte der Beurteilung des Autors auch auf ihre Einschätzung des Auftritts und umgekehrt. Vor allem aber ist es ein wichtiger Faktor für die Bewertung der Veranstaltung insgesamt, wie die Zuschauer den jeweiligen Autor repräsentieren: Je sympathischer die Zuschauer den auftretenden Autor finden, umso positiver fällt auch die Gesamtwertung der Veranstaltung aus (8.4.22.3).

Es mag auf den ersten Blick tautologisch erscheinen, dass höhere Wertungen einzelner Veranstaltungsaspekte zu einer höheren Gesamtwertung führen und umgekehrt: Gefällt Befragten die Veranstaltung insgesamt – so lässt sich vermuten –, schlägt sich dies auf die Wertung aller oder vieler Einzelelemente der Veranstaltung nieder. Dies ist – darauf sei hier noch einmal explizit hingewiesen – natürlich nicht der Fall; die Frage, ob entsprechende Zusammenhänge bestehen, stellt vielmehr den Ausgangspunkt statistischer Zusammenhangsberechnungen dar. Im vorliegenden Fall ist der entsprechende Zusammenhang nicht zuletzt deshalb erwähnenswert, weil er – anders als bei anderen Einzelwertungen – bei jeder der untersuchten Lesungen besteht, und zwar bei zwei Veranstaltungen mit mittlerer (Delius/München [ml3], Bronsky [sl3]) und bei den übrigen fünf Autorenlesungen mit hoher Effektstärke (8.4.22.3; Kontrollvariablen wurden nicht berücksichtigt).

Ich habe bereits darauf hingewiesen, dass sich die Verarbeitung mündlich vermittelter schriftsprachlich konzipierter Texte für Zuschauer bei Literaturveranstaltungen wegen der fehlenden Möglichkeit, die Rezeptionszeit selbst zu bestimmen, problematischer gestaltet (Kap. 5.3.2.1.1). Dies zeigt sich auch an der Wahrnehmung des vorgetragenen Textes bei Menasses Lesungen: Den meisten Zuschauern gelingt in den Interviews nur eine sehr allgemeine Bezugnahme auf inhaltliche Aspekte der Texte und kaum je eine nicht-allgemeine

⁷⁸³ Interview 05/sl2 (FB 004), 8.3.2.5.5, Z. 163-165.

Wertung formaler bzw. sprachlicher Eigenschaften (hierauf wurde oben bereits verwiesen; Kap. 5.3.2.3). Dass die Personenwahrnehmung weitaus intuitiver und deshalb leichter vonstattengeht, ist aller Wahrscheinlichkeit nach auch ein Grund dafür, dass nur wenige Zuschauer spontan Texteigenschaften als beste Veranstaltungsaspekte genannt haben (S: 3 %, M: 7 %; 8.4.21.1.1, a.01.I_t_kn), sondern stattdessen Aspekte der Performance oder Eigenschaften der Autorin.⁷⁸⁴

In der Folge sind es wenige allgemeine Eigenschaften bzw. Wirkungen der Texte, die Bezugsgegenstände der Zuschauerwertungen werden. So rekurren die Befragten beider Menasse-Lesungen in den Interviews auf zwei inhaltliche Komplexe: den Bezug des fiktiven Geschehens (1) zur Lebenswelt der Rezipienten und (2) zur Bedeutungsebene der Texte. Zumindest diejenigen Zuschauer der Lesungen, die die Texte vor ihrem Literaturhausbesuch noch nicht gelesen haben, können kaum Aussagen über die globale Textbedeutung machen, da sie den Text nicht zur Gänze kennen. Gleichwohl implizieren die paratextuellen Informationen wie der Titel des Erzählungsbandes und die der einzelnen Geschichten, dass Letztere allegorisch auf die einzelnen Todsünden zu beziehen sind.

Menasses Ausführungen bei der Lesung in München bekräftigen diesen Eindruck. Zwar zeigt sie sich inspiriert von biblischen Gleichnissen wie etwa jenem von den Arbeitern im Weinberg, schreibt ihren Geschichten aber keine parabolische Bedeutung zu, sondern beschreibt sie als offener für Bedeutungszuschreibungen:⁷⁸⁵ »Sie sollen zum Nachdenken anregen«,⁷⁸⁶ sich in der Folge aber nicht lediglich als erkenntnis-, sondern lebensbedeutsam erweisen.⁷⁸⁷ Entsprechend wirkten die Kurzgeschichten wegen ihrer Anknüpfungsmöglichkeiten an die Lebenswelt der Rezipienten, wie Menasse ausgehend von den Lektüererfahrungen Bekannter angibt:

»Da hab ich was gefunden, da hab ich mich selbst wiedererkannt«, oder: »Da seh ich, was ich vor 20 Jahren einmal in einer anderen Beziehung falsch gemacht hab«, und so. Also, vielleicht ist das Buch ja, gewissermaßen, ein, ähm, ökumenisches Konzept, in dem Sinne nämlich, [dass es, SD] dieses katholische

⁷⁸⁴ Dies ist mit Sicherheit auch dadurch bedingt, dass die werthaltigen Erwartungen eher auf die Autoren als auf die Texte gerichtet sind. Gleichwohl haben mit 19 % mehr Lesungszuschauer textbezogene Wertmaßstäbe spontan als wichtigste Aspekte der Auftritte genannt (FB-15; Abb. 9.11), als schließlich entsprechend gewertet haben (die einzige Ausnahme ist Delius' Stuttgarter Lesung (8.4.21.1)).

⁷⁸⁵ ml4, 00:57:30. Zum Rezeptionsmodus biblischer Gleichnisse vgl. Klaas Huizing: *Homo legens. Vom Ursprung der Theologie im Lesen*, Berlin, New York: de Gruyter 1996, S. 6.

⁷⁸⁶ Ebd., 00:55:47. Dass dies gelinge, sagt eine Zuschauerin explizit: »[I]ch war ein bisschen aufgerüttelt [...]. Ist alles so harmonisch geschildert, recht humorvoll, und dann kommt eben der springende Punkt. [...] Also, man kann darüber nachdenken, wollen wir mal so sagen. Man muss darüber nachdenken.« Interview 06/ml4 (FB 104), 8.3.2.6.6, Z. 131, 142-146.

⁷⁸⁷ Zum Wert der Lebensbedeutsamkeit vgl. Kap. 5.3.1.1.1, Fn. 220.

5. Publikumsbewertungen bei Autorenlesungen und Poetry Slams

Prinzip der Todsünde zusammenführt mit dem, was dann die, ähm, Protestanten an die Stelle der Beichte gesetzt haben, nämlich das eigene Gewissen, vor dem man sich ja dann verantworten muss – das ist ja eigentlich das Spannende. In dem Buch geht's ja darum: Wo verletzen Menschen einander und wie, äh, können sie da wieder rauskommen.⁷⁸⁸

Genau dies sind die Aspekte, auf die sich auch die Rezipienten der Münchner Lesung mit ihren Wertungen beziehen, so etwa eine befragte Buchhändlerin:

Was mir richtig gut gefallen hat, war der Versuch, diese ... Affekte, die sie ja darstellen will, und die Entstehung der Affekte alltagsgeschichtlich ... darzustellen. [...] [D]as hat mir imponiert, dieses Versenken in die Alltagsgeschichte einer Generation, der ich selber auch angehöre.⁷⁸⁹

Eine andere Zuschauerin nimmt die entgegengesetzte Perspektive auf dasselbe Phänomen ein: »[D]ass man einfach Alltagssituationen auch unter so 'ner Perspektive [vor dem Hintergrund der Todsünden, SD] sehen kann, das war eigentlich schon ganz spannend.«⁷⁹⁰ Zum Wertungsgegenstand wird die konzeptuelle Verknüpfung des übergeordneten Strukturprinzips des Buches und der Handlung der jeweiligen Kurzgeschichten bei einem der Befragten auch im negativen Sinne:

Einfach weil es irgendwie ... wirkt es gekünstelt. Ich kann auch gar nicht richtig beschreiben, woran das liegt. Das kommt vielleicht von der Konstruktion so ein bisschen. Ich könnte mir vorstellen, dass ein bisschen damit zu tun hat, dass da so was Gewolltes ist in dem Text. Also, sie will jetzt über die und die Sünde schreiben und versucht, so eine Situation hinzukonstruieren, mit den Figuren und so. Das wirkt immer ein bisschen so auf mich.⁷⁹¹

Die Rede von der ›Alltäglichkeit‹ dessen, wovon in Menasses Kurzgeschichten erzählt wird, bezieht sich v.a. darauf, dass das Erzählte in der realen Welt möglich ist: »[E]s sind aktuelle Sachen«, meint eine 69-jährige Besucherin, und eine weitaus jüngere befragte Schülerin bestätigt diese Einschätzung aus ihrer Perspektive: »Ja, mir hat eben gefallen, dass das sehr aus dem Leben gegriffene Geschichten waren ... in denen man sich eigentlich gut identifizieren konnte und ... ja, es hätte einem selber passieren können, sage ich mal. So in der Richtung.«⁷⁹² Entsprechend werden die inhaltsbezogenen Wertungen des Textes an die autorbezogene positive Wertung geknüpft, »dass die Autorin einfach 'ne unglaublich gute Beobachterin ist.«⁷⁹³

⁷⁸⁸ ml4, 00:14:29.

⁷⁸⁹ Interview 02/ml4 (FB 010), 8.3.2.6.2, Z. 123-125, 130-132.

⁷⁹⁰ Interview 04/ml4 (FB 034), 8.3.2.6.4, Z. 218-220; ebenso Interview 05/ml4 (FB 119), 8.3.2.6.5, Z. 174-176: »Insgesamt finde ich den Gedanken ... es [das Konzept der einzelnen Todsünden, SD] auf alltägliche Situationen herunterzubrechen, gar nicht schlecht«.

⁷⁹¹ Interview 01/ml4 (FB 118), 8.3.2.6.1, Z. 249-254.

⁷⁹² Interview 07/ml4 (FB 060), 8.3.2.6.7, Z. 233-236.

⁷⁹³ Interview 04/ml4 (FB 034), 8.3.2.6.4, Z. 175f.

Gestützt werde der Eindruck, das Erzählte ließe sich auf eigene Erfahrungen bzw. die eigene Lebenswelt beziehen, durch die Gestaltung der Sprache: »[E]s war jetzt keine zu hohe Sprache«,⁷⁹⁴ wird bemerkt, sondern – in einem ebenso positiven Sinne – eine »sehr zeitgemäße Sprache«,⁷⁹⁵ eine »leicht verständliche [...] Sprache«.⁷⁹⁶ Auf spezifische formale Texteneigenschaften können die Zuschauer diese Eindrücke nicht zurückführen. Es lässt sich aber vermuten, dass der unauffällige Satzbau hierzu beigetragen hat: Beide Erzählungen sind weder durch rekurrente Parataxe noch durch einen deutlich hervorstechenden hypotaktischen Stil gekennzeichnet.⁷⁹⁷ Zudem wird das Geschehen durch die Verwendung zeitspezifischer Termini als gegenwärtig markiert (so zumindest der Schluss auf die einfachste Erklärung; streng genommen rücken die verwendeten Worte die Handlung nur in Gegenwartsnähe): So ist die Rede von Feen, die nicht »cool«⁷⁹⁸ seien, von einer »E-Mail«,⁷⁹⁹ der »Autan-Flasche«⁸⁰⁰ (alle in *Zorn*), einer »Antihistaminspritze«⁸⁰¹ und mehr, außerdem finden sich englischsprachige Phrasen wie etwa jene über »*vaginal itching*«⁸⁰² (beide letztgenannte Beispiele in *Wollust*).

Auf derselben Ebene, auf der sich die inhalts- und die sprachbezogenen positiven Wertungen der Münchner Befragten als kongruent erweisen, sind es die des interviewten Zuschauers, der auch die Veranstaltung insgesamt negativ beurteilt hat:

Irgendwie stilistisch ist mir nichts aufgefallen. [...] Weil er [der Text, SD] vielleicht gewissermaßen auch was Glattes hat. Da war jetzt nichts, an dem man sich besonders stark stoßen konnte, und nichts, was irgendwie fasziniert hat.⁸⁰³

Wie die Zuschreibung der gleichen inhaltlichen Eigenschaften dazu führte, dass der Text zumeist positiv, aber auch negativ bewertet wurde, war auch der Umstand, dass den sprachlichen Texteneigenschaften nur ein geringes Maß an Salienz zukam, Ursache sowohl für negative wie auch positive Wertungen.

Es lässt sich vermuten, dass u.a. Menasses o.g. Ausführungen darüber, wie die Erzählungen in *Lässliche Todsünden* ihres Erachtens rezipiert werden und wie sie wirken sollen, die Rezeption der Veranstaltungsbesucher in entsprechende Bahnen gelenkt haben, dass also die Aufmerksamkeit der Rezipienten durch erläuternde Gesprächsbeiträge auf bestimmte Textaspekte gelenkt wur-

⁷⁹⁴ Interview 07/ml4 (FB 060), 8.3.2.6.7, Z. 258f.

⁷⁹⁵ Interview 04/ml4 (FB 034), 8.3.2.6.4, Z. 173.

⁷⁹⁶ Ebd., Z. 237.

⁷⁹⁷ Auf die vorhandenen systematischen sprachlichen Unterschiede beider Texte gehe ich hier nicht ein, da sie m.E. dadurch, dass Menasse beide Texte auf die gleiche Art vorge-
tragen hat, verschleiert wurden.

⁷⁹⁸ ml4, 00:19:15.

⁷⁹⁹ Ebd., 00:21:03.

⁸⁰⁰ Ebd., 00:24:11.

⁸⁰¹ Ebd., 01:11:53.

⁸⁰² Ebd., 01:04:22.

⁸⁰³ Interview 01/ml4 (FB 118), 8.3.2.6.1, Z. 275-281.

de. Hierfür spricht, dass die Wertungen der befragten Zuschauer der Stuttgarter Lesung jenen der interviewten Literaturhausbesucher in München in hohem Maße ähneln (jedoch mit einem Unterschied, auf den ich gleich zu sprechen komme): Auch im Stuttgarter Publikum wird positiv hervorgehoben, »[d]ass sie es einfach in so einer Packung bringt, die man annehmen kann«;⁸⁰⁴ eine befragte Lektorin präzisiert: »Ich find's ziemlich gut, weil ... ja, jeder kann sich halt ein bisschen wiederfinden«.⁸⁰⁵ Und auch hier wird die Anschlussfähigkeit an die eigene Lebenswelt auf die Beobachtungsfähigkeit der Autorin zurückgeführt: »[D]iese Beziehungskrisen, die sich dann – was weiß ich – in destruktiven Kleinigkeiten ausdrücken. Das fand ich gut erfasst.«⁸⁰⁶ Selbst wenn die Gesamtwertung der Texte nicht positiv ausfällt, kommt es zu Anerkennungswertungen der Fähigkeiten Menasses:

Ich gebe zu, ich werde dieses Buch nicht lesen, weil mich diese Beziehungsgeschichten nicht interessieren. Verstehen Sie? Ich fand es sehr gut, ich kann mich nur wiederholen, sehr gut beobachtet, sehr gut beschrieben und ... aber mich selbst interessieren, also, solche Geschichten weniger.⁸⁰⁷

Beeinflusst wurden die inhaltlichen Wertungen der Texte aller Wahrscheinlichkeit nach dadurch, dass Menasse sich ganz ähnlich wie in München zu den Texten äußert: »Mich interessiert an den Sünden – man muss sie auch gar nicht ›Sünden‹ nennen, aber das ist nun halt unser Wort dafür – äh, die Verletzungen, die wir einander zufügen«.⁸⁰⁸ Anders als in der Diskussion mit Schießler, die sich fast gänzlich dem Thema Sünde widmet, ist das Gespräch mit Scheck lediglich an dieser Stelle auf das Thema Sünde/Todsünde fokussiert. In der Folge kommt anders als in München lediglich eine Zuschauerin von sich aus darauf zu sprechen, dass es ihr gefallen habe, »[w]ie sie die Themen umsetzt ... dieses, dieses, diese ›lässlichen Todsünden‹, wie sie damit umgeht«.⁸⁰⁹ Demgegenüber stellen die oben zitierten Stuttgarter Zuschauer – und hier liegt ein zentraler Unterschied zu den befragten Münchner Zuschauern – die Beziehung der Figuren in den Mittelpunkt ihrer inhaltsbezogenen Wertungen. Aufgrund der geringen Fallzahlen kann nicht ausgeschlossen werden, dass die Unterschiede zwischen den verglichenen Interviewgruppen zufällig sind. Die bisherigen Ergebnisse zum Einfluss von Informationen, die durch die Bühnenakteure vergeben wurden, lassen es aber auch hier plausibel erscheinen, dass die Zuschauerwertungen maßgeblich durch sie geprägt wurden.

⁸⁰⁴ Interview 02/sl2 (FB 006), 8.3.2.5.2, Z. 125f.

⁸⁰⁵ Interview 03/sl2 (FB 002), 8.3.2.5.3, Z. 135f.

⁸⁰⁶ Interview 01/sl2 (FB 013), 8.3.2.5.1, Z. 122-124.

⁸⁰⁷ Interview 05/sl2 (FB 004), 8.3.2.5.5, Z. 142-146.

⁸⁰⁸ sl2, 01:23:04

⁸⁰⁹ Interview 02/sl2 (FB 006), 8.3.2.5.2, Z. 124f.

Die dargestellten allgemeinen Wertungskomplexe lassen sich in fast allen Interviews zu den beiden Lesungen von Eva Menasse ausmachen. Sie resultieren aus Repräsentationen der Texte und ihrer Bedeutung. Diese werden ausgehend von (1) textuellen Informationen gebildet, (2) von solchen aus den Gesprächen von Autorin und jeweiligem Moderator (kontextuelle Faktoren) sowie (3) basierend auf subjektseitigen Voraussetzungen der Rezipienten. Bisher habe ich den Schwerpunkt der Wertungsanalysen auf die Informationen gelegt, die im Rahmen der Veranstaltungen vermittelt wurden (bottom-up) und die wiederum neue Schemata generiert haben. Am Beispiel eines Interviews mit einem 40-jährigen Architekten (Interview 08/ml4 bzw. Fragebogen ml4.058) lässt sich der Einfluss individuell besonders ausgeprägter Schemata zeigen (top-down): Hier tritt das Schema der identifikatorischen Rezeption in einer Weise hervor, die den Fall deutlich von allen anderen unterscheidet. Während identifikatorische Aspekte des Zugangs zur Person der Autorin, zum Text oder zur Performance auch bei anderen interviewten Personen zum Gegenstand ihrer Wertung werden, bezieht der hier befragte Zuschauer den betreffenden Wertmaßstab und eng damit zusammenhängende auf sämtliche evaluierten Veranstaltungselemente. Zudem hat der identifikatorische Zugang einen Einfluss auf seine (maximal positive) Gesamtwertung der Veranstaltung:

[I]ch habe schon andere Lesungen im Literaturhaus mitbekommen, die mir auch sehr gut gefallen haben, aber wenn natürlich irgendwie das Thema und die Personen, die dort sprechen, irgendwie nahe sind oder ... wenn man da Einiges irgendwie ... auf sich beziehen kann oder so, dann sind es für mich Faktoren, also dass ich halt ... das Ganze dann noch mehr ... ja, schätzen kann.⁸¹⁰

Die Metapher der ›Nähe‹ zu den Akteuren umschreibt ein Gefühl der Identifikation mit der jeweiligen Person aufgrund geteilter und/oder positiv beurteilter Eigenschaften, wobei Letztere die Identifikation vermutlich erst dann befördern, wenn sie sich auf das eigene Selbstbild, i.e. eigene Identitätszuschreibungen, beziehen lassen oder sich an eigene Erfahrungen anschließen lassen, denen eine besondere Relevanz beigemessen wird. Letzteres scheint auch für die ›Nähe‹ von Inhaltsaspekten der vorgetragenen Texte zuzutreffen: »Also, ich fand schon, dass Sachen dabei waren, die man ... also, die greifbar nah waren, die sehr aus dem Leben gegriffen waren, die man selber auch kennt. Das hat mir gefallen.«⁸¹¹ Entsprechend wird negativ bewertet, was sich nicht als anschlussfähig erweist:

So die Personen, die beschrieben wurden, und ... ja, das hat mich eigentlich gar nicht angesprochen. [...] Also, diese ... wie soll ich sagen, diese Konstellationen ... diese Familie oder ... dieses Pärchen ... also, ich selber habe mich da jetzt nicht drin gefunden oder so.⁸¹²

⁸¹⁰ Interview 08/ml4 (FB 058), 8.3.2.6.8, Z. 188-193.

⁸¹¹ Ebd., Z. 231-233; ml4, 00:57:35.

⁸¹² Interview 08/ml4 (FB 058), 8.3.2.6.8, Z. 233-235, 239-241. An dieser Stelle wird deutlich, wie wirksam der Wertmaßstab der identifikatorischen Einfühlung im Fall des hier

Auf einen eng verwandten Wertmaßstab rekurriert der Rezipient bei der Beurteilung des Autorengesprächs: Am wichtigsten waren ihm die Beiträge der Bühnenakteure, die dem Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg gewidmet waren,⁸¹³ und damit also einer Textsorte, deren Rezeption üblicherweise auf die Herstellung lebensbedeutsamer Bezüge ausgerichtet ist.⁸¹⁴

Ein identifikatorischer Bezug zu den beiden Beteiligten des Gesprächs wird auf verschiedene Weise hergestellt (und zwar zu beiden, obwohl sie grundverschiedene Positionen vertraten und auf sehr unterschiedliche Weise kommunizierten). Bei Moderator Rainer Maria Schießler reicht eine gemeinsame Erfahrung als Ausgangspunkt dafür aus, dass er sich »in den Pfarrer dann auch noch mal gut reinversetzen konnte irgendwie«,⁸¹⁵ dass nämlich der Zuschauer wie Schießler auf dem Münchner Oktoberfest gearbeitet hat (»während dem Studium habe ich das auch schon«).⁸¹⁶ Als positivste Aspekte der gesamten Lesung (FB-19) wurden jedoch Eigenschaften der Autorin angegeben, und auch zu dieser liegt ein identifikatorischer Bezug vor: »Mir hat die Veranstaltung sehr gut gefallen, weil mir die Frau Menasse irgendwie ... sehr nah war, sage ich jetzt mal. Also, sowohl von ihrer Natürlichkeit her als auch ... von dem, wie sie ihre Texte präsentiert hat.«⁸¹⁷

Der Bezug zur Autorin basiert im Wesentlichen auf Menasses Authentizität, für die wiederum ihre »Offenheit«⁸¹⁸ als Voraussetzung fungiert. Ihre Performance bewertet der Befragte zum einen hinsichtlich ihrer »ausdrucksstarke[n] Stimme«⁸¹⁹ positiv; zugleich schätzt er aus persönlichen Gründen Menasses

befragten Zuschauers ist: Wie dargestellt wurde, misslingt der Versuch, einen identifikatorischen Zusammenhang zwischen den Figuren und seiner eigenen Person herzustellen. Ungeachtet des Umstandes, dass er einen (unten noch näher erläuterten) identifikatorischen Bezug zwischen seiner eigenen Person und der Autorin herstellt, weicht er bei der Bezugsherstellung zu den Figuren gleichsam auf die Autorin aus und stellt er sich mögliche Zusammenhänge zwischen ihrer Familie und der Familie vor, die in *Zorn* dargestellt wird – ohne eine Grundlage außer der Information, dass die Autorin auch eine Familie hat: »[W]enn man das von ihrer Familie hört und sich denkt, irgendwie ist sie selbst Teil der Familie, die sie da beschreibt, oder ... Also, das, glaube ich, ist es, was den Leuten da auch noch mal Inspiration gibt zum Nachdenken.« Ebd., Z. 344-347.

»Die Frage nach dem Autobiographischen stellt sich auf Lesungen so direkt, weil die Differenz zwischen Autor und Erzähler beim Vorlesen verschwindet«, hat der Autor John von Düffel behauptet. Seine These ist m.E. zu pauschal formuliert. Sie speist sich aber vermutlich aus der Erfahrung mit Lesungsbesuchern, deren Fragen gezeigt haben, dass sie abduktive Schlussfolgerungen vollzogen haben, deren Gültigkeit in vergleichbarem Maße unwahrscheinlich war. Düffel: »Der Autor als Medium«, S. 51.

⁸¹³ Interview 08/ml4 (FB 058), 8.3.2.6.8, Z. 149-152.

⁸¹⁴ Zur Lebensbedeutsamkeit biblischer Gleichnisse vgl. Huizing: *Homo legens*, S. 6.

⁸¹⁵ Interview 08/ml4 (FB 058), 8.3.2.6.8, Z. 160-162.

⁸¹⁶ Ebd., Z. 159.

⁸¹⁷ Ebd., Z. 23f.

⁸¹⁸ FB-ml4.055, S. 1 [FB-10]

⁸¹⁹ Interview 08/ml4 (FB 058), 8.3.2.6.8, Z. 302.

Dialekt: »Den mag ich sehr, aber nur deswegen ... weil ich ... ja, eine Mutter habe, die aus Österreich kommt, und ... Wiener Verwandtschaft habe, deswegen ist Wien für mich sehr ansprechend.«⁸²⁰ Auch hier liegt also ein identifikatorischer Zugang vor. Außerdem habe Menasse »ihren Text wirklich, wie sagt man, so vorgetragen hat, dass man sehr gut mitgehen konnte«;⁸²¹ die Vortragsweise habe also eine Aktivierung von Affekten bewirkt.

Die identifikatorische Zugangsweise und die mit ihr zusammenhängenden Wertmaßstäbe werden in diesem Einzelfall sehr umfassend wirksam. Wenn gleich sich der Einfluss der top-down wirkenden Schemata nicht quantifizieren lässt, wird doch deutlich, dass er hier gegenüber den im Rahmen der sozialen Situation vermittelten Informationen dominant ist. Zwar bieten insbesondere der Text und die Handlungen der Autorin Anknüpfungspunkte für eine Rezeptionsweise, wie sie hier an alle Bestandteile des Auftritts herangetragen wird. Auf welche Weise jedoch identifikatorische Bezüge zur Person Schießlers sowie zwischen Menasse und den Figuren hergestellt werden, führt vor, dass das Schema der identifikatorischen Zugangsweise im Fall des befragten Zuschauers zu einer (unbewussten) Suche nach entsprechenden Zusammenhängen und in der Folge zu deren *foregrounding*⁸²² führt.

5.3.2.3.2 Auftritte bei Poetry Slams

Bei Lesungen haben die Autoren für den Vortrag ihres Textes deutlich mehr Zeit zur Verfügung als bei Poetry Slams. Wie ich oben bereits dargestellt habe, besteht eine der Regeln bei Poetry Slams darin, dass die Auftritte nur wenige Minuten dauern dürfen (Kap. 2.3.5): Im deutschsprachigen Raum liegt die Zeitbeschränkung üblicherweise zwischen fünf und zehn Minuten; beim Stuttgarter Slam in der *Rosenau* waren es im Untersuchungszeitraum acht Minuten, beim Münchner *Substanz*-Slam zehn Minuten. Mithin haben auch die Zuschauer wesentlich weniger Zeit, sich ein Bild von Text und Autor zu machen, zumal sich die Autoren bei Lesungen anders als beim Slam auch dann auf der Bühne befinden, wenn sie gerade keine Auszüge ihres Textes vortragen. Es ist davon auszugehen, dass die geringere Bühnenzeit der Autoren auch die Wertungen der Slam-Besucher beeinflusst: Je kürzer die Zeit, die zur Meinungsbildung zur Verfügung steht, umso stärker fällt die Wirkung salienter Merkmale von Text, Performance und Autor aus.⁸²³ Zudem ist anzunehmen, dass häufiger als bei Lesungen Informationen, die während des Textvortrags

⁸²⁰ Ebd., Z. 316-318.

⁸²¹ Ebd., Z. 303f.

⁸²² Vgl. Kap. 5.3.2.1.4, Fn. 586.

⁸²³ Es ist sicherlich auch dieser Zusammenhang, der Poetry-Slam-Kritiker zu Aussagen über den in ihren Augen zu hohen Stellenwert der Performance anregt (Kap. 4.2.1.3.2). Die Spannbreite möglicher salienter Eigenschaften ist jedoch weitaus größer als die pauschale Kritik des Veranstaltungsformats suggeriert, die primär von Performance-Aspekten ausgeht.

vermittelt werden, zur Bildung einer Repräsentation des auftretenden Autors herangezogen werden.

Der Saliens von Auftrittselementen kommt bei der Einstellungsgenese von Poetry-Slam-Zuschauern auch noch aus einem weiteren Grund eine andere Funktion zu als bei Lesungen: Die Menge der Auftritte pro Veranstaltung – in Stuttgart sind es zwölf, in München zehn –, führt dazu, dass sich die Rezipienten schon nach kurzer Zeit an viele Aspekte eines Auftritts kaum noch erinnern. Aus diesem Grund fassen Slam-Moderatoren die vorgetragenen Texte vor Vorrundenabstimmungen noch einmal zusammen. Wie sich gezeigt hat, macht auch die Abfrage von Wertungen durch Interviews, die – wie hier – an den darauffolgenden Tagen geführt werden, entsprechende Zusammenfassungen in der Interviewsituation notwendig: Es bleibe – hierauf weisen mehrere Zuschauer hin – kaum in Erinnerung, wessen Auftritt nicht »irgendwelche prägnanten Merkmale«⁸²⁴ aufweise. Doch auch trotz der Zusammenfassungen sehen sich manche Zuschauer außerstande, sich Details von Auftritten vor Augen zu rufen. Bei der Auswertung der Interviewdaten wird hierauf hingewiesen, lässt sich dieses Phänomen beim jeweiligen Auftritt beobachten.

5.3.2.3.2.1 »[D]er ist da rumgehüpft und Vollgas auf der Bühne, das war voll geil«.⁸²⁵ Wertungen von Bumillos *Jammer-Session/ Vom Jammern und Jammen*

Christian »Bumillo« Bumeder tritt seit Anfang 2007 bei Poetry Slams im gesamten deutschsprachigen Raum auf.⁸²⁶ Schnell avancierte er zu einer lokalen Größe der Münchner Poetry-Slam-Szene, aber auch der deutschsprachigen Slam-Szene insgesamt: Zum Zeitpunkt der Auftritte im Münchner *Substanz* (10.5.2009; mp2) und in der Stuttgarter *Rosenau* (7.6.2009; sp3) hatte er den *Substanz-Slam* bereits beim *Slam2007* und beim *SLAM2008* vertreten;⁸²⁷ außerdem hatte er den *Substanz-Slam* in der *Slam Tour mit Kuttner* (Sat.1 Comedy, Erstausstrahlung: 30.3.2008) und eine Ausgabe der dritten Staffel des *WDR Poetry Slam* gewonnen (Erstausstrahlung: 15.2.2009); in einer Dokumentation des Bayerischen Rundfunks wird er als »Star des Poetry Slam« gehandelt.⁸²⁸ War der 1981 geborene Bumillo im Untersuchungszeitraum noch

⁸²⁴ Interview 03/sp1 (FB 026), 8.3.1.1.3, Z. 129.

⁸²⁵ Interview 05/sp3 (FB 022), 8.3.1.5.5, Z. 273f.

⁸²⁶ Vgl. Christian Bumeder: »Vita«, auf: *bumillo.com* (o.D.), URL: <http://www.bumillo.com/download/pressemappe-vita.zip>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁸²⁷ Vgl. Frank Klötgen (Red.): »Bumillo« (o.V.), auf: *Slam2007 in Berlin – 10 Jahre deutschsprachige Poetry-Slam-Meisterschaften – vom 3.-7. Oktober 2007* (o.D.), URL: <http://www.slam2007.de/teilnehmer/detail/bumillo.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016; Verein SLAM2008 (Red.): »Slams – Einzel/U20« (o.D.), auf: *slam2008.ch – Die grossen deutschsprachigen Poetry Slam Meisterschaften 2008 in Zürich*, URL: http://www.slam2008.ch/?page_id=63, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁸²⁸ Urbach: *Slam Poetry*, 00:02:06.

Student bzw. Promotionsstudent, lebt er inzwischen von seiner Arbeit als Autor, Auftretender auf Slam-, Kabarett- und Lesebühnen, Rapper, Veranstalter und Moderator, u.a. der kulturjournalistischen TV-Sendung *Südlicht* des Bayerischen Rundfunks.⁸²⁹

Sowohl in Stuttgart als auch in München trat er in der zweiten Vorrunde auf, und zwar jeweils an zweiter Stelle (in München als sog. *local* nach dem gesetzten Sebastian 23, in Stuttgart nach Caro K., die als Auftretende aus der offenen Liste gelost wurde). Bei beiden Veranstaltungen trug er denselben Text vor, dessen Titel er in München mit *Jammer-Session/Vom Jammern und Jammen* angab (in Stuttgart nannte er lediglich den zweiten Teil als Titel).⁸³⁰ Sowohl in München als auch in Stuttgart gelangte Bumillo mit seinem Auftritt in der Vorrunde ins Finale, das er anschließend aber nicht für sich entscheiden konnte.⁸³¹

Bumillos Text ist zum größten Teil in Versen verfasst sowie gereimt und wurde vom Autor frei, also ohne Textblatt, von dem er hätte ablesen können, und zumeist rappend vorgetragen. Er selbst leitete seinen Vortrag in Stuttgart mit den Worten ein: »Das folgende Stück ist kein Text, sondern eine Jammer-Session«. ⁸³² Mit dieser Anspielung auf Jam-Sessions, bei denen Musiker miteinander improvisieren, bezieht er sich erstens auf die Struktur der Textabschnitte. In diesen tritt ein autodiegetischer Erzähler – so wurde durch den Auftritt deutlich – in einen improvisierten Dialog mit zwei fiktiven Instanzen: Im ersten Teil äußert er Kritik daran, dass viele Menschen lediglich die negativen Aspekte von Erlebnissen oder Erfahrungen sehen, und stellt dem seine eigene, positive Perspektive gegenüber; dies wiederum hinterfragt eine »meckernde« Hyäne, die Bumillo mit seiner Hand darstellte und mit veränderter

⁸²⁹ Vgl. »Bumillo. Es gilt das gesprochene Wort« (o.V.), auf: *bay6rn. Bayern hoch sechs* (10.6.2015), URL: <http://bayernhochsechs.de/bumillo-es-gilt-das-gesprochene-wort/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁸³⁰ Vgl. mp2, 01:41:05; sp3, 01:25:56.

⁸³¹ Im Finale der beiden Veranstaltungen trug er jeweils andere Texte vor: in München ein Kurzgedicht zur Finanzkrise (»Die Finanzkrise / ist der Grund, / warum ich meine Blumen / nur noch mit dem Schwanz gieße«; mp2, 02:19:30) sowie ein Gedicht nach Bertold Brechts *Liefere die Ware!* mit dem Titel *Der urbane Garten oder Ballade vom ewigen Produzieren und Konsumieren*; in Stuttgart ein sog. *audience participation poem*, bei dem das Publikum auf vorher festgelegte Äußerungen des Auftretenden eine bestimmte Antwort gibt. Im Fall von Bumillos Vortrag seines Textes *Bock* wurde das Publikum von Bumillo dazu angehalten »Bock! Bock!« zu wiederholen, wenn er ausrief: »Ich hab' Bock! Bock!«. Vgl. sp3, 02:27:18.

Es ist möglich, dass die Auftritte Bumillos im Finale das Bild beeinflusst haben, das die Zuschauer von ihm konstruiert haben und über das sie sich in den später geführten Interviews geäußert haben. Entsprechende Zusammenhänge lassen sich nicht ausschließen, in den Interviews finden sich jedoch zumindest keine Hinweise hierauf.

⁸³² sp3, 01:25:51.

Stimme sprach.⁸³³ Letzteres traf auch zu auf »die 50-jährige Ehefrau des beruflich erfolgreichen Investmentbankers, die bei Aldi vor mir an der Kasse steht«,⁸³⁴ weil ihre Haushaltshilfe krank ist; sie vertritt im zweiten Teil die negative Perspektive. Getrennt werden beide Teile des Textes durch ein »Will-Smith-Zwischenspiel«,⁸³⁵ in dem Bumillo den Rapper Will Smith nachahmte, genauer: die für seine Stücke typischen Kombinationen aus Interjektionen (insbesondere »yeah«) und Lachen – also inhaltlich dem kritisierten Jammern gegenüberstehende Äußerungen. In beiden Teilen entgegnet der Ich-Erzähler des Textes auf das Jammern der beiden dargestellten Figuren wiederholt, dass er statt zu jammern lieber das r aus »jammern« streiche und jamme, so etwa im Dialog mit der Hyäne: »Ich würd' gern abgehn, / und deshalb streich' ich das r aus »jammern« und jamme.«⁸³⁶ Die entsprechenden Textpassagen übernehmen die Funktion eines Refrains, gleichen sich aber nie vollständig.

Zweitens fungiert Musik – Klang, Gesang und Rap, Instrumente und Scratches sowie musikalische Genres – als zentraler Bildbereich, um positive und negative Lebenseinstellungen zu illustrieren. So werden z.B. am Ende der zweiten »Session«, bevor der Text mit einem moralischen Appell an die Rezipienten schließt, populärkulturelle musikalische Genres als Metaphern für positive Erlebnisformen verwendet sowie – gemäß der metaphorischen Bedeutung des englischen Wortes »blue« im Fall des Blues – für eine negative Betrachtungsweise von Erfahrungen:

Hey! Drück mal auf die Tuba, blas die Trübsal einfach weg und erspar uns
deine Tränen,

Wir hier in München, wir streichen das r aus »jammern« und jammen ...

[Bumillo klatscht schräg über dem Kopf rhythmisch in die Hände und fordert das Publikum so auf, mitzuklatschen, was es auch bereits beim zweiten Klatschen macht.]

... ja, wir jammen!

Ich bin kein Fontane, ich bin eine Fontäne,
denn ich sprudel' einfach über, wenn ich hier so jamme,
j-j-j-jamme.

Hey, Mademoiselle, je t'aime, je t'aime,
je-je-je-je t'aime.

Ich hab' 'nen Bauch und schiefe Zähne, aber guck mal, wie ich j-j-j...

[Beim »j-j-j...« lüpfte Bumillo stückweise sein T-Shirt. Dann macht er eine winzige Pause, in der er einen Finger vor den Mund legt und das Publikum so auffordert, aufzuhören zu klatschen; gleichzeitig hebt er die andere Hand und zeigt

⁸³³ Ggf. wurde das Dargestellte nicht als Hyäne, sondern als Hyänenhandpuppe interpretiert. Hinweise hierauf finden sich in mehreren Interviews, z.B. in Interview 08/mp2 (FB 013), 8.3.1.4.8, Z. 251.

⁸³⁴ mp2, 01:44:36.

⁸³⁵ Ebd., 01:44:06.

⁸³⁶ Ebd., 01:42:53.

in den Zuschauerraum, wodurch sich ein Besucher aufgefordert fühlt, mit einem Zwischenruf zu ergänzen: »Jamme!« Bumillo zeigt in die Richtung, aus der der Zwischenruf kam und reagiert, durch eine Stimmlagenveränderung als Kontext markiert, mit: » Uuuua ... wow.«]

Ich weiß: Es ist nicht immer alles Gold, was dancet,
aber das Jammern hat zu viele Fans.

Und ich find's schon wichtig, dass du dich von Zeit zu Zeit mal locker machst
und jammst.

Und bevor ich mich voll Eiter weiter gräme,
schmied ich lieber weiter heiter Pläne,
bau betonierte Luftschlösser mit dem höchsten aller Kräne,
sitz' oben in der Führerkabine, dirigier' und jamme,
jamme, jamme, j...

Denn die Welt ist voller Flow und Soul und voller Swing,
voller Funk und Jazz und voller Punk und Brass,
voller Hip-Hop, Trip-Hop, Ragga und Reggae,
voller Trance, voller Eurodance und voller Schubbidus,
schubbi-dubbi-dubbi-dubbi-dubbi-du-hus,
aber wir singen immer nur den Blu-hu-hues ...

[Bumillo tut mit dem Folgenden als würde er weinen.]

... den Blu-hu-hu-hu-hu-hu-hues,
den Blu-hu-hu-hu-hu-hues ...

[Bumillo fängt an, Gitarrenspiel gestisch zu imitieren, und nutzt seine Intonation des Wortes »Blues« als Lautuntermalung.]

... den Blu-u-uuu-lu-lu-lu-lu-lu-u-uuues,
jammer-jammer-jammeeer-läää ...

[Das Publikum applaudiert; Bumillo stellt gestisch das Zertrümmern der Gitarre auf dem Bühnenboden dar.]

Und es bringt ja nix.

[Bumillo bedeutet dem Publikum mit erhobenen Armen, ruhig zu sein.]

Es bringt ja nix, immer nur zu jammern und nach immer noch mehr Liebe zu
schrei'n,

wenn wir nich' endlich mal lern', mit dem, was wir ham, zufrieden zu sein.

Und wenn du dennoch weiterjammerst, weil diese Welt dich deprimiert,
dann denk immer dran ...

[Bumillo macht eine dreisekündige Pause.]

... es gibt eine Milliarde Chinesen, die es nich' interessiert!⁸³⁷

⁸³⁷ mp2, 01:46:45. Die Unterteilung des Textes in Verse wurde aufgrund von Pausen vorgenommen, die der Autor während des Vortrags gemacht hat. Neben den vermerkten Aspekten der Performance setzte Bumillo viel den Rhythmus unterstreichende und den

Die Münchner Zuschauer zeigten sich begeistert von Bumillos Auftritt und quittierten ihn nicht nur mit einem langen Applaus, sondern auch mit einer positiven Gesamtwertung des Auftritts: Über 93 % des Publikums bewerteten Bumillos *Jammer-Session* positiv (8.4.22.2.2.1). Gleiches gilt für das Publikum in Stuttgart (8.4.22.2.2.2), wo auch der wiedergegebene Auftrittsabschnitt – abgesehen von der hier ausbleibenden Ergänzung des Textes durch einen Zuschauer und der Reaktion des Autors hierauf – nur in sehr wenigen Details von dem in München abwich.⁸³⁸

Ob es auf den genannten Unterschied zurückgeführt werden kann, dass de facto mehr Zuschauer in München als in Stuttgart die Interaktion Bumillos mit dem Publikum positiv bewerteten, lässt sich nicht bestimmen. Gleichwohl führt der Auszug mehrere jener Auftrittsaspekte beispielhaft vor, die von den beiden Publika spontan als besonders positiv herausgehoben wurden (FB-I). In München ist der Text die Größe, auf die sich die meisten Favorisierungen von Auftrittsaspekten beziehen (41 %), gefolgt von der Performance (30 %), dem Auftritt insgesamt (21 %) und dem Autor (18 %; 8.4.21.2.1.1); in Stuttgart hat genau die Hälfte der Zuschauer Eigenschaften oder Wirkungen der Performance als beste Auftrittsaspekte angegeben, 40 % der Zuschauer haben Textaspekte genannt (also fast ebenso viele wie in München), und jeweils 16 % Aspekte des Auftritts insgesamt bzw. des Autors (8.4.21.2.1.2).

Unterschiede hinsichtlich der übergeordneten Bezugselemente der Zuschauerbewertungen finden sich also v.a. im Bereich der Performance. Der wesentliche Grund hierfür ist, dass ein Teil des Publikums in Stuttgart die musikalischen Aspekte von Bumillos Vortrag positiv beurteilt hat (12 %; 8.4.21.2.1.1), während diese Eigenschaft des Auftritts in München keinerlei explizite positive Erwähnung fand, auch nicht in den Interviews. Vielmehr boten genau die betreffenden Textpassagen jenen Münchner Zuschauern, die sie erwähnten, Anlass zu negativen Wertungen: »Das mit der Musik, das fand ich dann zu viel. Also, wo er dann die Drums und, ich glaub', noch irgendwas, was er dann gemacht hat«,⁸³⁹ gibt eine Zuschauerin an. Ein anderer Zuschau-

Text illustrierende Gestik u.a. Körperbewegungen ein, deutete z.B. die Höhe des Krans mit der Hand an und stellte das Lenken des Krans mithilfe von zwei Hebeln dar oder machte Tanzbewegungen, wenn er sagt: »Es ist nicht alles Gold, was dancet« (ebd., 01:46:35). Nicht vermerkt wurden außerdem die vielfältigen Publikumsreaktionen. So lachen die Zuschauer an vielen Stellen der zitierten Passage, jubeln und johlen.

⁸³⁸ Vgl. sp3, 01:31:06. Dass die besagte Ergänzung durch jemanden aus dem Publikum ausblieb, lag vermutlich u.a. daran, dass Bumillo nicht wie in München mit einer Geste hierzu aufforderte.

Die größten Abweichungen der beiden Auftritte finden sich auf der Ebene des Kotextes, worin auch die unterschiedliche Dauer der Auftritte zu einem großen Teil begründet ist: In München war Bumillo rund eine Minute länger auf der Bühne als in Stuttgart (M: 8' 8'', S: 6' 58'').

⁸³⁹ Interview 01/mp2 (FB 031), 8.3.1.4.1, Z. 266-268.

er nennt u.a. die musikalischen Aspekte bei der Begründung seiner neutralen Gesamtwertung des Auftritts:

[D]ieses Musikalische hat es dann natürlich aufgelockert und ein bisschen Stimmung ins Publikum gebracht [...], was auf jeden Fall auch nicht schlecht ist, aber ... ich finde es halt irgendwie noch cooler, wenn man quasi dadurch beeindruckt oder mitreißt [...], also, jetzt nicht nur mit der Art und Weise, wie man vorträgt, sondern, was man vorträgt [...].⁸⁴⁰

Weshalb diese Wertungen bzw. die ausbleibenden Favorisierungen des genannten Auftrittsaspekts aber gerade im Münchner Publikum auftreten, während in Stuttgart ausschließlich positiv bewertet wird, dass Bumillo »das Ganze musikalisch gemacht hat, ja, er fast dazu getanzt hat auf der Bühne«,⁸⁴¹ darüber verraten die vorliegenden Daten nichts. Gerade weil es aber keine Hinweise auf andere Gründe gibt, lässt sich vermuten, dass die Wertungstendenzen mit unterschiedlich ausgeprägten Wertmaßstäben zusammenhängen.

Es passt zur Favorisierung der musikalischen oder auf den semantischen Bereich der Musik bezogenen Performance- und Textaspekte, dass im Stuttgarter Publikum gegenüber dem Publikum in München auch häufiger herausgestellt wird, dass besonders die Rap-Teile des Textes gefallen hätten (S: 12 %, M: 4 %; ebd., a.07.1_t.1.a.3.c/8.4.21.2.1.2, a.08.1_t.1.a.3.c); hiermit hängt auch die gegenüber dem *Substanz*-Publikum häufigere positive Beurteilung der Reime (S: 7 %, M: 2 %; 8.4.21.2.1.1, a.07.1_t.1.a.2.d.4/8.4.21.2.1.2, a.08.1_t.1.a.2.d.4) und des Rhythmus zusammen (S: 7 %, M: 2 %; 8.4.21.2.1.1, a.07.1_p.1.a.2.d.3.c/8.4.21.2.1.2, a.08.1_p.1.a.2.d.3.c). Dass im Stuttgarter Publikum miteinander zusammenhängende Auftrittsaspekte spontan als besonders positiv herausgestellt werden, spricht dafür, dass der Unterschied zwischen den beiden Publika ein systematischer ist. Dies wiederum ist ein weiteres Argument dafür, dass er wertmaßstabsbedingt ist.⁸⁴²

⁸⁴⁰ Interview 03/mp2 (FB 244), 8.3.1.4.3, Z. 236-241.

⁸⁴¹ Interview 07/sp3 (FB 058), 8.3.1.5.7, Z. 266f.

⁸⁴² Während es hier zumindest keine Daten gibt, die gegen einen entsprechenden Zusammenhang sprechen, aber inhaltliche Argumente dafür, finden sich Erstere bei anderen Wertungsschwerpunkten: So haben zwar mehr Zuschauer in München als in Stuttgart ihr Spaßerleben als positivsten Auftrittsaspekt angeben (M: 9 %, S: 3 %; 8.4.21.2.1.1f.); gleichzeitig ist weniger Münchner Zuschauern wichtig, dass die vorgetragene Texte komisch sind (M: 49 %, S: 56 %; 8.4.21.2.1.3 [FB-18, geschlossene Frage]), zudem haben weniger entsprechende Wertmaßstäbe spontan genannt (M: 13 %, S: 27 %; ebd., fb15_auf.2.a.3.b.1.a.1 [FB-15, offene Frage]). Hier bleibt lediglich, über die Gründe zu spekulieren. Denkbar ist etwa, dass die Münchner Zuschauer erwartet haben, dass der Auftritt des bekannten Slammers Sebastian 23 unmittelbar vor Bumillos komisch würde, weil dies üblicherweise bei ihm der Fall ist; da Sebastian 23 diese Erwartungen jedoch enttäuscht hat, wären sie – gesetzt den Fall, sie haben überhaupt vorgelegen – gleichsam zeitversetzt erst durch die *Jammer-Session* des Münchner Autors erfüllt worden. Empirische Hinweise über entsprechende Zusammenhänge finden sich jedoch auch in den Interviews nicht (allerdings wurde auch nicht hiernach gefragt).

In München hingegen fand die Gestaltung der Sprache, und zwar insbesondere was Wortspiele u.ä. Wortwitz betrifft, mehr Beachtung (M: 23 %, S: 14 %; 8.4.21.2.1.1, a.07.I_t.1.a.2.d_kn/8.4.21.2.1.2, a.08.I_t.1.a.2.d_kn). Hierzu passt, dass ebenfalls mehr Münchner Zuschauer die Kreativität Bumillos herausgestellt haben (M: 7 %, S: 2 %; 8.4.21.2.1.1, a.07.I_a.1.c.2/8.4.21.2.1.2, a.08.I_a.1.c.2), während die autorbezogenen Wertungen in Stuttgart sich auf die Emotionalität des Autors während des Auftritts konzentrierten (S: 7 %, M: 2 %; 8.4.21.2.1.1, a.08.I_a.3.c.1.b/8.4.21.2.1.2, a.07.I_a.3.c.1.b).

Die unterschiedlichen Publika haben in FB-I jeweils Bereiche von Bumillos Auftritten positiv herausgehoben, die beide Teil seiner Explikation von ›*Spoken Word Poetry*‹ sind – Texte »für den Hörer«. ⁸⁴³ Damit sind diese besonders positiv beurteilten Auftrittsaspekte auch Teil seiner Poetologie, versteht er sich doch als Vertreter dieses Genres. Es zeichnet sich – seinen eigenen Ausführungen zufolge – durch eine Reihe von Text- und Performance-Merkmalen aus:

Spoken Word [...] ist seit jeher eine markante Form von poetischer Äußerung, bei der die Texte mit vollem Stimm- und Körpereinsatz, oftmals laut und expressiv, immer aber emotional und lebendig präsentiert werden. Auch Mimik und Gestik des Vortragenden spielen eine wichtige Rolle als elementarer Bestandteil der Performance – und somit der Gedichte. Weitere typische Merkmale von Spoken-Word-Poetry sind eingängige, dem im Hip-Hop-Bereich vorherrschenden ›Sprechgesang‹ ähnliche Rhythmen, dazu der schnelle Wechsel (freier) Versformen, originelle Wortspiele und poetische Stilmittel wie die Assoziation oder Alliteration sowie die gezielte Verwendung von mehrsilbigen Reimen. ⁸⁴⁴

Bumillos Auftritte erfüllen diese Kriterien in den Augen der Zuschauer offenbar: Nimmt man die Interviewantworten auf die Frage in den Blick, welche Auftrittsaspekte ausschlaggebend zu dessen Gesamtwertung waren, bilden sie genau jenes Portfolio an Merkmalen ab, die Bumillo als Charakteristika von *Spoken Word Poetry* anführt.

Zugrunde liegt ihnen ein Aspekt, der in der zitierten Explikation indirekt zum Ausdruck kommt: die Verschränkung von Text und Performance. Von den in FB-II abgefragten Auftrittsaspekten ist sie es, bei der die Prozentsätze der Zuschauer, die sie als gelungen bewerten, mit am höchsten sind (M: 94 %, S: 92 %; 8.4.22.2.2.1, a.07.II.11e/8.4.22.2.2.2, a.08.II.11e). Auch in den Interviews nennt ein Zuschauer als wichtigsten positiven Aspekt »das Zusammenspiel [...] zwischen der Sprache und dem Ausdruck und der Performance auf der Bühne«; ⁸⁴⁵ ein anderer gibt den Umstand an, dass der Autor die von

⁸⁴³ Christian Bumedder: »Ich würde Poetry-Slam-Aktien kaufen! Über die Entwicklung eines literarischen Bühnenphänomens«, in: *Literatur in Bayern* (2014), H. 118, S. 29f., hier S. 29.

⁸⁴⁴ Ebd.

⁸⁴⁵ Interview 01/sp3 (FB 065), 8.3.1.5.1, Z. 265f.

musikalischen Aspekten geprägte Art, vorzutragen, »verbunden hat mit guten Reimen, mit Inhalten und auch mit [dem Verweis auf Musik-]Hits«, ⁸⁴⁶

Die Auftritte Bumillos und die Art, in der sie inhaltliche und sprachliche Eigenschaften des Textes mit solchen der Performance verknüpfen, sind paradigmatisch für eine bestimmte Art von Auftritten bei Poetry Slams: solchen, die auf Texten basieren, die »in erster Linie für den Live-Vortrag geschrieben«⁸⁴⁷ wurden. Häufig wird diese sog. »Spoken Word Poetry« – im deutschsprachigen Raum zumeist unter der Bezeichnung »Performance Poetry« oder auch »Slam Poetry«⁸⁴⁸ – als charakteristisch für die bei Poetry Slams vorgetragenen Texte gehandelt.⁸⁴⁹ Bumillos dargestellte *Jammer-Session* stellt aufgrund der besonders engen konzeptuellen Verschränkung von Text und Performance eine besonders prägnante Ausprägung dieses Genres dar.

Ein Rezeptionsmodus, der sich bei vielen Vorträgen beobachten lässt, die von den Mitgliedern der Poetry-Slam-Szene dem Bereich *Performance Poetry* bzw. *Spoken Word Poetry* zugeordnet werden (so auch die Pauline Fügs; Kap. 5.3.2.3.2.2), findet sich auch beim Auftritt von Bumillo: die Authentifizierung inhaltlicher Textaspekte durch das Auftreten des Autors, ausgehend von der Annahme, dass Autor und autodiegetische Erzählinstanz des Textes zumindest in Teilen miteinander zu identifizieren seien.

Im Fall von Bumillos Auftritt beim Münchner *Substanz-Slam* sind es die expliziten kotextuellen Äußerungen des Autors, die dazu führen, dass er mit dem Erzähler identifiziert wird. So sagt er zu Beginn seines Auftritts: »Der folgende Text heißt *Jammer-Session*, denn mir geht dies Gejammer in diesem Land, trotz der schlimmen Zeiten auf'n Sack, und, äh, drum heißt der Text *Jammer-Session*, Schrägstrich, *Vom Jammern und Jammen*.«⁸⁵⁰ Ausgehend hiervon werden Aussagen aus der Ich-Perspektive als Bumillos eigene Ansichten verstanden: »War ja seine Meinung, dass man nicht so viel jammern soll«, ⁸⁵¹ stellt ein Befragter explizit fest. Beim Auftritt in Stuttgart nimmt Bumillo die Identifizierung mit der Erzählinstanz nicht explizit vor. Hier ist es v.a. die beschriebene enge Verschränkung von Text und Performance, die zur Annahme der Zuschauer führt, dass »er der ist, der spricht«. ⁸⁵² So spricht bereits die mit der Hand dargestellte Hyäne von Beginn an zum Autor gewandt.⁸⁵³ Zudem finden sich viele weitere Auftrittsaspekte, die den Eindruck stützen, dass

⁸⁴⁶ Interview 07/sp3 (FB 058), 8.3.1.5.7, Z. 269f.

⁸⁴⁷ Bumeder: »Ich würde Poetry-Slam-Aktien kaufen!«, S. 29.

⁸⁴⁸ Ich habe oben bereits darauf hingewiesen, dass die sog. Slam Poetry kein eigenes literarisches Genre oder eine distinkte Textsorte bildet. Vgl. hierzu Kap. 4.2.1.3.2, Fn. 381.

⁸⁴⁹ Gleichwohl bilden Text-Performance-Kombinationen, die hierzu gezählt werden, nur einen kleineren Teil der Slam-Auftritte.

⁸⁵⁰ mp2, 01:40:58.

⁸⁵¹ Interview 07/mp2 (FB 041), 8.3.1.4.7, Z. 144f.

⁸⁵² Interview 05/mp2 (FB 036), 8.3.1.4.5, Z. 244f.

⁸⁵³ Vgl. sp3, 01:26:19; mp2, 01:41:37.

der Autor sich selbst meint, wenn er »ich« sagt, z.B. auch im Auftrittsausschnitt, der oben angeführt wurde: Dass Bumillo sein T-Shirt anhebt und einen Teil seines nackten Bauchs zeigt, führt hier dazu, dass der Autor mit der Erzählinstanz zusammengebracht wird, die von sich sagt: »Ich hab' 'nen Bauch und schiefe Zähne«.

Nicht zuletzt ist es aber das engagierte, besonders in Stuttgart positiv beurteilte leidenschaftliche Auftreten des Autors – allgemein ein wichtiger Wertmaßstab der befragten Slam-Publika (Kap. 5.3.1.1.3) –, das die Identifikation von Autor und Erzählinstanz stützt: Die »wahnsinnig positiv[e]«⁸⁵⁴ Ausstrahlung Bumillos, »wie er in dem Text versunken ist und wie er das fühlt praktisch«,⁸⁵⁵ erweisen sich als kongruent zu den lebenspraktischen Appellen seines Textes; der Autor »jammert nicht, sondern lebt lieber«,⁸⁵⁶ meint ein anderer Zuschauer in München, und eine Besucherin des Stuttgarter Slams gibt an, Bumillo »überträgt«⁸⁵⁷ die »Lebensfreude«,⁸⁵⁸ um die es im Text gehe, durch sein Auftreten. Bumillos Auftreten wurde also als authentisch wahrgenommen, so, als ob »er die Leidenschaft im Text [...] auch wirklich so meinte«.⁸⁵⁹

Bei entsprechenden Einschätzungen der Zuschauer wurde zum einen von den Merkmalen, die dem Autor aufgrund seiner Vortragsweise zugeschrieben wurden, darauf geschlossen, dass es sich bei den im Text geäußerten Meinungen um die des Autors handelt. Zum anderen wurden von den im Text geäußerten Meinungen Einstellungen und Persönlichkeitsmerkmale des Autors abgeleitet. So sei er z.B. »ein Optimist nach dem Text«.⁸⁶⁰ Vergleichbare Schlussfolgerungen erweisen sich auch als relevant für die Wertung der im folgenden analysierten Auftritte Pauline Fügs und prägen die Rezeption und die Wertungen des Auftritts von Andy Strauß, die in Kapitel 5.3.2.3.2.3 untersucht werden. Ich nehme an, dass der Modus dieser Inferenzbildungen nicht veranstaltungsformatsspezifisch ist. Vielmehr resultiert er daraus, dass den Zuschauern weniger Informationen über die Autoren zur Verfügung stehen, weil es kein Autorengespräch gibt und die kotextuellen Äußerungen der Vortragenden sowie die An- und Abmoderation der Moderatoren sehr kurz ausfallen.

⁸⁵⁴ Interview 02/mp2 (FB 032), 8.3.1.4.2, Z. 195. Vgl. auch Interview 02/sp3 (FB 067), 8.3.1.5.2, Z. 405; Interview 08/sp3 (FB 064), 8.3.1.5.8, Z. 277f.

⁸⁵⁵ Ebd., Z. 217f.

⁸⁵⁶ Interview 04/mp2 (FB 048), 8.3.1.4.4, Z. 285.

⁸⁵⁷ Interview 04/sp3 (FB 035), 8.3.1.5.4, Z. 276.

⁸⁵⁸ Ebd., Z. 275.

⁸⁵⁹ Interview 06/sp3 (FB 093), 8.3.1.5.6, Z. 235-237.

⁸⁶⁰ Ebd., Z. 246. In einem anderen Fall werden aus den im Text geäußerten Meinungen Eigenschaften des Autors gefolgert, um anschließend festzustellen, dass die Performance »zu seiner Persönlichkeit« gepasst habe. Interview 08/sp3 (FB 064), 8.3.1.5.8, Z. 262.

5.3.2.3.2.2 »Metaphern [...], die ich wirklich schön fand, literarisch gesehen«. ⁸⁶¹ Wertungen von Pauline Fügs Auftritt mit *Zauberspruch für Verwundete*

Wie auch Bumillos Auftritte werden Pauline Fügs Text-Performance-Darbietungen bei Poetry Slams von den Akteuren der Slam-Szene, aber auch in Veranstaltungsankündigungen üblicherweise als *Spoken Word Poetry* oder *Performance Poetry* kategorisiert,⁸⁶² ebenso von ihr selbst.⁸⁶³ Gleichwohl stehen Auftritte der 1983 geborenen Autorin für einen anderen Teil des Spektrums des *Spoken Word*, wie auch die Zuschauerwertungen bei beiden untersuchten Veranstaltungen zeigen, bei denen sie aufgetreten ist: Anders als Bumillo, der bei beiden Poetry Slams in derselben Vorrunde direkt (10.5.2009; mp2) bzw. drei Auftritte vor ihr (7.6.2009; sp3) auf der Bühne stand (Anhang 8.1.1), wirkt sie weniger vom Rap bzw. Hip-Hop beeinflusst; vielmehr hat sie bereits vor 2003, als sie begann, bei Poetry Slams aufzutreten, v.a. Lyrik mit freien Rhythmen geschrieben. Zum Zeitpunkt der Auftritte lebte Pauline Füg in Eichstätt und war eine feste Größe der Slam-Szene in Franken, aber auch in München: Hier betreute sie mehrere Jahre die Lyrik- bzw. *Performance-Poetry*-Klasse der Slam-Workshops für Teilnehmer unter 20 Jahren im Kinder- und Jugendtheater Schauburg (organisiert von Rayl Patzak und Ko Bylanzky). Darüber hinaus war sie 2009 eine der bekanntesten Poetry Slammerinnen im deutschsprachigen Raum. Seit 2005 nahm sie an den deutschsprachigen Poetry-Slam-Meisterschaften teil und erreichte dabei 2006 und 2007 das Finale, 2007 als einzige Frau.⁸⁶⁴ Wie auch Bumillo ist sie im Rahmen der WDR-Poetry-Slams aufgetreten, und *Der Spiegel* nannte einen ihrer Texte als Beispiel für jene »Kleinode«, ⁸⁶⁵ denen man bei Poetry Slams neben allerlei »Verquaste[m]«⁸⁶⁶ begegnen könne. Zum Zeitpunkt ihrer Auftritte lag gerade ihre erste Veröffentlichung unter dem Namen *großraumdichten* vor, ein *Spoken-Word*-Elektro-Album mit dem Titel *an grauzonen vorbei* (gemeinsam mit Poetry Slammer Tobias Heyel und Musiker Ludwig Berger).⁸⁶⁷ Gemeinsam mit Tobias Heyel hatte sie sowohl in München als auch in Stuttgart bereits auf der Bühne gestanden, worauf auch in der Anmoderation beider Auftritte hin-

⁸⁶¹ Interview 08/sp3 (FB 064), 8.3.1.5.8, Z. 303f.

⁸⁶² Vgl. z.B. Anna Kistner: »Das Alphabet der Live-Literatur (für München)«, auf: *jetzt.de* (13.10.2010), URL: <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/512720/Das-Alphabet-der-Live-Literatur-fuer-Muenchen>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁸⁶³ Vgl. z.B. Pauline Füg: »großraumdichten«, auf: *Pauline Füg. Bühnenpoesie und Neonlyrik* (o.D.), URL: <http://paulinefueg.blogspot.de/p/groraumdichten.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁸⁶⁴ 2005 bis 2007 trat Füg im Einzelwettbewerb der deutschsprachigen Poetry-Slam-Meisterschaften an; 2007 bis 2014 gemeinsam mit Tobias Heyel im Teamwettbewerb (seit 2008 unter dem Namen *großraumdichten*).

⁸⁶⁵ Schlegel: »Dichten als Kampfsport«, S. 139.

⁸⁶⁶ Ebd.

⁸⁶⁷ *großraumdichten: an grauzonen vorbei*, Berlin: Sprechstation 2009.

gewiesen wurde.⁸⁶⁸ Inzwischen lebt Füg wie Bumillo von Tätigkeiten, die aus ihrem Erfolg auf Slam-Bühnen resultierten.⁸⁶⁹

Die Autorin trat bei beiden Slams mit zwei Texten auf. Das kurze einleitende Gedicht (»Ich tue nichts, ich mache nichts, / nichts tut sich, das macht nichts.«)⁸⁷⁰ entfaltete durch den einleitenden Kotext eine humoristische Wirkung, wie sich am Lachen des Publikums erkennen lässt: Füg gab an, sie habe ihn über ihre Diplomarbeit geschrieben, »als sie ungefähr ebenso lang war wie dieser Zweizeiler«.⁸⁷¹ Den Hauptteil der Auftritte, die mit je viereinhalb Minuten jeweils deutlich kürzer ausfielen als Bumillos,⁸⁷² nahm ein längeres Gedicht ein, das sie mit den Worten ankündigte, es sei »ein literarischer Roadtrip«:⁸⁷³ der *Zauberspruch für Verwundete*. Im Gegensatz zum Kurzgedicht wurde der längere Text in keiner Weise als komisch wahrgenommen, sondern – im Gegenteil – als »traurig«, wie viele der Interviewten angaben (hierzu unten mehr): Es beschreibt einen längeren Roadtrip, den ein Mann und eine Frau miteinander unternehmen, und folgt dabei der Perspektive der Frau. Die geschilderten Momente der Reise dienen dazu, das Ende der Liebesbeziehung zwischen den beiden Figuren allegorisch zu thematisieren.

Das Gedicht besteht aus fünf Teilen, deren Nummer Füg nennt, bevor sie zum jeweiligen Abschnitt wechselt. Sie decken Aspekte der Trennung ab: Der erste Teil berichtet von der Entfernung zwischen den beiden Partnern; der zweite thematisiert das Gefühl der Protagonistin, dass alles zwischen ihnen bereits ausgesprochen wurde und trotzdem etwas fehlt, was sie verbindet; Teil drei behandelt das Problem, dass beide von ihrem eingeschlagenen Weg nicht abzuweichen vermögen; der vierte Teil übernimmt die dramaturgische Funktion eines retardierenden Moments: Die Protagonistin schöpft ein letztes Mal Hoffnung, die Beziehung könne trotz des eingeschlagenen Wegs Bestand ha-

⁸⁶⁸ mp2, 01:48:36; sp3, 01:45:52.

⁸⁶⁹ Füg ist als Autorin, Auftretende auf Slam- und Literaturfestival-Bühnen, Mitglied von Lesebühnen, organisiert bzw. moderiert Poetry Slams und gibt Slam-Workshops für Schüler. Zudem betreut sie – als studierte Psychologin – das sog. *DemenzPoesie*-Projekt, das sich der Gedächtnisrehabilitation von Demenzkranken mithilfe live vorgetragener Texte, zu denen diese einen Bezug haben, widmet. Pauline Füg hat in der Zeit nach dem Untersuchungszeitraum mehrere Literatur- und Kulturpreise erhalten, darunter den Förderpreis der Literaturstiftung Bayern (2010), den Kulturpreis Bayern (2011), den Kulturförderpreis der Stadt Würzburg (2015) u.a.m.

⁸⁷⁰ mp2, 01:49:42; sp3, 01:46:36.

⁸⁷¹ Ebd., 01:46:28. Den Hinweis auf ihre Diplomarbeit gibt die Autorin auch in München, die zitierte weitergehende Erläuterung nimmt sie nur in Stuttgart vor. Eine komische Wirkung hat das Gedicht auf beide Publika.

Sie erwächst nicht zuletzt daraus, dass entsprechende Situationen dem Publikum, das größtenteils über Studierenerfahrung verfügt (mp2: 74 %, sp3: 83 %; 8.4.4.2.1), bekannt sind und deshalb eine Identifikationsmöglichkeit besteht.

⁸⁷² Vgl. Kap. 5.3.2.3.2.1, Fn. 838. Pauline Fügs Bühnenzeit betrug 4' 30'' (mp2) bzw. 4' 26'' (sp3).

⁸⁷³ mp2, 01:50:06; sp3, 01:46:51.

ben; im letzten Teil schließlich resigniert sie, die Beziehung findet ein Ende und die Protagonistin ist wieder alleine.

Die einzelnen Teile sind in drei Abschnitte unterteilt: Der erste schildert die beschriebenen Schritte, in denen sich die autodiegetische Erzählerin über den Stand der Beziehung klar wird, und tut dies mithilfe sehr komprimiert dargestellter Momente der Autotour. Diese wiederum sind auf der Inhaltsebene nur lose miteinander verknüpft, wodurch sie große Leerstellen umfassen. Es sind diese beiden miteinander zusammenhängenden Aspekte, die dazu führen, dass sie als bedeutsam wahrgenommen werden. Der zweite Abschnitt umfasst den titelgebenden »Zauberspruch für Verwundete« (im zweiten Teil fehlt er; im vierten Teil bildet er ausnahmsweise den dritten Abschnitt): Die Erzählerin gibt an, wegen der Umstände einen »Zauberspruch« (gelegentlich auch »Zauberschwur« oder »Zaubersatz«) aufzusagen, ohne diesen jemals direkt zu nennen. Seine intradiegetische Funktion – so lässt seine Bezeichnung als »Zauberspruch für Verwundete«⁸⁷⁴ vermuten – könnte zum einen darin bestehen, die Beziehung zu retten (zumindest spricht aus seiner Äußerung die Hoffnung, es gäbe eine hierzu eine Möglichkeit, während zugleich ausgedrückt wird, dass nur »magische Kräfte«, i.e. keine wirklichen, die Beziehung aufrechtzuerhalten vermögen); zum anderen könnte seine Funktion darin bestehen, der Protagonistin emotionalen Halt zu geben. Zwar übernimmt dieser Abschnitt gleichsam die Funktion eines Refrains, zugleich unterscheiden sich die Passagen in den jeweiligen Textteilen (im dritten Teil setzt der Zauberspruch-Abschnitt sogar die Schilderungen des ersten Abschnitts fort).

Der dritte Abschnitt führt in manchen Fällen die Momentaufnahmen des jeweiligen ersten Abschnitts aus (so in den Teilen vier und fünf).⁸⁷⁵ Vor allem aber reformuliert die Erzählerin in diesen Abschnitten mithilfe von Vergleichen die Bedeutung verschiedener Begriffe; diesen »Einsichten« der Protagonistin lässt sich dann eine Bedeutung im Textzusammenhang zuschreiben, wenn sie als Allegorien ihrer Sicht auf die Beziehung, wie sie in den betreffenden Teilen dargestellt wird, interpretiert werden.

Bereits der Umstand, dass sich der Text kaum zusammenfassend darstellen lässt, geht man nicht auf die Ebene der Textbedeutung ein, zeigt, dass er vergleichsweise komplex ist: Zur Bedeutungszuschreibung ist für viele Rezipienten aller Voraussicht nach ein höheres Maß an kognitivem Aufwand notwendig als bei der Rezeption anderer Texte wie z.B. dem Bumillos. Der Grund hierfür ist, dass die einzelnen Abschnitte, Sätze und z.T. auch Satzteile des Textes auf den ersten Blick semantisch lediglich schwach manifest miteinander verknüpft sind und syntaktisch in manchen Fällen auf unerwartete Weise – so auch in der folgenden Textpassage (dem ersten Teil des Textes):

⁸⁷⁴ Hervorhebung SD.

⁸⁷⁵ Im vierten Teil findet sich der entsprechende Abschnitt an zweiter Stelle, also vor dem Zauberspruch-Abschnitt.

1

Wir fahren nach Norden.
Wir fahren von dort fort,
wo die Seehunde am Strand liegen.
Ich sehe dich an,
du bist ein bisschen zu weit entfernt,
wir fahren, wir fahren davon und dahin,
ich will nicht mehr anhalten.
In deinen Augen liegt etwas zu viel Beton,
deine Schultern sind etwas zu schmal,
ich sehe dich immer etwas zu lange an.

Deswegen sag ich einen Zauberspruch für Verwundete.
Ich schwör einen Zauberschwur für Verwundete.
Das ist ein Zauberspruch für Verwundete,
denn Weltfallsucht hat mir die Knie aufgeschlagen.

Und Fenster ist auch nur ein Blick in die Welt,
und Welt hat sich zu weit aus dem Fenster gelehnt.
Tag ist auch nur das Gegenteil von Nacht,
und Nacht ist auch nur eine Frage der Zeit.⁸⁷⁶

In der Folge werden die einzelnen Textpassagen als separate Einheiten wahrgenommen, worin, so Sonia Zyngier et al., die Komplexität des Äußerungszusammenhangs begründet ist: Sie fußt »in der Wahrnehmung einer Vielzahl von Teilen oder Einheiten, die in Mustern angelegt sind bzw. solche Formen, durch den Leser«. ⁸⁷⁷ Gleichwohl – so legen es im Fall von Pauline Fügs Text insbesondere die rekurrenten syntaktischen Strukturen wie auch wiederholt auftretende semantische Felder nahe – lässt sich zwischen den einzelnen Einheiten ein Zusammenhang herstellen; es lässt sich ihnen also auch im Verbund eine Bedeutung zuschreiben. Sie erschließt sich jedoch nicht »auf den ersten Blick«, sondern lediglich mithilfe einer höheren Zahl von Inferenzbildungen. Auch in diesem Fall lassen sich vielen Textpassagen unterschiedliche Bedeutungen zuschreiben, sodass es ergänzend zur Wahrnehmung des Textes als komplex zu einer Mehrdeutigkeits- bzw. Polyvalenzerfahrung kommt (Kap. 5.3.2.1.3.3).

Die Wertungen von Fügs Auftritten in München und Stuttgart greifen diese Wahrnehmung des Textes auf. Da Auftritte wie Fügs bei Poetry Slams eher selten auszumachen sind, ist davon auszugehen, dass die genannten Rezeptionserfahrungen sehr salient sind. Hierfür spricht, dass die meisten Favorisie-

⁸⁷⁶ mp2, 01:50:14; sp3, 01:46:58. Die Unterteilung des Textes in Verse wurde aufgrund von Pausen vorgenommen, die die Autorin während des Vortrags gemacht hat; die Differenzierung der Strophen folgte den o.g. Kriterien für die drei verschiedenen Abschnittskategorien.

⁸⁷⁷ Zyngier/Peer/Hakemulder: »Komplexität und Foregrounding – im Auge des Betrachters?«, S. 345. Vgl. auch Kap. 5.3.1.2.1.2, Fn. 369.

rungen von Auftrittsaspekten (FB-I) in beiden Publika den Text betrafen (M: 60 %, S: 46 %; 8.4.21.2.2.1, a.08.I_auf_kn/8.4.21.2.2.2, a.11.I_auf_kn). Ähnlich große Publikumsanteile favorisierten Eigenschaften und Wirkungen des Auftritts insgesamt (M: 13 %, S: 15 %; 8.4.21.2.2.1, a.08.I_t_kn/8.4.21.2.2.2, a.11.I_t_kn) sowie Aspekte der Autorin und ihres Bühnenhandelns (M: 21 %, S: 22 %; 8.4.21.2.2.1, a.08.I_a_kn/8.4.21.2.2.2, a.11.I_a_kn). Eine deutliche Differenz zwischen beiden Zuschauergruppen gibt es hinsichtlich der Wertungen der Performance: Während in München lediglich 4 % der Zuschauer Performance-Aspekte favorisierten, waren es in Stuttgart 30 % (8.4.21.2.2.1, a.08.I_p_kn/8.4.21.2.2.2, a.11.I_p_kn). Es lässt sich vermuten, dass für diesen Unterschied v.a. Reihenfolgeeffekte verantwortlich sind. In München trat Bumillo direkt vor Pauline auf, bei dessen Auftritt die Performance besonders im Blick der Zuschauer lag. Es lässt sich vermuten, dass Fügs sehr zurückgenommene Performance in Relation hierzu entsprechend weniger in den Blick geriet, zumal die beschriebenen Textaspekte gegenüber den Eigenschaften von Fügs Performance salienter gewesen sein dürften. In Stuttgart hingegen ging Fügs *Zauberspruch* der Auftritt eines Autors aus der offenen Liste voraus, der von 77 % der Zuschauer negativ beurteilt wurde (der Modus liegt innerhalb der Wertungsverteilung sogar auf dem schlechtesten Wert; 8.4.22.2.1.2, a.10.III); die Frage nach den Auftrittsaspekten, die am besten gefallen haben, wurde dabei nur von den allerwenigsten Besuchern beantwortet. Es ist davon auszugehen, dass dieser vorangegangene Auftritt zu einer anderen Offenheit der Zuschauer bei Fügs nachfolgendem geführt hat.

Für die Salienz der zugeschriebenen Texteigenschaften Komplexität und Mehrdeutigkeit sprechen auch die Aussagen der interviewten Zuschauer; zehn von 16 Interviewten verweisen direkt oder indirekt hierauf. Zugleich werden diese Aspekte bzw. allgemein solche, die die Bedeutungszuschreibung betreffen,⁸⁷⁸ zum Gegenstand textbezogener Wertungen mit unterschiedlichem Vorzeichen: »Es war anspruchsvoller als die anderen«,⁸⁷⁹ lobt eine Zuschauerin des Stuttgarter Slams den Auftritt, während eine Besucherin des Münchner Slams genau das kritisiert: »[M]ir war das zu viel zum Nachdenken«.⁸⁸⁰ Eine andere ergänzt: »[I]rgendwie war es mir zu verwirrend und zu wirr. Ich wusste lange Zeit gar nicht, worauf sie hinauswill.«⁸⁸¹ Gerade bei der Erstrezeption von Texten kann ein zu hohes Maß an Komplexität das Verstehen behindern,⁸⁸² was bei Live-Auftritten dazu führen kann, dass Rezipienten ihre

⁸⁷⁸ Dies scheint auch für die Publika insgesamt zu gelten: Die geschlossene Frage danach, ob der Text als bedeutsam empfunden worden ist, wurde in Relation zu den anderen geschlossen abgefragten Beurteilungen in FB-II mit von den meisten Zuschauern bejaht (M: 88 %, S: 80 %; 8.4.22.2.3.1, a.08.II.05d/8.4.22.2.3.2, a.11.II.05d).

⁸⁷⁹ Interview 04/sp3 (FB 035), 8.3.1.5.4, Z. 347.

⁸⁸⁰ Interview 01/mp2 (FB 031), 8.3.1.4.1, Z. 369.

⁸⁸¹ Interview 08/mp2 (FB 013), 8.3.1.5.8, Z. 330f.

⁸⁸² Zyngier/Peer/Hakemulder: »Komplexität und Foregrounding - im Auge des Betrachters?«, S. 362.

Wahrnehmung nicht länger auf die Darbietung fokussieren.⁸⁸³ So berichten mehrere Zuschauer, dass sie »abgeschaltet«⁸⁸⁴ hätten, genauer:

Wie gesagt, ich habe irgendwann dann nicht mehr so richtig zugehört. Was vielleicht auch der Fall war, weil es ein ziemlich komplizierter Text war. Also, das war eine ziemlich komplizierte Vortragsweise beziehungsweise die Wörter, die waren ziemlich ... die Aneinandersetzung der Sätze. Ich bin jetzt nicht ganz sicher, aber ich ... Irgendwas hat sie mal was gesagt, und ich dann so: Häh? Wie war das jetzt? Und, ja ... War sehr kompliziert. Aber vielleicht auch aufgrund dessen, weil sie so schnell geredet hat. Da bin ich mir jetzt nicht ganz sicher.⁸⁸⁵

Zu einer Fehlwahrnehmung wie bei der hier zitierten Stuttgarter Zuschauerin kam es in mehreren Fällen:⁸⁸⁶ Tatsächlich liegt die Autorin hinsichtlich ihrer Sprechgeschwindigkeit im Mittelfeld der Slam-Teilnehmer.⁸⁸⁷ Ähnliches gilt für die Dauer des Auftritts: »[D]a muss ich jetzt zugeben, dass ich ab und zu abgeschweift bin, weil er [der Text, SD] doch recht lang war«,⁸⁸⁸ meint eine Zuschauerin. Tatsächlich war Füg weniger lange auf der Bühne als die meisten anderen Auftretenden. Der Grund für die entsprechende Wahrnehmung findet sich in der größeren kognitiven Anstrengung, die geleistet werden muss, um den Text zu verstehen.

Zudem geben viele Zuschauer zwar an, den Text nicht »hundertprozentig«⁸⁸⁹ oder »komplett«⁸⁹⁰ erfasst zu haben⁸⁹¹ bzw. sich im Anschluss an den Auftritt kaum mehr an Inhaltsaspekte erinnern zu können.⁸⁹² Gleichwohl führte dies in ihrem Fall weder zu positiven noch zu negativen Wertungen, zumal die meisten während des Auftritts selbst zumindest zu einem ausreichenden Teil gewusst hätten, was das Thema des Textes gewesen ist.⁸⁹³

⁸⁸³ Aus diesem Grund merken mehrere Zuschauer an, dass sie den Text im Nachhinein gerne zusätzlich einmal gelesen hätten, um ihn besser verstehen zu können, oder dass er sich überhaupt eher zur Lektüre eigne als für den Vortrag. Vgl. Interview 08/mp2 (FB 013), 8.3.1.5.8, Z. 357-360; Interview 01/sp3 (FB 065), 8.3.1.5.1, Z. 353f.

⁸⁸⁴ Interview 07/sp3 (FB 058), 8.3.1.5.7, Z. 361. Ebenso Interview 05/sp3 (FB 022), 8.3.1.5.5, Z. 365f.

⁸⁸⁵ Ebd., Z. 389-397.

⁸⁸⁶ Vgl. Interview 02/mp2 (FB 032), 8.3.1.4.2, Z. 304-306.

⁸⁸⁷ Mit zunehmender Äußerungsgeschwindigkeit wächst die Wahrscheinlichkeit, den Äußerungen nicht mehr folgen zu können. Vgl. Gary Buck: *Assessing Listening*, Cambridge: Cambridge University Press 2001, S. 7.

⁸⁸⁸ Interview 05/mp2 (FB 036), 8.3.1.4.5, Z. 315f.

⁸⁸⁹ Ebd., Z. 339.

⁸⁹⁰ Interview 04/sp3 (FB 035), 8.3.1.5.4, Z. 356.

⁸⁹¹ Vgl. auch Interview 02/mp2 (FB 032), 8.3.1.4.2, Z. 301-303.

⁸⁹² Vgl. Interview 07/mp2 (FB 041), 8.3.1.5.7, Z. 219; Interview 02/sp3 (FB 067), 8.3.1.5.2, Z. 424-427; Interview 06/sp3 (FB 093), 8.3.1.5.6, Z. 264-268.

⁸⁹³ Vgl. z.B. Interview 06/mp2 (FB 003), 8.3.1.4.6, Z. 347f.

Eine gegenteilige, komplexitätsreduzierende Wirkung, so berichten mehrere Zuschauer, habe der Refrain, der ›Zauberspruch‹ gehabt.⁸⁹⁴ Als rekurrentes Element wurde er von vielen Zuschauern neben der Komplexität als »das Auffälligste an dem Text«⁸⁹⁵ wahrgenommen und habe als »Anhaltspunkt [...], von dem aus man wieder neu ansetzen konnte, sie [die Autorin, SD] überhaupt zu verstehen«,⁸⁹⁶ fungiert. Es gab jedoch auch hier Zuschauer, die angeben, die Abschnitte zum »Zauberspruch für Verwundete« hätten für eine weitere Irritation gesorgt: »Und dieser ›Zauberspruch für Verwundete‹, welcher war denn das?«,⁸⁹⁷ fragt eine Zuschauerin, und eine andere meint, »vielleicht hätte es noch ein bisschen mehr Erklärung bedurft zu diesem Leitsatz«.⁸⁹⁸

Die beschriebenen Komplexitätserfahrungen basieren auf Problemen der Rezipienten bei der Bedeutungszuschreibung – und vermutlich auch darauf, dass diese überhaupt bewusst wird. Hierauf weist z.B. die Einschätzung einer Zuschauerin hin, die angibt, der Text sei im Unterschied zu Bumillos »durch diese Metaphern«⁸⁹⁹ schwer zu verstehen gewesen: »Also, der über den wir vorher geredet haben, der hat einfach gesagt, wie es ist, und hat da keine großen ... Bilder für verwendet, und ich glaube, das hat es [in Fügs Fall, SD] schwierig gemacht.«⁹⁰⁰ Wie ich oben gezeigt habe, trifft diese Einschätzung nicht zu: Bumillo hat in vielfältiger Weise auf bildliche Sprache zurückgegriffen. Dabei jedoch hat er sich zum einen einer geringeren Anzahl Bildbereiche bedient. So fiel es leichter, die Bedeutung einzelner Bilder in Zusammenhang mit der Bedeutung des Äußerungszusammenhangs insgesamt zu bringen. Zum anderen nutzte er häufiger Vergleiche als Metaphern im engeren Sinne.

Ungeachtet des Umstandes, dass die Textkomplexität von einem Teil der befragten Zuschauer negativ beurteilt wird, bewertete der Großteil der Interviewten die ›Gestaltung der Sprache‹ positiv, und zwar auch solche Zuschauer, die den Text zu komplex fanden: »Also, dem Text hat man angemerkt, dass er sehr, sehr ausgefeilt ist und geschliffen«,⁹⁰¹ meint eine Besucherin des Münchner Slams. Für das Publikum insgesamt gilt, dass die Sprache, wenn sie positiv beurteilt wurde, besonders gut gefallen hat: 23 % (M) bzw. 22 % (S) favorisierten Aspekte der Sprachgestaltung (ein hoher Anteil angesichts der Tatsache, dass es sich hierbei um Antworten auf eine offene Frage [FB-I]

⁸⁹⁴ Ähnliches gilt für die Strukturierung des Textes durch die Nummerierung der einzelnen Teile. Vgl. Interview 08/mp2 (FB 013), 8.3.1.5.8, Z. 351-353; Interview 04/sp3 (FB 035), 8.3.1.5.4, Z. 338-340.

⁸⁹⁵ Interview 04/sp3 (FB 035), 8.3.1.5.4, Z. 344.

⁸⁹⁶ Interview 02/mp2 (FB 032), 8.3.1.4.2, Z. 322f. Ebenso Interview 01/mp2 (FB 031), 8.3.1.4.1, Z. 371-375, 379-382. Vgl. auch Interview 04/mp2 (FB 048), 8.3.1.4.4, Z. 363-371.

⁸⁹⁷ Ebd., Z. 331f.

⁸⁹⁸ Interview 02/sp3 (FB 067), 8.3.1.5.2, Z. 458f.

⁸⁹⁹ Interview 05/mp2 (FB 36), 8.3.1.4.5, Z. 393f.

⁹⁰⁰ Ebd., Z. 394-396.

⁹⁰¹ Interview 02/mp2 (FB 032), 8.3.1.4.2, Z. 344f.

handelt; 8.4.21.2.2.1, a.08.I_t.1.a.2.d_kn/8.4.21.2.2.2, a.11.I_t.1.a.2.d_kn); in den Interviews heißt es wiederholt, die Sprache sei »super«⁹⁰² gewesen. In einem positiven Sinne wurde der sprachliche Ausdruck als »sehr gewählt«⁹⁰³ bzw. als »wahnsinniger Aufwand«⁹⁰⁴ wahrgenommen, außerdem als »sehr kreativ«,⁹⁰⁵ so etwa die »Wortspiele«.⁹⁰⁶ Nicht zuletzt haben »die Sprachbilder«⁹⁰⁷ gefallen, die insbesondere im Münchner Publikum häufig als bester Auftrittsaspekt genannt wurden (8.4.21.2.2.1, a.08.I_t.1.a.2.d.1/8.4.21.2.2.2, a.11.I_t.1.a.2.d.1): »[E]infach die Sprache und auch, wie sie es vorgetragen hat, also, es hat wahnsinnig tolle Bilder entstehen lassen, und der hat mich eigentlich mit am meisten berührt, der Text.«⁹⁰⁸

Die Auftrittsbestandteile, so legt diese Aussage eines Münchner Slam-Besuchers nahe, entfalten eine gemeinsame Wirkung: Sie sprechen die Rezipienten emotional an. Wie bereits bei den wertungsrelevanten Aspekten des Textes führen auch die wertungsrelevanten Performance-Aspekte und die gemeinsame affektive Wirkung zu komplementären Wertungen; positive wie negative Wertungen beziehen sich also auf dieselben Wertungsgegenstände.

Als Hauptverdienst der Performance wurde angesehen, dass sie die Wirkung des Textes unterstützt habe. Zum einen habe Füg »wirklich die Konzentration auf Text und Stimme«⁹⁰⁹ gelenkt, indem sie »relativ wenig Gestik«⁹¹⁰ eingesetzt und »nicht irgendwie groß auf der Bühne rumgehampelt«⁹¹¹ habe. Zum anderen hätten Gestik wie auch die Körperbewegungen den Vortragsrhythmus unterstützt: Füg habe »mit ihrer rechten Hand da ein bisschen die Wörter unterstützt«,⁹¹² ebenso »dieses Wippen, dass sie immer vor- und zurückgeht, und man merkt so, dass sie in ihrem Text praktisch auch eine bestimmte Rhythmik findet«.⁹¹³ Vor allem habe sie eine Vortragsweise gewählt, die »hundertprozentig zu dem Inhalt passte«⁹¹⁴ – ein Eindruck, den fast alle

⁹⁰² Interview 01/sp3 (FB 065), 8.3.1.5.1, Z. 363. Ebenso Interview 05/mp2 (FB 036), 8.3.1.4.5, Z. 389.

⁹⁰³ Interview 04/sp3 (FB 035), 8.3.1.5.4, Z. 344.

⁹⁰⁴ Interview 01/mp2 (FB 031), 8.3.1.4.1, Z. 395.

⁹⁰⁵ Interview 03/sp3 (FB 094), 8.3.1.5.3, Z. 301.

⁹⁰⁶ Interview 01/mp2 (FB 031), 8.3.1.4.1, Z. 391. Ebenso Interview 01/sp3 (FB 065), 8.3.1.5.1, Z. 403.

⁹⁰⁷ Interview 05/mp2 (FB 036), 8.3.1.4.5, Z. 388.

⁹⁰⁸ Interview 04/mp2 (FB 048), 8.3.1.4.4, Z. 314-316.

⁹⁰⁹ Interview 04/sp3 (FB 035), 8.3.1.5.4, Z. 405.

⁹¹⁰ Interview 02/sp3 (FB 067), 8.3.1.5.2, Z. 473.

⁹¹¹ Interview 08/mp2 (FB 013), 8.3.1.5.8, Z. 394. In einer äquivalenten Formulierung auch in Interview 04/sp3 (FB 035), 8.3.1.5.4, Z. 401-405.

⁹¹² Interview 01/sp3 (FB 065), 8.3.1.5.1, Z. 416f.

⁹¹³ Interview 02/mp2 (FB 032), 8.3.1.4.2, Z. 353-355. Ebenso Interview 03/mp2 (FB 244), 8.3.1.4.3, Z. 387f.

⁹¹⁴ Interview 01/sp3 (FB 065), 8.3.1.5.1, Z. 366.

Interviewten beschrieben,⁹¹⁵ auch jene, denen die Performance zu wenig ausgeprägt war.⁹¹⁶

Zum Eindruck, dass Text und Performance gut zusammengepasst haben, habe auch die »ruhige, sanfte Stimme«⁹¹⁷ beigetragen;⁹¹⁸ ein Zuschauer nannte sie angesichts der nur geringen Gestik und Körperbewegungen »das Hauptmittel«⁹¹⁹ der Performance. Dass sie den Zuschauern sehr präsent war, zeigt sich auch daran, dass die Stimme vergleichsweise häufig als bester Auftrittsaspekt in FB-I genannt wurde (M: 9 %, S: 15 %; 8.4.21.2.2.1, a.08.I_a.1.a.2/8.4.21.2.2.2, a.11.I_a.1.a.2). Zudem wurde sie in Relation zu den anderen geschlossenen abgefragten Beurteilungen in FB-II mit von den meisten Zuschauern als passend zum Auftritt beurteilt (M: 88 %, S: 84 %; 8.4.22.2.3.1, a.08.II.12e/8.4.22.2.3.2, a.11.II.12e). Fügs Stimmmodulation habe die Funktion erfüllt, dem Text »noch mal viel mehr Bedeutung«⁹²⁰ zu verleihen: »[S]ie hat ihn [den Text, SD] auch so traurig vorgetragen, und ihr Gesicht und so, das war alles auch so traurig«.⁹²¹

Als »traurige«,⁹²² »betrübte, gedrückte oder bedrückende Stimmung«⁹²³ beschrieb ein Teil der Zuschauer die gemeinsame affektive Wirkung der Auftrittbestandteile. Andere beschrieben die Wirkung ähnlich, aber etwas anders, nämlich als »melancholisch«.⁹²⁴ In diesen Fällen wurden die ausgelösten Gefühle nicht nur benannt, sondern noch weiter differenziert. So führt ein Zuschauer aus:

⁹¹⁵ Vgl. Interview 04/mp2 (FB 048), 8.3.1.4.4, Z. 335-337; Interview 05/mp2 (FB 036), 8.3.1.4.5, Z. 413f.; Interview 06/mp2 (FB 003), 8.3.1.4.6, Z. 380-384; Interview 08/mp2 (FB 013), 8.3.1.5.8, Z. 388-395; Interview 02/sp3 (FB 067), 8.3.1.5.2, Z. 473-480; Interview 04/sp3 (FB 035), 8.3.1.5.4, Z. 401-405; Interview 05/sp3 (FB 022), 8.3.1.5.5, Z. 404-411; Interview 06/sp3 (FB 093), 8.3.1.5.6, Z. 313-315; Interview 07/sp3 (FB 058), 8.3.1.5.7, Z. 410; Interview 08/sp3 (FB 064), 8.3.1.5.8, Z. 340-348.

⁹¹⁶ »[I]rgendwie hat sie das ein bisschen zu sehr runtergebetet«, meint z.B. eine Zuschauerin des Münchner Poetry Slams. Interview 08/mp2 (FB 013), 8.3.1.5.8, Z. 313f. Ein Zuschauer in Stuttgart äußert sich ähnlich: »Also, jetzt nur so mit der Hand den Rhythmus mitzugehen und so, finde ich auch ein bisschen langweilig.« Interview 07/sp3 (FB 058), 8.3.1.5.7, Z. 401-403.

⁹¹⁷ Interview 05/mp2 (FB 036), 8.3.1.4.5, Z. 309. Ebenso Interview 07/mp2 (FB 041), 8.3.1.4.7, Z. 295-297.

⁹¹⁸ Vgl. Interview 04/mp2 (FB 048), 8.3.1.4.4, Z. 407-409; Interview 06/mp2 (FB 003), 8.3.1.4.6, Z. 380-385.

⁹¹⁹ Ebd., Z. 457.

⁹²⁰ Interview 01/sp3 (FB 065), 8.3.1.5.1, Z. 368.

⁹²¹ Interview 01/mp2 (FB 031), 8.3.1.4.1, Z. 413-415. Vgl. auch Interview 04/sp3 (FB 035), 8.3.1.5.4, Z. 370.

⁹²² Interview 01/mp2 (FB 031), 8.3.1.4.1, Z. 371. Ebenso Interview 02/mp2 (FB 032), 8.3.1.4.2, Z. 325; Interview 08/mp2 (FB 013), 8.3.1.5.8, Z. 312f.

⁹²³ Ebd., Z. 365.

⁹²⁴ Interview 03/mp2 (FB 244), 8.3.1.4.3, Z. 378. Ebenso Interview 02/sp3 (FB 067), 8.3.1.5.2, Z. 442; Interview 08/sp3 (FB 064), 8.3.1.5.8, Z. 345.

Nachdenklich, in sich gekehrt, auch nicht direkt traurig. Es ist schwer zu fassen. Wehmütig, irgendwie so was in der Richtung. Nicht hundertprozentig positiv, aber auch nicht hundertprozentig negativ. Also, es war einfach so etwas Aufwühlendes.⁹²⁵

Ein anderer gibt an, das melancholische Gefühl sei daraus erwachsen, dass man die Gefühle der Protagonistin habe nachvollziehen können: »Dass man auf der einen Seite irgendwie frei ist [...], und dann auf der anderen Seite aber dann doch irgendwie einsam am Ende«.⁹²⁶

Einig waren sich fast alle Befragten darüber, dass es sich um intensive, starke Gefühle gehandelt habe, die geschildert oder auch bei den Zuschauern selbst ausgelöst wurden⁹²⁷ – in der Folge sei es »mucksmäuschenstill im Saal«⁹²⁸ gewesen. Bewertet wiederum wurden die ausgelösten Gefühle unterschiedlich. Wurde von Melancholie o.Ä. gesprochen, wurde es ausschließlich positiv beurteilt, dass es dem Auftritt gelungen war, sie auszulösen. Es lässt sich ausgehend von den Interviews nicht mit Gewissheit sagen, aber möglicherweise handelt es sich bei den beschriebenen Gefühlen anders als bei Traurigkeit um solche, die sich eher als gegenstandsbezogen-affektive beschreiben lassen (s.o.): Insbesondere der von einem Zuschauer genannte Konflikt zwischen individueller Freiheit und Einsamkeit, der als Auslöser des melancholischen Gefühls beschrieben wird, verweist darauf, dass es mit einer Einfühlung in die Erzählerfigur einhergeht, die zu einem kognitiven Mehrwert, einem Erkenntnisgewinn, führt, dass die Gefühle der Erzählerfigur also nicht unmittelbar adaptiert werden. Wurde das Gefühl als Traurigkeit beschrieben – also ohne Zweifel ein selbstbezogener Affekt im o.g. Sinne –, tendierten die Bewertungen häufig ins Negative. Hierfür gab es mehrere Gründe, so etwa eine Änderung der vorherigen, positiven Stimmung ins Negative: »[B]oah ey, also, ich bin jetzt ganz schön schlecht drauf, also, gefühlt in mir«.⁹²⁹ Ein anderer Grund war die im aktuellen situationellen Kontext fehlende Bereitschaft, sich auf eine solche Stimmung einzulassen,⁹³⁰ denn, so eine Zuschauerin: »[I]ch hätte gerne einen Text, wo ich einen Ausweg habe oder wo ich weiß: Okay, man muss nur einfach was ändern«.⁹³¹

Die Zuordnungsvoraussetzungen dafür, dass es den Auftritten gelingen konnte, bei beiden Publika dieselbe Spannbreite von Gefühlen zu generieren, werden nicht explizit als solche benannt. Gleichwohl führen viele Zuschauer Effekte des Auftritts an, die die affektiven Wirkungen befördern: Erstens habe

⁹²⁵ Interview 04/mp2 (FB 048), 8.3.1.4.4, Z. 353-356.

⁹²⁶ Interview 03/mp2 (FB 244), 8.3.1.4.3, Z. 373-377.

⁹²⁷ Vgl. z.B. Interview 04/mp2 (FB 048), 8.3.1.4.4, Z. 407-409; Interview 01/sp3 (FB 065), 8.3.1.5.1, Z. 356; Interview 02/sp3 (FB 067), 8.3.1.5.2, Z. 425f.

⁹²⁸ Interview 01/sp3 (FB 065), 8.3.1.5.1, Z. 355.

⁹²⁹ Interview 05/sp3 (FB 022), 8.3.1.5.5, Z. 371f.

⁹³⁰ Vgl. Interview 02/mp2 (FB 032), 8.3.1.4.2, Z. 324-336; Interview 08/mp2 (FB 013), 8.3.1.5.8, Z. 314f.

⁹³¹ Ebd., Z. 332-334.

man »sich super in diese Person reinversetzen«⁹³² und »ganz gut damit identifizieren«⁹³³ können, denn eine »solche Situationen kennt man teilweise ja auch, vielleicht nicht so ausgeprägt wie sie, aber es war ein Thema, mit dem man sich auseinandersetzen kann«. ⁹³⁴ Zweitens habe Pauline Füg während ihres Auftritts »sehr authentisch«⁹³⁵ gewirkt, und zwar auch auf Zuschauer, die es nicht ausschlossen oder sich sogar sicher waren, dass sie während ihres Auftritts eine Rahmenfigur »gespielt hat«, ⁹³⁶ dass ihr Auftritt »Schauspiel«⁹³⁷ war. So habe Füg mindestens »viel auch von ihrer Person mit eingebracht«, ⁹³⁸ andere schrieben sogar der Autorin selbst die bei ihnen generierten Gefühle zu. So sei Füg im Allgemeinen »vielleicht auch ein bisschen melancholisch«⁹³⁹ oder zumindest in der Vortragssituation »nicht gut drauf«⁹⁴⁰ gewesen, wobei der betreffende Zuschauer ergänzte: »[I]ch denke mal, sie ist normalerweise nicht so ... traurig«. ⁹⁴¹

Ähnlich wie in Bumillos *Jammer-Session* korrespondieren bei Pauline Fügs Auftritt mit ihrem *Zauberspruch für Verwundete* quantitative und qualitative Wertungen. Es ist deshalb zu erwarten, dass die Spezifizierungen der Wertungen, die mithilfe des Fragebogens erhoben wurden, durch jene, die aus den Interviews abgeleitet wurden, zumindest in Ansätzen jenen entsprechen, die auch im Publikum insgesamt vorgenommen worden wären. Anders als Bumillos Auftritt, der bei beiden untersuchten Slams fast dem gesamten Publikum gefiel, sind es bei Füg jeweils rund ein Drittel der Zuschauer, die ihren Auftritt negativ oder neutral bewertet haben (8.4.22.2.3.1, a.08.III/8.4.22.2.3.2, a.11.III). Gemessen an den Publikumsanteilen, die den jeweiligen Auftritt positiv beurteilt haben, finden sich Fügs Auftritte relational zu allen anderen Auftritten im Mittelfeld (M: Rang 6 von 10, S: Rang 7 von 12; 8.4.22.2.1.1f.).

Die Gründe hierfür habe ich beschrieben: Die interviewten Zuschauer haben insbesondere die stärkere Ausprägung der Textaspekte Komplexität und Mehrdeutigkeit sowie die Generierung negativer selbstbezogen-affektiver Wir-

⁹³² Interview 01/sp3 (FB 065), 8.3.1.5.1, Z. 385.

⁹³³ Interview 02/sp3 (FB 067), 8.3.1.5.2, Z. 439.

⁹³⁴ Interview 02/mp2 (FB 032), 8.3.1.4.2, Z. 298-300. Vgl. auch Interview 04/mp2 (FB 048), 8.3.1.4.4, Z. 343-346; Interview 08/mp2 (FB 013), 8.3.1.5.8, Z. 327-329.

⁹³⁵ Interview 01/sp3 (FB 065), 8.3.1.5.1, Z. 370. Vgl. auch Interview 03/mp2 (FB 244), 8.3.1.4.3, Z. 406.

⁹³⁶ Interview 01/mp2 (FB 031), 8.3.1.4.1, Z. 426.

⁹³⁷ Interview 04/mp2 (FB 048), 8.3.1.4.4, Z. 382.

⁹³⁸ Interview 08/sp3 (FB 064), 8.3.1.5.8, Z. 299f.

⁹³⁹ Interview 08/mp2 (FB 013), 8.3.1.5.8, Z. 403f.

⁹⁴⁰ Interview 05/sp3 (FB 022), 8.3.1.5.5, Z. 436.

⁹⁴¹ Ebd., Z. 437f.

kungen bemängelt.⁹⁴² Dass der Anteil negativ und neutral wertender Zuschauer höher ist als etwa bei Bumillos Auftritten, liegt daran, dass jene Eigenschaften und Wirkungen der Auftrittselemente, die positiv bewertet wurden, auf Wertmaßstäben basieren, die sich in eher bildungskulturell geprägte Wertmuster fügen. Indizien hierfür finden sich mit Blick auf das Münchner Publikum:⁹⁴³ So korreliert eine höhere Gesamtwertung des Auftritts zum einen mit einer höheren Ausprägung des globalen Wertmusters FAC-B (8.4.22.2.3.4). Mithin bewerten auch mehr Zuschauer den Auftritt positiv, die dem Cluster der begeisterungsfähigen Eventgänger (CL-2) angehören, als solche, die zu den geschmacklich festgelegten Eventgängern (CL-1) zählen (Kap. 5.3.1.2.2.2): In CL-1 gefiel Fügs Auftritt lediglich 56 % der Clustermitglieder, in CL-2 hingegen 80 % (8.4.22.2.3.3).⁹⁴⁴ Darüber hinaus korreliert eine höhere Ausprägung von drei Wertmustern der Acht-Faktoren-Lösung mit einer besseren Gesamtwertung: So ist es umso wahrscheinlicher, dass Pauline Fügs Auftritt positiv beurteilt wurde, je höher die Wertmuster FAC-3 (Erwerb von Wissen über die Bedeutung des Textes), FAC-6 (formalästhetisch prägnante Textmerkmale, u.a. Gestaltung der Sprache und Komplexität) und FAC-8 (gegenstandsbezogen-affektive Wirkung: Einfühlung) ausgeprägt sind (8.4.22.2.3.4). Kurz: Fügs Auftritte mit dem *Zauberspruch für Verwundete* erfüllen zum einen bildungskulturelle Wertmuster, zum anderen befriedigen sie solche Rezeptionserwartungen nicht, die auf positive selbstbezogen-affektive Wirkungen gerichtet sind. Unter anderem Letztere sind jedoch kennzeichnend für die Erwartungen, die Poetry-Slam-Zuschauer typischerweise an Auftritte richten. Es ist deshalb

⁹⁴² Feuilletonist Jens Jessen etwa weist auf die sozial differenzierende Funktion der Komplexität von Texten hin: »Für die einen ist Philip Roth zu kompliziert, um unterhaltend zu sein; für die anderen Dan Brown zu simpel. Das ist alles, aber wahrscheinlich auch schon der Kern des Skandals.« Jens Jessen: »Hoch die Hochkultur!«, in: *Die Zeit*, 7.7.2011. Zwar ist Jessens Fokussierung auf Komplexität zu einseitig, was durch den spezifischen evaluativen Zusammenhang bedingt ist; gleichwohl halte ich die Einschätzung, dass der Komplexität im Rahmen der Wertmaßstäbe, die bildungskulturelle Wertmuster ausmachen, eine wichtige Rolle zukommt, für zutreffend.

⁹⁴³ In Stuttgart ist die quantitativ erfasste Gesamtwertung in einer Weise durch einen Reihenfolgeeffekt bedingt, dass sich Zusammenhänge derselben mit Wertmustersausprägungen nicht feststellen lassen: Wegen des vorangehenden Auftritts, der von fast allen Zuschauern negativ bewertet wurde, haben solche Zuschauer, bei denen eher bildungskulturelle Wertmuster weniger stark ausgeprägt sind, Fügs Darbietung positiver bewertet, als sie es vermutlich getan hätten, hätte z.B. Bumillo vor Pauline Füg auf der Bühne gestanden. Aus demselben Grund – aufgrund des Reihenfolgeeffekts – lassen sich die Zusammenhänge zwischen Gesamtwertung von Fügs Auftritt und Wertmustersausprägungen, die sich im Münchner Publikum ausmachen lassen, nicht als Belege für die o.g. Hypothese im engeren Sinne verstehen, sondern nur als Hinweise auf ihre Gültigkeit.

⁹⁴⁴ Mitglieder von CL-3 finden sich im mp2-Publikum gar nicht; von den vier CL-4-Mitgliedern hat einer den Auftritt neutral bewertet, allen anderen gefiel er – die Fallzahl ist jedoch zu gering, als dass diese Wertungen herangezogen werden könnten, um die o.g. Annahme zu stützen.

davon auszugehen, dass solche wie die hier untersuchten Auftritte bei Slams mit ähnlicher Besetzung nur in Ausnahmefällen ein höheres Maß an Publikumszustimmung gewinnen können.

Ich habe oben darauf hingewiesen, dass das Wertmuster FAC-B zu einem größeren Teil als FAC-A von Geschmacksmustern geprägt ist, die durch den Umgang mit schriftsprachlicher Literatur geschult wurden (Kap. 5.3.1.2.1.3). Fügs Auftritt spricht nicht nur die betreffenden Wertmaßstäbe an, er positioniert sich darüber hinaus innerhalb des Feldes der Auftretenden, indem er affirmativ auf den besagten Kontext schriftsprachlicher ›Hochliteratur‹ verweist: Zum einen bewirkt dies die explizite, von der Autorin selbst vorgenommene Kategorisierung des vorgetragenen Textes als Literatur – wie beschrieben sagt sie bei beiden Veranstaltungen, ihr Text sei ein »literarischer Roadtrip«. ⁹⁴⁵ Zum anderen verweist sie darauf, dass auch ihr Vortrag von einer schriftsprachlichen Fassung des Textes ausgeht, und zwar ohne dass sie diese in materieller Form in der Hand hält (mit einem Ausdruck des vorgetragenen Textes auf der Bühne zu stehen ist zudem eine Praxis, die sehr typisch für Poetry-Slam-Auftritte ist, während sie bei Autorenlesungen eher ungewöhnlich ist – dort wird das Buch, aus dem gelesen wird, als Verweis auf schriftsprachliche Praktiken verstanden): Indem sie die Nummer der einzelnen Textteile nennt, generiert sie eine Binnengliederung des Textes, die ansonsten ausgehend von einem anderen Merkmal, nämlich dem wiederholt auftretenden Zauberspruch, konstruiert worden wäre. Sie rekurriert hiermit auf eine künstlerische Praxis, die typisch für schriftsprachliche literarische Texte ist, seien es längere Gedichte oder in Kapitel unterteilte erzählende Texte. Nicht nur mit Blick auf die Wertungen der Rezipienten und die angesprochenen Wertmuster, sondern auch hinsichtlich der Positionierung unterscheidet sich Pauline Fügs Auftritt also von jenem Bumillos. Dieser nimmt gezielt eine gegenteilige Positionierung vor, indem er sagt: »Ich bin kein Fontane, ich bin eine Fontäne« (Kap. 5.3.2.3.2.1).

5.3.2.3.2.3 »Alleine die Person war skurril!«⁹⁴⁶ Publikumswertungen von Andy Strauß' Auftritt beim *Rosenau-Slam*

»Es gibt ja Leute, die sagen, Poetry Slammer sind wie Seeleute, so viel wie die rumreisen. Wenn das stimmt, dann ist Andy Strauß der Pirat unter den Slammern, und zwar Jack Sparrow«, ⁹⁴⁷ so die Anmoderation Philipp Scharrenbergs, des Moderators des ersten untersuchten Poetry Slams in der Stuttgarter *Rosenau* (5.4.2009; sp1). Zwar waren es nicht viele Informationen über Andy Strauß, die sich hieraus ableiten ließen, gleichwohl gaben sie dem Publikum eine Perspektive vor: Bei Strauß, so die Implikatur, handele es sich erstens um einen erfolgreichen Poetry Slammer mit viel Erfahrung, der sich zweitens von anderen Slammern unterscheidet, und zwar dadurch, dass er –

⁹⁴⁵ mp2, 01:50:06; sp3, 01:46:51.

⁹⁴⁶ Interview 08/sp1 (FB 181), 8.3.1.1.8, Z. 164f.

⁹⁴⁷ sp1, 00:46:50.

wie Jack Sparrow – ein nicht näher bestimmtes Maß an Exzentrizität aufweise. Insofern es sich bei Jack Sparrow, einem Piratenkapitän aus den *Pirates-of-the-Caribbean*-Filmen, zugleich um eine komische Figur handelt, wurde drittens impliziert, dass Strauß' Bühnenhandeln bzw. der Auftritt ebenfalls eine komische Wirkung haben würden. Wie sich zeigen wird, sind die Auftrittsaspekte, von denen sich bereits aufgrund von Scharrenbergs Ankündigung annehmen ließ, dass es sie geben würde, zentrale Bezugsgegenstände der vorwiegend positiven Wertungen von Strauß' Auftritt.

2006, wie Bumillo und Pauline Füg noch Student, trat Andy Strauß zum ersten Mal bei einem Poetry Slam auf. Bereits 2007 war er ebenso wie in fast jedem der nachfolgenden Jahre Teilnehmer der deutschsprachigen Poetry-Slam-Meisterschaften und hatte Slams überall im deutschsprachigen Raum besucht.⁹⁴⁸ Wie die meisten überregional bekannteren Poetry Slammer trat auch er beim *WDR Poetry Slam* auf und konnte beide Runden des Fernseh-Slams, an denen er teilnahm, für sich entscheiden.⁹⁴⁹ Kurz vor Beginn des Untersuchungszeitraums hatte er mit einigen anderen Slammern die Lesebühne *LMBN* gegründet, die zunächst monatlich in Dortmund stattfand und später außerdem in Köln; auch den Lesebühnen *[Die2]drei* (Münster) und *Mode, Tanz und Psychiatrie* (Osnabrück) gehörte er an. Zudem tritt er in kabarettistischen Zusammenhängen wie der Weihnachtsrevue *Akte X-Mas* auf. Beginnend mit dem Erzählungsband *EstablishMensch*, der im August 2009 erschien, hat Strauß inzwischen mehrere Romane, Kurzgeschichtenbände und Erzählungen veröffentlicht. Wie auch Bumillo und Pauline Füg gehört er zu jenen Poetry Slammern, die sich durch ihre Autoren- und Auftrittstätigkeiten finanzieren können, wobei die Auftritte bei Poetry Slams auch hier am Anfang der öffentlichen Wahrnehmung standen, aber nur noch einen Teil des Tätigkeitsportfolios darstellen.

Beim *Rosenau*-Slam im April 2009 stand Andy Strauß an vierter Stelle in der ersten Vorrunde auf der Bühne (nach dem Auftretenden, der sich selbst »Der Kaiser« nannte und in Kapitel 5.3.2.3.2.4 in den Blick genommen wird).⁹⁵⁰ Er entschied seine Runde für sich und gewann den Slam gemeinsam mit der Berliner Autorin Peh. Bereits mit seinen ersten Bühnenhandlungen bestätigt er die Attribute, die der Moderator Philipp Scharrenberg ihm zuvor indirekt zugeschrieben hat: Gekleidet in eine weite Stoffhose und einen Kapuzenpullover, mit ins Gesicht hängenden schulterlangen Haaren und einem geöffneten Schreibheft in der Hand betritt er wankend die Bühne, um am Mikrofon angekommen leise zu lachen und als Allererstes leicht lallend festzustellen: »Ich hatte grad voll die Schweißausbrüche. Das war aber 'n Flashback.

⁹⁴⁸ Vgl. Frank Klötgen (Red.): »Andy Strauß« (o.V., o.D.), auf: *Slam2007 in Berlin – 10 Jahre deutschsprachige Poetry-Slam-Meisterschaften – vom 3.-7. Oktober 2007*, URL: http://slam2007.de/teilnehmer/detail/andy_strauss.html, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁹⁴⁹ Vgl. »Andy Strauß« (o.V.), auf: *Wikipedia* (15.9.2015), URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Andy_Strauß, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁹⁵⁰ sp1, 00:47:09-00:53:17. Strauß' Bühnenzeit belief sich also auf 4' 8''.

Ich hab' dann Magnesiumtabletten genomm' schnell. Mir ist trotzdem ein bisschen schwindlig – ich hoffe, ihr verzeiht mir. Denn, denn ... ich lese eine Geschichte vor.«⁹⁵¹

Anders als Bumillo und Pauline Füg, deren Texte in Versform verfasst waren, als lange, in großen Teilen narrative Gedichte, hat Andy Strauß also einen Erzähltext vorgetragen. Während er seine Geschichte, deren Titel er nicht genannt hat, mit modulierter Stimme vortrug, lachte er wiederholt über potenziell komische Textstellen oder nahm auf diese Weise komische Pointen vorweg. Hiervon gab es äußerst viele – bereits mit dem zweiten Satz lag das Potenzial für einen komischen Effekt vor, an einer so frühen Stelle des Vortrags, dass das Publikum noch gar nicht darauf zu reagieren vermochte: »Meine derzeitige Situation verdanke ich meiner Neugierde bezüglich aller Dinge, die Underground sind. Nur dieser Neugierde wegen hab' ich den Gullydeckel angehoben, lugte hinein und kletterte.«⁹⁵²

Der nachfolgende Text war durchsetzt von komischen Pointen, die ebenfalls größtenteils auf Überraschungseffekten basierten. Autodiegetisch erzählt, berichtet der Text davon, dass der Protagonist seinen Großvater – als ›Ratte‹, die seine Großmutter verlassen hat, nachdem diese älter geworden ist – im ›Underground‹ vermutet. Da es ihm in der Kanalisation zu sehr stinkt, verlässt der Erzähler sie jedoch wieder, allerdings mit den Füßen zuerst. Über diese fällt eine Radfahrerin, die anschließend mit ihm zu ›knutschen‹ beginnt. Weil er der Beziehung keine Zukunft gibt, ruft er sich jedoch ein Taxi, um einen Arzt auf sein schmerzendes Bein sehen zu lassen. Er greift ins Lenkrad und fährt das Auto gegen eine Laterne, nachdem der Taxifahrer in einer Weise gelacht hat, die ihm nicht gefällt; anschließend küssen er und der Taxifahrer sich. Zufällig geschieht dies vor der Praxis eines Arztes ›für Beine‹,⁹⁵³ mit dessen Sprechstundenhilfe der Protagonist ebenfalls ›knutscht‹. Der Protagonist, der angibt, Schichtarbeiter bei Volkswagen zu sein, wird krankgeschrieben – etwas, was auch sein Großvater ständig gewesen war. Abschließend stellt er fest: »Es ist alles Mainstream. Ich bin neugierig auf den Underground. Es könnte alles so einfach sein«,⁹⁵⁴ und Andy Strauß geht mit einem »Vielen Dank«⁹⁵⁵ sofort ab.

Es lässt sich vermuten, dass es manchen Rezipienten schwergefallen sein könnte, in der Handlung der Geschichte einen Zusammenhang auszumachen. Zwar gaben manche der Interviewten an, dass sie durchaus »den roten Faden«⁹⁵⁶ haben sehen können, oder schließen davon, dass es »merkwürdig«⁹⁵⁷

⁹⁵¹ Ebd., 00:47:23.

⁹⁵² Ebd., 00:47:52.

⁹⁵³ Ebd., 00:51:56.

⁹⁵⁴ Ebd., 00:53:05.

⁹⁵⁵ Ebd., 00:53:12.

⁹⁵⁶ Interview 01/sp1 (FB 019), 8.3.1.1.1, Z. 141.

⁹⁵⁷ Interview 06/sp1 (FB 023), 8.3.1.1.6, Z. 218.

gewesen sei, dass der Protagonist z.B. »verkehrtrüm aus dem Gully rausgeklettert ist«,⁹⁵⁸ darauf, dass dies »den ganzen Text dann halt so vieldeutig«⁹⁵⁹ mache und man »wahnsinnig viel reininterpretieren«⁹⁶⁰ könne. So habe der Text etwa »bestehende ... ähm Strukturen halt auf den Kopf [ge]stellt oder auf-[ge]sprengt«. ⁹⁶¹ Andere Rezipienten jedoch fanden »seinen Text sehr schwer«⁹⁶² oder vermuteten: »[V]ielleicht hat das für ihn irgendwie eine Bedeutung, aber die ist für mich irgendwie nicht so klar geworden.«⁹⁶³ Die Zuschreibung einer umfassenden Textbedeutung wurde dadurch erschwert, dass die Bedeutung vieler einzelner Textstellen sich nicht unmittelbar erschloss.

Anders als aber z.B. beim ›Kaiser‹ gelang es allen interviewten Zuschauern, ein anderes Prinzip auszumachen, das eine Kategorisierung des Textes ermöglichte: den Humor. »[E]s war halt Quatsch irgendwie, was er da erzählt hat«,⁹⁶⁴ gab eine Zuschauerin an; andere beschrieben Strauß' Auftritt als »so pointiert«,⁹⁶⁵ »witzig«⁹⁶⁶ oder »unheimlich lustig«.⁹⁶⁷ Tatsächlich ist die komische Wirkung der am häufigsten positiv herausgehobene Auftrittsaspekt in der offenen Frage FB-I (30 %; 8.4.21.2.3, a.04.I_auf.2.a.2.b.1.a.1),⁹⁶⁸ und auch gegenüber allen anderen geschlossenen abgefragten Beurteilungen von Auftrittsaspekten fällt der Prozentsatz der Zuschauer, die den Auftritt komisch fanden, am höchsten aus (88 %; 8.4.22.2.4, a.04.II.01e).⁹⁶⁹

Ausgehend davon, dass Textpassagen, deren diegetische Funktion nicht ohne Weiteres offensichtlich wurde, den ganzen Auftritt hindurch komische Wirkungen hatten, war es den Zuschauern möglich, den Auftritt in einem positiven Sinne als »seltsam, merkwürdig, aber auf eine kreative Art eigentlich

⁹⁵⁸ Ebd., Z. 219f.

⁹⁵⁹ Ebd., Z. 220.

⁹⁶⁰ Ebd., Z. 225.

⁹⁶¹ Ebd., Z. 217f.

⁹⁶² Interview 02/sp1 (FB 037), 8.3.1.1.2, Z. 198.

⁹⁶³ Interview 05/sp1 (FB 117), 8.3.1.1.5, Z. 161f. Ungeachtet dieser Selbsteinschätzung beschreibt die betreffende Zuschauerin die Textbedeutung wenig später ähnlich der eben zitierten als »so ein bisschen Gesellschaftskritik [...]. So keine Lust auf gesellschaftliche Normen und so. So ein bisschen abgrenzen, abheben eher. Sein eigenes Ding machen und so«. Ebd., Z. 199-201.

⁹⁶⁴ Interview 05/sp1 (FB 117), 8.3.1.1.5, Z. 132f.

⁹⁶⁵ Interview 01/sp1 (FB 019), 8.3.1.1.1, Z. 162.

⁹⁶⁶ Interview 07/sp1 (FB 044), 8.3.1.1.7, Z. 160.

⁹⁶⁷ Interview 01/sp1 (FB 019), 8.3.1.1.1, Z. 140.

⁹⁶⁸ Dementsprechend entfielen die meisten Favorisierungen auf den Auftritt insgesamt (49 %), gefolgt von der Person des Autors (29 %), dem Text (20 %) und der Performance (10 %; 8.4.21.2.3).

⁹⁶⁹ Diese wie auch alle anderen positiv bewerteten Auftrittsaspekte, die in den Interviews genannt wurden, finden sich ebenfalls unter jenen, die von vielen Zuschauern als Antwort auf die offene Frage FB-I angegeben wurden. Es handelt sich bei ihnen mithin nicht nur um singular hervorgehobene Eigenschaften und Wirkungen von Auftrittselementen, sondern um solche, die von größeren Publikumsanteilen positiv bewertet werden.

schon wieder«,⁹⁷⁰ als »verrückt«,⁹⁷¹ zu kategorisieren und die »innovative[n] Gedanken«⁹⁷² und die »Individualität«⁹⁷³ des Autors positiv hervorzuheben. In ähnlicher Weise wie bei Fügs Auftritt beförderte es also den Eindruck, es handle sich bei dem Auftritt um ein kohärentes ästhetisches Produkt, dass direkt zu Beginn Affekte aktiviert wurden, die im Laufe des Auftritts wiederholt angesprochen wurden.

In Fall des zitierten Textanfangs fußte die komische Wirkung auf einem Überraschungseffekt, der sich mit Rachel Giora als »semantic surprise«⁹⁷⁴ bezeichnen lässt. In anderen Fällen handelte es sich nicht um Wortwitze, sondern Handlungsabfolgen, die in dieser Weise nicht zu erwarten waren (z.B. weil eine entsprechende Motivation der Figuren nicht anzunehmen war), oder um die Schilderung szenischer Details, die ebenfalls unerwartet erfolgte. So gaben die Zuschauer an, der Text sei inhaltlich »abwechslungsreich«⁹⁷⁵ gewesen, und habe aufgrund der »Wendungen, die man eigentlich nicht erwartet hätte«,⁹⁷⁶ komisch gewirkt: »[M]an wusste nicht, was als Nächstes passiert«,⁹⁷⁷ gab ein Interviewter an, wodurch wiederholt »ein gewisses Überraschungsmoment«⁹⁷⁸ aufgetreten sei. Diesen dramaturgischen Effekt begreift auch der Autor selbst als Alleinstellungsmerkmal. So wurde z.B. für die o.g. *Akte-X-Mas-Revue* mit dem Slogan geworben: »Bei Andy Strauß kann jederzeit alles passieren.«⁹⁷⁹

Es klingt in dieser Beschreibung des Autors und seiner Texte bereits an, was in diesem Fall eine wichtige Gelingensbedingung bei der Generierung positiv bewerteter komischer Effekte ist: Gemeint ist, dass in Andy Strauß' *Texten* alles geschehen könne; dies wird jedoch – wie auch bei der Suche der Interviewten nach Gründen für die dramaturgischen Eigenheiten des Textes (etwa die »Individualität« des Autors) – auf den Auftretenden selbst zurückgeführt: »[E]r hat sich selber beschrieben, davon bin ich überzeugt«,⁹⁸⁰ meint ein Zu-

⁹⁷⁰ Interview 02/sp1 (FB 037), 8.3.1.1.2, Z. 173f. Vgl. auch Interview 07/sp1 (FB 044), 8.3.1.1.7, Z. 152f.; Interview 08/sp1 (FB 181), 8.3.1.1.8, Z. 164f.

⁹⁷¹ Interview 02/sp1 (FB 037), 8.3.1.1.2, Z. 168. Die »Verrücktheit« des Auftritts wird auch in der offenen Frage FB-I nach den am positivsten beurteilten Auftrittsaspekten vergleichsweise häufig genannt (7 %; 8.4.21.2.3, a.04.1_auf.1.c.1.a).

⁹⁷² Interview 06/sp1 (FB 023), 8.3.1.1.6, Z. 227.

⁹⁷³ Interview 07/sp1 (FB 044), 8.3.1.1.7, Z. 152.

⁹⁷⁴ Rachel Giora: »On the Cognitive Aspects of the Joke«, in: *Journal of Pragmatics* 16 (1991), S. 465-485, hier S. 466.

⁹⁷⁵ Interview 03/sp1 (FB 026), 8.3.1.1.3, Z. 163.

⁹⁷⁶ Ebd., Z. 224f.

⁹⁷⁷ Interview 07/sp1 (FB 044), 8.3.1.1.7, Z. 156.

⁹⁷⁸ Ebd., Z. 157.

⁹⁷⁹ Thomas Koch: »Das Ensemble«, auf: *Akte X-Mas. Die Weihnachtsrevue, nach der Sie einpacken können* (o.D.), URL: <http://www.akte-xmas.de/das-ensemble/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

⁹⁸⁰ Interview 04/sp1 (FB 217), 8.3.1.1.4, Z. 155f.

schauer. Er schreibt damit zumindest den dargestellten Eigenschaften des Protagonisten, seiner Gefühlswelt und seinem Blick auf die Welt, zu, der von Strauß zu entsprechen und markiert mit dieser Ansicht ein Extrem der Zuschauermeinungen.⁹⁸¹ Ein anderer ergänzt, was Andy Strauß dargestellt habe, sei »eine Facette nur, aber dafür bestimmt keine [...], die nach dem Auftritt äh plötzlich nicht mehr vorkommt.«⁹⁸² Zugleich habe Strauß diese »durchaus als Stilmittel«⁹⁸³ eingesetzt und somit eine Figur dargestellt, die sich von seiner eigenen Person unterschieden habe: »Er hatte im Prinzip äh zum Vortragen die Rolle des Erzählers sozusagen.«⁹⁸⁴ Dabei sei die zum Ausdruck gebrachte »Facette« von Strauß' Persönlichkeit in einer Weise individuell gewesen, dass der Befragte angab: »Also, ich glaube, jemand anderes hätte das nicht vortragen können.«⁹⁸⁵ Das Resultat dieser gleichzeitigen Darstellung von Akteurs- und Bühnenfigur ist eine authentische Wirkung der dargestellten Figur, dass »man ihm das halt einfach abgenommen hat«⁹⁸⁶ – und zwar trotz unrealistischer Handlungsaspekte.⁹⁸⁷ Eine entsprechende Sichtweise, dass Andy Strauß' Auftritt »sehr authentisch [...], ja, echt irgendwie«,⁹⁸⁸ gewirkt habe, findet sich in den meisten Interviews; in FB-II stimmen 71 % der Zuschauer der Aussage zu, Strauß sei auf der Bühne er selbst gewesen (8.4.22.2.4, a.04.II.06d).⁹⁸⁹

Gemeint ist damit in den allermeisten Fällen, dass der Autor Andy Strauß durch sein Auftreten dazu beigetragen habe, die Handlungsweise der Figur in

⁹⁸¹ Die Ereignisse, die in der Geschichte geschehen, sind z.T. in dieser Form in Wirklichkeit nicht möglich, sodass sich die Aussage des Befragten nicht hierauf beziehen kann.

Ähnlich wie der Befragte in Interview 04/sp1 äußert sich ein Zuschauer, der »nicht hundertprozentig weiß, ob das ein Stück weit 'ne Performance war«, sich also nicht ganz sicher ist, inwieweit Strauß' Vermittlungsform des Textes schauspielerische Anteile hatte. Interview 03/sp1 (FB 026), 8.3.1.1.3, Z. 206f. Ähnlich äußert sich ein Befragter, der vermutet, dass Strauß sich zumindest mit dem Protagonisten des Textes identifiziert. Vgl. Interview 01/sp1 (FB 019), 8.3.1.1.1, Z. 147f.

⁹⁸² Interview 08/sp1 (FB 181), 8.3.1.1.8, Z. 249-251.

⁹⁸³ Ebd., Z. 167.

⁹⁸⁴ Interview 07/sp1 (FB 044), 8.3.1.1.7, Z. 200f.

⁹⁸⁵ Interview 08/sp1 (FB 181), 8.3.1.1.8, Z. 190f.

⁹⁸⁶ Ebd., Z. 241f.

⁹⁸⁷ So gibt ein Zuschauer an, Strauß habe »eine Art Persönlichkeit vorgestellt, mit der ich sonst sicherlich äh wenig anzufangen wüsste«. Ebd., Z. 222f.

⁹⁸⁸ Interview 05/sp1 (FB 117), 8.3.1.1.5, Z. 178f. Ebenso Interview 04/sp1 (FB 217), 8.3.1.1.4, Z. 114-116, 125f.; Interview 06/sp1 (FB 023), 8.3.1.1.6, Z. 271-274; Interview 07/sp1 (FB 044), 8.3.1.1.7, Z. 187-189.; Interview 08/sp1 (FB 181), 8.3.1.1.8, Z. 171f.

⁹⁸⁹ Befördert wurde der Eindruck, dass Andy Strauß auf der Bühne er selbst war, u.a. dadurch, dass er – wie oben beschrieben – wiederholt selbst über seinen Text gelacht hat: »Das ist nicht professionell, aber eigentlich hat's gar nicht gestört. Gehörte vielleicht auch irgendwie mit dazu, gell«, meinte ein Besucher. Interview 04/sp1 (FB 217), 8.3.1.1.4, Z. 121-123. Vgl. auch Interview 01/sp1 (FB 019), 8.3.1.1.1, Z. 163f.; Interview 05/sp1 (FB 117), 8.3.1.1.5, Z. 147-149.

seinem Text zu ›authentifizieren‹: Er selbst wurde – wie dargestellt – als ähnlich ›verrückt‹ und damit individuell wahrgenommen.⁹⁹⁰ So gibt ein Zuschauer angesichts der Akteursfigur, die Strauß verkörpert hat, an: »[I]ch habe so was ehrlich gesagt noch gar nicht gesehen«,⁹⁹¹ Die Authentifizierung gelang also deshalb, weil Rahmen- und Akteursfigur den Eindruck erweckt haben, zusammenzupassen: »[D]as hat alles irgendwie gepasst. Also von dem, wie er gekleidet war, über, wie er sich gegeben hat, und über das, was er auch vorgetragen hat, bis zu diesen Wendungen«,⁹⁹² meint ein Slam-Besucher, und eine Zuschauerin äußert sich fast genauso: »Hat irgendwie zu ihm gepasst. So wie er von seiner äußeren Erscheinung aufgetreten ist, wie er geredet hat und der Text«. ⁹⁹³ Er hat, so beschreibt es eine weitere Befragte, »seinen Text verkörpert, würde ich sagen«. ⁹⁹⁴ Bestätigt wurde dieser Eindruck durch den Moderator, der in Strauß' Fall – anders als bei anderen Auftretenden – die Figur mit dem Autor zusammenbrachte. So sprach Scharrenberg in der Abmoderation vom »jeden und jede knutschende[n] Andy Strauß«, ⁹⁹⁵ und auch bei der Zusammenfassung des Auftritts am Ende der Vorrunde äußerte er sich entsprechend:

Dann kam Andy Strauß, leicht schwindelig, auf Magnesium ist er hier hoch gekommen und hat erst mal den Underground gesucht, unterm Gully hat er ihn gesucht, auch seinen Großvater, die Ratte, und ist dann mit den Füßen voran wieder hochgestiegen, hat sich überfahren lassen und danach alles geknuscht, was ihm in den Weg kam – einen großen Applaus für ... Andy Strauß. ⁹⁹⁶

Die Deutung von Bühnenhandlungen als gleichzeitige Darstellung einer Rahmenfigur und ›Ausleben seiner selbst‹, also Verkörperung einer Akteursfigur, kann sich mithin auch beim Vortrag eines Textes finden, dem explizit vorangestellt wurde, dass er eine ›Geschichte‹, ⁹⁹⁷ und zwar – so die Implikatur – eine fiktionale Geschichte, erzähle. Unter anderem hierdurch unterscheidet sich Andy Strauß' Auftritt von jenem Bumillos, vor dem gesagt wurde, dass die geäußerten Meinungen denen des Autors entsprechen, oder Fügs, die ohne

⁹⁹⁰ Vgl. Interview 02/sp1 (FB 037), 8.3.1.1.2, Z. 167f. Ein anderer beschreibt den ›gemeinsamen Nenner‹ nicht als ›Verrücktheit‹, sondern vergleicht ihn – darüber hinausgehend – mit dem Verhalten von Personen, die Drogen genommen haben, um zu ergänzen: »Ähm, ich fand das jetzt nicht negativ, hat ja irgendwie auch zum Text gepasst«. Interview 07/sp1 (FB 044), 8.3.1.1.7, Z. 183-185. Ähnlich Interview 05/sp1 (FB 117), 8.3.1.1.5, Z. 183-187.

⁹⁹¹ Interview 07/sp1 (FB 044), 8.3.1.1.7, Z. 153.

⁹⁹² Interview 03/sp1 (FB 026), 8.3.1.1.3, Z. 222-224.

⁹⁹³ Interview 05/sp1 (FB 117), 8.3.1.1.5, Z. 183-185.

⁹⁹⁴ Interview 06/sp1 (FB 023), 8.3.1.1.6, Z. 273f. Strauß habe, spezifiziert die Interviewte, »optisch irgendwie zu seinem Text gepasst«. Ebd., Z. 289. Ähnlich Interview 04/sp1 (FB 217), 8.3.1.1.4, Z. 152-156; Interview 03/sp1 (FB 026), 8.3.1.1.3, Z. 222-225.

⁹⁹⁵ sp1, 00:53:22.

⁹⁹⁶ Ebd., 01:06:47.

⁹⁹⁷ Ebd., 00:47:39.

eine Einleitung auskam, sodass der referenzielle Status des Textes nicht kontextuell spezifiziert wurde.

Die bisherigen Analysen der Wertungen von Poetry-Slam-Auftritten durch die Zuschauer haben gezeigt, dass insbesondere die Autoren in anderer Weise wertungsrelevant sind als bei den untersuchten Lesungsauftritten. Wie erwartet lässt sich dies darauf zurückführen, dass weitaus weniger Informationen außerhalb des Auftritts mit dem Text vergeben werden als bei Lesungen. Wie auch bei Bumillo und Pauline Füg schließen die Rezipienten von Andy Strauß' Auftritt von textuellen Informationen, die sich auf den Protagonisten beziehen, auf die Person des Autors. Sie scheinen so zu versuchen, die informationelle Unterbestimmtheit auszugleichen, die aus der geringeren Menge kontextuell vermittelter autorbezogener Informationen erwächst. Gerade das Beispiel Andy Strauß zeigt, dass sich die geringere Informationsdichte gezielt nutzen lässt, um Auftrittswirkungen zu verstärken: Eine Akteursfigur, wie Strauß sie verkörpert, so lange er auf der Bühne ist, ließe sich in einem Interview kaum aufrechterhalten.

Zudem stehen die Autoren im Slam-Kontext in weit stärkerem Maße als z.B. Autoren, die lediglich bei Lesungen auftreten, für eine bestimmte Art von Text bzw. Auftritt – einen Hinweis hierauf bietet z.B. Scharrenbergs einführende Beschreibung von Strauß. Ein wichtiger Grund hierfür besteht darin, dass Slam-Autoren bei jedem Slam erneut in ein Feld von Auftretenden eingebunden sind; bei vielen Slammern scheint die Akteursfigur, die sie so wiederholt übernehmen, sich nach und nach zu einer Rolle zu verfestigen, die sich hinsichtlich ihrer Prägnanz schließlich kaum mehr von den vorher konzeptionell erarbeiteten Rollen unterscheidet, wie sie etwa im Kabarett zu finden sind.⁹⁹⁸

5.3.2.3.2.4 »Ich hab selten jemanden so zwischen den Stühlen sitzen sehen, zwischen allen Einordnungsmöglichkeiten«. ⁹⁹⁹ »Der Kaiser« beim *Rosenau*-Slam

Am Beispiel eines Auftritts, der von der Mehrzahl der Zuschauer als misslungen bewertet wurde, lässt sich zeigen, dass die gleichen Aspekte, aufgrund derer ein Auftritt positiv bewertet wird, zu einer negativen Wertung führen können, wenn sie fehlen. Es bietet sich hierfür ein Auftritt an, der von besonders vielen Zuschauern negativ bewertet wurde: der eines Mannes, der zum Erhebungszeitpunkt um die 30 Jahre alt war und unter dem Namen »Der Kaiser« beim Stuttgarter Poetry Slam in der *Rosenau* am 5.4.2009 (sp1) direkt vor Andy Strauß auftrat.

Lediglich 2 % der Zuschauer bewerteten die Darbietung des Kaisers positiv, sodass er auch im Vergleich mit den übrigen Auftretenden aus der offenen Liste am schlechtesten abschnitt. Sein Auftritt war der einzige an diesem Abend, bei dem die schlechtestmögliche Wertung den Modus innerhalb der Vertei-

⁹⁹⁸ Vogel: *Fiktionskulisse*, S. 82-98.

⁹⁹⁹ Interview 08/sp1 (FB 181), 8.3.1.1.8, Z. 118-120.

lungsstruktur der Zuschauerwertungen bildete (8.4.22.2.5, a.03.III). Zugleich antworteten 69 % der Zuschauer auf die offene Frage FB-I explizit, dass ihnen kein Aspekt des Auftritts gefallen habe. Innerhalb des Fragenabschnitts FB-II finden sich die meisten Zustimmungen bei der Frage danach, ob die Zuschauer meinen, der Kaiser sei auf der Bühne »ganz er selbst« gewesen, und auch hier liegt der Anteil lediglich bei 31 % (ebd., a.03.II.06d). Die Verteilungsstrukturen der übrigen geschlossen abgefragten Auftrittsbeurteilungen lassen kaum eine tiefergehende Interpretation zu, weil einhergehend mit der negativen Gesamtwertung kaum je einer Aussage zugestimmt wurde (ebd.). Ähnliches gilt für FB-I: Hier wurden – wenn überhaupt – Dinge positiv herausgehoben wie das Selbstbewusstsein bzw. der Mut des Autors, sich angesichts der Qualität seines Textes und seiner Performance auf die Bühne zu wagen (7 %; 8.4.21.2.4, a.03.I_a.1.b.3_kn).¹⁰⁰⁰ Mithin können fast ausschließlich die Interviewdaten herangezogen werden, um die negative Gesamtwertung des Auftritts des Kaisers zu erklären.

Der Grundstein für eine negative Auftrittsbewertung wurde bereits vor Beginn des Textvortrags gelegt. Bei seiner Anmoderation macht sich Philipp Scharrenberg über den Namen »Der Kaiser« lustig, mit dem der Autor sich auf die offene Liste gesetzt hat: »Ich wusste nicht, das Franz Beckenbauer slamt – interessant. [...] Wo ist der Kaiser? Kann man ihn an der Krone erkennen?«¹⁰⁰¹ Hierauf bezieht sich der Kaiser, nachdem er mit um die Hüfte gebundenem Pullover und Textbuch in der Hand, auf die Bühne getreten ist:

Ja, ich bin net der Franz, gell. Ich wollt eigentlich nur 'n Buch gewinnen heute und hier meine Freunde treffen, und da hab ich halt auch noch 'n Text mitgenommen – ist nicht meine Visitenkarte. Äh-mh. Der Text ist jetzt schon 'n bisschen vor längerer Zeit entstanden, aber man kann ja mal in die Vergangenheit zurückdenken, was war denn so in etwa vor vier Jahren? Also, in Gedenken an Katharina Blum ist der entstanden, zum 21.4.2005 ... äh, was war da?¹⁰⁰²

Von grundlegender Relevanz für die positive Bewertung eines Auftritts durch die Zuschauer ist es, dass diese dem Autor zuschreiben können, sich mit seinem Produkt zu identifizieren und seinem Auftritt selbst eine hohe Wichtigkeit zuzusprechen. Diese Möglichkeit hebt der Kaiser bereits aus, bevor er beginnt, seinen Text vorzutragen. So gibt er erstens an, der Text sei nicht seine »Visitenkarte« und stehe mithin nicht für seine Person. Zweitens stellt er andere Gründe als höherwertiger für den Veranstaltungsbesuch dar als den Auftritt mit seinem Text und wertet diesen so selbst ab. Drittens erweckt er dadurch, dass er einen Text vorträgt, den er bereits vor längerer Zeit verfasst

¹⁰⁰⁰ Die meisten Nennungen von Auftrittsaspekten entfielen auf den Autor (16 %), gefolgt vom Text (12 %); alle anderen Kategorien von Auftrittsaspekten wurden von weniger als 2 % der Zuschauer genannt (8.4.21.2.4).

¹⁰⁰¹ sp1, 00:38:20.

¹⁰⁰² Ebd., 00:38:42.

hat,¹⁰⁰³ den Eindruck, als würde er fast nie Texte schreiben. Dies wiederum legt die Schlüsse nahe, (a) dass der Text nicht »gut« sein kann, weil dem Kaiser als Autor die nötige Übung fehlt, (b) dass sein Schreiben ihm nicht wichtig ist, weshalb auch für die Zuschauer kein Grund besteht, es ernst zu nehmen. Letzteres wird z.B. durch die Einschätzung eines Zuschauers gestützt, der angibt, der Autor sei »total emotionslos«¹⁰⁰⁴ aufgetreten.

Im Anschluss an seine einleitenden Worte trug der Kaiser einen Text vor, der mit den Worten begann: »21.4.2005. Wir sind Papst, und das ist gut so.« Mit medienkritischem Impetus, auf den bereits die Erwähnung von Bölls Figur Katharina Blum aus der Erzählung *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1974) verweist,¹⁰⁰⁵ widmete dieser sich der Berichterstattung verschiedener Boulevardzeitungen, v.a. aber der *Bild*, über die Papstwahl. Er verknüpfte dieses Thema mit verschiedenen anderen politischen und kulturellen Ereignissen (Bildungsprobleme, Staatsverschuldung, Fußball-Weltmeisterschaft, Bundestagswahl 2005, Peter-Hartz-Affäre u.a.) und der Frage danach, ob die Welt durch die Papstwahl besser geworden wäre.

Der nicht-fiktionale, argumentative Text bestand z.T. aus recht langen Sätzen, die zu verarbeiten für viele Zuschauer einen hohen kognitiven Aufwand bedeutet haben dürfte; erhöht wurde dieser vermutlich dadurch, dass der Kaiser seinen Text in weiten Teilen stockend vorgetragen und sich wiederholt versprochen hat. Ein Hinweis auf die Schwierigkeiten des Publikums, dem Text zu folgen, findet sich darin, dass viele Veranstaltungsbesucher nach einer Weile miteinander zu reden begannen, während der Autor noch vortrug.¹⁰⁰⁶ Vorangegangen war die folgende vergleichsweise schnell gesprochene, parataktische Textpassage:

Zumindest aber nannte mir mein neuer Stuttgarter Stammtisch eine Antwort auf eine andere Frage: die soziale Frage oder vielmehr die Lösung zweier konkreter Probleme. Auf der einen Seite das Bildungsproblem oder, spezifischer, das Problem des Bildungsniveaus eines großen Teils des Nachwuchses aus den sogenannten bildungsfernen Schichten, welches sich unter anderem auch in der Gewalt von perspektivlosen Jugendlichen manifestiert und so weiter, kennen wir ja, und auf der anderen Seite das Verschuldungsproblem des Staates, welches uns wiederum im Zusammenspiel mit einem rigiden Sparkurs einen Rückgang der staatlichen Investitionen in Bildung, Kultur und Soziales beschert, oder eben – was wir jetzt gerade hier eher vielleicht erleben ... beziehungsweise diese Aufgaben ähm äh verstärkt dem Privaten unter... überlässt, oder aber – beim Ausbleiben des Sparkurses – zukünftige Generationen noch

¹⁰⁰³ Vermutlich über zwei Jahre vor dem Auftritt, und zwar nach der Fußball-Weltmeisterschaft 2006: Im Text wird das »Sommermärchen« 2006 erwähnt. Ebd., 00:39:32.

¹⁰⁰⁴ Interview 02/sp1 (FB 037), 8.3.1.1.2, Z. 68f.

¹⁰⁰⁵ Im Text des Kaisers wird von der Zeitung, die »Wir sind Papst!« getitelt hat – die *Bild* (20.4.2005) –, lediglich als »der Zeitung« gesprochen; so lautet auch der Name der Zeitung, die im Mittelpunkt von Bölls Erzählung steht. Ebd., 00:39:37.

¹⁰⁰⁶ Vgl. ebd., 00:43:00.

mehr mit Schulden ... von heute belastet. Ja, das ist leider so. Die Fliegenklappe für die Bildungs- und die Verschuldungsfliege ist die Einführung einer gestaffelten Verblödungssteuer auf bestimmte Konsumprodukte.¹⁰⁰⁷

In ähnlicher Weise fuhr der Autor fort, sodass das Publikum, als während des Auftritts hinter der Bar ein Glas herunterfiel und zerschellte,¹⁰⁰⁸ in erleichtertes Gelächter ausbrach. Schließlich brachte der Kaiser seinen Auftritt zu einem Ende, nachdem die Glocke erklungen war, die das Ende der zur Verfügung stehenden sieben Minuten anzeigt, und der Moderator die Bühne bereits wieder betreten hatte.¹⁰⁰⁹ Scharrenbergs Abmoderation des Kaisers als »Papst und Kaiser in Personalunion«¹⁰¹⁰ zeigte, dass der Moderator dem Vortrag ebenfalls nicht aufmerksam gefolgt war; und auch mit der Zusammenfassung am Ende der Vorrunde nahm der Moderator eine Abwertung vor: »Eigentlich wollte er nur ein Buch gewinnen, dafür hätte er eigentlich nur den Zettel abgeben müssen – er hat uns trotzdem an seinen Gedanken teilhaben lassen über 2005 und die Weisheiten, die sein Stammtisch so ergeben hat.«¹⁰¹¹

Die Wertungen der Zuschauer zeigen, dass der wesentliche Grund für die negativen Beurteilungen des Auftritts darin bestand, dass sich keine salienten Merkmale ausmachen ließen, die die Aufmerksamkeit zu fokussieren vermochten. So erschien der Kaiser als jemand, der »zwischen den Stühlen«¹⁰¹² saß und »nicht irgendwo in Erinnerung bleibt durch irgendwelche prägnanten Merkmale«.¹⁰¹³ Wertungen, die diese Gesamturteile stützen, lassen sich bei allen befragten Zuschauern und mit Blick auf alle übergeordneten Bezugselemente der Wertungen ausmachen.

Die interviewten Zuschauer waren sich bereits darüber uneins, was eigentlich das Thema des Textes war. Nur in einem Fall wurde die oben umrissene Medienkritik als Thema identifiziert, jedoch negativ als »ein plattes politisches

¹⁰⁰⁷ Ebd., 00:42:14.

¹⁰⁰⁸ Ebd., 00:44:30.

¹⁰⁰⁹ Ebd., 00:45:56. Die Bühnenzeit des Autors belief sich auf 7' 42'' (00:38:40-00:46:22). Es darf vermutet werden, dass der mögliche erste Eindruck, sein Text bzw. Auftritt wären dem Vortragenden nicht wichtig, durch die Überschreitung der zur Verfügung stehenden Auftrittszeit zumindest in der Auftrittsrepräsentation mancher Zuschauer überlagert wurde. So scheint die Feststellung, »dass der Applaus eigentlich äh dafür da war, dass er endlich aufhört«, von der Annahme auszugehen, der Kaiser wäre von sich und seinem Text überzeugt gewesen. Interview 08/sp1 (FB 181), 8.3.1.1.8, Z. 135f. Gleiches gilt für die Einschätzung des Auftretenden als »Stammtischschwadronierer, der irgendwie gerade mal die Gelegenheit hat, ohne unterbrochen zu werden«. Ebd., Z. 128f.

¹⁰¹⁰ sp1, 00:46:23.

¹⁰¹¹ Ebd., 01:06:23.

¹⁰¹² Interview 08/sp1 (FB 181), 8.3.1.1.8, Z. 119f.

¹⁰¹³ Interview 03/sp1 (FB 026), 8.3.1.1.3, Z. 128f.

Anliegen«¹⁰¹⁴ bewertet. Zumeist jedoch wurde angenommen, der Kaiser wollte die Papstwahl kommentieren, ein Thema, zu dem der persönliche Bezug fehlte,¹⁰¹⁵ nicht zuletzt, weil es als nicht mehr aktuell angesehen wurde.¹⁰¹⁶ Dass die Papstwahl von vielen als Thema des Textes betrachtet wurde, zeigt bereits, dass die Rezipientenlenkung mit den Mitteln des Textes, aber auch der Performance insofern misslang, als das bereits kotextuell angedeutete Thema nicht erkannt wurde und deshalb keine Textbedeutung ausgemacht werden konnte: Auch wenn die Anspielungen des Kaisers auf Bölls medienkritischen Text zeigen, dass sein Text ähnlich ausgerichtet war, meinte ein Zuschauer, »der wusste, glaube ich, selbst nicht, was er will«;¹⁰¹⁷ v.a. aber sprachen mehrere Befragte davon, selbst nicht erfasst zu haben, »was er damit sagen wollte«.¹⁰¹⁸ Ebenso misslang der Versuch, komische Effekte zu erzeugen, der z.B. im oben zitierten Textausschnitt deutlich wird: »Er hat zwar versucht, teilweise ein bisschen Spaß reinzubringen«,¹⁰¹⁹ gab ein Zuschauer an, »aber, ehrlich gesagt, ich konnte nicht drüber lachen«.¹⁰²⁰ Ein anderer bemerkte den Versuch, komische Pointen zu erzeugen, nicht einmal: Es sei »weder lustig, weder ein ernsthaftes Thema«¹⁰²¹ gewesen. Dass der Befragte nicht einmal anzugeben vermochte, welches der beiden basalen oppositionellen Wertmuster, auf die er in seiner Äußerung verweist, der Text anzusprechen vermochte, lässt sich als Beispiel für die o.g. ausgebliebene Rezipientenlenkung betrachten.

Der wesentliche Grund für die beschriebenen Einschätzungen liegt in der fehlenden Struktur des Textes. »[E]s hätte mich schon ein bisschen mehr interessiert, wenn er [...] da einen Zusammenhang hätte und es strukturiert gemacht hätte«,¹⁰²² heißt es in einem Interview, und ein anderer Befragter meinte ebenfalls: »Man hätte da sicherlich auch viel draus machen können«.¹⁰²³ Alle Befragten waren sich jedoch einig, dass dies nicht gelang, weil der Text »ziemlich wirr«¹⁰²⁴ gewesen sei und – anders als Andy Strauß' Auftritt – »keinen roten Faden«¹⁰²⁵ gehabt habe. Zudem sei der Text zu »sprunghaft«¹⁰²⁶ gewesen:

¹⁰¹⁴ Interview 08/sp1 (FB 181), 8.3.1.1.8, Z. 85.

¹⁰¹⁵ Vgl. Interview 01/sp1 (FB 019), 8.3.1.1.1, Z. 114-116; Interview 06/sp1 (FB 023), 8.3.1.1.6, Z. 99-101; Interview 07/sp1 (FB 044), 8.3.1.1.7, Z. 59f.

¹⁰¹⁶ Vgl. Interview 08/sp1 (FB 181), 8.3.1.1.8, Z. 108.

¹⁰¹⁷ Ebd., Z. 96f.

¹⁰¹⁸ Interview 02/sp1 (FB 037), 8.3.1.1.2, Z. 69, 93f.; ebenso Interview 08/sp1 (FB 181), 8.3.1.1.8, Z. 90f.

¹⁰¹⁹ Interview 07/sp1 (FB 044), 8.3.1.1.7, Z. 65f.

¹⁰²⁰ Ebd., Z. 66f.

¹⁰²¹ Interview 02/sp1 (FB 037), 8.3.1.1.2, Z. 67f.

¹⁰²² Ebd., Z. 106-108.

¹⁰²³ Interview 03/sp1 (FB 026), 8.3.1.1.3, Z. 107f.

¹⁰²⁴ Interview 01/sp1 (FB 019), 8.3.1.1.1, Z. 79. Ebenso Interview 03/sp1 (FB 026), 8.3.1.1.3, Z. 86-89; Interview 08/sp1 (FB 181), 8.3.1.1.8, Z. 88-91.

¹⁰²⁵ Interview 01/sp1 (FB 019), 8.3.1.1.1, Z. 119. Ebenso Interview 03/sp1 (FB 026), 8.3.1.1.3, Z. 87-89; Interview 05/sp1 (FB 117), 8.3.1.1.5, Z. 67.

So habe der Kaiser sich »verzettelt«¹⁰²⁷ und zu viele inhaltliche Aspekte erfassen wollen, zwischen denen jedoch »der Zusammenhang gefehlt«¹⁰²⁸ habe. Statt komische, auf Inkongruenz fußende Effekte zu erzielen, wirkte es, als käme »er so ein bisschen vom Thema ab«¹⁰²⁹ – vermutlich aufgrund der fehlenden Pointierung, die sich ebenfalls anhand des obigen Textausschnitts nachvollziehen lässt.

Der Eindruck, dass der Text unstrukturiert gewesen sei, wird dadurch verstärkt, dass der Kaiser sich wiederholt versprochen und in einem Maße stockend intoniert hat, dass es den Eindruck erweckte, er habe seinem Text selbst nicht folgen können.¹⁰³⁰ Dass er »monoton«¹⁰³¹ vorgetragen habe, hat es den Rezipienten ebenfalls erschwert, dem Auftritt zu folgen. Die Bühnendarbietung des Kaisers verhinderte also auf vielfältige Weise eine Aufmerksamkeitsfokussierung der Zuschauer, erwies sich mithin als ungeeignet für ihre Rezeptionssituation und wurde in der Folge negativ bewertet.

Es verwundert nicht, dass manche Zuschauer deshalb keine kommunikative Verbindung zwischen dem Auftreten und sich selbst wahrzunehmen vermochten.¹⁰³² Der Kaiser wurde als »eher halt unscheinbar«¹⁰³³ repräsentiert, sodass viele Zuschauer nicht einmal den Autor selbst eindeutig einzuordnen wussten. Ein Indiz hierauf ist die uneindeutige Beurteilung des eigenen Sympathieempfindens. So wurde der Kaiser als »eher so in Richtung unsympathisch«¹⁰³⁴ beurteilt, als »an sich [...] irgendwie sympathisch«¹⁰³⁵ oder dadurch uneindeutig, dass die Bewertung seiner Person mithilfe einer doppelten Negation vorgenommen wurde, die wiederum im Anschluss relativiert wurde: »Also,

¹⁰²⁶ Interview 01/sp1 (FB 019), 8.3.1.1.1, Z. 118. Ebenso Interview 02/sp1 (FB 037), 8.3.1.1.2, Z. 94f.; Interview 08/sp1 (FB 181), 8.3.1.1.8, Z. 133.

¹⁰²⁷ Interview 06/sp1 (FB 023), 8.3.1.1.6, Z. 98. Vgl. auch Interview 02/sp1 (FB 037), 8.3.1.1.2, Z. 95f. Als Hinweis hierauf wurde es auch betrachtet, dass der Auftritt als »viel zu lang« wahrgenommen wurde, sodass man »irgendwann auch nicht mehr richtig zugehört« habe. Interview 05/sp1 (FB 117), 8.3.1.1.5, Z. 66f., 70f. Vgl. auch Interview 07/sp1 (FB 044), 8.3.1.1.7, Z. 61f.

¹⁰²⁸ Interview 03/sp1 (FB 026), 8.3.1.1.3, Z. 69f.

¹⁰²⁹ Interview 01/sp1 (FB 019), 8.3.1.1.1, Z. 79f.

¹⁰³⁰ Vgl. Interview 02/sp1 (FB 037), 8.3.1.1.2, Z. 65f.; Interview 08/sp1 (FB 181), 8.3.1.1.8, Z. 132f. Hierdurch wiederum wirkte er unvorbereitet und aufgeregt. Interview 07/sp1 (FB 044), 8.3.1.1.7, Z. 77f., 100-105; Interview 08/sp1 (FB 181), 8.3.1.1.8, Z. 110.

¹⁰³¹ Interview 03/sp1 (FB 026), 8.3.1.1.3, Z. 108, 116. Ebenso Interview 04/sp1 (FB 217), 8.3.1.1.4, Z. 69; Interview 05/sp1 (FB 117), 8.3.1.1.5, Z. 101.

¹⁰³² Vgl. Interview 02/sp1 (FB 037), 8.3.1.1.2, Z. 132f.; Interview 08/sp1 (FB 181), 8.3.1.1.8, Z. 133f.

¹⁰³³ Interview 03/sp1 (FB 026), 8.3.1.1.3, Z. 125.

¹⁰³⁴ Interview 05/sp1 (FB 117), 8.3.1.1.5, Z. 109 (Hervorhebung SD). Ebenso Interview 07/sp1 (FB 044), 8.3.1.1.7, Z. 75f.

¹⁰³⁵ Interview 06/sp1 (FB 023), 8.3.1.1.6, Z. 96 (Hervorhebung SD).

*nicht unsympathisch, aber [...]*¹⁰³⁶ bzw. »*nicht unsympathisch* oder so, *aber [...]*«. ¹⁰³⁷

Die bisherigen Rezeptionsanalysen von Slam-Auftritten haben gezeigt, dass zumeist von salienten Auftrittseigenschaften und -wirkungen auf den Bühnenakteur geschlossen und gleichsam danach gefragt wurde, welche Eigenschaften eine Person wahrscheinlich aufweist, die in der Lage ist, einen entsprechenden Text zu verfassen bzw. auf eben diese Weise aufzutreten – ob es zu einer Authentizitätsanmutung kommt, hängt hiervon ab. Bei den untersuchten Lesungen dienten v.a. explizite Merkmalszuschreibungen als Ausgangspunkt, als Suchanweisung, dafür, diese beim Auftretenden ausfindig zu machen. Fehlt beides, liegen mithin keine ausreichend manifesten Implikaturen vor, schlagen die Kategorisierungsversuche der Rezipienten fehl. Es ist in diesem Fall nicht nur der Autor, der »zwischen den Stühlen«¹⁰³⁸ sitzt, es sind auch die Rezipienten, denen jede Handreichung fehlt, ihn als Person zu fassen zu bekommen.

¹⁰³⁶ Interview 03/sp1 (FB 026), 8.3.1.1.3, Z. 136 (Hervorhebung SD).

¹⁰³⁷ Interview 01/sp1 (FB 019), 8.3.1.1.1, Z. 97 (Hervorhebung SD).

¹⁰³⁸ Interview 08/sp1 (FB 181), 8.3.1.1.8, Z. 119.

6. Fazit

»Also, ich fand, es war ein durchweg gelungener Abend«,¹ fasst ein Zuschauer seine Wahrnehmung eines Poetry Slams im Münchner *Substanz* zusammen. Ebenso meint eine Zuschauerin nach einer Lesung im Münchner Literaturhaus: »Ich fand den ganzen Abend sehr gelungen.«² Hinter beiden Aussagen verbirgt sich das individuelle Erlebnis einer bestimmten Art, seine Freizeit zu verbringen, doch zugleich weit mehr: Das Gesamturteil über die besuchte Literaturveranstaltung ist bedingt durch evaluative Einstellungen – wertende Meinungen, die sich im Laufe des Abends gebildet haben, sei es über die präsentierten Texte oder die Autoren, die sie vorgetragen haben, über die Moderation, Gespräche über Texte, Abstimmungen über die Qualität von Auftritten oder über die Dramaturgie der Veranstaltungen. Hinter diesen Meinungen stehen individuell repräsentierte Maßstäbe, an denen die Erlebnisinhalte gemessen werden. Diese Wertmaßstäbe wiederum sind keineswegs subjektiv; sie sind Teil eines Systems von Einstellungen, das sozial bedingt und historisch gewachsen ist. Genau das mag der Grund dafür sein, dass ein Zuschauer über die Besucher eines Poetry Slams sagt: »[E]s waren Gleichgesinnte, und irgendwie wollten die alle einen schönen Abend verbringen.«³

Worin diese »gleiche Gesinnung« der Zuschauer von Autorenlesungen und Poetry Slams besteht, wurde in dieser Studie untersucht. Herausgearbeitet wurden Regelmäßigkeiten von Wertungen: warum etwas gefällt oder nicht und welche Mechanismen die Wertungen von Literaturveranstaltungsbesuchern bestimmen – welche Veranstaltungs- und Auftrittsaspekte also aus welchen Gründen zu zentralen Gegenständen von Wertungen werden, welche Wertmaßstäbe zur Anwendung kommen und in welchen soziohistorisch gewachsenen Wertmustern diese fundiert sind.

Es handelt sich bei dieser Arbeit um eine Pilotstudie, und zwar in mehrfacher Hinsicht: Zum ersten Mal wurden die Wertungen von Literaturveranstaltungszuschauern systematisch in den Blick genommen. Hierzu wurden die Methoden der empirischen Sozialforschung genutzt (innerhalb der Forschung zu Literaturveranstaltungen bedauerlicherweise ein *Novum*) und so eine Datengrundlage für die Wertungsanalysen geschaffen, da im Bereich der Literaturveranstaltungen bislang keine Daten hierzu vorlagen (Kap. 5.1.2). Ein Blick

¹ Interview 06/mp2 (FB 003), 8.3.1.4.6, Z. 13f.

² Interview 04/ml4 (FB 034), 8.3.2.6.4, Z. 31.

³ Interview 04/mp2 (FB 048), 8.3.1.4.4, Z. 37f.

auf die Zahlen: Von den Zuschauern der 13 untersuchten Veranstaltungen (sieben Lesungen in den Literaturhäusern München und Stuttgart und sechs Poetry Slams im Münchner *Substanz* und in der Stuttgarter *Rosenau*) wirkten 1.472 an der schriftlichen Befragung und 101 an den Telefoninterviews mit. Erstmals lassen sich ausgehend von dieser breiten Datenbasis hinreichend abgesicherte, empirisch belegte Aussagen über die Präferenzen und Präferenzstrukturen von Literaturveranstaltungsbesuchern treffen.

Die vorliegende Studie ist dabei in erster Linie explorativ ausgerichtet. Zugleich gehen die Ergebnisse über die Sammlung von Daten zu Wertungsverhalten und soziokulturellem wie demografischem Hintergrund der Zuschauer hinaus: Präferenzen und Wertungen der Literaturveranstaltungszuschauer werden zueinander in Bezug gesetzt und in einen breiteren soziokulturellen Kontext eingeordnet. Der Rekurs auf die historische Genese literaturbezogener Wertmuster und die Ausdifferenzierung des Literaturveranstaltungsfeldes ermöglicht es dabei, die gewonnenen Erkenntnisse über die Zuschauerwertungen und -werte Traditionen kultureller Wertungspraxis zuzuordnen.

Da Literaturveranstaltungen bislang kaum wissenschaftlich untersucht worden sind (Kap. 1), war es hierzu nötig, eine operationalisierbare Theorie der Literaturveranstaltung sowie ein methodisch-theoretisches Instrumentarium zur empirischen Wertungsuntersuchung zu entwickeln. Hierauf gehe ich im Folgenden kurz ein, bevor ich die wichtigsten empirischen Ergebnisse herausstelle und einen Ausblick auf offene Forschungsfragen gebe.

6.1 Theoretische Anregungen

Um die zentrale Fragestellung zu beantworten, musste ein interdisziplinäres Untersuchungs- und Analyseinstrumentarium entwickelt werden. Seine Grundlage bildet ein deskriptives Modell der Literaturveranstaltung, das dezidiert auf seine Operationalisierbarkeit hin konzipiert wurde. Es bringt Erving Goffmans Theorie sozialer Anlässe mit linguistisch wie sprachphilosophisch geschulten Explikationen von »Literatur«, »Text« usw. zusammen. Im Resultat liegt so ein praktisch nutzbares Rüstzeug zur Beschreibung der Bestandteile solcher Veranstaltungen vor, in deren Mittelpunkt der Vortrag literarischer Texte steht (Kap. 2). Es gewährleistet, die entwickelten Begriffe in den späteren Analysen trennscharf zu verwenden und sie zugleich im Rahmen der empirischen Erhebungen zu nutzen. Da es präzise, aber hinreichend offen gehalten ist, ließe sich das hier erstmals in dieser Form entwickelte Modell der Literaturveranstaltung auch in Folgeuntersuchungen mit anderen Fragestellungen fruchtbar zur Anwendung bringen.⁴

⁴ Das entwickelte deskriptive Modell der Literaturveranstaltung ermöglicht eine genaue Rekonstruktion des Veranstaltungsablaufs. Auf deren Grundlage ließe sich z.B. eine komparative Querschnittsstudie zu dominanten Gestaltungsformen von Lesungen unterschiedlich positionierter Literatur durchführen, zur Bühnenakteur-Publikum-Kommunikation u.a.m.

Ich habe in Kapitel 3 dafür argumentiert, dass in meinen Augen einzig ein sozialkonstruktivistischer Zugang zu Wertungen von Literatur produktiv ist. Dies gilt mithin auch für Literatur, die im Rahmen direkter Kommunikation mündlich vermittelt wird. Ausgehend von dieser Grundannahme habe ich verschiedene Rahmentheorien und theoretische Versatzstücke herangezogen, die allesamt von (sozial-)konstruktivistischen Prämissen ausgehen und sich wechselseitig ergänzen. Da die übergeordnete Fragestellung meiner Studie eine genuin soziologische ist, stehen dabei sozialtheoretisch-praxeologische Ansätze im Mittelpunkt. Der Gegenstand der Arbeit erfordert jedoch eine interdisziplinäre Herangehensweise, weshalb ich vielfach auf literaturtheoretische, linguistische, philosophische und psychologische Forschungsergebnisse zurückgegriffen habe.

Zur Modellierung von Rezeptionsmechanismen bin ich vom Konzept der inferenzbasierten Kommunikation ausgegangen, das v.a. Dan Sperber/Deirdre Wilson und Stephen C. Levinson vorangetrieben haben. Ich habe es über den Anwendungsbereich der sprachlichen Alltagskommunikation hinaus erstens auf modulierte literaturbezogene Kommunikationszusammenhänge und zweitens auf nicht-sprachliche Kommunikation bzw. die Verarbeitung nicht-sprachlicher Sinneseindrücke bezogen (Kap. 5.3.2.1). Auf diese Weise wird es auf den rekreativen sozialen Anlass der Literaturveranstaltung anwendbar. Um ein praktisch umsetzbares Kriterium dafür zu haben, welche Informationen bei der Rekonstruktion von Rezeptionsvorgängen insbesondere zu berücksichtigen sind, habe ich besagtes Modell zudem um eine Konzeption der Salienz und Rekurrenz von Informationen erweitert.

Renate von Heydebrands/Simone Winkos gut operationalisierbare Theorie der Wertung literarischer Texte geht – zumeist implizit – von ganz ähnlichen Annahmen aus wie das Modell der inferenzbasierten Informationsverarbeitung. Ich habe den Skopus der Wertungstheorie von Heydebrand/Winko auf meinen Untersuchungsbereich und somit auf die nicht-sprachlichen Aspekte von Literaturveranstaltungen ausgeweitet (Kap. 3.1).

Um zu erklären, wie es zu *Zuschauerwertungen* kommt, habe ich – vor dem Hintergrund des o.g. Modells der inferenzbasierten Kommunikation – primär die konkrete Rezeptionssituation in den Blick genommen. Bei der Erklärung der *Wertmaßstäbe* standen Regelmäßigkeiten der formatbezogenen Präferenzen und ihre Zusammenhänge mit Kulturkonsum und soziodemografischen Eigenschaften im Vordergrund. Diese wurden vor dem Hintergrund der Sozialtheorie Pierre Bourdieus differenztheoretisch analysiert. Hier wie auch sonst, wenn ich auf Bourdieus Sozialtheorie zurückgegriffen habe, habe ich zwar seine Grundannahmen übernommen, diese jedoch gegenstandsbezogen konkretisiert und modifiziert.

Ein Beispiel: Die differenztheoretische Perspektive hat sich in dieser Arbeit als sehr produktiv für die komparative Untersuchung der Formatspublika erwiesen, und das bereits bei der Erarbeitung des Sets potenziell relevanter Wertmaßstäbe (Kap. 4), von dem die empirischen Erhebungen ausgingen. Wie-

derholt wurde in der Bourdieu-Rezeption aber darauf hingewiesen, dass dieser Blickwinkel zu eng sei und der sozialen Wirklichkeit nicht gerecht werde (der Vorwurf: Bourdieu schränke seine Perspektive entsprechend ein, um seine These über soziale Klassenunterschiede untermauern zu können).⁵ Tatsächlich weisen auch im Fall dieser Studie die Äußerungen vieler Poetry-Slam-Besucher darauf hin, dass eine doppelte Perspektive einzunehmen ist: Zwar kommt den bewusst oder unbewusst wirksamen Distinktionsmechanismen eine große soziale Wirksamkeit zu; zur Erklärung vieler sozialer Praktiken wie z.B. des Poetry-Slam-Besuchs muss jedoch auch auf deren inkludierende Funktion geblickt werden. Diese doppelte Perspektive lässt sich jedoch in meinen Augen in Bourdieus Ansatz integrieren und sich z.T. auch aus diesem selbst ableiten. Kurz: Ich plädiere im Allgemeinen für einen unerschrockenen, aber nicht unsystematischen Umgang mit Bourdieus Sozialtheorie, der dem umfassenden Theoriegebäude kritisch Rechnung trägt und die empirischen Ergebnisse Bourdieus als zeitgebundene Momentaufnahmen betrachtet – angesichts der engen Verschränkung von Theorie und Empirie innerhalb von Bourdieus Werk nicht immer einfach.

6.2 Historische Voraussetzungen der empirischen Untersuchung

Wird danach gefragt, was Literaturveranstaltungsbesuchern an den Veranstaltungen gefällt, ist gerade ein Vergleich von Autorenlesungen und Poetry Slams erkenntnisreich: Erstens sind es diese beiden Formate, die zahlenmäßig am meisten Zuschauer anziehen und deshalb die direkte Vermittlung von Literatur in besonderem Maße prägen. Letzteres gilt insbesondere für die hier untersuchten Autorenlesungen in Literaturhäusern, die als paradigmatische Lesungen gelten dürfen. Zweitens liegen sich die beiden Veranstaltungsformate im Feld der Literaturveranstaltungen diametral gegenüber, wie ich gezeigt habe. Hierfür gibt es zwei Gründe: Zum einen unterscheiden sich die Formate stärker voneinander hinsichtlich ihrer Ablaufelemente und Dramaturgie als andere. Die übrigen bekannteren Formate – Lesebühnen, Open Mics und Literaturlabore – lassen sich als Mischformen beschreiben (Kap. 2.3). Zum anderen kommt es zwischen den Organisatoren von Poetry Slams und Autorenlesungen – insbesondere Literaturhauslesungen – sowie den Auftretenden zu den deutlichsten programmatischen Abgrenzungen (Kap. 4.2f./5.1.1). So betrachten die einen Poetry Slams als Events, wobei gelte: »Je mehr die Evidenz der Literatur verblaßt, umso mehr macht die Lesung als *event* Karriere.«⁶ Die anderen wiederum sehen gerade diese Art ihrer eigenen Abwertung als elitär und werfen den Befürwortern der ›Wasserglaslesung‹ den Versuch einer Monopolisierung des Literaturbegriffs vor. Demgegenüber gelinge die Prä-

⁵ Vgl. z.B. Boike Rehbein: »Distinktion«, in: Ders./Gerhard Fröhlich (Hrsg.): *Bourdieu-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2009, S. 76-78, hier S. 78.

⁶ Rossum: »Warum ich nicht mal zu meiner eigenen Lesung ginge – und was ein guter Moderator daran ändern könnte«, S. 58.

sensation von Literatur in ihren Augen dann, wenn sie zwar wesentlicher Bestandteil eines ›gelungenen Abends‹ ist, zu diesem aber noch mehr gehört: weitere, verschiedene Sinne ansprechende Erfahrungen, die Kommunikation mit anderen Zuschauern und das Erleben von Gemeinschaft. Ausgehend von Bourdieus feldtheoretischem Ansatz ist zu erwarten, dass sich die Publika in homologer Weise strukturell unterscheiden.

Die eben grob skizzierte Opposition im Feld der Literaturveranstaltungen habe ich aus programmatischen Äußerungen von Akteuren abgeleitet und in ihren historischen Voraussetzungen begründet (Kap. 4). Auseinandersetzungen im Feld der Literaturveranstaltungen, so habe ich gezeigt, gewannen in den 1990er-Jahren ebenso an Fahrt, wie sich dessen Ausdifferenzierung beschleunigte: Mit Lesebühnen, Poetry Slams, Open Mics und Literaturlaboren traten neue Formen direkter Literaturvermittlung neben die bestehenden Formate Autorenlesung und Festival. Zugleich formierte sich mit den Literaturhäusern und deren Netzwerk der inzwischen wirkmächtigste Anbieter bildungskulturell geprägter Lesungen, und zwar deutlich entfernt vom inkludierend ausgerichteten Literaturwerkstattsgedanken der 1970er-Jahre. Auch wenn sie keineswegs in den Literaturhäusern erfunden wurde, darf die typische Gestaltung von Literaturhauslesungen – ein Autor liest und wird von einem ›Experten‹ zu Person, Werk und/oder Schreiben befragt – noch immer als paradigmatisch für Lesungen im Allgemeinen gelten (Kap. 4.2.2.1.1).

Der Zeitpunkt dieser Entwicklung macht auch für Literaturveranstaltungen evident, was Marion Gymnich und Ansgar Nünning für Literatur allgemein festgehalten haben: Diese ist »nicht bloß Zeugnis für etwas«, sondern stellt eine aktive ›Antwort‹ auf sich wandelnde kulturelle Kontexte dar, bildet einen ›historische[n] Faktor *sui generis*«. ⁷ Mit einem weiten Blick lässt sich die Ausdifferenzierung des Literaturveranstaltungsfeldes als Antwort auf jene gesamtgesellschaftliche soziokulturelle Entwicklung verstehen, die Gerhard Schulze in Bezug auf das Freizeitgestaltungsverhalten und kulturelle Wertmuster in den 1980er-Jahren als die Herausbildung einer ›Erlebnisgesellschaft‹ beschrieben hat und in der Andreas Reckwitz die Genese des ›Kreativsubjekts‹ als kulturell hegemoniale Subjektkultur begründet sieht. ⁸ Besagte Entwicklung war

⁷ Marion Gymnich/Ansgar Nünning: »Funktionsgeschichtliche Ansätze. Terminologische Grundlagen und Funktionsbestimmungen von Literatur«, in: Dies (Hrsg.): *Funktionen von Literatur. Theoretische Grundlagen und Modellinterpretationen*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2005, S. 3-27, hier S. 13.

⁸ Es sei an dieser Stelle noch einmal darauf hingewiesen, dass diese beiden Ansätze – auch wenn sie pointiert formuliert sind – sich keineswegs pauschalisierenden Verallgemeinerungen hingeben: Schulze versteht sein Projekt als »Momentaufnahme unserer Gesellschaft im Prozeß der Veränderung«, und Reckwitz betrachtet Subjektkulturen stets als »hybride Arrangements historisch disparater Versatzstücke«. Gerhard Schulze: »Entgrenzung und Innenorientierung. Eine Einführung in die Theorie der Erlebnisgesellschaft«, in: *Gegenwartskulturen* 42 (1993), S. 405-419, hier S. 405; Reckwitz: *Das hybride Subjekt*, S. 20, 68-76.

maßgeblich dadurch bedingt, dass die Gestaltung der Freizeit in den Jahrzehnten zuvor in zunehmendem Maße zur offenen Frage geworden war: durch mehr freie Zeit, primär aufgrund einer umfassenden Technisierung von Berufs-, Hausarbeits- und Alltagswelt, aber auch durch steigende Einkommen. Nach und nach ging damit einher, dass äußerliche Distinktionsmarkierungen an Wirksamkeit verloren. In der Folge kam es zu einer Verschiebung weg von einer an äußerlichen Besitzgütern festgemachten Repräsentationskultur hin zu einer stärkeren Innenorientierung. Zugleich beförderte die allgemeine Zunahme schulischer Bildung aufgrund der bundesdeutschen Bildungsreform der 1960er- und 1970er-Jahre, dass sich kulturkonsumtorische Wertmuster aus vormals bildungsferneren Milieus mit solchen vermengten, die zuvor mit einem hohen Maß formaler Bildung assoziiert waren. Es war maßgeblich diese Entwicklung, auf der die normativen Diskussionen der 1990er-Jahre um die Grenzziehung zwischen E- und U-Literatur fußten. Darin ging es nicht nur um den ›Sitz der Literatur im Leben‹, sondern auch um die Durchlässigkeit des Literaturbetriebs und die Möglichkeiten von Autoren, öffentlich wahrgenommen zu werden und ein Publikum zu finden – ein Hauptgrund dafür, dass um Poetry Slams und Lesebühnen in den 1990er-Jahren eigene, veranstaltungs-basierte Szenen literarischer Produktion entstanden (Kap. 4.2.1).

Wie ich dargestellt habe, bildet der beschriebene gesamtgesellschaftliche Hintergrund eine wesentliche Triebkraft für die Entwicklung der Literatur und ihrer Vermittlung um das Wendejahr 1989 (und zwar der Literatur insgesamt, nicht nur der sog. Hochliteratur). Meine Ergebnisse unterstreichen, dass die pauschale These, die Literatur habe in Deutschland »seit den siebziger Jahren, spätestens aber seit 1989, die Stellung als dominierender Ort kultureller Selbstverständigung und als Instanz generalisierender Weltdeutung eingebüßt«,⁹ nicht nur den Blick auf die tatsächlichen historischen Entwicklungen verstellt, sondern auch auf die soziokulturellen Prozesse der Gegenwart: auf die Ausdifferenzierung der Praxis literarischer Produktion, die Hand in Hand mit der Veränderung von Wertmustern aufseiten der Konsumtion geht und die bedingt ist durch die genannten Faktoren und die ›Wiedervereinigung‹ zweier deutschsprachiger literarischer Felder.

Neue Formen von Literaturveranstaltungen, wie sie sich in den 1990er-Jahren entwickelten, stellten in dieser Situation nicht »die Rückseite des Repräsentanzverlustes der Literatur«¹⁰ dar. Vielmehr waren und sind sie Möglichkeiten, die literaturbetrieblichen Zugangsbeschränkungen zum Publikum zu umgehen und eine Öffentlichkeit für die eigenen literarischen Antworten auf das zu finden, was die Autoren bewegte. Im Fall des Social Beat misslang dies, weil sich das Publikum schlussendlich nicht für die fortgesetzten Publikumsprovokationen interessierte (Kap. 4.2.1.2). Bei den Lesebühnen ging das Konzept

⁹ Markus Joch/York-Gothart Mix/Norbert Ch. Wolf: Einleitung, in: Dies. (Hrsg.): *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*, Tübingen: Niemeyer 2009, S. 1-9, hier S. 3.

¹⁰ März: »Geräuschkulisse Buch«.

auf (Kap. 4.2.1.1), besonders aber beim Poetry Slam (Kap. 4.2.1.3): Die Zuschauer werden als Konsumenten ernst genommen, ja sie gestalten die Veranstaltungen durch ihre Wertungshandlungen im Rahmen der Abstimmungen sogar mit; Zuschauer mit unterschiedlichen Präferenzen werden durch unterschiedlichste Textformen und Performance-Arten angesprochen. Ein Ergebnis dieser Studie bestätigt den letztgenannten Zusammenhang: Während fast alle Poetry-Slam-Zuschauer die besuchten Veranstaltungen positiv bewerten, sind es bei den Lesungszuschauern drei Viertel.

Die Disparität auf Poetry-Slam-Bühnen ermöglicht es den Auftretenden, jene Originalitäts- und Abgrenzungsbestrebungen zu realisieren, durch die sich das Poetry-Slam-Subfeld als ein populärkulturelles konturiert. Es gewinnt seine Identität aus einer spezifischen Form der Distinktion sowohl von heteronomen wie auch von literaturbezogenen Praktiken, die als legitimiert anerkannt sind: Wirkungsbezogene Praktiken, die üblicherweise als heteronom ausgerichtet wahrgenommen werden, werden von den Akteuren im Slam-Feld emphatisch aufgewertet; ihre Bühnenhandlungen zielen auf die Erzeugung selbstbezogener Affekte (v.a. Unterhaltung, das Erleben von Spaß, aber auch andere Emotionen), und der Veranstaltungsbesuch geht mit der Wahrnehmung der eigenen Körperlichkeit einher (der begleitende Konsum von Getränken, die leibliche Erfahrung der anwesenden Menschenmenge durch eine eingeschränkte interpersonale Distanz u.a.). Hierdurch kommt es zu einer Abgrenzung vom autonomen Pol des Literaturveranstaltungsfeldes und des übergeordneten literarischen Feldes. Zugleich werden kommerzielle oder aufs Marketing ausgerichtete Funktionalisierungen der Gestaltung von Text, Performance, Veranstaltungsdramaturgie usw. innerhalb weiter Teile des Feldes programmatisch abgelehnt. So wird eine Abgrenzung vom heteronomen Pol des Feldes vollzogen, an dem z.B. Buchpräsentationen wie die von Frank Schätzing oder RTL/Bastei Lübbe stehen (Kap. 4.2.2.1.3). ›Kunst‹ und ›Kommerz‹ – beide finden sich in der Poetry-Slam-Szene in Ablehnung vereint. Die Folge ist ein spannungsgeladenes, spielerisch oder ernsthaft antagonistisches Verhältnis der beiden Veranstaltungsformate und ihrer Akteure.

6.3 Wertungen von Literaturveranstaltungen und literarischen Performances und ihre soziokulturellen Bedingungen: 13 Thesen

Welche Aspekte der untersuchten Veranstaltungsformate Autorenlesung und Poetry Slam sind den Zuschauern also wichtig? Welche Wertmaßstäbe sind Teil ihres ›mentaligen Gepäcks‹, das sie zu den konkreten Veranstaltungen mitbringen? Und wie beurteilen sie auf der Grundlage ihrer Präferenzmuster, was ihnen bei den Veranstaltungen dargeboten wird? Bei der Beantwortung dieser Fragen ließen sich erstens systematische präferenzbezogene Unterschiede zwischen den Publika der beiden Veranstaltungsformate erkennen. Zweitens trat bei der Auswertung der Daten, die für diese Studie erhoben wurden, eine über die Formatspublika hinausgehende Segmentierung der befragten Gesamtpo-

pulation zutage. Diese Differenzen stehen wiederum in Zusammenhang mit soziodemografischen und anderen kulturkonsumtorischen Eigenschaften der Veranstaltungsbesucher. Die wichtigsten Ergebnisse der komparativen Analyse dieser Präferenzstrukturen und ihrer situativen wie soziostrukturellen Bedingungen fasse ich im Folgenden zusammen, und zwar ausgehend von 13 Thesen.

(1) Präferenzstrukturen als Differenzkriterien: Mit Blick auf ihre Präferenzen lassen sich Binnengruppen von Literaturveranstaltungspublika unterscheiden

Dass sich die Publika von Literaturveranstaltungen insgesamt hinsichtlich ihrer Wertstrukturen unterscheiden, liegt auf der Hand: Die Formate weichen inhaltlich und strukturell in einem Maße voneinander ab, das es erwartbar macht, dass sie andere evaluative Erwartungen bedienen. Wie aus meiner Untersuchung deutlich wird, sind unterschiedliche Wertmaßstäbe bereits hier eines der zentralen Differenzkriterien, weil Formatspublika sich soziodemografisch nur in wenigen Merkmalen unterscheiden. Für eine weitergehende Differenzierung innerhalb der Publika bieten soziodemografische Merkmale aber kaum eine Orientierung, zumindest ohne eine vorgängige Segmentation wie etwa mithilfe der Sinus-Milieus (Kap. 5.1.2.2.3). Wie ich gezeigt habe, eröffnet daher die Untersuchung von Präferenzunterschieden Möglichkeiten zur Differenzierung von Publikumsgruppen: Sie ermöglicht es, gegenstandsspezifische ›feine Unterschiede‹ zu identifizieren und in der Folge auch korrespondierende demografische und kulturkonsumtorische Differenzen.

Die Feststellung, dass die Untersuchung von Wertunterschieden die Differenzierung von Publikumsgruppen ermöglicht (und das besser als andere Merkmale), mag also auf den ersten Blick trivial erscheinen, sie ist es jedoch keineswegs. Vielmehr handelt es sich bei ihr um ein zentrales Ergebnis dieser Studie: dass nämlich die Fokussierung auf Spezifika eines Gegenstandsbereichs vielfach erkenntnisfördernder ist als die Orientierung an ›globaleren‹ demografischen Differenzkriterien.¹¹ Dieses Ergebnis lässt sich auf andere Gegenstandsbereiche übertragen. So stellt es in meinen Augen eines der Hauptprobleme der Buchmarktforschung und auch der aufstrebenden Reader Analytics dar, dass versucht wird, ausgehend von soziodemografischen Daten ein Bild der Leser zu gewinnen, das anschließend eine gezieltere Kundenansprache ermöglichen soll. Der bessere Weg – sei es um sich einen Ausgangspunkt für ›klassisches‹ Marketing zu erarbeiten oder um Bücher inhaltlich präziser auf Konsumentengruppen zuzuschneiden – führt in meinen Augen über die Erhebung gegenstandsbereichsspezifischer Wertmaßstäbe und -muster.

¹¹ Karl-Heinz Reuband: »Kulturelle Partizipation: Verbreitung, Struktur und Wandel« (2016), auf: Ministerium für Kinder, Familie, Flüchtlinge und Integration des Landes Nordrhein-Westfalen (Hrsg.): *Landeskulturbericht Nordrhein-Westfalen 2107*, URL: https://www.mkffi.nrw/sites/default/files/asset/document/reuband_kulturelle_partizipation_verbreitung_struktur_wandel_langfassung_netz.pdf, Datum des Zugriffs: 30.4.2017, S. 16-19.

(2) *Homologie: Die Differenzstrukturen im Feld der Literaturveranstaltungen und jene innerhalb der untersuchten Veranstaltungspublika sind homolog*

Aus den erhobenen quantitativen Daten lassen sich zwei voneinander unabhängige Belege dafür ableiten, dass die Opposition der beiden Veranstaltungsformate Autorenlesung und Poetry Slam im Raum der Produzenten eine strukturelle Entsprechung innerhalb des Konsumtionsraums findet: (1) Die Publika beider Veranstaltungen schreiben dem jeweils anderen Format für die Gestaltung der eigenen Freizeit eine äußerst geringe Relevanz zu. (2) Ausgehend davon, wie die explorativ-faktorenanalytisch extrahierten veranstaltungsbezogenen Wertmuster innerhalb der Gesamtzuschauerschaft beider Formate vertreten sind, lassen sich mithilfe einer Clusteranalyse vier distinkte Publikumsgruppen bilden. Diese vier Cluster sind zum allergrößten Teil in jeweils einem der beiden Formate vertreten: CL-3 und -4 im Autorenlesungspublikum, CL-1 und -2 im Poetry-Slam-Publikum. Beide Punkte sind das Resultat komplexer Datenanalysen, wobei die Dichotomie der beiden Veranstaltungsformate nicht durch die Fragebogenstruktur nahegelegt wurde (Kap. 5.1.2). Hieraus folgt, dass es sich dabei tatsächlich um habituell bedingte Verteilungsstrukturen innerhalb der Publika handelt.

(3) *Bildungskultur vs. Populärkultur: Die Wertmaßstabskonstellationen von Autorenlesungs- und Poetry-Slam-Publikum finden ihren Ausgangspunkt in der Opposition von bildungskulturell und populärkulturell geprägter Rezeption*

Mit Blick auf die Wertmaßstäbe von Literaturveranstaltungsbesuchern lässt sich eindeutig feststellen: Auf die Wirkung kommt es an! Im Mittelpunkt dessen, was den Zuschauern sowohl von Autorenlesungen als auch von Poetry Slams wichtig ist, stehen wirkungsbezogene Wertmaßstäbe (Kap. 5.3.1.1.2f.): Wirkungen, die sich auf die Zuschauer selbst beziehen, die sich also in Relation zu ihrem Gefühls-, Erwartungs- und Wissenshorizont entfalten. Zwischen beiden Formatspublika gibt es dabei eklatante inhaltliche Unterschiede.

»Das Medium Buch hat es in sich, die erfahrbare Beziehung zwischen Autor und Publikum aufzulösen und den Text in die Anonymität zu entrücken«,¹² schrieb Ludwig Muth Anfang der 1990er-Jahre. Diese ›Anonymität‹ aufzuheben, Autor und (Gesamt-)Text ›kennenzulernen‹ (Kap. 5.3.1.1.4), allgemein: Wissen zu gewinnen, das erwarten viele Lesungszuschauer, wenn sie Autorenlesungen besuchen. Der Autor fungiert dafür als wichtigste Informationsquelle. Vor allem Orientierungswissen über den vorgetragenen Text und/oder den Gesamttext, Informationen über den Autor und dazu, was ihn mit dem Text verbindet, stehen hier im Mittelpunkt. Insofern steht dieser Präferenzschwerpunkt in der Tradition bildungskultureller Rezeption kultureller Produkte. Ausgehend von dieser Herangehensweise der Lesungsbesucher auch an

¹² Ludwig Muth: »Einführung: Buchmarktforschung – wozu?«, in: Ders. (Hrsg.): *Der befragte Leser. Buch und Demoskopie*, München u.a.: Saur 1993, S. 1-25, hier S. 2.

die präsentierten Texte, eignen sich insbesondere solche als Gegenstand von Lesungen, die sich im Rahmen des Autorengesprächs an allgemeinere Diskurse anschließen lassen. Formalästhetische Werte, von denen angenommen wird, dass sie eine hohe Wichtigkeit für Praktiken haben, die sich auf ›Hochliteratur‹ beziehen, spielen für das Literaturhauspublikum insgesamt nur eine untergeordnete Rolle – gleichwohl wirken sie innerhalb des Publikums als ein Differenzmerkmal der Cluster CL-3 und -4 (s.u.).

Demgegenüber sind es Unterhaltsamkeit und die entsprechenden subordinierten Wertmaßstäbe (v.a. das Erleben von Spaß), die dem Poetry-Slam-Publikum wichtig sind, und damit selbstbezogen-affektive, populärkulturell geprägte Zugangsweisen zu kulturellen Produkten. Es sei an dieser Stelle noch einmal darauf hingewiesen, dass es sich bei dieser keineswegs um eine ›traditionslose‹ oder überhaupt jüngere Rezeptionsform handelt und auch nicht um eine, die sich im Kontext der sogenannten ›Späßgesellschaft‹ herausgebildet hat.¹³

Der enge Konnex der dargestellten Wertbereiche, an denen sich der zentrale Unterschied zwischen den Formatspublika festmacht, wird ebenso in den beiden komplementären Wertmustern FAC-A und FAC-B augenscheinlich: Die hierin zutage tretende Differenz lässt sich sowohl auf der Ebene des Spiels als auch der Auftritte ausmachen. Zudem ist die Ausprägung der Wertmaßstäbe auf beiden Ebenen gegenläufig. Lesungs- und Slam-Publikum zeichnen sich nicht nur durch positiv ausgeprägte Wertmaßstäbe aus, sondern dadurch, dass sie die jeweils andere Zugangsweise abwerten. Es tragen also nicht nur beide Publika unterschiedliche primäre Präferenzen an Literaturveranstaltungen heran. Vielmehr zeigt die Gegenläufigkeit der Differenzstrukturen, dass den beiden traditionell dichotomen Wertmustern im Bereich der Literaturveranstaltungen noch immer eine hohe soziale Wirksamkeit zukommt. In besonderem Maße gilt dies für Werte aus dem selbstbezogen-affektiven Spektrum: Für den Praxisbereich der Literaturveranstaltung bilden sie in jeder Hinsicht ein zentrales Merkmal sozialer Differenzierung. In den beiden dichotomen Wertmustern lebt die ›typisch deutsche Trennung von E- und U-Kultur‹¹⁴ fort, die in besonderem Maße für Literatur und Literatur vermittelnde Praxisbereiche gilt.¹⁵ Sie bildet so das wertstrukturelle Fundament, auf dem sich weiter-

¹³ Einen empirischen Nachweis für Letzteres erbringt Susanne Keuchel: »Das Kulturpublikum zwischen Kontinuität und Wandel. Empirische Perspektiven«, in: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hrsg.): *Jahrbuch für Kulturpolitik* 5 (2005), S. 111-125, hier S. 123. Vgl. zudem Schneider: *Sozialgeschichte des Lesens*.

¹⁴ Birgit Mandel: »Audience Development als Aufgabe von Kulturmanagementforschung«, in: *Jahrbuch für Kulturmanagement* 4 (2012), S. 15-27, hier S. 24.

¹⁵ Zu Recht konstatiert z.B. Thomas Hecken: »Die Literatur ist die Ausnahme von der neuen Regel der stark durchlöcherten Grenze zwischen dem, was man früher unter hoher und niedriger Kultur verstanden hat, besonders in Deutschland.« Thomas Hecken: »Ein neuer Kanon?«, in: *Pop-Zeitschrift* (2.12.2015), URL: <http://www.pop-zeitschrift.de/2015/12/02/ein-neuer-kanon-von-thomas-hecken2-12-2015/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

gehende evaluative Differenzierungen entfalten, so etwa Wertmaßstäbe, die sich dem Kreativitätsdispositiv zuordnen lassen (s.u.) oder stärker autonomie-ästhetisch geprägte formalästhetische Wertmuster.

(4) *Wertmuster: In den Wertmustern der Literaturveranstaltungspublika tritt das Spannungsverhältnis von gegenstandsorientierter und selbstbezogener Rezeption zutage*

Die genannte Wertmusterdichotomie ist die zentrale Eigenart, durch die sich die Formatspublika unterscheiden. Daneben finden sich innerhalb der untersuchten Gesamtpopulation weitere intersubjektiv auftretende Konstellationen von Wertmaßstäben, die in ähnlicher oder übereinstimmender Weise positiv oder negativ ausgeprägt sind (bestimmt wurden diese Wertmuster auf Grundlage eines Sets geschlossener Fragen mithilfe einer Faktorenanalyse; Kap. 5.3.1.2.1):

- FAC-1: Zuschaueraktivierung: Geselligkeitserleben, selbstbezogen-affektive Wirkungen auf der Ebene des Spiels u.a.
- FAC-2: Vermittlung interpretationsrelevanten Hintergrundwissens
- FAC-3: Erweiterung anderer eigener Wissensbestände
- FAC-4: (auditive) Performance-Aspekte
- FAC-5: gegenstandsorientierte Rezeption/Rezeptionsbedingungen
- FAC-6: formalästhetische prägnante Textmerkmale
- FAC-7: selbstbezogen-affektive Auftrittswirkungen
- FAC-8: gegenstandsbezogen-affektive Wirkungen

Auf Basis der Ausprägung dieser Wertmuster lässt sich mit rund neunzigprozentiger Wahrscheinlichkeit bestimmen, welches der beiden Literaturveranstaltungsformate ein Zuschauer besucht. FAC-1 und FAC-6 sind dabei typischerweise bei Poetry-Slam-Besuchern stärker ausgeprägt; FAC-2 und FAC-5 bei Lesungsbesuchern.

In den acht Wertmustern tritt zum einen die o.g. zentrale Dichotomie von bildungs- bzw. populärkulturell geprägter Rezeption zutage, jedoch ergänzt durch weitere Wertmuster. Dies ist der Grund, weshalb die Zwei-Faktoren-Lösung eine weitergehende Binnendifferenzierung des Publikums erlaubt (s.u.). Faktorenanalytisch auf eine dichotome Struktur zugespitzt, gehen die Wertmuster der Acht-Faktoren-Lösung wie folgt in den beiden Wertmustern FAC-A und FAC-B auf:

- FAC-A: FAC-1, FAC-7, FAC-5 (die Wertmaßstäbe dieses Wertmusters laden negativ auf FAC-A), sprachliche Originalität (wm25 aus FAC-6)
- FAC-B: FAC-2, FAC-3, FAC-4, FAC-6 (bis auf wm25), FAC-8

Zum anderen zeigen die acht Wertmuster eine weitere Dichotomie: Ein Teil von ihnen zeichnet sich durch selbstbezogene Zugangsweisen zu den Aspekten der Veranstaltungen aus (FAC-1/-3/-7), der andere durch gegenstandsbezogene (FAC-2/-4/-5/-6/-8). Das ist bemerkenswert: Wie ich gezeigt habe, wird

in den beiden Zugangsweisen eine Differenzierung sozial wirksam, die sich bereits im Kontext der Herausbildung der Autonomieästhetik etabliert hat (Kap. 4.2.2.1.1). Besonders deutlich wird dies an der Wertmusterzuordnung affektiver Wirkungen: Während die selbstbezogen-affektiven Wirkungen den Wertmustern FAC-1 und -7 zugeordnet werden, finden sich die gegenstandsbezogen-affektiven Wirkungen wie die Einfühlung in Figuren davon separiert in FAC-8. Wie bereits Renate von Heydebrand und Simone Winko in ihrer *Einführung in die Wertung von Literatur* postulieren, handelt es sich bei beiden Zugangsweisen also tatsächlich um systematisch unterschiedliche, die als Wertmuster auch heute noch eine soziale Wirksamkeit entfalten.¹⁶

(5) *Geselligkeitserleben* konturiert nicht nur das Literaturveranstaltungs-wesen, sondern auch die Wahl von Freizeitgestaltungsmöglichkeiten allgemein

Im Zusammenhang mit der eben beschriebenen Dichotomie stehen zwei weitere, zumeist nicht bewusst repräsentierte Aspekte des Spiels und des Spektakulums von Literaturveranstaltungen, die in besonderem Maße differenzierend wirksam werden: Wertmaßstäbe, die das Geselligkeitserleben betreffen, sind dem Poetry-Slam-Publikum in besonderem Maße wichtig (als Teil von FAC-1); demgegenüber legt das Autorenlesungspublikum Wert darauf, dass die Veranstaltungsbedingungen die Rezeption des Auftritts bzw. des Textes befördern (FAC-5).

Mithin schätzen Slam-Besucher den informellen Charakter von Setting und Veranstaltung, die Kopräsenz der anderen Zuschauer sowie Geselligkeit fördernde Veranstaltungselemente wie die Bewirtung am Veranstaltungsort; in den Veranstaltungswertungen schlägt sich dies entsprechend nieder. Im Bedürfnis nach Geselligkeitserleben beim Poetry-Slam-Besuch spiegelt sich der programmatische Anspruch, der im Produktionsraum vorherrscht, sowohl die Szene als auch die Einzelveranstaltungen inkludierend auszurichten. Konträr hierzu stellt sich der Wunsch dar, es mögen Wahrnehmungsbedingungen herrschen, die die Rezeption der Auftritte und der Texte befördern: die Ruhe im Publikum während des Spiels, ein Setting mit Bestuhlung, eine Ausrichtung der Zuschauer zur Bühne hin, eine gute Ausleuchtung der Bühne, wie sie in Literaturhäusern oder Theatern üblich ist, u.a.m.

In diesen beiden nicht miteinander zu vereinbarenden Wertmustern tritt eine grundlegende Differenz zutage, die für die Freizeitgestaltung von Veranstaltungsbesuchern sehr wichtig ist: Blickt man korrespondenzanalytisch darauf, welche Wichtigkeit Zuschauer unterschiedlicher Altersgruppen (Abb. 8) oder der vier herausgearbeiteten Cluster (8.4.17.6.1, Zeilen- und Spaltenpunkte) verschiedenen Freizeitgestaltungsmöglichkeiten zuschreiben, strukturieren sich diese überwiegend anhand des eben beschriebenen Präferenzunterschieds: Opern- und Theaterinszenierungen, klassische Konzerte, Museums- und Kunstaustellungsbesuche sowie Autorenlesungen auf der einen

¹⁶ Vgl. Heydebrand/Winko: *Einführung in die Wertung von Literatur*, S. 124-131.

Seite stehen Club-, Kneipen- und Rock-/Pop-/Rap-Konzert-Besuchen, Sportveranstaltungen sowie Poetry Slams auf der anderen gegenüber. Die beschriebenen Wertmuster sind also nicht nur relevant dafür, an welcher Art von Literaturveranstaltung Zuschauer eher Gefallen finden, sondern auch für das Freizeitgestaltungsverhalten der Befragten insgesamt.

Die korrespondenzanalytischen Auswertungen weisen ebenfalls darauf hin, dass dieser Unterschied im Fall der abgefragten kulturellen Veranstaltungen mit der zuvor erläuterten Wertmusterdifferenz zwischen bildungskultureller, primär wirkungsbezogen-kognitiver auf der einen und primär selbstbezogen-affektiver Rezeption auf der anderen Seite einhergeht. Mithin stützen meine Ergebnisse Befunde der soziologischen Publikumsforschung, denen zufolge die dargestellten Zusammenhänge für Kulturveranstaltungen im Allgemeinen gelten und das Aneignungsmuster der Unterhaltung »mit Komponenten der sozialen Interaktion und der Expression«¹⁷ zusammenfällt.

Der Blick auf das Interesse an ausgewählten Freizeitgestaltungsmöglichkeiten belegt abermals: Der Besuch von Autorenlesungen und Poetry Slams steht in einem habituell bedingten, breiteren Zusammenhang sozialer Praktiken. Zwar ist die faktische Freizeitgestaltung vieler Kulturveranstaltungsbesucher inzwischen von einem »wechselhaften Sparteninteresse«¹⁸ geprägt: Aus einem vielfältigen kulturellen Angebot wird ebenso vielfältig ausgewählt, so dass z.B. der Lesungsbesuch in einer Reihe mit einem Kino-, einem Museums- und einem Opernbesuch stehen mag. Doch auch dieser »sprunghafte« Konsum ist nie kontingent, sondern immer durch kohärente habituelle Muster geprägt: Der Besuch von Autorenlesungen ist üblicherweise in eine allgemeine Teilhabe an »hochkulturellen« Konsumtionsangeboten eingebunden oder tritt im Zusammenhang mit einem breiteren Interesse an solchen auf, wie z.B. Karl-Heinz Reuband nachgewiesen hat.¹⁹

(6) Körperlichkeit – sowohl auf der Bühne als auch im Zuschauerraum – bildet ein Differenzkriterium der Formatspublika

Die genannten Freizeitgestaltungsmöglichkeiten aufseiten des Poetry Slams haben eine weitere Gemeinsamkeit: Bei allen nehmen die leiblichen Erfahrungen der Zuschauer – auch jenseits der körperlichen Komponente von Affekten – einen größeren Raum ein als bei den Veranstaltungen aufseiten der Autorenlesung. Sowohl auf der Zuschauertribüne bei Sportveranstaltungen, als auch beim Tanzen in Clubs oder auf Konzerten, beim Zusammenstehen in

¹⁷ Patrick Glogner-Pilz/Patrick S. Föhl: »Spartenübergreifende Publikumsforschung: Ansätze und Ergebnisse«, in: Dies. (Hrsg.): *Das Kulturpublikum. Fragestellungen und Befunde der empirischen Forschung*, 2., erw. Aufl., Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2011, S. 27-52, hier S. 30.

¹⁸ Keuchel: »Das Kulturpublikum zwischen Kontinuität und Wandel«, S. 119.

¹⁹ Vgl. Karl-Heinz Reuband: »Opernbesuch als Teilhabe an der Hochkultur«, in: *Deutsches Jahrbuch für Kulturmanagement* 5 (2002), S. 42-55, hier S. 46 (Tabelle 2).

einer Bar oder Kneipe und auch bei Slams kommt es zu einer größeren körperlichen Nähe und zu einer ausgeprägteren körperlichen Aktivierung – zu einer stärkeren Publikumspartizipation. Die Zuschauer kommunizieren insbesondere non-verbal häufiger miteinander und sind einander (körperlich-räumlich) stärker zugewandt – anders als Zuschauer von Autorenlesungen, die auf einem Stuhl sitzen, der zur Bühne hin ausgerichtet ist.

Das Maß, in dem bei den unterschiedlichen Literaturveranstaltungsformaten Körperlichkeit erlebt und ausgelebt wird, wurde in meiner Studie nur angerissen; es systematisch zu erfassen und (jenseits theaterwissenschaftlich-performativitätstheoretischer Schlagworte) in seiner habituellen Dimension zu analysieren, bildet ein Forschungsdesiderat dieser Arbeit. Dass es bei der Rezeption von Populärkultur zu leiblichen Erfahrungen kommt, ist bereits vielfach festgestellt worden,²⁰ ebenso, dass beim Konsum solcher Kulturprodukte, die als hochkulturell gelten, oder dem Kulturkonsum an Orten, an denen typischerweise entsprechend positionierte Produkte präsentiert werden, Körperlichkeit minimiert wird.²¹ Ich halte es darüber hinausgehend für plausibel, dass die entsprechenden leiblichen Erfahrungen und deren Hochwertung ein Kennzeichen solcher sozialen Anlässe sind, die ein deutliches Inklusionsmoment aufweisen.²²

Aufgezeigt habe ich, dass Körperlichkeit *auf der Bühne* und ihre Darstellungsfunktion zum einen ein Mittel zur Positionierung im Feld bilden (Kap. 4.2.2.3.2). Zum anderen stellt sie als Wertmaßstab ein Differenzmerkmal der beiden Formatspublika dar. Beim Poetry Slam sind etwa Gestik und Mimik positiv konnotiert und werden auch so bewertet, wie die Analysen zu Pauline

²⁰ Vgl. z.B. Lawrence Grossberg: »E-/U-Kultur«, übers. v. Ilia Papatheodorou, in: Hans-Otto Hügel (Hrsg.): *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2003, S. 164-167, hier S. 166; Winfried Fluck: »California Blue. Amerikanisierung als Selbst-Amerikanisierung«, in: Frank Kelleter/Wolfgang Knöbl (Hrsg.): *Amerika und Deutschland. Ambivalente Begegnungen*, Göttingen: Wallstein 2006, S. 54-72, hier S. 67-69.

²¹ So ist es z.B. üblich, dass Museumsbesucher ihre »Stimmen dämpfen, körperliche Bewegungen einschränken und eine gewisse ›höfliche Nichtbeachtung‹ von anderen Museumsbesuchern einhalten.« Lianne McTavish: »Museum«, übers. v. Brigitta Hügel, in: Hans-Otto Hügel (Hrsg.): *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2003, S. 317-321, hier S. 319.

²² Vgl. hierzu auch Thomas Alkemeyer: »Verkörperte Gemeinschaftlichkeit. Bewegungen als Medien und Existenzweisen des Sozialen«, in: Fritz Böhle/Margit Wehrich (Hrsg.): *Die Körperlichkeit sozialen Handelns. Soziale Ordnung jenseits von Normen und Institutionen*, Bielefeld: transcript 2010, S. 331-348; Yvonne Niekrenz: »Gemeinschaft als Körperwissen. Rituelle Verkörperungen von Gemeinschaft und das Spielerische«, in: Robert Gugutzer/Michael Staack (Hrsg.): *Körper und Ritual. Sozial- und kulturwissenschaftliche Zugänge und Analysen*, Wiesbaden: Springer VS 2015, S. 41-53.

Es sei noch einmal explizit darauf hingewiesen, dass auch soziale Anlässe mit ausgeprägtem Inklusionspotenzial immer ein Distinktionspotenzial aufweisen und exkludierend wirksam werden können.

Fügs und Bumillos Auftritten zeigen. Das Lesungspublikum empfindet es als Abweichung, selbst wenn diese nur in geringem Maße eingesetzt werden – die Rezeptionsanalysen zu den Auftritten von Eva Menasse führen das beispielhaft vor. In der Folge werden sie als salient wahrgenommen und provozieren starke Wertungen, die in jedem Fall polarisieren: Da stets ein Teil der Zuschauer dem ›dezenten‹ Auftritt einen hohen Wert zuspricht, wird es immer auch negative Wertungen solcher Lesungsauftritte geben, bei denen sich Auftretende kinesischer Präsentationsmittel bedienen.

(7) *Authentizität bildet eine Gelingensbedingung von Auftritten mit literarischen Texten, aber in formatsspezifisch unterschiedlicher Weise*

Die Analyse der offen abgefragten Wertmaßstäbe zeigt: Eine Gelingensbedingung sowohl der bildungskulturellen als auch der populärkulturellen Zugangsweise zu Auftritten mit literarischen Texten stellen zwei unterschiedliche Formen der Authentizitätsanmutung dar. Die vielfach aufgestellte Hypothese, dass Zuschauer es positiv beurteilen, wenn sie Auftrittsaspekten Authentizität zuschreiben können, wird durch die hier erhobenen Daten belegt.²³

Der Unterschied zwischen den Formatspublika besteht darin, dass die Blickrichtung der Rezipienten eine andere ist: Die *Authentizität des Autors* ist vielen Lesungszuschauer wichtig, insofern sie ihn als Informationsquelle legitimiert. Exemplarisch habe ich anhand der Auftritte von Eva Menasse vorgeführt, in welcher Weise autorbezogene Authentizitätszuschreibungen, wie sie für Lesungen typisch sind, in den kotextuellen Äußerungen fundiert sein und die positive Bewertung eines Auftritts befördern können. Für viele Slam-Zuschauer wiederum gewährleistet die *Authentizität der Auftritte* (dass diese z.B. einen indirekten Einblick in die Gefühlswelt des Auftretenden gewährleisten), dass die Erzeugung affektiver Wirkungen leichter gelingt. Für alle analysierten Poetry-Slam-Auftritte von Pauline Füg, Bumillo, Andy Strauß und dem ›Kaiser‹ ließ sich die hohe Relevanz der Authentizitätsanmutung für die Gesamtwertung nachweisen – im letztgenannten Fall war sie maßgeblich mit dafür verantwortlich, dass der Auftritt als misslungen wahrgenommen wurde. Bemerkenswert ist der Fall Andy Strauß: Er verdeutlicht beispielhaft, dass Authentizitätszuschreibungen zumindest im Fall von Poetry-Slam-Auftritten nicht notwendigerweise darauf basieren, dass ein Text aufgrund realistischer Schilderungen mit dem Autor zusammengebracht werden kann – denn von solchen kann bei Andy Strauß' Text keine Rede sein. Vielmehr entsteht der Eindruck von Authentizität dann, wenn der Auftritt es glaubhaft erscheinen lässt, dass der Autor Urheber des Textes ist und nur er es sein kann, es also seine individuelle Leistung ist. In diesem Fall ist es das ›verrückte‹ Auftreten Strauß', dass den ›verrückten‹ Text authentifiziert.

²³ Vgl. hierzu auch Stephan Ditschke: »›Ich sei dichter, sagen sie‹. Selbstinszenierung beim Poetry Slam«, in: Gunter E. Grimm/Christian Schärf (Hrsg.): *Schriftsteller-Inszenierungen*, Bielefeld: Aisthesis 2008, S. 169-184.

(8) *Wertmaßstäbe aus dem Kreativitätsdispositiv: Der Wunsch nach dem Neuen und anderen prägt das jüngere Publikum in besonderem Maße*

Im Fall der Poetry-Slam-Zuschauer, ja jüngerer Literaturveranstaltungs-zuschauer im Allgemeinen tritt die Orientierung hin zu populärkulturell geprägten Rezeptionsformen gepaart mit einer Hinwendung zu Wertmaßstäben aus dem Kreativitätsdispositiv auf (Kap. 5.3.1.1.2): Positiv beurteilt wird, was als neu und/oder anders wahrgenommen wird. Auch hier geht es mithin um Erfahrungen, die ihre Relevanz relativ zum eigenen Wissens-, Gefühls- und Erwartungshorizont erlangen, und zwar durch dessen Erweiterung. Wertmaßstäbe, die dem Kreativitätsdispositiv zugeordnet werden können und von den Befragten besonders häufig genannt wurden, sind Abwechslungsreichtum und Originalität, Überraschung, Erkenntnisbedeutsamkeit sowie die Hochwertung der Kreativität des Auftretenden. In der Folge wird besonders positiv beurteilt, was salient wird und ein hohes Maß an Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen vermag.

Wie ich oben erwähnt habe, stellt Andreas Reckwitz in seinen Arbeiten über das ›moderne Kreativsubjekt‹ die These auf, dass dessen kulturkonsumtorische Praktiken die Differenzierung von U- und E-Kultur zugunsten des übergeordneten Wertes der Aufmerksamkeits-erregung überwinden, auch deshalb, weil sich im Kreativitätsdispositiv wirkungsbezogen-kognitive und -affektive Wertmaßstäbe treffen. Zumindest für die Poetry-Slam-Zuschauer lässt sich dies nicht behaupten: Was ihnen an den besuchten Veranstaltungen wichtig ist, zeigt in Kombination mit ihren kulturkonsumtorischen Positionierungen (s.u.), dass die hier dominante Präferenzstruktur ihre soziale Wirksamkeit nach wie vor im polaren Spannungsfeld von U- und E-Kultur und den entsprechenden Wertmaßstabsmustern entfaltet.²⁴

Gleichwohl lässt sich ausgehend vom Wertbereich des Kreativitätsdispositivs, dem häufig genannte Wertmaßstäbe der Slam-Zuschauer zugeordnet werden können, eine Homologie der Wertmaßstäbe feststellen, die das Feld produktionsseitig prägen und es als ›Independent-Szene‹ konturieren (Kap. 4), sowie jenen, die von den Zuschauern an die Veranstaltungen herangetragen werden. Ohne dass es ihm genau entspricht, steht der betreffende Teil des Poetry-Slam-Publikums damit in Nachfolge zum sog. Selbstverwirklichungsmilieu, wie es Gerhard Schulze in seiner Studie zur ›Erlebnisgesellschaft‹ beschrieben hat. Dieses zeichnet sich durch »eine Kombination von Hochkultur- und Spannungsschema bei gleichzeitiger Distanzierung zum Trivialschema«²⁵ aus.

²⁴ Gleiches gilt für das Lesungspublikum, in dem die Wertmaßstäbe aus dem Kreativitätsdispositiv aber seltener genannt wurden.

²⁵ Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 489.

(9) Zuschauergruppen: Vier Publikumscluster mit distinkten Präferenzstrukturen prägen die Wertungen von Autorenlesungen und Poetry Slams

Eines der zentralen Ergebnisse dieser Studie bilden die vier distinkten Publikumsgruppen, die ich mithilfe clusteranalytischer Verfahren bestimmt habe (Kap. 5.3.1.2.2). Die Grundlage hierfür waren die beiden umfassenden, komplementären Wertmuster FAC-A und FAC-B, die innerhalb der Cluster in ähnlicher Weise ausgeprägt sind:

- CL-1: geschmacklich festgelegte Eventgänger (FAC-A: positiv, FAC-B: negativ)
- CL-2: begeisterungsfähige Eventgänger (FAC-A: sehr positiv, FAC-B: positiv)
- CL-3: abgrenzungsbewusste Hochkulturkonsumenten (FAC-A: sehr negativ, FAC-B: eher negativ)
- CL-4: bildungskultureller ›Mainstream‹ (FAC-A: negativ, FAC-B: positiv)

Die Präferenzunterschiede zwischen den Clustern müssen als ›eingebettet‹ in die dargestellten formatsspezifischen Differenzstrukturen begriffen werden, da die vier Zuschauergruppen sich zum allergrößten Teil paarweise auf die beiden Formatspublika verteilen: CL-1 und CL-2 auf das Poetry-Slam-Publikum, CL-3 und CL-4 auf das Lesungspublikum.

Für Anschlussstudien sind die identifizierten Cluster von großem Wert: Sie können sowohl als Prämisse für vertiefende Untersuchungen einzelner Wertungsaspekte genutzt werden als auch für diachrone Analysen der Publikumsentwicklung. Darüber hinaus eröffnet das Wissen um wertstrukturell unterschiedliche Publikumsgruppen und ihre Eigenschaften für die Praxis die Möglichkeit, Veranstaltungen gezielt auf die nachfolgend zusammengefassten Bedürfnisse der Gruppenmitglieder hin auszurichten.

(10) Feine Unterschiede: Präferenzstrukturelle Unterschiede der Cluster gehen mit Differenzen im Raum der sozialen Positionen und des Lebensstils einher

Um soziale Gruppen zu unterscheiden, werden zumeist die Größen Geschlecht, Alter, Bildung, Berufsstatus und Einkommen herangezogen. Würde man in einem ersten Schritt von diesen Größen ausgehen, ließen sich zwischen den Formatspublika nur marginale, schwer zu deutende Differenzen feststellen, sieht man einmal vom Alter ab (s.u.). So gilt zwar im Allgemeinen, »dass das Bildungsniveau als Einflussfaktor auf kulturelle Partizipation an Bedeutung gewonnen hat«,²⁶ angesichts der Bildungshomogenität der hier untersuchten Gesamtpopulation ist diese Einsicht trotzdem nicht erkenntnisfördernd. Der Weg über das Differenzkriterium der Wertmuster und ihre soziale Wirksamkeit erlaubt es hingegen, auch ›feine Unterschiede‹ der soziodemogra-

²⁶ Mandel: »Audience Development als Aufgabe von Kulturmanagementforschung«, S. 23. Vgl. auch Keuchel: »Das Kulturpublikum zwischen Kontinuität und Wandel«, S. 121.

fischen Eigenschaften der Cluster und ihres Kulturkonsums als bedeutsame zu betrachten, um mit Bourdieu zu sprechen.

Die Cluster der geschmacklich festgelegten Eventgänger (CL-1) und des bildungskulturellen ›Mainstreams‹ (CL-4) entsprechen den Erwartungen: Sie werten das jeweils komplementäre Wertmuster ab und das eigene auf. CL-1 zeichnet sich durch eine selbstbezogen-affektive Zugangsweise zum Bühnengeschehen aus. Wie es typisch für Poetry Slams ist, werden von seinen Mitgliedern zudem besonders solche Wertmaßstäbe als relevant beurteilt, die sich auf die Ebene des Spiels oder der Veranstaltung insgesamt beziehen. Die Konstellation der Wertmaßstäbe, die für die Mitglieder von CL-4 besonders wichtig sind, vollzieht den oben beschriebenen wirkungsbezogen-kognitiven Zugang zum Bühnengeschehen nach, der für das Autorenlesungspublikum typisch ist. Die clustertypische Wertmaßstabskonstellation in CL-4 ist mithin primär auf die Person des Autors gerichtet bzw. inhaltsbezogen.

Die beiden anderen Cluster – die begeisterungsfähigen Eventgänger (CL-2) und die abgrenzungsbewussten Hochkulturkonsumenten (CL-3) – fallen demgegenüber heraus. CL-2, vertreten v.a. bei den Slams, ist der Cluster, dessen Wertmusterstruktur am wenigsten restriktiv ist und der die geringsten Exklusivitätsbestrebungen an den Tag legt. Stattdessen legen seine Mitglieder großen Wert auf Geselligkeit und lehnen dezidiert solche Veranstaltungsaspekte ab, die dieser entgegenstehen (insbesondere geringe Besucherzahlen). Inhaltlich jedoch erweist sich der Cluster als anschlussfähig an den Cluster CL-4: Mit diesem teilt er viele inhaltsbezogene Wertmaßstäbe, denen die Mitglieder beider Cluster gleichermaßen Relevanz zusprechen. Zudem ist das Spektrum der Wertmaßstäbe, denen die Mitglieder von CL-2 überhaupt eine Wichtigkeit für ihre eigenen Wertungen zusprechen, höher als in allen anderen Clustern; ebenso vertreten sie den weitesten Literaturbegriff. Ihr kultureller Geschmack ist breiter und anschlussfähiger, aber auch unspezifischer. Kurzum: Die begeisterungsfähigen Eventgänger haben das Potenzial, sich für vielfältige Formen von Freizeitgestaltungsmöglichkeiten zu interessieren – vorausgesetzt, diese schränken Vergemeinschaftungsmechanismen nicht ein. Dies ist der Grund dafür, dass die Mitglieder von CL-2 de facto trotzdem populärkulturell geprägte Freizeitgestaltungsmöglichkeiten bevorzugen. Die typische Repräsentation der Autorenlesung – die, wie ich oben gezeigt habe, in weiten Teilen den Veranstaltungen in Literaturhäusern entspricht – erweist sich eben deshalb als Format, an dem wenige Mitglieder von CL-2 Interesse haben. Finden sich CL-2-Mitglieder aber erst einmal im Lesungspublikum wieder, gefällt die Veranstaltung einem deutlich höheren Anteil als CL-3-Mitgliedern.

Die geschmackliche Tendenz zur Mitte, die sich in einer geringeren Restriktivität der Wertmusterkonstellation ausdrückt, lässt sich beim Cluster CL-2 mit einer Tendenz des sozioökonomischen Status hin zur gesellschaftlichen Mitte in Zusammenhang bringen. Entgegen der Programmatik der frühen Slam-Akteure in den USA zieht das Veranstaltungsformat Poetry Slam im deutschsprachigen Raum zwar keine Mitglieder sozioökonomisch schlechter

gestellter Milieus an (Kap. 4.2.1.3.1). Gleichwohl verdeutlicht der Zusammenhang, dass Poetry Slams auch soziostrukturell betrachtet ein höheres Inklusionspotenzial aufweisen als Literaturhauslesungen. Dies wiederum liegt nicht nur daran, dass ihr Besuch hinsichtlich der notwendigen Wissensbestände und Interessenslagen weniger voraussetzungsreich ist. Es liegt auch daran, dass das Veranstaltungssetting, die generierte Atmosphäre und die Einbindung in die Dramaturgie des Spiels es leichter machen, sich als Teil einer Gemeinschaft von Zuschauern zu fühlen. Weiterhin bietet das im Clustervergleich geringere Alter der Mitglieder von CL-2 einen Erklärungsansatz: Der Altersmedian liegt in CL-2 bei 23 Jahren, und Geschmacksmuster sind in jüngeren Altersgruppen noch weniger festgelegt, wodurch sie zugleich anschlussfähiger sind und eine größere Offenheit vorliegt. Hiermit geht zugleich einher, dass Poetry Slams eine geringere Funktion für die Identität der Zuschauergruppe zukommt als Autorenlesungen für die Cluster CL-3 und -4 – ein Umstand, der nicht nur für den Cluster CL-2 gilt, sondern auch für CL-1. So wichtig die Veranstaltungen für die Autoren und Organisatoren der Poetry-Slam-Szene auch sind, den jeweiligen Lebensstil ihres Publikums, der geschmacklich festgelegten und der begeisterungsfähigen Eventgänger, kennzeichnen sie in einem geringeren Maße.

In einem deutlichen Kontrast hierzu stehen die Konstellation der Wertmuster, die wichtigsten Wertmaßstäbe sowie die kulturkonsumtorischen und sozioökonomischen Eigenschaften, die für den Cluster der abgrenzungsbewussten Hochkulturkonsumenten (CL-3) kennzeichnend sind. Der Altersmedian in CL-3 liegt rund dreißig Jahre über dem in CL-2; CL-3 weist den höchsten Männeranteil auf; zudem verfügen die Mitglieder des Clusters über einen sozioökonomischen Status, der auch gesamtgesellschaftlich betrachtet außerordentlich hoch ist. Der geschmacklichen Offenheit in CL-2 lässt sich hier eine eindeutige Definition der eigenen Clusteridentität durch Abgrenzung konstatieren: In CL-3 liegt die Wertmusterkonstellation mit der höchsten Restriktivität vor, und die Mitglieder des Clusters sind am stärksten auf Exklusivität bedacht. So wird nur sehr wenigen Wertmaßstäben Relevanz für die eigenen Wertungen zugesprochen. Hierzu zählen autonomieästhetisch geprägte und solche, deren Anwendung ein hohes Maß an Bildung und kognitivem Aufwand erfordert: Wichtig sind den abgrenzungsbewussten Hochkulturkonsumenten die Gestaltung der Sprache u.a. formale Wertmaßstäbe, z.B. die Komplexität des Textes. Außerdem sind den Clustermitgliedern Veranstaltungsbedingungen, die der Rezeption des Bühnengeschehens zuträglich sind, besonders wichtig. Ein biografistischer, identifikatorischer oder selbstbezogen-affektiver Zugang zum Text wird ebenso deutlich abgelehnt wie synkretistische Veranstaltungselemente und ein informelleres Setting.

Mit dieser veranstaltungsbezogenen Wertmaßstabskonstellation korrespondiert die Zugangsweise der abgrenzungsbewussten Hochkulturkonsumenten zur Literatur und weiteren kulturkonsumtorischen Praktiken. In keinem anderen Cluster wird Kunstausstellungs-, Museums-, Klassikkonzert- und Opern-

besuchen eine höhere Wichtigkeit zugesprochen, während gleichzeitig deutliche Differenzmarkierungen zu populärkulturellen Praktiken vorgenommen werden. In keinem anderen Cluster werden aktuellste Literatur und kanonisierte Klassiker häufiger als Lieblingsbücher genannt und Genreliteratur seltener. Und wie vor diesem Hintergrund zu erwarten ist, vertreten die abgrenzungsbewussten Hochkulturkonsumenten den engsten Literaturbegriff. Exklusivität markieren sie außerdem dadurch, dass sie weniger verbreitete Textsorten – Erzählungsbände, Dramen, religiöse und philosophische Texte – als Lieblingsbücher nennen. Mit Richard A. Peterson lassen sich die abgrenzungsbewussten Hochkulturkonsumenten mithin zutreffend auf die Formel der »highbrow snobs«²⁷ bringen. Tatsächlich werten die CL-3-Mitglieder auch entsprechend: Im Clustervergleich ist der Anteil negativer bzw. neutraler Gesamtwertungen der Veranstaltungen in CL-3 am höchsten. Allgemein gilt: Je restriktiver der Geschmack, umso höher die Wahrscheinlichkeit, dass eine Veranstaltung insgesamt nicht positiv beurteilt wird. Der Grund hierfür ist, dass es in solchen Fällen schwieriger ist, dass eine Veranstaltung der geringeren Zahl relevanter Wertmaßstäbe und/oder ihrer höheren Spezifität gerecht wird – und tatsächlich schreiben die Mitglieder von CL-3 weniger Wertmaßstäben eine Relevanz für ihre Wertungen zu als die Mitglieder anderer Cluster.

Allgemein darf für die Besucher beider Literaturveranstaltungsformate außerdem festgestellt werden: Je restriktiver ihr Geschmack, umso älter sind sie, umso eher handelt es sich bei ihnen um Männer und umso höher ist ihr sozioökonomischer Status. Die soziokulturelle Differenzierung der Veranstaltungszuschauer und ihre Position im Raum der sozialen Positionen sind homolog. Gleichwohl gilt es, die Unterschiede – insbesondere jene innerhalb der formatstypischen Clustergruppen CL-1/CL-2 und CL-3/CL-4 – als »feine Unterschiede« zu begreifen, denn zunächst einmal ist den Besuchern vieles gemeinsam: Formatsübergreifend lassen sich kaum Unterschiede in der durchweg hohen Formalbildung feststellen; die sozioökonomischen Statusunterschiede fallen gemessen an jenen in der Gesamtbevölkerung gering aus; v.a. aber haben alle Besucher eines Formats bereits die Hürde genommen, eine Autorenlesung oder einen Poetry Slam zu besuchen, weshalb ein hohes Maß an geteiltem Interesse und den notwendigen Werten vorausgesetzt werden kann – eben das spiegelt sich in den Unterschieden zwischen den Formaten bzw. den Gemeinsamkeiten der beiden formatstypischen Clustergruppen. Trotzdem lassen sich die dargestellten Clusterunterschiede ohne Zweifel nachweisen, und innerhalb des klar abgegrenzten Untersuchungsbereichs der Literaturveranstaltungen liegen zwischen den hier noch einmal genauer skizzierten Clustern CL-2 und CL-3 gleichsam Welten.

²⁷ Peterson: »Problems in Comparative Research«, S. 258.

(11) *Alter*: Das Alter bildet ein zentrales Differenzmerkmal der Formatspublika

Der größte Unterschied, der sich neben Wertmusterorientierungen zwischen den Formatspublika ausmachen lässt, findet sich im Alter: Der Altersmedian der Autorenlesungsbesucher liegt mit 54 Jahren rund zehn Jahre über dem der bundesdeutschen Bevölkerung; bei den Poetry Slams liegt er bei 24 Jahren. Die Altersdifferenzen sind also in einem Maße ausgeprägt, dass man von unterschiedlichen generationellen Lagen der Formatspublika sprechen darf, und sie finden sich in den Clustern wieder.

Es lassen sich sowohl formatsspezifische systematische Zusammenhänge des Zuschaueralters mit den Präferenzmustern als auch dem sonstigen Kulturkonsum nachweisen. Auch wenn die Ausprägung der Wertmuster mit dem Alter korreliert, ist sie nur z.T. dadurch bedingt: Vergleicht man die Rolle des Alters als Prädiktor für die Wahrscheinlichkeit, dass ein Zuschauer Autorenlesungen oder Poetry Slams besucht, mit den Wertmustern der Acht-Faktoren-Lösung, kommt dem Alter nach FAC-1, FAC-2 und FAC-5 nur der vierthöchste Einfluss zu. Zusammenhänge der Wertmuster mit dem Alter bestehen erstens bei den Wertmustern FAC-1 (Zuschaueraktivierung) und FAC-7 (selbstbezogen-affektive Auftrittswirkungen): Beide Wertmuster werden in erster Linie von jüngeren Zuschauern an die Veranstaltungen herangetragen, und zwar auch bei den Autorenlesungen. Zweitens sind es primär ältere Zuschauer, deren Rezeption durch FAC-6 (formalästhetische Textmerkmale) geprägt ist.

Ein ähnliches Phänomen hat Gerhard Schulze in seiner Studie *Die Erlebnisgesellschaft* beschrieben: Schulze vermag es, ausgehend von alltagsästhetischen Wertorientierungen soziale Gruppen zu bilden, deren Erklärungskraft höher ist als die jener Cluster, die sich aufgrund soziodemografischer Merkmale bilden ließen.²⁸ Zugleich bleibt das Alter ein wesentliches Differenzierungsmerkmal, das ältere und jüngere ‚Erlebnismilieus‘ voneinander scheidet – die mittlere Altersgrenze zwischen den Gruppen liegt bei ca. vierzig Jahren, und ebenso verhält es sich mit der Altersgrenze zwischen den Formatspublika im vorliegenden Fall.

Querschnittsstudien wie Gerhard Schulzes Momentaufnahme aus den 1980er-Jahren oder meine eigene stehen vor dem Problem, ausgehend von den erhobenen Daten nicht abschließend klären zu können, wodurch genau der Zusammenhang von Wertmustern oder sozialen Praktiken mit dem Alter der Befragten bedingt ist. Zum einen könnte es sich um Lebenszykluseffekte handeln: Unterschiedliche Einstellungen bzw. Formen der Lebensführung würden in diesem Fall damit zusammenhängen, dass die Befragten sich in unterschiedlichen Phasen des Lebenszyklus befinden. Zweitens besteht die Möglichkeit, dass es sich um Kohorteneffekte handelt; von diesen wiederum ließe sich auf einen Wertewandel schließen. Im Fall der Unterschiede zwischen den Formatspublika gibt es Argumente, die für eine Kombination beider Effekte sprechen.

²⁸ Vgl. Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 277-333.

Für einen Kohorteneffekt und damit einen Wertewandel als Grund für die unterschiedlichen Präferenzen spricht v.a. die soziodemografische Ähnlichkeit der Formatspublika, sieht man einmal von Differenzen ab, die der Lebensphase geschuldet sind (z.B. dass sich im Poetry-Slam-Publikum mehr Studenten finden). Dies würde sich in die Wandlungshypothesen von Schulze und Reckwitz fügen, und auch die Befunde aus Untersuchungen zu anderen Gegenstandsbereichen sprechen hierfür: »Gehörten Besuche von Hochkultureinrichtungen früher selbstverständlich zu einem gehobenen Lebensstil, so ist dies bei nachwachsenden Generationen offensichtlich auch dann nicht mehr der Fall, wenn sie älter werden«,²⁹ stellt etwa Birgit Mandel fest – besonders prägnant zeigt dies das Beispiel des Opernpublikums.³⁰

Zugleich gibt es Anzeichen für Lebenszykluseffekte: So ›binden‹ hochkulturell ausgerichtete Veranstaltungsformate ihre Zuschauer am stärksten, haben für die Habitusrealisierung bzw. die soziale Identität jüngerer Lesungsbesucher aber eine geringere Relevanz – und zwar selbst dann, wenn deren Rezeption durch ähnliche Wertmuster geprägt ist wie die der älteren. Ebenso spricht der Umstand, dass das Alter der Autoren mit dem der Lesungsbesucher korreliert, für einen Lebenszykluseffekt als Teilgrund für die dargestellte Altersdifferenz. Zudem sind jüngere Literaturveranstaltungsbesucher in ihrer Bildungsbiografie weniger weit fortgeschritten – auch dies ist ein möglicher Grund für ihre Fokussierung auf selbstbezogen-affektive Wirkungen und die stärkere Gegenstandsfokussierung der Rezeption älterer Veranstaltungsbesucher, die beide mit dem Alter zusammenhängen. Inwieweit es sich bei den Alterseffekten im vorliegenden Fall um Kohorteneffekte und damit um das Resultat eines Wertewandels in den vergangenen Dekaden handelt, wäre in einer Längsschnittstudie zu überprüfen.³¹ Allerdings gibt es aufgrund von Verlaufsstudien zu Theater- und Opernbesuchern Gründe, anzunehmen, dass die Kohorteneffekte schwerer wiegen als die Lebenszykluseffekte.³²

(12) *Wertungen:* In den Wertungen von Veranstaltungsaspekten treten die identifizierten Wertmuster deutlich hervor

Dass die identifizierten Wertmuster tatsächlich sozial wirksam werden, zeigt sich an den Wertungen der Zuschauer. Wie erwartet gefällt den Poetry-Slam-

²⁹ Mandel: »Audience Development als Aufgabe von Kulturmanagementforschung«, S. 17f.

³⁰ Karl-Heinz Reuband: »Die Institution Oper in der Krise? Generationsbedingte Änderungen des Opernbesuchs und des Musikgeschmacks im Langzeitvergleich«, in: *KM. Das Monatsmagazin von Kulturmanagement Network* 38 (2009), S. 8-12.

³¹ Wie eine Erhebung des Instituts für Demoskopie Allensbach (IfD) gezeigt hat, gibt es einen entsprechenden Alterseffekt auch beim »Interesse für anspruchsvolle Literatur«. Reuband: »Kulturelle Partizipation: Verbreitung, Struktur und Wandel«, S. 48 (Tabelle A9). Reuband weist den Effekt für das Bundesland Nordrhein-Westfalen nach, er gilt aber auch für den bundesdeutschen Raum insgesamt.

³² Vgl. ebd., S. 23f.

Zuschauern besonders ihre Affizierung durch das Spiel insgesamt und die Auftritte; werden diese nicht als unterhaltsam empfunden, kommt es zu negativen Wertungen der Gesamtveranstaltung. Am relevantesten für letztere sind die Texte (gefolgt von den Auftritten insgesamt und dem Spiel): Dass diese enttäuschen, ist der Hauptgrund für eine negative Gesamtwertung – ein überraschender Befund für das Format, von dem vielfach kolportiert wurde, es zählte lediglich die Performance.

Der Fokussierung auf die Texte steht bei den Lesungen jene auf die Performance und das Gespräch gegenüber; beide Größen haben neben der Erfüllung wirkungsbezogen-kognitiver Wertmaßstäbe im Allgemeinen den größten Einfluss auf die Gesamtwertung. Dabei spielt für die Mitglieder von CL-3 der Moderator als ›Experte‹ eine besonders wichtige Rolle für das Gelingen der Wissensvermittlung. Überraschend ist die Wichtigkeit, die der Performance zugeschrieben wird und die ihr auch faktisch zukommt: Dass die auditive Interpretation des Textes in den Augen der Zuschauer misslingt, ist der häufigste Grund für negative Gesamtwertungen der Veranstaltungen. Auch Autoren, die im autonomen Teilfeld positioniert sind, können also nicht davon ausgehen, dass ihre Vortragsleistung bei Lesungen unkritisch hingenommen wird. Zugleich bietet die Performance damit neben dem Gespräch und der Wahl des Gesprächspartners ein bislang unterschätztes Potenzial, um Autorenlesungen abwechslungsreicher zu gestalten und so weitere literaturinteressierte Zielgruppen anzusprechen.

(13) Wertung und Rezeption: Welche Auftrittsaspekte zum Wertungsgegenstand werden, hängt von ihrer Salienz ab

Bei der Rezeption von Auftritten mit literarischen Texten werden insbesondere solche Informationen verarbeitet, die besonders salient sind (Kap. 5.3.2.1.4). Die Analyse der Auftrittswertungen hat gezeigt, dass es zudem saliente Auftrittsaspekte sind, die zum Gegenstand von Wertungen werden und bei der Rekonstruktion von Wertungsprozessen heranzuziehen sind (Kap. 5.3.2.3). Ich habe die Zuschauerwertungen mehrerer exemplarischer Auftritte bei Autorenlesungen und Poetry Slams analysiert und dabei einige auffällige Wertungsphänomene herausgestellt.

Bei Autorenlesungen, bei denen die Auftretenden deutlich länger auf der Bühne sind als bei Poetry Slams, unterliegt insbesondere die Wahrnehmung der Autoren deutlichen Primäreffekten. Verbale, explizite Informationen über die Auftretenden wirken dabei besonders stark und prägen das Bild und die weitere Informationsverarbeitung vieler Zuschauer über die gesamte Veranstaltung hinweg; herausgearbeitet habe ich dies sowohl für die Lesungen von F.C. Delius als auch Eva Menasse. Das bekräftigt die Relevanz des Autorengesprächs und des Gesprächspartners für die Veranstaltungswertung. Vermittelt der Gesprächspartner des Autors ein positives Bild desselben, wertet er also selbst positiv, führt dies zu besseren Veranstaltungswertungen der Zuschauer.

Zudem fungieren die Informationen, die im Gespräch vermittelt werden, gleichsam als Suchanweisungen bei der Verarbeitung und Interpretation des Textvortrags, aber auch weiterer Autorhandlungen. In Stuttgart etwa wurde das Verhältnis der Autorin Eva Menasse zu den Figuren ihrer Texte explizit thematisiert, sodass in der Folge mehr Zuschauer als in München angaben, dass sie sich in die Figuren hätten einfühlen können; dort kam es nicht dazu, weshalb eher solche Zuschauer diese Wirkung positiv beurteilten, bei denen auch der entsprechende Wertmaßstab stärker ausgeprägt war und so – top-down – ein Augenmerk darauf lag. Es klingt hier bereits an, dass der Veranstaltungsdramaturgie ebenfalls eine große Rolle für die Publikumsbewertungen zukommt. Die Abfolge der Veranstaltungsphasen beeinflusste im Fall von F.C. Delius etwa, welche Wertungsschwerpunkte gesetzt wurden. So führte der längere Vortrag in München dazu, dass mehr Aufmerksamkeit auf Text und Performance gelegt wurde.

Ein ähnliches Phänomen lässt sich für Poetry-Slam-Auftritte beobachten: Wie am Beispiel Pauline Fügs gezeigt wurde, unterliegt die Wertung hier Reihenfolgeeffekten. Dies gilt sowohl für die Wertungen von Auftritten insgesamt als auch von einzelnen Auftrittsaspekten. Diese werden anders wahrgenommen, je nachdem welche Aspekte des vorangegangenen Auftritts salient waren.

Auffällig ist bei der Wertung von Slam-Auftritten aber in erster Linie, dass Rekurrenzen eine deutlich wichtigere Rolle zukommt als bei Lesungsauftritten; Grund hierfür ist die geringere Zeit, die den Autoren auf der Slam-Bühne zur Verfügung steht und den Zuschauern, um sich ein Bild von ihnen zu machen und einen Zugang zum Text zu finden. Positiv werden Auftritte beurteilt, die sich durch eine erkennbare Struktur, ein Leitmotiv o.Ä. auszeichnen, sowie Auftritte, bei denen Text, Performance und/oder Akteursfigur als kohärent wahrgenommen werden. Bei Bumillo, Pauline Füg und Andy Strauß war das der Fall, auch wenn die hohe Komplexität von Fügs Auftritt auf der semantischen Ebene das Publikum polarisierte. Fehlt der ›roten Faden‹ wie beim ›Kaiser‹, erfolgen negative Auftrittswertungen.

Hinzu kam bei Letzterem, dass die Akteursfigur, die der Autor verkörperte, entweder als uninteressant wahrgenommen wurde oder unklar verblieb. Die anderen drei Autoren wurden auf jeweils andere Weise und aufgrund anderer Inszenierungsweisen als authentisch wahrgenommen. In den Wertungsanalysen kommt diesem Wertbereich eine deutlich größere Rolle zu als erstens aufgrund der erhobenen Maßstäbe zu erwarten gewesen wäre. Zweitens sind die Zuschreibungen von Authentizität bei Poetry-Slam-Auftritten in einem noch stärkeren Maße unterdeterminiert als bei Lesungen. Dass dies nicht ins Gewicht fällt, liegt in meinen Augen auch an der Wichtigkeit selbstbezogen-affektiver Wirkungen für die Zuschauer: Wenn diese durch einen Auftritt affiziert werden wollen, scheint es geradezu zwingend, dass die Auftretenden es auch sind.

6.4 Forschungsdesiderata

Ich habe bereits darauf hingewiesen, dass es sich bei der vorliegenden Studie um die erste soziologisch-empirische Untersuchung handelt, die auf das Publikum von Literaturveranstaltungen ausgerichtet ist. Aber auch jenseits des Bereichs der Literaturveranstaltungen ist es um die Besucherforschung zu Kulturveranstaltungen schlecht bestellt: Noch 2016 stellte Karl-Heinz Reuband fest, dass »über die Besucher nichts bekannt [sei]: weder das Alter, die Bildung noch andere soziale Merkmale«. ³³ Trotz der vielfältigen Einsichten über die evaluativen Einstellungen der Literaturveranstaltungszuschauer und ihr Wertungsverhalten im Rahmen der vorliegenden Studie bleiben mithin viele offene Forschungsfragen. Eine Auswahl weiterführender Forschungsansätze werde ich im Folgenden aufführen.

Erstens konnte in der vorliegenden Arbeit nicht geklärt werden, welchen Einfluss das Alter genau auf die Präferenzunterschiede der Formatspublika hat. Hierzu wäre es notwendig, die Untersuchung als Längsschnittstudie auszurichten und zu wiederholen. Der Ertrag einer solchen diachronen Anlage ginge selbstverständlich über die Spezifikation der Art des Alterseffekts hinaus: Es ließen sich Wertverschiebungen und Veränderungen im Wertungsverhalten ausmachen – oder nicht, was eine ebenso wichtige Einsicht wäre.

Zweitens wäre es erkenntnisfördernd, in Anschlussuntersuchungen den Skopus auszuweiten: Wie unterscheiden sich die Publika von Lyrik- oder Krimilesungen von den hier untersuchten? Welchen Clustern lassen sich die Zuschauer von Lesebühnen zuordnen? Und tragen Besucher von Sachbuchlesungen andere Wertmaßstäbe an die Auftritte der Autoren heran oder ähneln sie denen der Zuschauer von Belletristiklesungen mehr, als man intuitiv vermuten würde? In diesem Zusammenhang wäre es zudem sinnvoll, eine Typologie von Veranstaltungsdramaturgien zu erarbeiten, um die Wertungseffekte von Ablaufvariationen der Lesung oder die Effekte der Auftrittsreihenfolge bei Poetry Slams und Lesebühnen systematisch zu untersuchen. Auf der Ebene des individuellen Erlebens knüpft sich hieran die Frage, wie die Veranstaltungsdramaturgie und die Bühnenhandlungen der Akteure die Zeit- und Selbstwahrnehmung der Zuschauer beeinflussen, ja, sie diese ggf. sogar vergessen lassen und ein *Flow*-Erleben hervorrufen. ³⁴ In der vorliegenden Arbeit hätte es den Rahmen der Erhebung gesprengt, dieses zu rekonstruieren; dass es aber einen Einfluss auf die Gesamtwertungen von Auftritten und Veranstaltungen hat, davon darf ausgegangen werden. ³⁵

Drittens wäre die habituelle Einbindung literaturveranstaltungsbezogener Praktiken genauer zu bestimmen: Literaturveranstaltungen sind natürlich nur

³³ Ebd., S. 2.

³⁴ Vgl. Mihaly Csikszentmihalyi/Ulrich Schiefele: »Die Qualität des Erlebens und der Prozeß des Lernens«, in: *Zeitschrift für Pädagogik* 39 (1993), S. 207-221; Falko Rheinberg: *Motivation*, 5., überarb. Aufl., Stuttgart: Kohlhammer 2004, S. 155.

³⁵ Vgl. Böhm: »Für ein literarisches Verständnis von Lesungen«, S. 180f.

einer von vielen Faktoren, die zur Situierung von Individuen in ihren jeweiligen sozialen Kontexten und zur Realisierung eines spezifischen Lebensstils beitragen. Welche Veranstaltungen außer Literaturveranstaltungen besucht werden und welche Stellung letztere im Kontext der faktischen Freizeitgestaltung der Bevölkerung einnehmen, ist bislang nicht untersucht worden. Auch eine Studie des IfD Allensbach erfasst dies fast ausschließlich für hochkulturell ausgerichtete Angebote. Es verwundert nicht, dass ausgehend von Daten, die von einem vergleichsweise engen Kulturbegriff geprägt sind, festgestellt wird: »Je älter die Bürger sind, desto häufiger wird vom Kulturangebot Gebrauch gemacht.«³⁶ Ebenso wenig überrascht es, dass in der Folge nicht von »Habitusrealisierungen« sondern vielmehr von der »Erosion kultureller Partizipation«³⁷ die Rede ist – eine Diagnose, deren Richtigkeit ich bezweifle. Vielmehr müsste es darum gehen, auf Grundlage von Lebensstilrekonstruktionen und gegenstandsbezogenen Wertmaßstäben auf übergeordnete habituelle Präferenzmuster zu schließen. Zu berücksichtigen wäre in einem solchen Untersuchungsrahmen eine repräsentative Bevölkerungsstichprobe und mithin auch Nicht-Besucher; nur so ließen sich die identifizierten Präferenzordnungen adäquat kontextualisieren.

Viertens: Mit der Relevanz von Literaturveranstaltungen im Rahmen distinkter Lebensstile ist die Frage nach ihrer sozialen Funktion für die Veranstaltungsbesucher verknüpft. Inwiefern der Veranstaltungsbesuch etwa zur Positionierung in einem sozialen Milieu beiträgt bzw. zum Erwerb von Kapital im Sinne Bourdieus, ist ausgehend von einer empirischen Untersuchung nur von Literaturveranstaltungen kaum zu beantworten; dass sie dies tun und/oder hierzu genutzt werden, kann jedoch vorausgesetzt werden.³⁸ Das wesentliche Problem, das dabei methodologisch zu lösen wäre, besteht darin, dass Handlungen die genannte und vergleichbare Funktionen *en passant* erfüllen, also ohne dass sie darauf ausgerichtet sind oder es vom Akteur wahrgenommen wird. Dementsprechend gälte es, die betreffenden sozialen Funktionen sichtbar zu machen.

Fünftens wäre zu untersuchen, wie die literaturveranstaltungsbezogenen Präferenzen zu solchen von Lesern in Bezug stehen. Finden sich unter diesen ähnliche Wertmuster und Cluster? Zusammenhänge gibt es in jedem Fall, da sich die hier bestimmten Zuschauergruppen zum einen in ihrem Leseverhalten unterscheiden, zum anderen hinsichtlich textbezogener Werte.

In der Zeit, in der diese Studie entstanden ist, hat eine Vielzahl neuer Akteure die Poetry-Slam-Bühnen des deutschsprachigen Raumes erobert. Andere sind ausgeschieden, sei es, weil sie in andere Felder der kulturellen Produktion gewechselt sind, weil sie aus privaten Gründen nicht länger an der Praxis Poetry Slam partizipieren wollten oder aus beruflichen Gründen nicht länger die Zeit

³⁶ Reuband: »Kulturelle Partizipation: Verbreitung, Struktur und Wandel«, S. 21.

³⁷ Ebd., S. 24.

³⁸ Vgl. Upright: »Social Capital and Cultural Participation«, S. 141.

dazu fanden. Davon abgesehen hat sich wenig verändert, so auch auf feldstruktureller Ebene, also hinsichtlich der im Feld verfügbaren Positionen, die sich aus den verschiedenen Traditionen textbasierter Bühnenpraxis speisen und/oder in den Praktiken des literarischen Feldes fundiert sind; und noch immer sind Poetry Slams ebenso gut besucht wie Pop-Konzerte. Der Vergleich mit Pop-Konzerten trifft für die Veranstaltungen, die das deutschsprachige Poetry-Slam-Feld prägen, ebenso in anderer Hinsicht zu: Schon als ich mit der Arbeit an dieser Untersuchung begann, schien der Poetry Slam im kulturellen ›Mainstream‹ angekommen. Zugleich haben sich die oben geschilderten Differenzen und Distinktionsbewegungen von und zu künstlerischen Praktiken, die als legitim betrachtet werden, erhalten. Dies gilt, obwohl der »Poetry-Slam im deutschsprachigen Raum«³⁹ 2016 von der deutschen UNESCO-Kommission in die Liste des immateriellen Kulturerbes aufgenommen wurde. Wie es ausgehend von der Lagerung des Feldes zu erwarten war, wurde dieser Kanonisierungsversuch von einem der ersten Poetry Slammer in Deutschland, Bas Böttcher, als »schmeichelhafte Katastrophe«⁴⁰ bezeichnet; eine ›schmeichelhafte Katastrophe‹, die – ganz ähnlich wie im Fall der Flussfischerei an der Mündung der Sieg in den Rhein, die ebenfalls zum immateriellen Kulturerbe zählt – bislang ohne weiterreichende Wirkung für die Wahrnehmung der kulturellen Praxis geblieben ist: Obwohl sich Slams in erster Linie an ein erwachsenes Publikum richten, ist die soziale Praxis Poetry Slam weiterhin lediglich im schulischen Bereich strukturell anerkannt – in einem heteronomen Zusammenhang, als Mittel zum Erwerb von Schreib- und Vortragskompetenzen.⁴¹

Auf den ersten Blick hat es auch auf den Bühnen der Literaturhäuser wenig Veränderung gegeben: Eva Menasse und F.C. Delius sind dort noch immer gern gesehene Gäste, und nach wie vor wechseln sich Textvortrags- und Gesprächsphasen üblicherweise ab. Kleinere Veränderungen gibt es in der Ausrichtung der Literaturhäuser dennoch, und zwar am anderen Ende ihres Angebotsspektrums: So zeigt etwa die Titelseite einer Broschüre des Literaturhauses Hamburg, mit der um neue Vereinsmitglieder und Unterstützer geworben wird, den Kabarettisten und Poetry Slammer Torsten Sträter, während er am Mikrofon steht, im Hintergrund ein lachendes Zuschauerpaar Anfang zwanzig

³⁹ »Poetry-Slam im deutschsprachigen Raum«, auf: *Deutsche UNESCO-Kommission* (2016), URL: <https://www.unesco.de/kultur/immaterielles-kulturerbe/bundesweites-verzeichnis/eintrag/poetry-slam-im-deutschsprachigen-raum.html>, Datum des Zugriffs: 30.4.2017.

⁴⁰ Bas Böttcher: »Das ist natürlich Unsinn«. Interview 9.12.2016 mit dem Poetry Slammer Bas Böttcher«, in: *SWR2 Kultur aktuell* (9.12.2016), 00:00:51, URL: <http://www.swr.de/swr2/kultur-info/bas-boettcher-ueber-poetry-slam-als-immaterielles-kulturerbe-das-ist-natuerlich-unsinn/-/id=9597116/did=18639334/nid=9597116/1vcbv6d/index.html>, Datum des Zugriffs: 30.4.2017.

⁴¹ Gleichwohl ist dies ein erster Schritt hin zu einer breiteren Anerkennung populärkultureller Praktiken, wie er etwa auch beim Comic zu beobachten war.

und im Vordergrund der Schriftzug »Dichter geht's nicht«. ⁴² In einer Liste auf der zweiten Seite, die spezifiziert, was das »Literaturhaus ist«, ⁴³ wird »Poetry Slam« an fünfter Stelle aufgeführt – nach »Neuerscheinungen«, »literarische[n] Legenden«, »Debütanten« und den »Nordische[n] Literaturtage[n]«. Ganz im Sinne des Audience Developments werden hier Eigenarten und Werte einer strukturell konkurrierenden kulturellen Praxis aufgegriffen und zum Zweck der Zielgruppenerweiterung genutzt. ⁴⁴ Hierdurch wird der soziokulturellen Praxis Poetry Slam zugleich ein gewisses Maß an Anerkennung zuteil, wenn auch nur ein begrenztes: Die faktische Relevanz fürs Programm des Hauses ist nach wie vor gering. Trotz solcher Entwicklungen, die sich auch für andere hochkulturell ausgerichtete Kulturvermittlungsinstitutionen beobachten lässt, bleibt deren Programmatik im Kern unverändert.

Der Grund hierfür – und damit auch für die Aktualität meiner Studie – besteht darin, dass ein entsprechender Wertewandel nur sehr langsam vonstattengeht. ⁴⁵ Dies gilt erstens im Großen: Neue Subjektkulturen, die auf grundlegenden Veränderungen des bestehenden Wertespektrums basieren, entstehen nur sehr langsam; zudem bleiben ältere Wertmuster in ihren Grundzügen weiter bestehen, so etwa die bildungsbürgerlichen, deren Spuren sich in den dominanten Wertmustern der Lesungspublika finden. ⁴⁶ Ungeachtet der permanenten »Teilrevolutionen« ⁴⁷ in Feldern kultureller Produktion verändern sich die feldspezifischen Leitdifferenzen, die eine systematische Umdeutung von Feldpositionen bedingen, nur sehr langsam – das verdeutlicht die literaturwissenschaftliche Epochenbildung. Wie ich bereits umrissen habe, ist zweitens auch die soziale Wirksamkeit der »Teilrevolutionen«, die sich im Feld der Literaturveranstaltungen wie auch im übergeordneten Feld der Literatur seit den Erhebungen vollzogen haben, sehr begrenzt. Exemplarisch lässt sich das an den Gewinnern der Poetry-Slam-Meisterschaften im deutschsprachigen Raum festmachen: Zum Zeitpunkt meiner Untersuchungen gewann Philipp »Scharri« Scharrenberg den *SLAM 2009* – im letzten Jahr wurde er erneut Sieger; im Team-Wettbewerb gewannen 2006 und 2008 Volker Strübing und Micha

⁴² Literaturhaus Hamburg: *Dichter geht's nicht. Unterstützen Sie das Literaturhaus Hamburg!*, Hamburg: Literaturhaus e.V. (o.D.), o.P.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Vgl. Mandel: »Audience Development als Aufgabe von Kulturmanagementforschung«, S. 24f.

⁴⁵ Vgl. Helmut Klages: »Werte und Wertewandel«, in: Uwe Andersen/Wichard Woyke (Hrsg.): *Handwörterbuch des politischen Systems der Bundesrepublik Deutschland*, 6. Aufl., Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 774-779, hier S. 774.

⁴⁶ Reckwitz: *Das hybride Subjekt*, S. 68-76. Ebenso lassen sich typische Merkmale des erlebnisorientierten Selbstverwirklichungsmilieus der 1980er-Jahre im Poetry-Slam-Publikum identifizieren. Vgl. Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 312-321.

⁴⁷ Pierre Bourdieu: »Die Metamorphose des Geschmacks« (1980), in: Ders.: *Soziologische Fragen*, übers. v. Hella Beister u. Bernd Schwibs, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993, S. 153-164, hier S. 159.

Ebeling – den *SLAM 2016* verließen auch sie abermals als Sieger. Aus den genannten Gründen gehe ich davon aus, dass sich Wertmaßstäbe und Wertmuster der Zuschauer seit dem Zeitraum der Erhebungen nicht strukturell geändert haben.

»Natürlich schwer, dazu jetzt was Konkretes zu sagen«,⁴⁸ sagt der Zuschauer einer der untersuchten Lesungen auf die Frage nach seinen Wertungen und den Gründen dafür. Mein Ziel war es, mit dieser Arbeit zu zeigen, dass es sich dennoch lohnt, eben diese Wertmaßstäbe und Wertungen zu untersuchen. Wie der Ausblick auf mögliche Anschlussstudien verdeutlicht, steht die Literaturveranstaltungsforschung jedoch noch immer an ihrem Anfang. Deshalb ist zu hoffen, dass die Ergebnisse meiner Studie durch viele weitere ergänzt werden – und dass kulturpessimistischen Hypothesen über die ›Erosion kultureller Partizipation‹ dabei methodologisch differenziert begegnet wird, mit einem Blick, der auf Kulturinstitutionen wie auch auf Bühnen und Formaten freier Veranstalter verweilt.

⁴⁸ Interview 04/sl1 (FB 012), 8.3.2.4.4, Z. 172f.

7. Literatur- und Medienverzeichnis

- Abel, Jürgen (Red.): »Wohnzimmerlesungen«, in: *Literatur in Hamburg* (Sommer 2007), o.P.
- Abel, Jürgen (Red.): »Printausgabe«, auf: *Literatur in Hamburg*, URL:
<http://www.literaturinhamburg.de/printausgabe.php>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Abraham, Ulf: »Lesen – Schreiben – Vorlesen/Vortragen«, in: Klaus-Michael Bogdal/Hermann Korte (Hrsg.): *Grundzüge der Literaturdidaktik* (2002), 4. Aufl., München: dtv 2006, S. 105-119.
- Ackermann, Maria: »The Guy Who Invented Poetry Slam ...«. Marc Kelly Smith und seine Philosophie des Dichter-Wettkampfs, auf: *Lingua et Opinio* (22.11.2005), URL:
http://www.tu-chemnitz.de/phil/leo/rahmen.php?seite=r_kult/ackermann_poetryslam.php, Datum des Zugriffs: 15.4.2012.
- Acock, Alan C.: »Working with Missing Values«, in: *Journal of Marriage and Family* 67 (2005), S. 1012-1028.
- Adelmann, Roland: Vorwort, in: Ders. (Hrsg.): *Downtown Deutschland. Underground Anthologie*, Essen: Isabel Rox 1992, S. 7.
- Adelmann, Roland: »Roland Adelmann«, auf: *Rodneys Underground Press* (o.D.), URL:
<http://www.undergroundpress.de/biografie.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Aderegg, Roger: »Vier Bücher suchen einen Autor«, in: *Zürcher Sonntags-Zeitung*, 6.10.1991.
- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie* (1970), Gesammelte Schriften, Bd. 7, hrsg. v. Rolf Tiedemann et al., Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003.
- Ahne/Spider/Stein, Michael/Tube/Weber, Robert/Lt. Surf: Vorwort, in: Dies.: *Die Surfpoeten*, Dresden, Leipzig: Voland & Quist 2004, S. 7f.
- Al-Assi, Roba: »Radiohead Slaps the Record Industry's Face«, in: *andfaraway* (02.10.2007), URL: <http://andfaraway.net/blog/2007/10/02/radiohead-slaps-the-record-industrys-face>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Alexander, Constantin: »Dichter dran am Kommerz«, auf: *Spiegel online* (8.4.2009), URL:
<http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,602670,00.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Alkemeyer, Thomas: »Verkörperte Gemeinschaftlichkeit. Bewegungen als Medien und Existenzweisen des Sozialen«, in: Fritz Böhle/Margit Wehrich (Hrsg.): *Die Körperlichkeit sozialen Handelns. Soziale Ordnung jenseits von Normen und Institutionen*, Bielefeld: transcript 2010, S. 331-348.
- »Alle Videofiles 2007« (o.V.), auf: *Bachmannpreis* (o.D.), URL:
<http://archiv.bachmannpreis.orf.at/bachmannpreisv2/bachmannpreis/streaming/stories/203494/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

- »Alle Videos zu den Tddl 2015 – Bachmannpreis: Preisverleihung« (ORF, 5.7.2015), 00:25:59, auf: *Tage der deutschsprachigen Literatur*, URL: <http://bachmannpreis.orf.at/stories/2709569>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Amon, Ingrid: *Die Macht der Stimme. Persönlichkeit durch Klang, Volumen und Dynamik*, 4., aktual. u. erw. Aufl., Heidelberg: Redline 2007, S. 18.
- Anders, Petra: *Poetry Slam. Live-Poeten in Dichterschlachten. Ein Arbeitsbuch*, Mülheim/Ruhr: Verlag a.d. Ruhr 2004.
- Anders, Petra (Hrsg.): *Slam Poetry. Texte und Materialien für den Unterricht*, Stuttgart: Reclam 2008.
- Anders, Petra: »Anmoderation«, in: Dies. (Hrsg.): *Slam Poetry. Texte und Materialien für den Unterricht*, Stuttgart: Reclam 2008, S. 5-11.
- Anders, Petra: »Lesemotivation durch Poetry Slams«, auf: *Lesen in Deutschland* (11.9.2008), URL: <http://www.lesen-in-deutschland.de/html/content.php?object=journal&lid=845>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Anders, Petra: *Poetry Slam im Deutschunterricht. Aus einer für Jugendliche bedeutsamen kulturellen Praxis Inszenierungsmuster gewinnen, um das Schreiben, Sprechen und Zuhören zu fördern*, Baltmannsweiler: Schneider 2010.
- Anders, Petra: *Poetry Slam. Unterricht, Workshops, Texte und Medien*, Baltmannsweiler: Schneider 2011.
- Anderson, John R.: *Cognitive Psychology and Its Implications*, 8., überarb. Aufl., New York: Worth 2015.
- Andre, Thomas et. al.: »Wir wollen das Festival verjüngen«, in: *Hamburger Abendblatt*, 8.9.2015.
- Andre, Thomas: »Das literarische Hamburg streitet«, in: *Hamburger Abendblatt*, 22.9.2015.
- Arnold, Heinz L.: Vorwort, in: Ders. (Hrsg.): *Die deutsche Literatur seit 1945. Augenblicke des Glücks. 1990–1995*, München: dtv 1999, S. 11-13.
- Arnold, Heinz L.: Vorwort, in: Ders. (Hrsg.): *Die deutsche Literatur seit 1945. Flatterzungen. 1996–1999*, München: dtv 2000, S. 11-14.
- Aronson, Elliot/Wilson, Timothy/Akert, Robin M.: *Sozialpsychologie*, übers. v. Eva Aralikatti, 4., aktual. Aufl., München: Pearson 2008.
- Arundale, Robert B.: »Pragmatics, Conversational Implicature, and Conversation«, in: Kristine L. Fitch/Robert E. Sanders (Hrsg.): *Handbook of Language and Social Interaction*, Mahwah/NJ, London: Erlbaum 2005, S. 41-63.
- Aufbau Verlag/Blumenbar Verlag: »Neuanfang – Blumenbar bei Aufbau«, Pressemitteilung, 15.3.2012.
- »Aufschwung für Audio« (o.V.), auf: *buchreport online* (11.2.2014), URL: http://www.buchreport.de/nachrichten/verlage/verlage_nachricht/datum/2014/02/11/aufschwung-fuer-audio.htm?no_cache=1, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Augustin, Michael et al.: »Fundsachen: Reisende Poeten« (P: Radio Bremen 2014), auf: *Nordwestradio*, 2.8.2015, 16:05-17:00.
- Auslander, Philip: *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, London, New York: Routledge 1999.

- Autorengruppe Bildungsberichterstattung: *Bildung in Deutschland 2012. Ein indikatorengestützter Bericht mit einer Analyse zur kulturellen Bildung im Lebenslauf*, Bielefeld: Bertelsmann 2012.
- Backhaus, Klaus et al.: *Multivariate Analysemethoden. Eine anwendungsorientierte Einführung*, 9., überarb. u. erw. Aufl., Berlin, Heidelberg, New York: Springer 2000.
- Backmann, Tina: *Slam in Frankreich. Eine neue kulturelle Bewegung und ihre Praxis*, Tönning: Der Andere Verlag 2010.
- Baier, Eckart et al.: »Die Dinge beim Namen nennen«, auf: *boersenblatt.net* (8.5.2008), URL: <http://www.boersenblatt.net/188910/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Baisch, Martin/Degen, Andreas/Lüdke, Jana: Vorbemerkung, in: Dies. (Hrsg.): *Wie gebannt. Ästhetische Verfahren der affektiven Bindung von Aufmerksamkeit*, Freiburg/Breisgau, Berlin, Wien: Rombach 2013, S. 7-18.
- Balzer, Vladimir: »Die zwei Leben des Jakob Hein«, in: *Berliner Morgenpost*, 12.12.2009.
- Barner, Wilfried: »Kommt der Literaturwissenschaft ihr Gegenstand abhanden? Vorüberlegungen zu einer Diskussion«, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 41 (1997), S. 1-8.
- Barsch, Achim: »Popular Fiction – A Subsystem of the Literary System? The Problem of Literary Evaluation«, in: Roger J. Kreuz/Mary S. MacNealy (Hrsg.): *Empirical Approaches to Literature and Aesthetics*, Norwood: Ablex 1996, S. 687-697.
- Barthes, Roland: »Rhetorik des Bildes« (1964), in: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990, S. 28-46.
- Barthes, Roland: »Der Tod des Autors« (1967), übers. v. Matias Martinez, in: Fotis Jannidis (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam 2000, S. 185-193.
- Barz, Heiner/Liebenwein, Sylva: »Kultur und Lebensstile«, in: Rudolf Tippelt/Bernhard Schmidt (Hrsg.): *Handbuch Bildungsforschung*, 3., durchges. Aufl., Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 915-936.
- Basse, Michael: Einleitung, in: Ders./Eckard Pfeiffer (Hrsg.): *Literaturwerkstätten und Literaturbüros in der Bundesrepublik. Ein Handbuch der Literaturförderung und der literarischen Einrichtungen der Bundesländer*, Lebach: Hempel 1988, S. 10-17.
- Basse, Michael/Pfeiffer, Eckard: Vorwort, in: Dies. (Hrsg.): *Literaturwerkstätten und Literaturbüros in der Bundesrepublik. Ein Handbuch der Literaturförderung und der literarischen Einrichtungen der Bundesländer*, Lebach: Hempel 1988, S. 5-7.
- Baßler, Moritz: »Pop-Literatur«, in: Jan-Dirk Müller (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3, Berlin, New York: de Gruyter 2003, S. 123f.
- Bastei Lübbe (Hrsg.): »Das RTL-Buchevent: Cody Mcfayden – Das Böse in uns«, auf: *YouTube* (1.6.2010), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=k7TL8CEbQHg>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Bastei Lübbe (Hrsg.): »RTL Buchevent mit Rebecca Gablé – »Der dunkle Thron««, auf: *YouTube* (26.10.2011), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=it5dHmLSs0>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- »Bastei Lübbe kooperiert mit RTL und Thalia in Sachen Buch-Event« (o.V.), auf: *boersenblatt.net* (29.4.2010), URL: <https://www.boersenblatt.net/artikel-aktionen.381079.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

- Bauer, Patrick: »Wege zum Punk«, in: *NEON* (2006), H. 4, S. 36.
- Baumann, Stefanie: *Literaturförderung im kulturpolitischen Kontext. Die Arbeit der Literaturbüros in Deutschland*, Lüneburg: Universität Lüneburg 1997.
- Baur, Nina: »Das Ordinalskalensproblem«, in: Dies./Leila Akremi/Sabine Fromm (Hrsg.): *Datenanalyse mit SPSS für Fortgeschrittene 1. Datenaufbereitung und uni- und bivariate Statistik*, 3., überarb. u. erw. Aufl., Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2011, S. 211-221.
- Bayer, Michael: »Das telefonische Interview«, in: Heinz Sahner (Hrsg.): *Zur Leistungsfähigkeit telefonischer Befragungen*, Halle: Zentrum für Sozialforschung e.V. an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 2002, S. 7-17.
- Beatty, Paul u.a.: *Slam! Poetry. Heftige Dichtung aus Amerika* (1993), 2., überarb. Aufl., Berlin: Druckhaus Galrev 1994.
- Beck, Ulrich: *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1986.
- Becker, Frank S./Rudschies, Jochen: *Welche Kriterien motivieren zum Kauf eines historischen Romans?*, Quo Vadis – Autorenkreis Historischer Roman 2008.
- Becker, Michael/Maaz, Kai/Neumann, Marko: »Schulbiografien, familiärer Hintergrund und kognitive Eingangsvoraussetzungen im Kohortenvergleich«, in: Ulrich Trautwein et al. (Hrsg.): *Schulleistungen von Abiturienten. Die neu geordnete gymnasiale Oberstufe auf dem Prüfstand*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 127-146.
- Becker, Thomas: *Die Lust am Unseriösen. Zur politischen Unschärfe ästhetischer Erfahrung*, Hamburg: Philo Fine Arts 2011.
- Becker, Thomas: »Wo steht die Gegenkultur? Zum Unterschied zwischen normativem Diskurs und sozialer Realität im Spiel zwischen *high* und *low*«, in: Thomas Wegmann/Norbert Chr. Wolf (Hrsg.): »*High*« und »*low*«. Zur Interferenz von Hoch und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur, Berlin, Boston: de Gruyter 2012, S. 43-55.
- Behrendt, Eva: »Lesenächte im Großstadt-Club«, in: *die tageszeitung*, 16.10.2001.
- Beilein, Matthias: »Literatursoziologische, politische und geschichtstheoretische Kanonmodelle (mit Hinweisen zur Terminologie)«, in: Gabriele Rippl/Simone Winko (Hrsg.): *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2013, S. 66-76.
- Beilein, Matthias: »Wendejahre und Digitalisierung. Der Literaturbetrieb im Jahr 1995«, in: Heribert Tommek/Matteo Galli/Achim Geisenhanslüke (Hrsg.): *Wendejahr 1995. Transformationen der deutschsprachigen Literatur*, Berlin, Boston: de Gruyter 2015, S. 93-111.
- Beißert, Lars: »Der erste Kreuzberg Slam Finale«, auf: *Slammin' Poetry. Poetry Slam in Berlin* (27.11.2011), URL: <http://www.slammin-poetry.de/news/das-erste-kreuzberg-slam-finale>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Bell-Villada, Gene H.: *Art for Art's Sake and Literary Life. How Politics and Markets Helped Shape the Ideology and Culture of Aestheticism. 1790-1990*, Lincoln: University of Nebraska Press 1996.
- Bendixen, Katharina/Nießen, Claudius: »Die Lesung als eigenständige Kunstform begreifen«, auf: *jetzt.de* (27.9.2006), URL: <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/339508>, Datum des Zugriffs: 30.11.2011.

- Benford, Robert D.: »Social Movement«, in: Edgar F. Borgatta (Hrsg.): *Encyclopedia of Sociology*, Bd. 4, New York: Macmillan 1992, S. 1880-1887.
- Bennett, Tony et al.: *Culture, Class, Distinction*, New York: Routledge 2009.
- Claudia Benthien: »Performed Poetry: Situationelle Rahmungen und mediale »Übersetzungen« zeitgenössischer Lyrik«, in: Uwe Wirth (Hrsg.): *Rahmenbrüche, Rahmenwechsel*, Berlin: Kadmos 2013, S. 287-309.
- Bentley, Eric: *The Life of the Drama*, London: Methuen 1965.
- Berghahn, Klaus L.: »Von der klassizistischen zur klassischen Literaturkritik«, in: Peter U. Hohendahl (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literaturkritik (1730 – 1980)*, Stuttgart: Metzler 1985, S. 10-75.
- Bergmann, Jörg R.: »Authentisierung und Fiktionalisierung in Alltagsgesprächen«, in: Herbert Willems/Martin Jurga (Hrsg.): *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1998, S. 107-123.
- Bernasconi, Carlo: »Es lebe die Wasserglaslesung am Limmatquai«, in: *Schweizer Buchhandel* (2010), H. 7, S. 26.
- Beutel, Carolin: »Der Autor als literarische Attraktion. Clemens Meyer zu Gast im Literarischen Colloquium Berlin«, in: *Die Berliner Literaturkritik*, 24.4.2008.
- Bielefeld, Claus-Ulrich: »Hören als reduziertes Denken«, in: *Die Zeit*, 1.12.1978.
- Bienert, Michael: »Dichterstimmen«, in: *literaturblatt für Baden-Württemberg* (2008), H. 2, S. 6-9.
- Bilen, Stefanie: »Drei-Gang-Menü statt Wasserglas-Lesung«, in: *Handelsblatt*, 2.7.2011.
- Biller, Maxim: »Literarisches Grundsatzprogramm«, in: *Die Weltwoche*, 25.7.1991.
- Bittner, Michael: »Boris Preckwitz, ein Barde des neuen Faschismus« (13.3.2016), URL: <https://michaelbittner.info/2016/03/13/boris-preckwitz-ein-barde-des-neuen-faschismus/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Blasius, Jörg: *Korrespondenzanalyse*, München, Wien: Oldenbourg 2001.
- Blasius, Jörg/Georg, Werner: »Clusteranalyse und Korrespondenzanalyse in der Lebensstilforschung – ein Vergleich am Beispiel der Wohnungseinrichtung«, in: *ZA-Information* (1992), H. 30, S. 112-133.
- Blatter, Pascale: »Vernetzen und verlieben. Buchhändlerinnen und Buchhändler stecken nach wie vor viel Geld, Zeit und Enthusiasmus in selber veranstaltete Lesungen«, in: *Schweizer Buchhandel* 68 (2010), H. 7, S. 27.
- Blessing, Joachim et al.: *Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett* (1999), Berlin: List 2001.
- Bloom, Harold et al.: »The Man in the Back Row Has a Question VI«, in: *Paris Review* (2000), H. 154, S. 370-402.
- Blumenkamp, Katrin: Nachwort der Herausgeberin, in: Dies./Hauke Hückstädt (Hrsg.): *Das begehbare Feuilleton. Gespräche und Berichte aus dem Literaturbetrieb*, Göttingen: blumenkamp 2007, S. 206-209.
- Blumenkamp, Katrin: »Authentizität in literarischem Text und Paratext. Alexa Hennig von Lange und Amélie Nothomb«, in: Eva Zemanek/Susanne Krones (Hrsg.): *Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000*, Bielefeld: transcript 2008, S. 345-360.

- Blumenkamp, Katrin: *Das ›Literarische Fräuleinwunder‹. Die Funktionsweise eines Etiketts im literarischen Feld der Jahrtausendwende*, Münster: LIT 2011.
- Blumenkamp, Katrin/Arnold, Heinz L.: »Interview mit Heinz Ludwig Arnold«, in: Katrin Blumenkamp/Hauke Hückstädt (Hrsg.): *Das begehbare Feuilleton. Gespräche und Berichte aus dem Literaturbetrieb*, Göttingen: blumenkamp 2007, S. 201-205.
- Blumenkamp, Katrin/Hückstädt, Hauke (Hrsg.): *Das begehbare Feuilleton. Gespräche und Berichte aus dem Literaturbetrieb*, Göttingen: blumenkamp 2007.
- Blumer, Herbert: »Der methodologische Standort des Symbolischen Interaktionismus«, in: Arbeitsgruppe Bielefelder Soziologen (Hrsg.): *Alltagswissen, Interaktion und gesellschaftliche Wirklichkeit*, Bd. 1: Symbolischer Interaktionismus und Ethnomethodologie, Reinbek/Hamburg: Rowohlt 1973, S. 80-146.
- Bock, Claus V.: »Der elfenbeinerne Turm. Eine erneute Verteidigung«, in: Ders.: *Besuch im Elfenbeinturm. Reden, Dokumente, Aufsätze*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1990, S. 1-21.
- Bock, Thilo: »Von Seelenwittichen und ›leckeren‹ Ofenkartoffeln«, auf: *Literaturport.de* (o.D.), URL: <http://www.literaturport.de/literatouren/berlin/literatour/thilo-bock-von-seelenwittichen-und-leckeren-ofenkartoffeln/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Böckem, Jörg: »Blasphemie und letzte Fragen«, auf: *Spiegel online* (19.7.2010), URL: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,706919,00.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Boehringer, Robert: »Über das hersagen von gedichten« (1911), in: Tgahrt (Hrsg.): *Dichter lesen*, Bd. 2, S. 350-355.
- Bogdal, Klaus-Michael: *Historische Diskursanalyse der Literatur. Theorie, Arbeitsfelder, Analysen, Vermittlung*, Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1999.
- Böhm, Thomas (Hrsg.): *Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen*, Berlin: Tropen 2003.
- Böhm, Thomas: »Für ein literarisches Verständnis von Lesungen«, in: Ders. (Hrsg.): *Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen*, Berlin: Tropen 2003, S. 170-185.
- Böhm, Thomas (Hrsg.): *Weltempfang. Panorama internationaler Autorenlesungen*, Berlin: Tropen 2006.
- Böhm, Thomas: »Erkenntnisse, die anders nicht zu haben sind. Internationale Materialien für Theorie und Praxis der Lesung«, in: Ders. (Hrsg.): *Weltempfang. Panorama internationaler Autorenlesungen*, Berlin: Tropen 2006, S. 11-24.
- Böhm, Thomas/Hermann, Judith: »Wenn jede Lesung eine solche Frage hätte. Ein Gespräch mit Judith Hermann über das Gespräch mit dem Publikum«, in: Ders. (Hrsg.): *Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen*, Berlin: Tropen 2003, S. 69-74.
- Böhm, Thomas/Lentz, Michael: »Wirkung durch Wort, Nichtwort und Außenbelebung. Gespräch mit Michael Lentz«, in: Thomas Böhm (Hrsg.): *Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen*, Berlin: Tropen 2003, S. 41-48.
- Böhme, Gernot: »Die Stimme im leiblichen Raum«, in: Doris Kolesch/Vito Pinto/Jenny Schrödl (Hrsg.): *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*, Bielefeld: transcript 2009, S. 23-32.

- Bohnsack, Ralf/Nohl, Arnd-Michael: »Events, Effervescenz und Adoleszenz. ›battle‹ – ›fight‹ – ›party‹«, in: Winfried Gebhardt/Ronald Hitzler/Michaela Pfadenhauer (Hrsg.): *Events. Soziologie des Außergewöhnlichen*, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 77-93.
- Bohrer, Karl H.: »Kulturschutzgebiet DDR?«, in: *Merkur* 44 (1990), S. 1015-1018.
- Bollenbeck, Georg/Köster, Werner: Einleitung, in: Dies. (Hrsg.): *Kulturelle Enteignung. Die Moderne als Bedrohung. Kulturelle Moderne und bildungsbürgerliche Semantik I*, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2003, S. 7-20.
- Bopp, Oliver: »Social Beat«, auf: *Ariel-Verlag – Welcome to the Underground* (o.D.), URL: http://www.ariel-verlag.de/html/social_beat.html, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Borgstedt, Thomas: »Wunschwelten. Judith Hermann und die Neuromantik der Gegenwart«, in: *GegenwartsLiteratur* 5 (2006), S. 206-232.
- Börjesson, Kristin: *The Semantics-Pragmatics Controversy*, Berlin, Boston: de Gruyter 2014.
- Borowczyk, Ulrike: »Der Urknall aller Lesebühnen«, in: *Berliner Morgenpost*, 8.2.2003.
- Börsenverein des Deutschen Buchhandels (Hrsg.): *Buchkäufer und Leser – Profile, Motive, Wünsche II (Zusammenfassung)* (2008, o.P.), URL: http://www.boersenverein.de/sixcms/media.php/976/Buchkaeuer_und_Leser_2008_kurz.pdf, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Bortz, Jürgen/Döring, Nicola: *Forschungsmethoden und Evaluation für Human- und Sozialwissenschaftler*, 4., überarb. Aufl., Heidelberg: SpringerMedizin 2006.
- Bortz, Jürgen/Schuster, Christof: *Statistik für Human- und Sozialwissenschaftler*, 7., vollst. überarb. u. erw. Aufl., Berlin, Heidelberg: SpringerMedizin 2010.
- Böttcher, Bas: »Der stolze Literat«, in: Ders.: *Dies ist kein Konzert*, Dresden, Leipzig: Voland & Quist 2006, S. 26.
- Böttcher, Bas: *Die Poetry-Slam-Expedition. Ein Text-, Hör- und Filmbuch*, Braunschweig: Schroedel 2009.
- Böttcher, Bas: »›Das ist natürlich Unsinn‹. Interview 9.12.2016 mit dem Poetry Slammer Bas Böttcher«, in: *SWR2 Kultur aktuell* (9.12.2016), 00:00:51, URL: <http://www.swr.de/swr2/kultur-info/bas-boettcher-ueber-poetry-slam-als-immaterielles-kulturerbe-das-ist-natuerlich-unsinn/-/id=9597116/did=18639334/nid=9597116/1vcbv6d/index.html>, Datum des Zugriffs: 30.4.2017.
- Böttcher, Bas/Hogekamp, Wolf (Hrsg.): *20 Jahre Werkstatt der Sprache. Die Poetry Slam Fibel*, Berlin: Satyr 2014.
- Böttcher, Bas/Hogekamp, Wolf: »Editorial: Der Sprache eine Spontanimpulsdanksagungstextsammlung!«, in: Dies. (Hrsg.): *20 Jahre Werkstatt der Sprache*, S. 9-11.
- Böttiger, Helmut: *Nach den Utopien. Eine Geschichte der deutschsprachigen Gegenwarts-literatur*, Wien: Zsolnay 2004.
- Böttiger, Helmut: Vorwort, in: Katrin Blumenkamp/Hauke Hückstädt: *Das begehbare Feuilleton. Gespräche und Berichte als dem Kulturbetrieb*, Göttingen: blumenkamp 2007, S. 7-16.
- Böttiger, Helmut: »Schlegel, Benjamin und der Pausenclown. Literaturkritiker«, in: Heinz L. Arnold/Matthias Beilein (Hrsg.): *Literaturbetrieb in Deutschland*, 3. Aufl., Neufassung, München: edition text + kritik 2009, S. 97-108.

- Bourdieu, Pierre: »Der Habitus als Vermittlung zwischen Struktur und Praxis« (1967), übers. v. Wolfgang Fietkau, in: Pierre Bourdieu: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, S. 125-158.
- Bourdieu, Pierre: »Strukturalismus und soziologische Wissenschaftstheorie« (1968), übers. v. Wolfgang Fietkau, in: Pierre Bourdieu: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, S. 7-41.
- Bourdieu, Pierre: »Klassenstellung und Klassenlage«, übers. v. Wolfgang Fietkau, in: Ders.: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, S. 42-74.
- Bourdieu, Pierre: »Künstlerische Konzeption und intellektuelles Kräftefeld«, übers. v. Wolfgang Fietkau, in: Pierre Bourdieu: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, S. 75-124.
- Bourdieu, Pierre: »Klassenschicksal, individuelles Handeln und das Gesetz der Wahrscheinlichkeit«, in: Ders. et al.: *Titel und Stelle. Über die Reproduktion sozialer Macht*, übers. v. Helmut Köhler et al., Frankfurt/Main: Europäische Verlagsanstalt 1981, S. 169-226.
- Bourdieu, Pierre: »Die Wechselbeziehungen von eingeschränkter Produktion und Großproduktion« (1971), in: Christa Bürger/Peter Bürger/Jochen Schulte-Sasse (Hrsg.): *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*, übers. v. Bernd Schwibs, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982, S. 40-61.
- Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (1979), übers. v. Bernd Schwibs u. Achim Russer, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982.
- Bourdieu, Pierre: »Physischer, sozialer und angeeigneter physischer Raum« (1991), übers. v. Bernd Schwibs, in: Martin Wentz (Hrsg.): *Stadt-Räume*, Frankfurt/Main, New York: Campus 1991, S. 25-34.
- Bourdieu, Pierre: *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft* (1980), übers. v. Günter Seib, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993.
- Bourdieu, Pierre: »Über einige Eigenschaften von Feldern« (1976), in: Ders.: *Soziologische Fragen*, übers. v. Hella Beister u. Bernd Schwibs, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993, S. 107-114.
- Bourdieu, Pierre: »Die Metamorphose des Geschmacks« (1980), in: Ders.: *Soziologische Fragen*, übers. v. Hella Beister u. Bernd Schwibs, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993, S. 153-164.
- Bourdieu, Pierre: »Die öffentliche Meinung gibt es nicht« (1972), in: Ders.: *Soziologische Fragen*, übers. v. Hella Beister u. Bernd Schwibs, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993, S. 212-223.
- Bourdieu, Pierre: »Das literarische Feld. Die drei Vorgehensweisen«, übers. v. Stephan Egger, in: Louis Pinto/Franz Schultheis (Hrsg.): *Streifzüge durch das literarische Feld*, Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 1997, S. 33-147.
- Bourdieu, Pierre: *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns* (1994), übers. v. Hella Beister, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998.
- Bourdieu, Pierre: *Vom Gebrauch der Wissenschaft. Für eine klinische Soziologie des wissenschaftlichen Feldes*, übers. v. Stephan Egger, Konstanz: UVK 1998.
- Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes* (1992), übers. v. Bernd Schwibs u. Achim Russer, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005.

- Bourdieu, Pierre: *Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher* (1966), Konstanz: UVK 2006.
- Bourdieu, Pierre: Einleitung, in: Ders./Luc Boltanski et al.: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie* (1965), übers. v. Udo Rennert, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2006, S. 11-21.
- Bourdieu, Pierre: »Die gesellschaftliche Definition der Photographie«, in: Ders./Luc Boltanski et al.: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie* (1965), übers. v. Udo Rennert, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2006, S. 85-110.
- Bourdieu, Pierre/Darbel, Alain: *Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher* (1966), übers. v. Stephan Egger u. Eva Kessler, Konstanz: UVK 2006
- Bourdieu, Pierre/Wacquant, Loïc J.D.: *Reflexive Anthropologie* (1992), übers. v. Hella Beister, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006.
- Bremer, Helmut: *Von der Gruppendiskussion zur Gruppenwerkstatt. Ein Beitrag zur Methodenentwicklung in der typenbildenden Mentalitäts-, Habitus- und Milieuanalyse*, Münster: LIT 2004.
- Bremer, Helmut: *Soziale Milieus, Habitus und Lernen. Zur sozialen Selektivität des Bildungswesens am Beispiel der Weiterbildung*, Weinheim: Juventa 2007.
- Brinker, Klaus: *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*, 5., durchgesehene u. ergänzte Aufl., Berlin: Schmidt 2001.
- Brisolla, Jan H. (Red.): »Party Arty – Das Arty« (o.D.), URL: <http://dasarty.com/party-arty/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Brod, Max: *Streitbares Leben. Autobiographie*, München: Kindler 1960.
- Broder, Henryk M./Mohr, Reinhard: »Der Aufstand der Surfpoeten«, in: *Der Spiegel* (2000), H. 6, S. 110-113.
- Bruckmaier, Karl: »Slam no more – eine Liebeserklärung«, in: *Rowohlt LiteraturMagazin* (1996), H. 37, S. 56-59.
- Brugger, Hazel: »Der gärende Wurmfortsatz«, *SLAM 2014* (20.10.2014), URL: <http://www.slam2014.de/slam-2014-diskutiert-poetry-slam-im-deutschsprachigen-raum-teil-4-hazel-brugger/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Bruner, Jerome S.: »Going Beyond the Information Given«, in: Ders. et al. (Hrsg.): *Contemporary Approaches to Cognition*, Cambridge: Harvard University Press 1957, S. 41-69.
- Buck, Gary: *Assessing Listening*, Cambridge: Cambridge University Press 2001.
- Buck, Sabine: »Der Kritikerstreit als Betriebsphänomen? Debatten«, in: Heinz L. Arnold/Matthias Beilein (Hrsg.): *Literaturbetrieb in Deutschland*, 3. Aufl., Neufassung, München: edition text + kritik 2009, S. 358-371.
- Buck, Sabine: *Literatur als moralfreier Raum? Zur zeitgenössischen Wertungspraxis deutschsprachiger Literaturkritik*, Paderborn: mentis 2011.
- Bühl, Achim/Zöfel, Peter: *Erweiterte Datenanalyse mit SPSS. Statistik und Data-Mining*, Wiesbaden: Springer 2002.
- Bumeder, Christian: »Ich würde Poetry-Slam-Aktien kaufen! Über die Entwicklung eines literarischen Bühnenphänomens«, in: *Literatur in Bayern* (2014), H. 118, S. 29f.

- Bumeder, Christian: »Vita«, auf: *bumillo.com* (o.D.), URL: <http://www.bumillo.com/download/pressemappe-vita.zip>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- »Bumillo. Es gilt das gesprochene Wort« (o.V.), auf: *bay6rn. Bayern hoch sechs* (10.6.2015), URL: <http://bayernhochsechs.de/bumillo-es-gilt-das-gesprochene-wort/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- »Bunkerslam Bielefeld«, URL: <https://www.facebook.com/pg/bunkerslam.bielefeld/about/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974.
- Burzan, Nicole: *Quantitative Forschung in der Sozialstrukturanalyse. Anwendungsbeispiele aus methodischer Perspektive*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2008.
- Burzan, Nicole et al.: *Das Publikum der Gesellschaft. Inklusionsverhältnisse und Inklusionsprofile in Deutschland*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2008.
- Bylanzky, Ko: »Poetry Slam in Deutschland. Poesie mitten in die Magengrube!«, in: Ders./Rayl Patzak (Hrsg.): *Poetry Slam. Was die Mikrofone halten. Poesie für das neue Jahrtausend*, Riedstadt: Ariel 2000, S. 74-79.
- Bylanzky, Ko: »Poetry Slam – Zwischen Underground und Establishment«, in: Ders./Rayl Patzak: *Planet Slam. Das Universum Poetry Slam*, Riemerling/München: yedermann 2002, S. 152-158.
- Bylanzky, Ko: »America, the Beautiful. Oder: München ist nicht New York City... und das ist auch gut so«, in: Ders./Rayl Patzak: *Planet Slam 2. Ein Reiseführer durch die Welten des Poetry Slam*, Riemerling/München: yedermann 2004, S. 158-165.
- Bylanzky, Ko/Patzak, Rayl (Hrsg.): *Poetry Slam. Was die Mikrofone halten. Poesie für das neue Jahrtausend*, Riedstadt: Ariel 2000.
- Bylanzky, Ko/Patzak, Rayl: Vorwort der Herausgeber, in: Dies. (Hrsg.): *Poetry Slam. Was die Mikrofone halten. Poesie für das neue Jahrtausend*, Riedstadt: Ariel 2000, S. 7f.
- Bylanzky, Ko/Patzak, Rayl: »Andreas Neumeister«, in: Dies. (Hrsg.): *Poetry Slam. Was die Mikrofone halten. Poesie für das neue Jahrtausend*, Riedstadt: Ariel 2000, S. 64.
- Bylanzky, Ko/Patzak, Rayl: »Christian Uetz«, in: Dies. (Hrsg.): *Poetry Slam. Was die Mikrofone halten. Poesie für das neue Jahrtausend*, Riedstadt: Ariel 2000, S. 105.
- Bylanzky, Ko/Patzak, Rayl (Hrsg.): *Planet Slam. Das Universum Poetry Slam*, Riemerling/München: yedermann 2002.
- Bylanzky, Ko/Patzak, Rayl: »... eine weitere Slam-Anthologie«, in: Dies. (Hrsg.): *Planet Slam. Das Universum Poetry Slam*, Riemerling/München: yedermann 2002, S. 5f.
- Bylanzky, Ko/Patzak, Rayl: o.T. [Timo Brunke], in: Dies. (Hrsg.): *Planet Slam. Das Universum Poetry Slam*, Riemerling/München: yedermann 2002, S. 25.
- Bylanzky, Ko/Patzak, Rayl: »The story so far...«, in: Dies. (Hrsg.): *Planet Slam. Das Universum Poetry Slam*, Riemerling/München: yedermann 2002, S. 159-171.
- Bylanzky, Ko/Patzak, Rayl: »münchener poetry slam im dezember« (E-Mail-Newsletter), Mailinglist: slamily@yahoogroups.de, 4.12.2002.
- Bylanzky, Ko/Patzak, Rayl (Hrsg.): *Planet Slam 2. Ein Reiseführer durch die Welten des Poetry Slam*, Riemerling/München: yedermann 2004.
- Bylanzky, Ko/Patzak, Rayl: »Slam – Don't just do it!«, in: Dies. (Hrsg.): *Planet Slam 2. Ein Reiseführer durch die Welten des Poetry Slam*, Riemerling/München 2004, S. 9-13.

- Bylanzky, Ko/Patzak, Rayl: o.T. [Boris Preckwitz], in: Dies. (Hrsg.): *Planet Slam 2. Ein Reise-führer durch die Welten des Poetry Slam*, Riemerling/München: yedermann 2004, S. 32.
- Bylanzky, Ko/Patzak, Rayl: »02. Poetry Slam«, auf: *SCHAUBURG – Theater der Jugend – München* (o.D.), URL: <http://www.schauburg.net/produktion/02-poetry-slam>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016
- Bylanzky, Ko/Patzak, Rayl: »Poetry Slam-Workshops«, auf: *SCHAUBURG – Theater der Jugend – München* (o.D.), URL: <http://www.schauburg.net/node/852/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Cammann, Alexander: »Unter freiem Literaturhimmel«, in: *Die Zeit*, 13.8.2015.
- Carl, Verena: »10 Jahre Poetry Slam. Hier spricht der Dichter!«, in: *Spiegel online* (25.02.2005), URL: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,343597,00.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Casanova, Pascale: *The World Republic of Letters*, Cambridge u.a.: Havard University Press 2004.
- Central Intelligence Agency (Hrsg.): *The World Factbook* (2009), URL: <https://www.cia.gov/library/publications/download/download-2009/factbook.zip>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- CherVEL, Thierry et al.: »Literaturkritik. Zukunftsaussichten eines alten Gewerbes. Podiums-diskussion«, in: Gunther Nickel (Hrsg.): *Kaufen! statt Lesen! Literaturkritik in der Krise?*, Göttingen: Wallstein 2005, S. 21-61.
- Christmann, Ursula: »Textverstehen«, in: Joachim Funke/Peter A. French (Hrsg.): *Handbuch der Allgemeinen Psychologie*, Bd. 5: Kognition, Göttingen u.a.: Hogrefe 2006, S. 612-620.
- Christmann, Ursula/Margrit Schreier: »Kognitionspsychologie der Textverarbeitung und Konsequenzen für die Bedeutungskonstitution literarischer Texte«, in: Fotis Jannidis et al. (Hrsg.): *Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*, Berlin, New York: de Gruyter 2003, S. 246-285.
- »Clemens Meyer bei Voland & Quist Booking« (o.V., o.D.), URL: <http://booking.voland-quist.de/index.php?autor=Clemens%20Meyer>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Cohen, Jacob: *Statistical Power Analysis for the Behavioral Sciences*, 2. Aufl., Hillsdale/NJ: Erlbaum 1988.
- Cohen, Jacob: »A Power Primer«, in: *Psychological Bulletin* 112 (1992), 155-159.
- Corso, Gregory/Ginsberg, Allen: »The Literary Revolution in America«, in: *Litterair Paspoot* (1957), H. 110, S. 193-196.
- Csikszentmihalyi, Mihalyi/Schiefele, Ulrich: »Die Qualität des Erlebens und der Prozeß des Lernens«, in: *Zeitschrift für Pädagogik* 39 (1993), S. 207-221.
- Culpeper, Jonathan: »Inferring Character from Texts. Attribution Theory and Foregrounding Theory«, in: *Poetics* 23 (1996), S. 335-361.
- Dabrowska, Jarochna: *Stereotype und ihr sprachlicher Ausdruck im Polenbild der deutschen Presse. Eine textlinguistische Untersuchung*, Tübingen: Narr 1999.
- Daher, Lydia (Hrsg.): *Vokalpatrioten. Ein Poetry Slam Sampler*, Augsburg: Ubooks 2004.
- Daher, Lydia: »ernsthaft«, in: Leif Greinus/Martin Wolter/Sebastian Wolter (Hrsg.): *SLAM 2005. Die Anthologie zu den Poetry Slam Meisterschaften*, Dresden, Leipzig: Voland & Quist 2005, S. 48-51.

- »Da hilft auch keine Moderation und kein Chichi«. Buchhändler zur Debatte über Autorenlesungen« (o.V.), auf: *buchreport.de* (20.4.2010), URL: http://www.buchreport.de/nachrichten/buecher_autoren/buecher_autoren_nachricht/datum/0/0/0/da-hilft-auch-keine-moderation-und-kein-chichi.htm, Datum des Zugriffs: 30.11.2011.
- Dahlmeyer, Jörg A.: »Offener Brief an *Der Spiegel*«, in: *Der Störer* 6 (1995), H. 13, S. 47f.
- Dahlmeyer, Jörg A.: »Der Affe, der Affe, der Affekt«, in: Michael Schönauer/Joachim Schönauer (Hrsg.): *Social Beat. Slam! Poetry*, Bd. 3: German Grand SLAM: »FREESTYLE versus SLAM«, Asperg: Killroy Media 2001, S. 57-65.
- Dahlmeyer, Jörg A. et al. (Hrsg.): *Social-Beat-Literatur. 3. Bundesweites Festival vom 20.05.98 – 24.05.98 in Ost-Berlin*, Berlin 1998 (Programmheft).
- Damon, Maria: »Was That ›Different,‹ ›Dissident,‹ or ›Dissonant? Poetry (n) the Public Spear – Slams, Open Readings, and Dissident Traditions«, in: Charles Bernstein (Hrsg.): *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, New York: Oxford University Press 1998, S. 324-342.
- Danneberg, Lutz: »Kontext«, in: Harald Fricke et al. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2, Berlin, New York: de Gruyter 2000, S. 333-337.
- Danneberg, Lutz: »Weder Tränen noch Logik. Über die Zugänglichkeit fiktionaler Welten«, in: Uta Klein/Katja Mellmann/Steffanie Metzger (Hrsg.): *Heuristiken der Literaturwissenschaft. Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur*, Paderborn: mentis 2006, S. 35-83.
- Dasgupta, Partha: »Killer Applications« (1.5.2002), URL: <http://cactus.eas.asu.edu/partha/Columns/2002/07-01-killer-app.htm>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Daum, Thomas: *Die 2. Kultur. Alternativliteratur in der Bundesrepublik*, Mainz: NewLit 1981.
- Decker, Kerstin: »Sorge dich nicht, lese«, in: *Tagesspiegel*, 21.3.2001.
- Declercq, Nico F./Dekeyser, Cindy S.A.: »Acoustic Diffraction Effects at the Hellenistic Amphitheater of Epidaurus. Seat Rows Responsible for the marvellous Acoustics«, in: *Journal of the Acoustical Society of America* 121 (2007), S. 2011-2022.
- Degens, Marc: »Im Un- und Hintergrund. Von der literarischen Sackgasse zum Social Beat und zurück«, in: *testcard* (1999), H. 7, S. 224-231.
- Delbrück, Ferdinand: *Das Schöne*, Berlin: Sander 1800.
- Delius, Friedrich C.: *Die Frau, für die ich den Computer erfand. Roman*, Berlin: Rowohlt Berlin 2009.
- »Der open mike. Internationaler Wettbewerb junger deutschsprachiger Prosa und Lyrik« (o.V.), auf: *Haus für Poesie* (o.D.), URL: <http://www.haus-fuer-poesie.org/de/open-mike/der-open-mike/uber-den-open-mike/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- »Der Preis der Literaturhäuser« (o.V.), auf: *literaturhaus.net* (o.D.), URL: <http://www.literaturhaus.net/projekte/der-preis-der-literaturhaeuser>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Der Störer/HOKAHE/Love & Piss/Kaleidoskop/ Mr. HEL (Hrsg.): *Social-Beat-Literatur. 2. Bundesweites Festival vom 21.09.94 – 25.04.94 in Ost-Berlin*, Berlin 1994 (Programmheft).

11. Literaturverzeichnis

- Destatis (Hrsg.): *Bildung und Kultur: Studierende an Hochschulen. Wintersemester 2008/2009*, Wiesbaden: Statistisches Bundesamt 2009.
- Destatis (Hrsg.): *Bildungsstand der Bevölkerung 2010*, Wiesbaden: Statistisches Bundesamt 2010.
- Destatis (Hrsg.): »Bevölkerung – Geburten« (19.9.2013), URL: <https://www.destatis.de/DE/ZahlenFakten/GesellschaftStaat/Bevoelkerung/Geburten/Tabelle/GeburtenMutteralter.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Destatis/Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung (Hrsg.): *Datenreport 2011. Ein Sozialbericht für die Bundesrepublik Deutschland*, Bd. 1, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2011.
- Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung (Hrsg.): *Doppelleben. Literarischen Szenen aus Nachkriegsdeutschland* (o.D.), URL: <http://www.doppelleben.org>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Diaz-Bone, Rainer: *Kulturwelt, Diskurs und Lebenswelt. Eine diskurstheoretische Erweiterung der Bourdieuschen Distinktionstheorie* (2002), 2., erw. Aufl., Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2010.
- Diaz-Bone, Rainer/Hahn, Alois: »Weinerfahrung, Distinktion und semantischer Raum«, in: *Sozialer Sinn* 8 (2007), S. 77-101.
- Dickie, George: *Art and the Aesthetic*, Ithaca: Cornell University Press 1974.
- »Die 14. Vattenfall Lesetage mit außergewöhnlichem Konzept« (o.V., o.D.), auf: *Vattenfall Lesetage 2012. Literatur hautnah erleben*, URL: <http://www.vattenfall.de/de/lesetage/introseite-lesetage.htm>, Datum des Zugriffs: 1.5.2012.
- Diederichsen, Diedrich: *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1999.
- Die höhrende Wochenschau: *Das kleine Gezeter gegen das große. Satirische Texte aus Kreuzberg und anderen Weltmetropolen*, Berlin: Tacheles 1990.
- Diehr, Achim/Diehr, Christina: »Reisende Dichter, singende Hühner und fliehende Freundinnen. Das Verhältnis zwischen Sänger und Publikum in Minnesang und Slam Poetry. Ein Unterrichtsmodell für die gymnasiale Oberstufe«, in: Thomas Bein (Hrsg.): *Walther verstehen – Walther vermitteln. Neue Lektüren und didaktische Überlegungen*, Frankfurt/Main u.a.: Lang 2004, S. 9-28.
- Die Surfpoeten: »Die Surfpoeten – Surfpoeten FAQ« (o.D.), URL: <http://www.surfpoeten.de/surfpoeten-faq>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Diez, Georg: »Beruf: Schriftsteller. Wie Kathrin Passig und Daniel Kehlmann den deutschen Literaturbetrieb erleben«, in: *Die Zeit*, 17.8.2006.
- Dijk, Teun A. van: *Textwissenschaft. Eine interdisziplinäre Einführung* (1978), übers. v. Christoph Sauer, Tübingen: Niemeyer 1980.
- Dillard, Scott: »The Art of Performing Poetry. Festivals, Slams, and American's Favorite Poem Project Events«, in: *Text and Performance Quarterly* 22 (2002), S. 217-227.
- Ditschke, Stephan: »*ich steh nackt ohne papier vor euch*«. *Zum Zusammenhang von Text und Auftritt beim Poetry Slam*, Georg-August-Universität Göttingen 2007 (unveröffentlichte Examensarbeit).

- Ditschke, Stephan: »Wenn ihr jetzt alle ein bisschen klatscht ...« Text-Performance-Zusammenhänge als Faktoren für Publikumsbewertungen bei Poetry Slams«, in: *IASLonline* (16.9.2007), URL: http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=2716, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Ditschke, Stephan: »Ich sei dichter, sagen sie«. Selbstinszenierung beim Poetry Slam«, in: Gunter E. Grimm/Christian Schärf (Hrsg.): *Schriftsteller-Inszenierungen*, Bielefeld: Aisthesis 2008, S. 169-184.
- Ditschke, Stephan: »Comics als Literatur. Zur Etablierung des Comics im deutschsprachigen Feuilleton seit 2003«, in: Ders./ Katerina Kroucheva/Daniel Stein (Hrsg.): *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*, Bielefeld: transcript 2009, S. 265-280.
- Ditschke, Stephan: »Das Publikum hat getobt«. Literarische Events«, in: Heinz L. Arnold/Matthias Beilein (Hrsg.): *Literaturbetrieb in Deutschland*, 3. Aufl., Neufassung, München: edition text + kritik 2009, S. 307-321.
- Ditschke, Stephan: »Die Stunde der Anerkennung des Comics? Zur Legitimierung des Comics im deutschsprachigen Feuilleton«, in: Thomas Becker (Hrsg.): *Comic. Intermedialität und Legitimität eines popkulturellen Mediums*, Essen, Bochum: Bachmann 2011, S. 21-44.
- Ditschke, Stephan/Bylanzky, Ko/Patzak, Rayl: »Slam ist keine Hobbydichterbühne mehr« (2007), in: Promotionskolleg »Wertung und Kanon« der Universität Göttingen (Hrsg.): *Bücher|Menschen. Der Literaturbetrieb im Gespräch*, Salzhemmendorf: blumenkamp 2010, S. 44-54.
- Ditton, Hartmut/Maaz, Kai: »Sozioökonomischer Status und soziale Ungleichheit«, in: Heinz Reinders et al. (Hrsg.): *Empirische Bildungsforschung. Gegenstandsbereiche*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 193-208.
- Dittrich, Lisa (Red.): »UniTiLt«: Vortrag, Autorenlesung und Tanzperformance zum Thema »Disco und Diskurs«, auf: *Justus-Liebig-Universität Gießen* (2.2.2009), URL: <http://www.uni-giessen.de/cms/ueber-uns/pressestelle/pm/201euni-tilt201c-vortrag-autorenlesung-und-tanzperformance-zum-thema-201edisiko-und-diskurs201c>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Diver, Mike: »Thom needs to write pop songs«, Observes Killer Brandon Flowers«, in: *Drowned in Sound* (25.09.2006), URL: <http://drownedinsound.com/news/1164908-thom-needs-to-write-pop-songs-observes-killer-brandon-flowers>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Dixon, Peter et al.: »Literary Processing and Interpretation: Towards Empirical Foundations«, in: *Poetics* 22 (1993), S. 5-33.
- Dobler, Franz: »Social Beat«, in: *Der Störer* (1995), H. 13, S. 49-51, hier S. 49.
- Dörner, Andreas/Vogt, Ludgera: »Medien zwischen Struktur und Handlung. Zum Struktur determinismus in Bourdieus Kulturtheorie und möglichen Alternativen«, in: Markus Joch/York-Gothart Mix/Norbert Christian Wolf (Hrsg.): *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*, Tübingen: Niemeyer 2009, S. 253-267.
- Dotzauer, Gregor: »Wellenschlag am Wannsee«, in: *Der Tagesspiegel*, 15.5.2013.
- dpa: »Vattenfall verliert fast 200.000 Kunden«, in: *die tageszeitung*, 1.11.2007.

- dpa: »Insider-Tipps für Anfänger«, auf: *Onetz* (2.11.2010), URL:
<http://www.onetz.de/deutschland-und-die-welt-r/vermishtes-de-welt/insider-tipps-fuer-anfaenger-d786470.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Dreppec, Alex/Gaussmann, Oliver/Burri, Sonja: Vorwort der Herausgeber, in: Dies. (Hrsg.): *Dichterschlacht schwarz auf weiß. Slam2003, Frankfurt & Darmstadt*, Riedstadt: Ariel 2003, o.P.
- Drösser, Christoph: »Gute Nacht!«, in: *Die Zeit*, 19.6.2008.
- Druckhaus Galrev: »Ein kurzer Zusatz des Verlages«, in: Hadayatullah Hübsch (Hrsg.): *social beat d*, Berlin: Druckhaus Galrev 1995, S. 156f.
- Dücker, Burckhard: »Literaturpreise«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 39 (2009), S. 54-76.
- Dückers, Tanja: »Bin ich schön, schreib ich schön«, in: *Die Welt*, 25.3.2000.
- Dückers, Tanja: »Ist das autobiographisch?«, in: *Die Welt*, 25.10.2006.
- Düffel, John von: »Der Autor als Medium«, in: Thomas Böhm (Hrsg.): *Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen*, Berlin: Tropen 2003, S. 49-56.
- Dziuban, Charles D./Shirkey, Edwin C.: »When Is a Correlation Matrix Appropriate for Factor Analysis? Some Decision Rules«, in: *Psychological Bulletin* 81 (1974), S. 358-361.
- [Ehrenstein, Albert:] »Ein interessanter Abend«, in: *Berliner Tageblatt*, 17.12.1911.
- Ehrenstein, Albert: *Werke*, Bd. 5: Aufsätze und Essays, hrsg. v. Hanni Mittelmann, Göttingen: Wallstein 2004.
- Eibl, Karl: »Der ›Autor‹ als biologische Disposition«, in: Fotis Jannidis et al. (Hrsg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen: Niemeyer 1999, S. 47-60.
- »Ekel im Bauch. Wieder Krach und Krise bei der linken ›taz« (o.V.), in: *Der Spiegel* (1988), H. 50, S. 51, 54.
- E-Mail von Jochen Schmidt an SD vom 23.7.2012.
- E-Mails in der *Slamily* vom 13.11.2004 bis zum 15.11.2004.
- E-Mails in der *Slamily* vom 14.1.2007 bis zum 17.1.2007.
- E-Mails in der *Slamily* vom 24.6.2007 bis zum 3.9.2007.
- E-Mails in der *Slamily* vom 24.6.2009 bis zum 18.11.2009.
- E-Mails in der *Slamily* vom 9.8.2010 und 10.8.2010.
- E-Mail von Marc K. Smith an SD vom 31.7.2012.
- Emmerich, Wolfgang: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, erw. Neuauflage, Berlin: Aufbau 2000.
- Emrich, Kerstin: *Zum Strukturwandel im Buchhandel der Gegenwart. Eine Markt- und Strategieanalyse der deutschen Filialunternehmen*, Erlangen: Buchwissenschaft/Universität Erlangen-Nürnberg 2007.
- Enfield, Nick J.: *The Anatomy of Meaning. Speech, Gesture, and Composite Utterances*, Cambridge u.a.: Cambridge University Press 2009.
- Engelmann, Julia: »One Day/Reckoning«, in: Campus TV Bielefeld (Hrsg.): »5. Bielefelder Hörsaal-Slam – Julia Engelmann – Campus TV 2013«, auf: *YouTube* (1.7.2013), URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=DoxqZWvt7g8>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

- Entalpie, Rose/Kerenski, Boris: »Social Beat ist eine Leerformel, die der Einzelne mit Inhalt füllt«, in: Ders./Sergiu Stefanescu (Hrsg.): *Es gibt Social Beat/Slam Poetry. Texte der 90er*, Stuttgart: Ithaka 1998, o.P.
- Epstein, Joseph: »Who Killed Poetry?«, in: *Commentary* 86 (1988), H. 2, S. 13-20.
- Ermert, Karl: »Was ist kulturelle Bildung?«, auf: bpb.de (23.7.2009), URL: <http://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/kulturelle-bildung/59910/was-ist-kulturelle-bildung?p=all>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Ernst, Thomas: *Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart*, Paderborn: transcript 2013.
- Esser, Hartmut: »Sinn, Kultur, Werte und soziale Konstitution. Oder: Was ist ›soziologisch‹ am Modell der soziologischen Erklärung?«, in: Manfred Gabriel (Hrsg.): *Paradigmen der akteurszentrierten Soziologie*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2004, S. 103-119.
- Fahr, Andreas: »Fernsehen fühlen«. Ein Ansatz zur Messung von Rezeptionsemotionen, in: Werner Wirth/Holger Schramm/Volker Gehrau (Hrsg.): *Unterhaltung durch Medien. Theorie und Messung*, Köln: von Halem 2006, S. 204-226.
- Faltin, Thomas: »Festival der schrägen Künste«, in: *Stuttgarter Zeitung*, 12.10.1996. »FAQ« (o.V.), auf: *Poetry Slam, Inc.* (o.D.), URL: <http://poetryslam.com/faq/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Farkas, Wolfgang/Stuckrad-Barre, Benjamin von: »Die Voraussetzung ist Größenwahn«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 28.10.1999.
- Farzin, Sina: *Inklusion/Exklusion. Entwicklungen und Probleme einer systemtheoretischen Unterscheidung*, Bielefeld: transcript 2006.
- Fast, Artur: o.T. [Werbeillustration auf der Lesebühnen-Website], auf: *LMBN* (13.1.2016), URL: <http://www.lmbn.de/2016/01/13/2016/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Fatoni/Juse Ju: »Gravitationswellen«, auf: *YouTube* (1.4.2016), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sTs2gEnVLAE>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Faulstich, Werner: *Die bürgerliche Mediengesellschaft (1700-1830)*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002.
- Felis, Clara: *Auf den Spuren der Lyrik beim Poetry Slam. Ein Vergleich der US-amerikanischen und der deutschsprachigen Poetry-Slam-Szenen*, Paderborn: Lektora 2013.
- Fiedler, Klaus/Bless, Herbert: »Soziale Kognition«, in: Wolfgang Stroebe/Klaus Jonas/Miles Hewstone (Hrsg.): *Sozialpsychologie. Eine Einführung*, 4., aktual. Aufl., übers. v. Matthias Reiss, Berlin u.a.: Springer 2002, S. 125-164.
- Fiedler, Leslie A.: »Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne« (1968), in: Wolfgang Welsch (Hrsg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim: VCH 1988, S. 56-74.
- Finding Forrester* (2000), R: Gus Van Sant.
- Finke, Peter: *Konstruktiver Funktionalismus. Die wissenschaftstheoretische Basis einer empirischen Theorie der Literatur*, Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg 1982.
- Finnegan, Ruth: *Oral Traditions and the Verbal Arts. A Guide to Research Practices*, London, New York: Routledge 1992.

- Fischer, Joachim: »In welcher Gesellschaft leben wir eigentlich? In der bürgerlichen!«, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* (2008), H. 9/10, S. 9-16.
- Fischer, Julius: »Unter der Morelle«, in: Leif Greinus/Martin Wolter/Sebastian Wolter (Hrsg.): *SLAM 2005. Die Anthologie zu den Poetry Slam Meisterschaften*, Dresden, Leipzig: Voland & Quist 2005, S. 58f.
- Fischer-Lichte, Erika: »Für eine Ästhetik des Performativen«, in: Dies.: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Tübingen, Basel: Francke 2001, S. 139-150.
- Fischer-Lichte, Erika: »Für eine Ästhetik des Performativen«, in: Jörg Huber (Hrsg.): *Kultur-Analysen*, Wien, New York: Springer 2001, S. 21-43.
- Fischer-Lichte, Erika: »Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung«, in: Dies.: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Tübingen: Francke 2001, S. 347-363.
- Fischer-Lichte, Erika: »Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur«, in: Uwe Wirth (Hrsg.): *Performanz. Zwischen Sprachwissenschaft und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002, S. 277-300.
- Fischer-Lichte, Erika: »Was verkörpert der Körper des Schauspielers?«, in: Sybille Krämer (Hrsg.): *Performativität und Medialität*, München: Fink 2004, S. 141-162.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004.
- Fischer-Lichte, Erika/Roselt, Jens: »Attraktion des Augenblicks. Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe«, in: *Paragrana* 10 (2001), S. 237-253.
- Fiske, Susan T./Neuberg, Steven L.: »A Continuum of Impression Formation, from Category-Based to Individuating Processes. Influences of Information and Motivation an Attention and Interpretation«, in: Mark P. Zanna (Hrsg.): *Advances in Experimental Social Psychology*, Bd. 23, San Diego u.a.: Academic Press 1990, S. 1-74.
- »Fiva MC«, auf: *last.fm* (o.D.), URL: <http://www.lastfm.de/music/Fiva+MC>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Flechter, Kersten: »Die Poesie der Müllhalden«, in: Roland Adelman (Hrsg.): *Downtown Deutschland. Underground Anthologie*, Essen: Isabel Rox 1992, S. 67-69.
- Flechter, Kersten: »Ramblin' Off My Mind«, in: Boris Kerenski/Sergiu Stefanescu (Hrsg.): *Kaltland Beat. Neue deutsche Szene*, Stuttgart: Ithaka 1999, S. 111-115.
- Fligstein, Neil/McAdam, Doug: »Grundzüge einer allgemeinen Theorie strategischer Handlungsfelder«, übers. v. Cornelia Dörries, in: Stefan Bernhard/Christian Schmidt-Wellenburg (Hrsg.): *Feldanalyse als Forschungsprogramm 1. Der programmatische Kern*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2012, S. 57-97.
- Florack, Ruth: *Bekannte Fremde. Zu Herkunft und Funktion nationaler Stereotype in der Literatur*, Tübingen: Niemeyer 2007.
- Florack, Ruth: »Prinz Jussuf und die Neue Frau. Else Lasker-Schüler und Vicki Baum im »Uhu«, in: Gunter E. Grimm/Christian Schärf (Hrsg.): *Schriftsteller-Inszenierungen*, Bielefeld: Aisthesis 2008, S. 71-86.
- Fluck, Winfried: »California Blue. Amerikanisierung als Selbst-Amerikanisierung«, in: Frank Kelleter/Wolfgang Knöbl (Hrsg.): *Amerika und Deutschland. Ambivalente Begegnungen*, Göttingen: Wallstein 2006, S. 54-72.

- Foucault, Michel: »Das Spiel des Michel Foucault« (1977), in: Ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. III: 1976-1979, hrsg. v. Daniel Defert u. François Ewald, übers. v. Hans-Dieter Gondek, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003, S. 391-429.
- Fraas, Claudia: »Usuelle Wortverbindungen als sprachliche Manifestation von Bedeutungswissen. Theoretisch Begründung, methodischer Ansatz und empirische Befunde«, in: Henrik Nikula/Robert Drescher (Hrsg.): *Lexikon und Text. Beiträge auf der 2. Tagung zur kontrastiven Lexikologie. Vaasa 7.-9.4.2000*, Vaasa: SAXA 2001, S. 41-66.
- Franke, Eckhard: »Patrick Süskind«, in: Heinz L. Arnold (Hrsg.): *Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG)*, München: edition text + kritik 1978ff., 42. Nachlieferung, Stand: 1.8.1992.
- Freis, Gerlinde: *Der Hörbuchmarkt im deutschsprachigen Raum. Struktur und Ökonomie einer vielversprechenden Branche*, Hamburg: Diplomica 2008.
- Freise, Matthias: »Textbezogene Modelle Ästhetische Qualität als Maßstab der Kanonbildung«, in: Gabriele Rippl/Simone Winko (Hrsg.): *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte*, Stuttgart: Metzler 2013, S. 50-58.
- Freytag, Peter/Fiedler, Klaus: »Soziale Kognition und Urteilsbildung«, in: Ulrike Six/Uli Gleich/Roland Gimmler (Hrsg.): *Kommunikationspsychologie – Medienpsychologie*, Weinheim, Basel: Beltz 2007, S. 70-89.
- Friedrich, Hans-Edwin/Jannidis, Fotis/Willems, Marianne: »Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert«, in: Dies. (Hrsg.): *Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert*, Tübingen: Niemeyer 2006, S. IX-XL.
- Frith, Simon: »Das Gute, das Schlechte und das Mittelmäßige. Zur Verteidigung der Populärkultur gegen den Populismus«, in: Roger Bromley/Udo Göttlich/Carsten Winter (Hrsg.): *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*, übers. v. Gabriele Kreuzner, Bettina Suppelt u. Michael Haupt, Lüneburg: zu Klampen 1999, S. 191-214.
- Fritzsche, Kerstin: »Dichter dran – Poetry Slam in Deutschland« (2007), URL: <http://www.goethe.de/ins/es/mad/kue/lit/de2106827.htm>, Datum des Zugriffs: 14.6.2007.
- Fritzsche, Kerstin/Birken-Bertsch, Lars/Farkas, Wolfgang: »blumenbar – Vom literarischen Salon zum unkonventionellen Verlag« (2006), auf: *Goethe-Institut: Unabhängige deutschsprachige Verlage*, URL: <http://www.goethe.de/kue/lit/dos/uav/blu/de1773659.htm>, Datum des Zugriffs: 15.6.2012.
- Fröhlich, Gerhard/Mörth, Ingo: »Lebensstile als symbolisches Kapital? Zum aktuellen Stellenwert kultureller Distinktionen«, in: Dies. (Hrsg.): *Das symbolische Kapital der Lebensstile. Zur Kulturosoziologie der Moderne nach Pierre Bourdieu*, Frankfurt/Main: Campus 1994, S. 7-30.
- Fromm, Sabine: »Faktorenanalyse«, in: Dies. (Hrsg.): *Datenanalyse mit SPSS für Fortgeschrittene 2. Multivariate Verfahren für Querschnittsdaten* (2010), 2. Aufl., Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2012, S. 53-82.
- Fromm, Sabine: »Clusteranalyse«, in: Dies. (Hrsg.): *Datenanalyse mit SPSS für Fortgeschrittene 2. Multivariate Verfahren für Querschnittsdaten* (2010), 2. Aufl., Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2012, S. 191-222.

- Füg, Pauline: »großraumdichten«, auf: *Pauline Füg. Bühnenpoesie und Neonlyrik* (o.D.), URL: <http://paulinefueg.blogspot.de/p/groraumdichten.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Funk, Holger/Wittmann, Reinhard G.: *Literaturhauptstadt. Schriftsteller in Berlin heute*, Berlin: Berlin 1983.
- Ganzeboom, Harry B.G.: »Tools for deriving occupational status measures from ISCO-88« (o.D.), URL: <http://www.harryganzeboom.nl/isco88/index.htm>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Ganzeboom, Harry B.G.: »Harry Ganzeboom's Tools for deriving occupational status measures from ISCO-08« (o.D.), URL: <http://home.fsw.vu.nl/hbg.ganzeboom/isco08/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Ganzeboom, Harry B.G.: »International Standard Classification of Occupations ISCO-08 with ISEI-08 Scores« (27.7.2010), S. 3, URL: http://www.harryganzeboom.nl/isco08/isco08_with_isei.pdf, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Ganzeboom, Harry B.G./De Graaf, Paul M./Treiman, Donald J.: »A Standard International Socio-Economic Index of Occupational Status«, in: *Social Science Research* 21 (1992), S. 1-56.
- Ganzeboom, Harry B.G./Donald J. Treiman: »Internationally Comparable of Occupational Status for the 1988 International Standard Classification of Occupations«, in: *Social Science Research* 25 (1996), S. 201-239.
- Ganzeboom, Harry B.G./Donald J. Treiman: »Three Internationally Standardised Measures for Comparative Research on Occupational Status«, in: Jürgen H.P. Hoffmeyer-Slotnik/Christof Wolf (Hrsg.): *Advances in Cross-National Comparison. A European Working Book for Demographic and Socio-Economic Variables*, New York: Kluwer Academic/Plenum 2003, S. 159-193.
- Gardt, Andreas: »Linguistisches Interpretieren. Konstruktivistische Theorie und realistische Praxis«, in: Fritz Hermanns/Werner Holly (Hrsg.): *Linguistische Hermeneutik. Theorie und Praxis des Verstehens und Interpretierens*, Tübingen: Niemeyer 2007, S. 263-280.
- Gawronski, Bertram et al.: »Prozesse der Urteilsbildung über bekannte und unbekannte Personen. Wie der erste Eindruck die Verarbeitung neuer Informationen beeinflusst«, in: *Zeitschrift für Sozialpsychologie* 33 (2002), S. 25-34.
- Gebhardt, Winfried: »Feste, Feiern und Events. Zur Soziologie des Außergewöhnlichen«, in: Ders./Ronald Hitzler/Michaela Pfadenhauer (Hrsg.): *Events. Soziologie des Außergewöhnlichen*, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 17-31.
- Gebhardt, Winfried/Hitzler, Ronald/Pfadenhauer, Michaela: Einleitung, in: Dies. (Hrsg.): *Events. Soziologie des Außergewöhnlichen*, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 9-13.
- Gebru, Tanja: »Wir fighten mit Worten!«, in: *Yam!* (2006), H. 48, S. 60f.
- Geisel, Sieglinde: »Spoken Word Poets«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 27.11.1995.
- Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* (1982), übers. v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993.
- Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* (1987), übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt/Main, New York: Campus 1989.

- Gerrig, Richard J./Zimbardo, Philip G.: *Psychologie*, übers. v. Ralf Graf et al., 18., aktual. Aufl., München u.a.: Pearson 2008.
- »Gesammelte Schmähungen« (o.V.), in: *zitty* (1990), H. 6, S. 182.
- GESIS – Leibniz-Institut für Sozialwissenschaften: *Allgemeine Bevölkerungsumfrage der Sozialwissenschaften ALLBUS 2008*, Köln: GESIS Datenarchiv 2011, ZA4600 Datenfile Version 2.0.0.
- Geulen, Benedikt: »Lesen lassen, lesen machen«, in: Thomas Böhm (Hrsg.): *Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen*, Berlin: Tropen 2003, S. 119-124.
- Geulen, Benedikt: »Wasserglaslesungen sind die Regel«, auf: *buchreport.de* (8.4.2010), URL: <https://www.buchreport.de/2010/04/08/wasserglaslesungen-sind-die-regel/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Gibbs, Jr., Raymond W.: *Intentions in the Experience of Meaning*, Cambridge u.a.: Cambridge University Press 2000.
- Gioia, Dana: »Can Poetry Matter?« (1991), in: Ders.: *Can Poetry Matter? Essays on Poetry and American Culture*, Saint Paul: Graywolf 1992, S. 1-24.
- Giora, Rachel: »On the Cognitive Aspects of the Joke«, in: *Journal of Pragmatics* 16 (1991), S. 465-485.
- Giora, Rachel: *On Our Mind. Salience, Context, and Figurative Language*, New York: Oxford University Press 2003.
- Glasersfeld, Ernst von: »Konstruktion der Wirklichkeit und des Begriffs der Objektivität«, in: Heinz Gumin/Heinrich Meier (Hrsg.): *Einführung in den Konstruktivismus*, München, Zürich: Piper 1992, S. 9-39.
- Glazner, Gary M.: »Poetry Slam. An Introduction«, in: Ders. (Hrsg.): *Poetry Slam. The Competitive Art of Performance Poetry*, San Francisco: Manic D 2000, S. 11f.
- Glazner, Gary M.: »The Rules«, in: Ders. (Hrsg.): *Poetry Slam. The Competitive Art of Performance Poetry*, San Francisco: Maniac D 2000, S. 13f.
- Glazner, Gary M.: »Poetry Slam: A Timeline«, in: Ders. (Hrsg.): *Poetry Slam. The Competitive Art of Performance Poetry*, San Francisco: Maniac D 2000, S. 235-237.
- Glogner-Pilz, Patrick/Föhl, Patrick S.: »Das Kulturpublikum im Fokus der empirischen Forschung: Relevanz, Systematisierung, Perspektiven«, in: Dies. (Hrsg.): *Das Kulturpublikum. Fragestellungen und Befunde der empirischen Forschung*, 2., erw. Aufl., Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2011, S. 9-26.
- Glogner-Pilz, Patrick/Föhl, Patrick S.: »Spartenübergreifende Publikumsforschung: Ansätze und Ergebnisse«, in: Dies. (Hrsg.): *Das Kulturpublikum. Fragestellungen und Befunde der empirischen Forschung*, 2., erw. Aufl., Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2011, S. 27-52.
- Glogner-Pilz, Patrick: *Publikumsforschung. Grundlagen und Methoden*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2012.
- Goethe, Johann Wolfgang: »Die Freitagsgesellschaft« (30.12.1824), in: *Goethe-Jahrbuch* XIX (1898), S. 14f.
- Goethe, Johann Wolfgang: »Regeln für Schauspieler« (1803), in: *Berliner Ausgabe*, Bd. 17: Aufsätze zu Schauspielkunst und Musik, hrsg. v. Siegfried Seidel, Berlin: Aufbau 1970, S. 82-105.

- Goethe, Johann Wolfgang: »Über epische und dramatische Dichtung« (1797), in: *Sämtliche Werke*, Bd. 18: Ästhetische Schriften 1771-1805, hrsg. v. Friedmar Apel, Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 1998, S. 445-447.
- Goffman, Erving: *Behavior in Public Places. Notes on the Social Organisation of Gatherings*, New York, London: Free Press 1963. (Dt. Ausgabe: *Verhalten in sozialen Situationen. Strukturen und Regeln der Interaktion im öffentlichen Raum*, übers. v. Hannah Herkommer, Gütersloh: Bertelsmann Fachverlag 1971.)
- Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag* (1959), übers. v. Peter Weber-Schäfer, 2. Aufl., München: Piper 1973.
- Goffman, Erving: *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, New York: Harper & Row 1974.
- Goffman, Erving: *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität* (1963), übers. v. Frigga Haug, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1975.
- Goffman, Erving: *Strategische Interaktion* (1969), übers. v. Hermann Vetter, München, Wien: Hanser 1981.
- Gomringer, Nora: »SpiegelxelfeR«, in: Dies.: *Ich werde etwas mit der Sprache machen*, Dresden, Leipzig: Voland & Quist 2011, S. 24-28.
- Gomringer, Nora: »In der Schule wie im Leben: Neues sehen! Lyrik lesen!«, in: Dies.: *Ich werde etwas mit der Sprache machen*, Dresden, Leipzig: Voland & Quist 2011, S. 76-96.
- Götting, Michael/Trunschke, Olaf: »Autoren ab zu Amazon?«, auf: *Zeit online* (25.10.2011), URL: <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2011-10/trunschke-ueber-amazon>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Göttler, Fritz: »Exakt kalkuliert«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 21.1.2014.
- Gottschalk, Jörn/Köppe, Tilmann (Hrsg.): *Was ist Literatur? Basistexte Literaturtheorie*, Paderborn: mentis 2006.
- Gräbe, Christine/Lewitscharoff, Sibylle/Schalansky, Judith: »Von Löwen und Giraffen«, in: *Podcasts der BücherFrauen Hamburg* (5.3.2012), URL: <http://buecherfrauen-hh.podspot.de/post/von-lowen-und-giraffen-lesung-der-autorinnen-lewitscharoff-und-schalansky-in-hamburg/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Graf, Stefanie M.: »Open Mike«. *Zur Bedeutung und Geschichte des Literaturwettbewerbs für Nachwuchsliteraten. Ein Wettbewerb zwischen Förderung und Vermarktung*, Berlin: Masterarbeit 2007, URL: http://www.haus-fuer-poesie.org/uploads/tx_pdfdownload/Masterarbeit_open_mike.pdf, 43 S., Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Granderath, Pamela/Lafleur, Stan/Stahl, Enno: »Spoken Word und Poetry Slam«, in: Joseph A. Kruse (Hrsg.): *Popliteraturgeschichte(n)*, Düsseldorf: Heinrich-Heine-Institut 2007, S. 83-97.
- Graves, Barbara/Frederiksen, Carl H.: »A Cognitive Study of Literary Expertise«, in: Roger J. Kreuz/Mary S. MacNealy (Hrsg.): *Empirical Approaches to Literature and Aesthetics*, Norwood: Ablex 1996, S. 397-416.
- Greiner, Ulrich: »Alles!«, in: *Die Zeit*, 21.8.1987.
- Greiner, Ulrich: »Es geht los«, in: *Die Zeit*, 8.9.1989.
- Greiner, Ulrich: »Tanz der Vampire«, in: *Die Zeit*, 23.4.1998.
- Greiner, Ulrich: »Frisch gekräht«, in: *Die Zeit*, 8.11.2000.

- Greinus, Leif/Wolter, Martin/Wolter, Sebastian (Hrsg.): *Live und direkt. Clubgeschichten*, Dresden, Leipzig: Volland & Quist 2004.
- Greinus, Leif/Wolter, Martin/Wolter, Sebastian (Hrsg.): *SLAM 2005. Die Anthologie zu den Poetry Slam Meisterschaften*, Dresden, Leipzig: Volland & Quist 2005.
- Grice Paul: »Logic and Conversation« (1975), in: Ders.: *Studies in the Way of Words*, Cambridge, London: Harvard University Press 1989, S. 22-40.
- Grimm, Gunter E.: »Nichts ist widerlicher als eine sogenannte Dichterlesung«. Deutsche Autorenlesungen zwischen Marketing und Selbstrepräsentation«, in: Ders./Christian Schärf (Hrsg.): *Schriftsteller-Inszenierungen*, Bielefeld: Aisthesis 2008, S. 141-167.
- Groeben, Norbert/Christmann, Ursula: »Empirische Rezeptionspsychologie der Fiktionalität«, in: Tilmann Köppe/Tobias Klauk (Hrsg.): *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin, München, New York: de Gruyter 2014, S. 338-362.
- Gropp, Petra: »Ich/Goetz/Raspe/Dichter«. Medienästhetische Verkörperungsformen der Autorfigur Rainald Goetz«, in: Gunter E. Grimm/Christian Schärf (Hrsg.): *Schriftsteller-Inszenierungen*, Bielefeld: Aisthesis 2008, S. 231-247.
- Grossberg, Lawrence: »E-/U-Kultur«, übers. v. Ilia Papatheodorou, in: Hans-Otto Hügel (Hrsg.): *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2003, S. 164-167.
- Grübel, Rainer: »Wert, Kanon und Zensur«, in: Heinz L. Arnold/Heinrich Detering (Hrsg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, München: dtv 1996, S. 601-622.
- Gruber, Christian: *Unvorhersehbarkeit als Normalfall: Der literarische Wandel. Eine interdisziplinäre Studie*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.
- Grubmüller, Peter: »Ein zarter Hauch von Begeisterung für LITERATUR«, in: *Oberösterreichische Nachrichten*, 28.4.2008.
- Guadagnoli, Edward/Velicer, Wayne F.: »Relation of Sample Size to the Stability of Component Patterns«, in: *Psychological Bulletin* 103 (1988), S. 265-275.
- Gutenberg, Norbert: »Mündlich realisierte schriftkonstituierte Textsorten«, in: Klaus Brinker et al. (Hrsg.): *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*, 1. Halbbd., Berlin, New York: de Gruyter 2000, S. 574-587.
- Gymnich, Marion/Nünning, Ansgar: »Funktionsgeschichtliche Ansätze. Terminologische Grundlagen und Funktionsbestimmungen von Literatur«, in: Dies (Hrsg.): *Funktionen von Literatur. Theoretische Grundlagen und Modellinterpretationen*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2005, S. 3-27.
- Haas, Daniel: »Die Poesie der Stadt«, in: *Die Zeit*, 3.6.2015.
- Haas, Daniel et al.: »Slam ist ein Türöffner«, in: *Die Zeit*, 3.6.2015.
- Habermas, Rebecca: *Frauen und Männer des Bürgertums. Eine Familiengeschichte (1750-1850)*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002.
- Haeming, Anne: »Das Publikum kann ein Monster sein«, auf: *Zeit online* (22.7.2010), URL: <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2010-06/lesung-klagenfurt>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Hagendorf, Herbert et al.: *Wahrnehmung und Aufmerksamkeit*, Berlin, Heidelberg 2011.
- Hakenberg, Sarah: »Ich«, URL: <http://www.sarah-hakenberg.de/index.php?seid=2>, Datum des Zugriffs: 10.4.2012.

11. Literaturverzeichnis

- Halbig, Christoph: »Ethische und ästhetische Werte. Überlegungen zu ihrem Verhältnis«, in: Gerd Althoff (Hrsg.): *Zeichen – Rituale – Werte. Internationales Kolloquium des Sonderforschungsbereichs 496 an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster*, Münster: Rhema 2004, S. 37-53.
- Hamann, René: »Gut geklaut«, in: *die tageszeitung*, 14.6.2010.
- Handke, Peter: *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1969.
- Handke, Peter: »Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms« (1967), in: Ders.: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1972, S. 19-28.
- Häntzschel, Günter: »Die häusliche Deklamationspraxis. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Lyrik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, in: Ders./John Ormrod/Karl N. Renner (Hrsg.): *Zur Sozialgeschichte der deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur Jahrhundertwende. Einzelstudien*, Tübingen: Niemeyer 1985, S. 203-233.
- Hardt, Maria-Xenia: »Dichter und Lenker« (22.5.2014), auf: *FAZ.net*, URL: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/die-deutsche-poetry-slam-szene-dichter-und-lenker-12948602.html?printPagedArticle=true#singleImage_1_2948631, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Harman, Gilbert H.: »Knowledge, Inference, and Explanation«, in: *American Philosophical Quarterly* 5 (1968), S. 164-173.
- Harper, Phillip B.: *Are We Not Men? Masculine Anxiety and the Problem of African-American Identity*, New York: Oxford University Press 1996.
- Hartel, Gaby/Kaspar, Frank: »Die Welt und das geschlossene Kästchen. Stimmen aus dem Radio und über das Radio«, in: Brigitte Felderer (Hrsg.): *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium*, Berlin: Matthes & Seitz 2004, S. 132-145.
- Hartges, Marcel/Neumeister, Andreas: »Tectasy«, in: Dies. (Hrsg.): *Poetry! Slam!*, S. 13-15.
- Hartig, Matthias: »Soziologie und Kontaktlinguistik«, in: Hans Goebel et al. (Hrsg.): *Kontaktlinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*, 1. Halbbd., Berlin, New York: de Gruyter 1996, S. 23-31.
- Hasler, Etrit: »DADA II«, in: Alex Dreppec/Oliver Gaussmann/Sonja Burri (Hrsg.): *Dichterschlacht schwarz auf weiß. Slam2003, Frankfurt & Darmstadt*, Riedstadt: Ariel 2003, o.P.
- Hassenstein, Friedrich: »Gedichte im Unterricht«, in: Günter Lange/Karl Neumann/Werner Ziesenis (Hrsg.): *Taschenbuch des Deutschunterrichts. Grundfragen und Praxis der Sprach- und Literaturdidaktik*, Bd. 2: Literaturdidaktik: Klassische Form, Trivilliteratur, Gebrauchstexte, 5., vollst. überarb. Aufl., Baltmannsweiler: Schneider 1994, S. 621-646.
- Hatakeyama, Katsuhiko/Petőfi, Janos S./Sözer, Emel: »Text, Konnexität, Kohäsion, Kohärenz«, in: Marie-Elisabeth Conte (Hrsg.): *Kontinuität und Diskontinuität in Texten und Sachverhalts-Konfigurationen. Diskussion über Konnexität, Kohäsion und Kohärenz*, Hamburg: Buske 1989, S. 1-55.
- Hatzius, Manfred/Gläser, Andreas: »Man muss dem Volk aufs Maul schauen«, in: *der Freitag*, 14.11.2002.
- Hebdige, Dick: *Subculture. The Meaning of Style* (1979), London, New York: Methuen 1988.

- Heber, Tanja: »Öffentliche Bibliotheken und kommunikativer Wandel. Gegenwartsliteratur und Medien«, in: Lothar Blum/Christine Schmitt (Hrsg.): *Kopf-Kino*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2006, S. 315-322.
- Hecken, Thomas: »Ein neuer Kanon?«, auf: *pop-zeitschrift.de* (2.12.2015), URL: <http://www.pop-zeitschrift.de/2015/12/02/ein-neuer-kanon-von-thomas-hecken2-12-2015/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Heidkamp, Konrad: »Weinen, bluten, rasen«, in: *Die Zeit*, 1.3.2001.
- Hein, Jakob: Vorwort, in: Wladimir Kaminer (Hrsg.): *Frische Goldjungs*, München: Goldmann 2001, S. 8f.
- Hein, Jakob: *Mein erstes T-Shirt. Mit einem Vorwort von Wladimir Kaminer*, 7. Aufl., München: Piper 2003.
- Heinemann, Margot/Heinemann, Wolfgang: *Grundlagen der Textlinguistik. Interaktion – Text – Diskurs*. Tübingen: Niemeyer 2002.
- Heinemann, Wolfgang: »Aspekte der Textsortendifferenzierung«, in: Klaus Brinker et al. (Hrsg.): *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*, 1. Halbbd., Berlin, New York: de Gruyter 2000, S. 523-546.
- Heintz, Kurt: *An Incomplete History of Slam. A Biography of an Evolving Poetry Movement*, URL: <http://www.e-poets.net/library/slam>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Heintz, Kurt: »Convergence«, in: Ders.: *An Incomplete History of Poetry Slam* (1996), URL: <http://www.e-poets.net/library/slam/converge>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- HEL: »Für Yann den Pikten und die Republik Utopia«, in: Michael Schönauer/Joachim Schönauer (Hrsg.): *Social Beat. Slam! Poetry*, Bd. 1: Die AusserLiterarische Opposition meldet sich zu Wort!, Asperg: Killroy Media 1997, S. 64f.
- Hennig, Falko: »Geschichte« (o.D.), URL: <http://www.falko-hennig.de/buehnen/lese/geschich.htm>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Hennig, Falko: »Beschleunigter Dialog«, in: *Berliner Zeitung*, 26.10.2007.
- Henschen, Gerhard/Wieland, Rayk: »Cui bono?« (o.D.), URL: <http://www.totersalon.de/cui-bono.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Hentschel, Gerd: »Stereotyp und Prototyp. Überlegungen zur begrifflichen Abgrenzung vom linguistischen Standpunkt«, in: Hans H. Hahn (Hrsg.): *Historische Stereotypenforschung. Methodische Überlegungen und empirische Befunde*, Oldenburg: BIS 1995, S. 14-40.
- Hepp, Andreas/Vogelgesang, Waldemar: »Ansätze einer Theorie populärer Events«, in: Dies. (Hrsg.): *Populäre Events. Medienevents, Spielevents, Spaßevents*, Opladen: Leske + Budrich 2003, S. 11-36.
- Herbing, Alina/Sourlier, Stefanie: »Email-Interview mit Stefanie Sourlier«, auf: *Prosanova.net* (2011), URL: <http://pn11.prosanova.net>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Herder, Johann Gottfried: »Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und in neuen Zeiten« (1778), in: *Werke in zehn Bänden*, Bd. 4: Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774-1787, hrsg. v. Jürgen Brummack u. Martin Bollacher, Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker-Verlag 1994, S. 149-214.
- Herkner, Werner: *Lehrbuch Sozialpsychologie*, 5., korr. u. erw. Aufl., Bern u.a.: Huber 1991.
- Herrmann, André: »FK Inter Slam 09 vs. AutoNaMa« (2.11.2009), URL: <http://www.andreherrmann.de/fk-inter-slam-09-vs-autonama/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

11. Literaturverzeichnis

- Herrmann, André: »SLAM 2014 diskutiert: Poetry Slams im deutschsprachigen Raum – Teil 1: Boris Preckwitz«, auf: *SLAM 2014* (20.10.2014), URL: <http://www.slam2014.de/slam-2014-diskutiert-poetry-slam-im-deutschsprachigen-raum-teil-1-boris-preckwitz/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Herrmann, Ulrich: »Das 18. Jahrhundert als Epoche der deutschen Bildungsgeschichte und der Übergang ins 19. Jahrhundert«, in: Ders./Notker Hammerstein (Hrsg.): *Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte*, Bd. II: 18. Jahrhundert. Vom späten 17. Jahrhundert bis zur Neuordnung Deutschlands um 1800, München: Beck 2005, S. 547-555.
- Herrnstein Smith, Barbara: *Contingencies of Value* (1988), in: Vincent B. Leitch (Hrsg.): *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, New York, London: Norton & Company 2001, S. 1910-1932.
- Herzinger, Richard: »Jung, schick und heiter«, in: *Die Zeit*, 25.3.1999.
- Heydebrand, Renate von/Winko, Simone: *Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation*, Paderborn u.a.: Schöningh 1996.
- Hille, Almuth/Böttcher, Bas: *Die Poetry-Slam-Expedition. Materialien und Arbeitsanregungen*, Braunschweig: Schroedel 2009.
- Hille, Almuth/Böttcher, Bas: *Die Poetry-Slam-Expedition. Materialien Deutsch als Fremdsprache*, Braunschweig: Schroedel 2010.
- Hillebrandt, Claudia/Winko, Simone: »»Und jetzt will ich Ihnen sagen, warum Verdi ein Gott ist!« Sprachliche und narrative Verfahren zur emotionalen Bindung an Figuren am Beispiel von Franz Werfels *Verdi. Roman der Oper*«, in: Martin Baisch/Andreas Degen/Jana Lüdtko (Hrsg.): *Wie gebannt. Ästhetische Verfahren der affektiven Bindung von Aufmerksamkeit*, Freiburg/Breisgau, Berlin, Wien: Rombach 2013, S. 135-158.
- Hillgruber, Katrin: »Drei Fäuste für ein Halleluja«, in: *Der Tagesspiegel*, 2.2.1999.
- Hinck, Walter: »Kommunikationsweisen gegenwärtiger Literaturkritik«, in: Wilfried Barner (Hg.): *Literaturkritik – Anspruch und Wirklichkeit. DFG-Symposion 1989*, Stuttgart: Metzler 1990, S. 98-107.
- Hintermeier, Hannes: »Ausverkauft«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8.3.2006.
- Hintermeier, Hannes: »Das Asoziale Netzwerk jagt den Pinguin«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9.2.2015.
- Hintzenberg, Dagmar/Schmidt, Siegfried J./Zobel, Reinhard: *Zum Literaturbegriff in der Bundesrepublik Deutschland*, Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg 1980.
- Hinzpeter, Werner/Ljubic, Nicol: »Nashornkäfer und tote Radiergummis«, in: *Stern* (1997), H. 24, S. 174.
- Hirsch, Eric D.: »Was ist nicht Literatur?« (1978), übers. v. Jörn Gottschalk, in: Ders./Tilman Köppe (Hrsg.): *Was ist Literatur? Basistexte Literaturtheorie*, Paderborn: mentis 2006, S. 62-71.
- HIS-Institut für Bildungsforschung: »Kulturelle/musisch-ästhetische Interessen und Aktivitäten Studierender nach Geschlecht (in %)« (Tab. H1.2-20web), in: Deutsches Institut für Internationale Pädagogische Forschung (Hrsg.): »Tabellen zu Kapitel H: H1 – Individuelle Bildungsaktivitäten«, URL: <http://www.bildungsbericht.de/de/bildungsberichte-seit-2006/bildungsbericht-2012/excel-bildungsbericht-2012/h1-2012.xlsx>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

- Hitzler, Ronald: »Ein bißchen Spaß muß sein!«. Zur Konstruktion kultureller Erlebniswelten«, in: Winfried Gebhardt/Ronald Hitzler/Michaela Pfadenhauer (Hrsg.): *Events. Soziologie des Außergewöhnlichen*, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 401-412.
- Hitzler, Ronald/Bucher, Thomas/Niederbacher, Arne: *Leben in Szenen. Formen jugendlicher Vergemeinschaftung heute*, 2., aktual. Aufl., Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2005.
- Hochkeppel, Willy: »Bemerkungen über die Mündlichkeit«, in: *Merkur* 59 (2005), S. 728-734.
- Hoffmann, Torsten/Kaiser, Gerhard (Hrsg.): *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*, Paderborn: Fink 2014.
- Hoffstaedter, Petra: *Poetizität aus der Sicht des Lesers. Eine empirische Untersuchung der Rolle von Text-, Leser- und Kontexteigenschaften bei der poetischen Verarbeitung von Texten*, Hamburg: Buske 1986.
- Höge, Helmut: »Beerdigungen und Nachrufe«, in: *Hier spricht der Aushilfschauspieler!* (27.3.2008), URL: <http://blogs.taz.de/hausmeisterblog/2008/03/27>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Holert, Tom: »Abgrenzen und durchkreuzen. Jugendkultur und Popmusik im Zeichen des Zeichens«, in: Peter Kemper/Thomas Langhoff/Ulrich Sonnenschein (Hrsg.): *»Alles so schön bunt hier«. Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute*, Stuttgart: Reclam 1999, S. 21-33.
- Holl, Bernhard/Reissig, Lena/Schwartz, Silvio: »Literatur fürs Volk«, in: *unaufgefordert* 17 (2006), H. 1, S. 36f.
- Holman, Bob: »Congratulations. You Have Found the Hidden Book«, in: Ders./Miguel Algarin (Hrsg.): *Aloud. Voices from the Nuyorican Poets Cafe*, New York: Owl-Holt 1994, S. 1f.
- Holt, Nadine van: »Goldsucher und Trüffelschweine. Deutschsprachige Literaturzeitschriften zwischen Existenznot und Entdeckerreichtum«, in: Heinz L. Arnold/Matthias Beilein (Hrsg.): *Literaturbetrieb in Deutschland*, 3. Aufl., Neufassung, München: edition text + kritik 2009, S. 250-262.
- Holt, Nadine van/Groeben, Norbert: »Das Konzept des Foregrounding in der modernen Textverarbeitungspsychologie«, in: *Journal für Psychologie* 13 (2005), S. 311-332.
- Holzheimer, Franziska: *Strategien des Authentischen. Herausforderungen einer literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Literatur sekundärer Oralität am Beispiel von Slam Poetry*, Paderborn: Lektora 2014.
- Holzheimer, Franziska: »Warum Poetry Slams besser sind als ihr Ruf«, auf: *VICE* (27.4.2016), URL: <http://www.vice.com/alps/read/warum-poetry-slams-besser-sind-als-ihr-ruf>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Holzmeier, Carolin: »Die Netzwerker im Literaturbetrieb. Literaturagenten«, in: Heinz L. Arnold/Matthias Beilein (Hrsg.): *Literaturbetrieb in Deutschland*, 3. Aufl., Neufassung, München: edition text + kritik 2009, S. 47-58.
- Hopf, Christel: »Qualitative Interviews. Ein Überblick«, in: Uwe Flick/Ernst Kardorff/Ines Steinke: *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, Reinbek/Hamburg 2000, S. 349-360.
- Horstmann, Susanne: »Text«, in: Jan-Dirk Müller et al. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3, Berlin, New York: de Gruyter 2003, S. 594-597.

11. Literaturverzeichnis

- Howard, Jean: »Performance Art, Performance Poetry – The Two Sisters«, in: Marc Eleveld (Hrsg.): *Spoken Word Revolution. Slam, Hip-Hop, and the Poetry of a New Generation*, Naperville: Sourcebooks MediaFusion 2003, S. 64-67.
- Hradil, Stefan: *Soziale Ungleichheit in Deutschland*, 8., überarb. Aufl., Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2001, S. 157-160.
- Huelstrunk, Dirk: »Interview bei Stage Poets 22.3.16«, auf: *Dirk HuelsTrunk – sound poetry performance* (23.3.2016), URL: <http://www.dirkhuelstrunk.de/de/interview-bei-stage-poets-22-3-16/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Hügel, Hans-Otto: »Ästhetische Zweideutigkeit der Unterhaltung. Eine Skizze ihrer Theorie«, in: *montage/av* 2 (1993), H. 1, S. 119-141.
- Hügel, Hans-Otto: Einführung, in: Ders. (Hrsg.): *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2003, S. 1-22.
- Hügel, Hans-Otto: »Unterhaltung«, in: Ders. (Hrsg.): *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2003S. 73-82.
- Hügel, Hans-Otto: »Unterhaltungsliteratur«, in: Erhard Schütz et al. (Hrsg.): *Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen*, Reinbek/Hamburg: Rowohlt 2005, S. 354-356.
- Hugendick, David/Albrecht, Jörg: »Ich will überfordern«, auf: *Zeit online* (29.6.2007), URL: <http://www.zeit.de/online/2007/27/klagenfurt-albrecht>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Huizinga, Klaas: *Homo legens. Vom Ursprung der Theologie im Lesen*, Berlin, New York: de Gruyter 1996.
- Hülswitt, Tobias: »Dinkie Donkie. Literatur in Clubs oder Was bedeutet das Lachen?«, in: *Kursbuch* (2003), H. 153, S. 87-100, hier S. 91.
- Huysen, Andreas: *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington: Indiana University Press 1986.
- Iken, Matthias: »Lesen als Störfall«, in: *Hamburger Abendblatt*, 23.4.2012.
- International Labour Organization: »ISCO-88: Major, sub-major, minor and unit group titles« (o.D.), URL: <http://www.ilo.org/public/english/bureau/stat/isco/isco88/major.htm>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- International Labour Organization: »ISCO-08 Structure and preliminary correspondence with ISCO-88« (o.D.), URL: <http://www.ilo.org/public/english/bureau/stat/isco/isco08/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Irlner, Klaus: »Es hat sich ausgelesen«, in: *die tageszeitung*, 4.10.2013.
- Jäger, Georg: »Die Avantgarde als Ausdifferenzierung des bürgerlichen Literatursystems. Eine systemtheoretische Gegenüberstellung des bürgerlichen und avantgardistischen Literatursystems mit einer Wandlungshypothese«, in: Michael Titzmann (Hrsg.): *Modelle des literarischen Strukturwandels*, Tübingen: Niemeyer 1991, 221-244.
- Jahn, Jonas et al.: »Willkommen beim Slam2010!«, in: Dies. (Hrsg.): *Die 14. Deutschsprachigen Poetry Slam Meisterschaften vom 10. bis 13. November im Ruhrgebiet. SLAM 2010*, Essen 2010 (Programmheft), o.P.
- »Jahresbestseller Hardcover« (o.V.), auf: *buchreport.de*, URL: http://www.buchreport.de/bestseller/jahresbestseller/hardcover.htm?tx_bestseller_pi1%5Bjahr%5D=2011, Datum des Zugriffs: 18.1.2012.

- James, Caryn: »Poetry Gets Real, Flashing Its Form on MTV«, in: *The New York Times*, 25.7.1993.
- Jannidis, Fotis: »Der nützliche Autor. Möglichkeiten eines Begriffs zwischen Text und historischem Kontext«, in: Ders. et al. (Hrsg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen: Niemeyer 1999, S. 353-389.
- Jannidis, Fotis: »Zwischen Autor und Erzähler«, in: Heinrich Detering (Hrsg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, Weimar: Metzler 2002, S. 540-556.
- Jannidis, Fotis: »Polyvalenz – Konvention – Autonomie«, in: Ders. et al. (Hrsg.): *Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*, Berlin, New York: de Gruyter 2003, S. 305-328.
- Jannidis, Fotis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*, Berlin, New York: de Gruyter 2004.
- Jannidis, Fotis: »Analytische Hermeneutik. Eine vorläufige Skizze«, in: Uta Klein/Katja Mellmann/Steffanie Metzger (Hrsg.): *Heuristiken der Literaturwissenschaft. Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur*, Paderborn: mentis 2006, S. 131-144.
- Jannidis, Fotis: »Zur kommunikativen Funktion. Anfänge«, in: Karl Eibl/Katja Mellmann/Rüdiger Zymner (Hrsg.): *Im Rücken der Kulturen*, Paderborn: mentis 2007, S. 185-204.
- Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Winko, Simone: »Radikal historisiert: Für einen pragmatischen Literaturbegriff«, in: Dies. (Hrsg.): *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomenen des Literarischen*, Berlin, New York: de Gruyter 2009, S. 3-37.
- Janssen, Jürgen/Laatz, Wilfried: *Statistische Datenanalyse mit SPSS. Eine anwendungsorientierte Einführung in das Basissystem und das Modul Exakte Tests*, 8., überarb. Aufl., Berlin, Heidelberg: Springer 2013.
- Jentsch, Felix: »OFFENE BÜHNE im Zimmer 16«, URL: http://www.foerderverein-mikado.de/offene_buhne.html, Datum des Zugriffs: 6.1.2010.
- Jessen, Jens: »Dichter im Trend«, in: *Die Zeit*, 3.7.2003.
- Jessen, Jens: »Hoch die Hochkultur!«, in: *Die Zeit*, 7.7.2011.
- Jhering, Barbara von: »Sprachkünstler auf hohem Seil«, in: *Die Zeit*, 2.12.1988.
- Joas, Hans/Knöbl, Wolfgang: *Sozialtheorie. Zwanzig einführende Vorlesungen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004.
- Joch, Markus/Mix, York-Gothart/Wolf, Norbert Ch.: Einleitung, in: Dies. (Hrsg.): *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*, Tübingen: Niemeyer 2009, S. 1-9.
- Joch, Markus/Wolf, Norbert Ch.: »Feldtheorie als Provokation der Literaturwissenschaft«, in: Dies. (Hrsg.): *Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis*, Tübingen: Niemeyer 2005, S. 1-24.
- Jochum, Myriam: »Schriftsteller auf der Bühne«, auf: *Deutschlandradio Kultur* (13.3.2006), URL: http://www.deutschlandradiokultur.de/schriftsteller-auf-der-buehne.1153.de.html?dram:article_id=181141, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Joerdens, Thomas: »Wie eine Welle, auf der's sich surfen lässt«, in: *Stader Tageblatt*, 7.4.2007.

11. Literaturverzeichnis

- Johannsen, Anja: »(Un)sichtbare Handschriften. Zur problematischen Funktion von Literaturhäusern in Kanonisierungsprozessen«, in: Matthias Beilein/Claudia Stockinger/Simone Winko (Hrsg.): *Kanon, Wertung und Vermittlung. Literatur in der Wissensgesellschaft*, Berlin, Boston: de Gruyter 2012, S. 179-192.
- Johnson, Dirk: »It's Pure Poetry, for Cheers or Jeers«, in: *The New York Times*, 3.3.1988.
- Joswig, Jan: »Und über allem schwebt Harry Potter. Der Blumenbar-Verlag praktiziert den Spagat zwischen Buch- und Clubkultur«, in: *Literaturen* (2010), H. 3, S. 50-53.
- Juchem, Kerstin: *Literaturhäuser, Literaturbüros und Literaturzentren im deutschsprachigen Raum. Eine Bestandsaufnahme*, Berlin: Nicolai 2013.
- junyq: »Aus meinem Fenster«, auf: *dailymotion* (4.6.2007), URL: http://www.dailymotion.com/video/x2609a_aus-meinem-fenster-music, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- junyq: »Papa muss stark sein«, auf: Ders.: *Augen Blicke* (CD), Trottoirpoesie 2007, Track 7.
- Jürgs, Michael: »Das Böse hat einen Namen: Vattenfall«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9.4.2011.
- Jureit, Ulrike: *Generationenforschung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.
- »Kalender« (o.V.), in: *Prinz Stuttgart* (2009), H. 10, S. 122-140.
- Kämmerlings, Richard: *Das kurze Glück der Gegenwart. Deutschsprachige Literatur seit '89*, Stuttgart: Klett-Cotta 2011.
- Kampa, Andreas/Naumann, Robert/Richter, Dan/Schmidt, Jochen/Strübing, Volker/Zeisig, Stephan: *Chaussee der Enthusiasten. Die schönsten Schriftsteller Berlins erzählen was!*, 2. Aufl., Dresden, Leipzig: Voland & Quist 2005.
- Kane, David: *All Poets Welcome. The Lower East Side Poetry Scene in the 1960s*, Berkeley: University of California Press 2003.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft* (1790), hrsg. v. Heiner F. Klemme, Hamburg: Meiner 2003.
- Kapielski, Thomas: »Klassenloser Luxus«, in: *die tageszeitung*, 17.10.1988.
- Kaufman, Alan: »Die Poeten des neuen Jahrhunderts« (1992), übers. v. Bert Papenfuß, in: Paul Beatty u.a.: *Slam! Poetry. Heftige Dichtung aus Amerika* (1993), 2., überarb. Aufl., Berlin: Druckhaus Galrev 1994, S. 95f.
- Kelleter, Frank: »Populäre Serialität«, in: Ders. (Hrsg.): *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript 2012, S. 13f.
- Kemper, Peter: »Jugend und Offizialkultur nach 1945«, in: Ders./Thomas Langhoff/Ulrich Sonnenschein (Hrsg.): »*Alles so schön bunt hier*«. *Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute*, Stuttgart: Reclam 1999, S. 11-20.
- Kemper, Peter (Hrsg.): *Der Trend zum Event*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001.
- Kemper, Peter: »Event«, in: Erhard Schütz et al. (Hrsg.): *Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen*, Reinbek/Hamburg: Rowohlt 2005, S. 119f.
- Kerenski, Boris: »Ich bin ein gottverdammter kleiner Cracknigger«, in: Michael Schönauer/Joachim Schönauer (Hrsg.): *Social Beat. Slam! Poetry*, Bd. 2: Slammin' BRD. »Schluckt die sprechende Pille«, Asperg: Killroy Media 1999, S. 215.
- Kerenski, Boris: »Slam Poetry. Stimmen aus dem Untergrund«, in: *Journal der Jugendkulturen* (2001), H. 5, S. 67f.

- Kerenski, Boris: »Billiges Buffet«, in: *TITEL-Kulturmagazin* (19.2.2004), URL: <http://www.titel-magazin.de/artikel/5/384/joachim-u-michael-schoenauer-hg-social-beat-slam-poetry-bd-3.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Kerenski, Boris/YussufM: »das tupac«, in: Boris Kerenski/Sergiu Stefanescu (Hrsg.): *Kaltland Beat. Neue deutsche Szene*, Stuttgart: Ithaka 1999, S. 163-172.
- Kerenski, Boris/Stefanescu, Sergiu (Hrsg.): *Es gibt Social Beat/Slam Poetry. Texte der 90er*, Stuttgart: Ithaka 1998.
- Kessel, Markus: »Aus Negern Afrikaner machen«. *Die Vermittlung subsaharisch-afrikanischer Literaturen in deutscher Übersetzung seit Ende der 1970er Jahre*, Berlin: Saxa 2011.
- Keuchel, Susanne: »Das Kulturpublikum zwischen Kontinuität und Wandel. Empirische Perspektiven«, in: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hrsg.): *Jahrbuch für Kulturpolitik* 5 (2005), S. 111-125.
- Keuchel, Susanne: »Abwärtstrend gestoppt – Nachwuchsarbeit muss dennoch intensiviert werden. Ergebnisse aus dem 9. KulturBarometer« (2011), Folie 13, URL: http://www.miz.org/dokumente/2011_KulturBarometer.pdf, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Kienzler, Harry: *Gorbunov & Kienzler* (o.D.), URL: <http://gorbunovundkienzler.de>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Kilb, Andreas: »Die Insel des vorletzten Tages«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5.10.2011.
- Killert, Gabriele: »Brot für alle!«, in: *Die Zeit*, 10.7.2008.
- Kirchhoff, Sabine et al.: *Der Fragebogen. Datenbasis, Konstruktion und Auswertung*, 4., überarb. Aufl., Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2008.
- Kistner, Anna: »Wettstreit der Wortfechter«, in: *die tageszeitung*, 11.11.2004.
- Kistner, Anna: »Das Alphabet der Live-Literatur (für München)«, auf: *jetzt.de* (13.10.2010), URL: <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/512720/Das-Alphabet-der-Live-Literatur-fuer-Muenchen>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Kivelip, Lucy/Koschyk, Heike: »Raus aus dem Elfenbeinturm«, auf: *buchreport.de* (6.7.2011), URL: <https://www.buchreport.de/2011/07/06/raus-aus-dem-elfenbeinturm/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Klages, Helmut: »Werte und Wertewandel«, in: Uwe Andersen/Wichard Woyke (Hrsg.): *Handwörterbuch des politischen Systems der Bundesrepublik Deutschland*, 6. Aufl., Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 774-779.
- Kleiber, Georges: *Prototypensemantik. Eine Einführung* (1990), übers. v. Michael Schreiber, Tübingen: Narr 1993.
- Kleimann, Anna/Moritz, Rainer: »Lust auf Literaturhaus«, auf: *Litlog* (13.7.2011), URL: <http://www.litlog.de/lust-auf-literaturhaus/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Klein, Gabriele/Friedrich, Malte: *Is this real? Die Kultur des HipHop*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003.
- Klein, Gabriele/Friedrich, Malte: »Die Herstellung von ›Jugend‹. Vergemeinschaftung als ritualisierte Performanz«, in: Erika Fischer-Lichte et al. (Hrsg.): *Ritualität und Grenze*, Tübingen, Basel: Francke 2003, S. 219-233.

- Klein, Gabriele/Friedrich, Malte: »Performativität und Event. Zur Konstitution des popkulturellen Feldes HipHop«, in: Erika Fischer-Lichte et al. (Hrsg.): *Performativität und Ereignis*, Tübingen, Basel: Francke 2003, S. 339-355.
- Klein, Georg: »Letzte Lesung«, in: Thomas Böhm (Hrsg.): *Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen*, Berlin: Tropen 2003, S. 7-12.
- »Kleiner Hit« (o.V.), in: *Der Spiegel* (1995), H. 40, S. 142-144.
- Kling, Thomas: »Sprachinstallation 1«, in: Ders.: *Itinerar*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997, S. 9-13.
- Kling, Thomas: »Sprachinstallation 2«, in: Ders.: *Itinerar*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997, S. 15-26.
- Kling, Thomas: »Hugo Ball. Frühe Performance«, in: Ders.: *Itinerar*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997, S. 31-40.
- Kling, Thomas: »Memorizer«, in: Ders.: *Itinerar*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997, S. 59-67.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: »Von der Deklamazion«, in: *Sämmtliche Werke*, Bd. 9, Leipzig: Göschen 1857, S. 443f.
- Klose, Werner: »Literarisches Leben an der Schule. Autorenlesung«, in: Walter Seifert (Hrsg.): *Literatur und Medien in Wissenschaft und Unterricht. Festschrift für Albrecht Weber zum 65. Geburtstag*, Köln, Wien: Böhlau 1987, S. 165-172.
- Klötgen, Frank (Red.): »Andy Strauß« (o.V.), auf: *Slam2007 in Berlin – 10 Jahre deutschsprachige Poetry-Slam-Meisterschaften – vom 3.-7. Oktober 2007* (o.D.), URL: http://slam2007.de/teilnehmer/detail/andy_strauss.html, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Klötgen, Frank (Red.): »Bumillo« (o.V., o.D.), auf: *Slam2007 in Berlin – 10 Jahre deutschsprachige Poetry-Slam-Meisterschaften – vom 3.-7. Oktober 2007*, URL: <http://www.slam2007.de/teilnehmer/detail/bumillo.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Knickmann, Hanne: »Auf Lesereise. Von »Wasserglaslesungen« bis »Slam-Poetry-Performances««, in: *literaturblatt für Baden-Württemberg* (2005), H. 2, S. 5-8.
- Knoblauch, Hubert: »Das strategische Ritual der kollektiven Einsamkeit. Zur Begrifflichkeit und Theorie des Events«, in: Winfried Gebhardt/Ronald Hitzler/Michaela Pfadenhauer (Hrsg.): *Events. Soziologie des Außergewöhnlichen*, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 33-50.
- Knoblauch, Hubert/Schnettler, Bernt: »Vom sinnhaften Aufbau zur kommunikativen Konstruktion«, in: Manfred Gabriel (Hrsg.): *Paradigmen der akteurszentrierten Soziologie*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2004, S. 121-137.
- Knödler, Gernot: »Kulturförderpreis für Vattenfall«, in: *die tageszeitung*, 15.9.2011.
- Köhle, Diana/Köhle, Markus (Hrsg.): *Ö-Slam. 1. Österreichische Poetry Slam Meisterschaft*, Wien: Edition Aramo 2008.
- Köhle, Diana/Medusa, Mieke (Hrsg.): *textstrom. Poetry Slam – Slam Poetry*, Wien: Edition Aramo 2006.
- Köhler, Andrea/Moritz, Rainer (Hrsg.): *Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, Leipzig: Reclam 1998.
- Kohls, Mareile/Stuckrad-Barre, Benjamin von: »Sex and Drugs and Deutsche Bahn«, in: *Allegra* (1999), H. 9, o.P.

- Kommission der Europäischen Gemeinschaften: »Empfehlung der Kommission vom 29. Oktober 2009 über die Verwendung der International Standard Classification of Occupation (ISCO-08)«, in: *Amtsblatt der Europäischen Union* (2009) H. 292, S. 31-47.
- Konietzka, Dirk: *Lebensstile im sozialstrukturellen Kontext. Ein theoretischer und empirischer Beitrag zur Analyse sozialer Ungleichheiten*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1995.
- Köppe, Karolin: »Buchevent zu »Der dunkle Thron« von Rebecca Gablé«, auf: *Karo adores ...* (1.11.2011), URL: <http://karoadores.blogspot.de/2011/11/buchevent-zu-der-dunkle-thron-von.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Köppe, Tilmann: »Prinzipien der Interpretation – Prinzipien der Rationalität. Oder: Wie erkundet man fiktionale Welten?«, in: *Scientia Poetica* 9 (2005), S. 310-329.
- Köppe, Tilmann: *Literatur und Erkenntnis. Studien zur kognitiven Signifikanz fiktionaler literarischer Werke*, Paderborn: mentis 2008.
- Köppe, Tilmann/Winko, Simone: *Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2008.
- Kostelanetz, Richard: »Mail Art«, in: Ders. (Hrsg.): *Dictionary of the Avant-Gardes*, 2., überarb. Aufl., New York: Routledge 2001, S. 388.
- Kotteder, Franz: »Hier spricht der Dichter«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 29.11.1994.
- Kraaykamp, Gerbert/Eijck, Koen van: »The Intergenerational Reproduction of Cultural Capital: A Threefold Perspective«, in: *Social Forces* 89 (2010), S. 209-231.
- Krais, Beate/Bourdieu, Pierre: »Pierre Bourdieu im Gespräch mit Beate Krais«, in: Ders./Jean-Claude Chamboredon/Jean-Claude Passeron: *Soziologie als Beruf. Wissenschaftstheoretische Voraussetzungen soziologischer Erkenntnis*, hrsg. v. Beate Krais, Berlin, New York: de Gruyter 1991, S. 269-283.
- Krämer, Sebastian: »Drehbuchlesung: Der Exorzist minus drei (Live, Quatsch Comedy Club Berlin)«, auf: *Schlaflieder zum Wachbleiben* (Audio-CD), Bochum: Roof 2008, Track 18.
- Kraus, Karl: »Tagebuch«, in: *Die Fackel* 10 (1908), H. 251f., S. 34-45.
- Krause, Tilman: »Im Land des Bildungsbürgertums«, in: *Die Welt*, 28.12.2002.
- Krech, David et al.: *Grundlagen der Psychologie* (1982), Studienausgabe, Bd. 7: Sozialpsychologie, hrsg. v. Hellmuth Benesch, übers. v. Brigitte Stein, Weinheim: Beltz 1992.
- Krekeler, Elmar: »Wundervolle Waschlappen«, in: *Die Welt*, 10.10.2009.
- Kreuzer, Helmut: »Zum Literaturbegriff der sechziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland«, in: Ders.: *Veränderungen des Literaturbegriffs. Fünf Beiträge zu aktuellen Problemen der Literaturwissenschaft*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1975, S. 64-75.
- Krieger, Daniel J./Belliger, Andréa: Einleitung, in: Dies. (Hrsg.): *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch* (1998), 3. Aufl., Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2006, S. 7-34.
- Krimifestival München GbR: »Krimi Home« (o.D.), URL: <http://www.krimifestival-muenchen.de/index.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Kuhlbrodt, Detlev: »Töte den Affen!«, in: *die tageszeitung*, 10.8.1993.
- Kurz, Gerhard: »Bestimmte Fülle: Vieldeutigkeit«, in: Ders.: *Macharten. Über Rhythmus, Reim, Stil und Vieldeutigkeit*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999, S. 85-109.

- laienlyrix (Hrsg.): »Die Nacht im Blutbett des Schwagers« und andere Clubgeschichten, Dresden: laienlyrix 2003.
- Lamnek Siegfried: *Gruppendiskussion. Theorie und Praxis*, Weinheim: PVU 1998.
- Lamprecht, Stephanie: »Autor Roger Willemsen: »Wir werden verleumdet und beschimpft«, auf: *Hamburger Morgenpost* (19.4.2013), URL: <http://www.mopo.de/politik/gegner-der-vattenfall-lesetage-bedraengt-autor-roger-willemsen---wir-werden-verleumdet-und-beschimpft-,5067150,22536520.html#>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Lange, Heiner: »Kiezmeisterschaft«, auf: *Lange.Slam.Blog* (20.1.2008), URL: <http://dichterlange.de/blog/?p=160>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Langshausen, Birgit: »Ein Mann für jede Tonart«, in: *Kritische Ausgabe* (2000), H. 1, S. 27.f.
- László, János/Viehoff, Reinhold: *Genre-specific Knowledge and Literary Understanding. Some Empirical Investigations*, Siegen: LUMIS/Universität-Gesamthochschule Siegen 1992.
- Laux, Johann/Matthiae, Astrid: »Vattenfall ist kein Schicksal«, in: *die tageszeitung*, 2.3.2011.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/Main: Verlag der Autoren 1999.
- Lenz, Alexandra N.: »Zum Salienzbeffriff und zum Nachweis salienter Merkmale«, in: Christina A. Anders/Markus Hundt/Alexander Lasch (Hrsg.): »*Perceptual Dialectology*«. *Neue Wege der Dialektologie*, Berlin, New York: de Gruyter 2010, S. 89-110.
- Lenz, Daniel: »Begrenzte Aufnahmefähigkeit«, in: *buchreport.express* (2008), H. 49, S. 6.
- »Lesebühne« (o.V.), in: *Wikipedia* (17.5.2016), URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Lesebühne>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- »Lesebühnen« (o.V.), auf: Kreis der Freunde und Förderer des Masterstudiengangs Angewandte Literaturwissenschaft e.V.: *Preise für die Berliner Lesebühnen des Jahres*, URL: <http://www.beste-lesebuehne.de/lesebuehnen>, Datum des Zugriffs: 16.1.2012.
- »Lesung mit Stevan Paul« (o.V.), auf: Kühlungsborn kocht (o.D.), URL: <http://www.gourmettage.com/event/lesung-mit-stevan-paul>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- »Lesung und Party: »Gestern war auch schon ein Tag« (o.V.), in: *Literatur in Hamburg* (28.09.2009), URL: <http://www.literaturinhamburg.de/index.php?id=1&aufmacher=145&day=28&month=9&year=2009>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Levinson, Stephen C.: »A Review of »Relevance«, in: *Journal of Linguistics* 25 (1989), S. 455-472.
- Levinson, Stephen C.: *Presumptive Meanings. The Theory of Generalized Conversational Implicature*, Cambridge, London: MIT 2000.
- Lewis, David: *Conventions*, Cambridge: MIT Press 1968.
- Link, Heiner (Hrsg.): *Trash-Piloten. Texte für die 90er*, Leipzig: Reclam 1997.
- Link, Jürgen: »Literaturanalyse als Interdiskursanalyse«, in Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hrsg.): *Diskursanalyse und Literaturwissenschaft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988, S. 284-307.
- Linke, Angelika/Nussbaumer, Markus/Portmann, Paul R.: *Studienbuch Linguistik*, 5., erw. Aufl., Tübingen: Niemeyer 2004.

- Lipczinsky, Maike/Böttcher, Bas: »Der Blick aufs Alltägliche, aber aus einer etwas anderen Perspektive«. Ein Gespräch mit Bastian Böttcher«, in: Andrea Bartl (Hrsg.): *Verbalträume. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Augsburg: Wißner 2005, S. 285-299.
- Lipton, Peter: *Inference to the Best Explanation* (1991), 2., überarb. Aufl., London, New York: Routledge 2004.
- »lit.COLOGNE 2014 endet mit Besucherrekord« (o.V.), auf: *boersenblatt.net* (24.3.2014), URL: http://www.boersenblatt.net/artikel-silberschweinpreis_an_gunnar_cynybulk.787780.html, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Literarisches Zentrum Göttingen e.V.: »Hausbesuch VIII« (2009), URL: <http://www.literarisches-zentrum-goettingen.de/programm/herbst-winter-2009-2010/hauptprogramm/christoph-d-brumme/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Literarisches Zentrum Göttingen e.V.: »Hausbesuch X« (2010), URL: <http://www.literarisches-zentrum-goettingen.de/programm/herbst-winter-2010-2011/hauptprogramm/hausbesuch-x/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- »Literaturförderung und Porträts – gegliedert nach Bundesländern« (o.V.), in: Michael Basse/Eckard Pfeiffer (Hrsg.): *Literaturwerkstätten und Literaturbüros in der Bundesrepublik. Ein Handbuch der Literaturförderung und der literarischen Einrichtungen der Bundesländer*, Lebach: Hempel 1988, S. 33-175.
- Literaturhaus Hamburg: *Dichter geht's nicht. Unterstützen Sie das Literaturhaus Hamburg!*, Hamburg: Literaturhaus e.V. (o.D.).
- Literaturhaus Köln e.V.: »das junge literaturhaus« (o.D.), URL: http://www.junges-literaturhaus.de/htmlTdas_junge_literaturhaus.html, Datum des Zugriffs: 7.1.2010.
- Literaturwerkstatt Berlin (Hrsg.): *SLAM! Poetry. Heftige Dichtung aus Amerika*, Berlin: Galrev 1993.
- Literaturzentrum Hamburg e.V.: »Aufgaben und Ziele des Vereins« (o.D.), URL: <http://www.lit-hamburg.de/?q=node/5>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Lohaus, Arnold/Vierhaus, Marc/Maass, Asja: *Entwicklungspsychologie des Kinder- und Jugendalters*, Berlin, Heidelberg: Springer 2010.
- Lotion, Ivo (Red.): »Liebe Statt Drogen – Die Sonne wird scheinen«, auf: *YouTube* (12.6.2006) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Gm4D3skDumo>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Lorenz, Otto: »Literatur als Gespräch. Zur Aufgabe von Literaturkritik heute«, in: *text + kritik* (1988), H. 100, S. 100-106.
- Löw, Martina: *Raumsoziologie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001.
- Luft, Sabine: »Visitenkarten eines Verlags«. *Aufbau, Funktion und Entwicklung der Verlagsvorschau seit der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts. Mit einer Studie zu den Vorschauen des C.H. Beck-Verlags*, Erlangen: Buchwissenschaften/Universität Erlangen-Nürnberg 2004.
- Luhmann, Niklas: »Sinn als Grundbegriff der Soziologie«, in: Ders./Jürgen Habermas (Hrsg.): *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie. Was leistet die Systemforschung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1971, S. 25-100.
- Luhmann, Niklas: »Einfache Sozialsysteme«, in: *Zeitschrift für Soziologie* 1 (1972), S. 51-63.

11. Literaturverzeichnis

- Luhmann, Niklas: »Kunst als Medium zweiter Ordnung. Differenz Medium – Form« (1986), in: Günter Helmes/Werner Köster (Hrsg.) *Texte zur Medientheorie*, Stuttgart: Reclam 2004, S. 298-303.
- Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien* (1996), 3. Aufl., Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2004.
- Luhmann, Niklas: »Ist Kunst codierbar?« (1976), in: Ders.: *Schriften zu Kunst und Literatur*, hrsg. v. Niels Werber, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2008, S. 14-44.
- Luhmann, Niklas: »Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst« (1986), in: Ders.: *Schriften zu Kunst und Literatur*, hrsg. v. Niels Werber, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2008, S. 139-188.
- Luhmann, Niklas: »Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems« (1998), in: Ders.: *Schriften zu Kunst und Literatur*, hrsg. v. Niels Werber, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2008, S. 316-352.
- Luhmann, Niklas: »Literatur als Kommunikation« (1996), in: Ders.: *Schriften zu Kunst und Literatur*, hrsg. v. Niels Werber, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2008, S. 372-388.
- Luserke, Matthias: *Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen*, Stuttgart: Reclam 1997.
- »Lyrik der Straße« (o.V.), in: *Der Spiegel* (1997), H. 17, S. 205.
- Machinek, Angelika: »Wozu Literaturkritik? Empirische und innerbetriebliche Bedeutung von Rezensionen«, in: *text + kritik* (1988), H. 100, S. 82-88.
- MACHT: »Intro«, in: Dies. (Hrsg.): *organisierte Literatur*, Hamburg: Rotbuch 2002, S. 8f.
- MacNaughton, Anne: »The Tao Poetry Circus«, in: Marc Eleveld (Hrsg.): *Spoken Word Revolution. Slam, Hip-Hop, and the Poetry of a New Generation*, Naperville: Sourcebooks MediaFusion 2003, S. 101-103.
- Magenau, Jörg: »Der Trost der Peinlichkeit«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.1.2000.
- Magliano, Joseph P./Baggett, William B./Graesser, Arthur C.: »A Taxonomy of Inference Categories That May Be Generated During the Comprehension of Literary Texts«, in: Roger J. Kreuz/Mary S. MacNealy (Hrsg.): *Empirical Approaches to Literature and Aesthetics*, Norwood: Ablex 1996, S. 201-220.
- Mahling, Marina: *Lesestoffe im Deutschunterricht, Privatlektüre und Lesemotivation von Schülern der gymnasialen Oberstufe*, Erlangen: Universität Erlangen-Nürnberg 2010.
- Mandel, Birgit: »Audience Development als Aufgabe von Kulturmanagementforschung«, in: *Jahrbuch für Kulturmanagement* 4 (2012), S. 15-27.
- Mandel, Birgit: »Das Kulturpublikum. Erkenntnisse der Kulturnutzerforschung«, in: Dies. (Hrsg.): *Interkulturelles Audience Development. Zukunftsstrategien für öffentlich geförderte Kultureinrichtungen*, Bielefeld: transcript 2013, S. 19-43.
- Mangasser-Wahl, Martina: *Von der Prototypensemantik zur empirischen Semantik. Dargestellt am Beispiel von Frauenkategorisierungen*, Frankfurt/Main u.a.: Lang 2000.
- Mangold, Ijoma: »Schiffbruch im Wörter-See«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 01.07.2002.
- Margolis, Joseph: *The Language of Art and Art Criticism*, Detroit: Wayne State University Press 1965.
- Markgraf, Hendrik: Editorial, in: *börsenblatt* (2003), H. 18, S. 3.
- Maron, Monika: »Der Schriftsteller als Wanderzirkus«, in: *du* (1988), H. 11, S. 116.
- Martschinkowsky, Maik: »[slamily] Betrifft: Ich bin's nochma'«, Mailinglist: *slamily@yahoooroups.de*, 31.8.2007.
- März, Ursula: »Geräuschkulisse Buch«, in: *Frankfurter Rundschau*, 27.9.2002.

- März, Ursula: »Alles Erlebte ausschütten«, in: *Zeit Literatur*, März 2015, S. 26f., (Beilage zu *Die Zeit*, 12.3.2015).
- Masomi, Sulaiman: *Poetry Slam. Eine orale Kultur zwischen Tradition und Moderne*, Paderborn: Lektora 2012.
- Matthiae, Astrid et al.: »Lesetage selber machen – Vattenfall Tschüss sagen«. *Programm vom 6. – 15. April 2011*, Hamburg 2011 (Programmheft), o.P.
- Matussek, Matthias: »Freibeuter der Poesie«, in: *Der Spiegel* (1993), H. 23, S. 227-230.
- Maue, Karl-Otto/Jarchow, Klaas: »Literarisches Leben in Hamburg. Von den Nachkriegsjahren bis zur Gegenwart. In dreizehn Ausschnitten«, in: Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg (Hrsg.): *Hamburg literarisch. Ein Adreßbuch*, Hamburg: Dölling und Galitz 1990, S. 12-32.
- Maurach, Martin: *Das experimentelle Hörspiel. Eine gestalttheoretische Analyse*, Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 1995.
- Maye, Harun: »Klopstock!« Eine Fallgeschichte zur Poetik der Dichterlesung im 18. Jahrhundert«, in: Ders./Cornelius Reiber/Nikolaus Wegmann (Hrsg.): *Original/Ton. Zur Mediengeschichte des O-Tons*, Konstanz: UVK 2007, S. 165-190.
- Maye, Harun: »Eine kurze Geschichte der deutschen Dichterlesung«, in: *Sprache und Literatur* 43 (2012), S. 38-49.
- Mayring, Philipp: »Kombination und Integration quantitativer und qualitativer Analyse«, in: *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 2 (2001), No. 1, Art. 6, URL: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs010162>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Mayring, Philipp: *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*, 11., aktual. u. überarb. Aufl., Weinheim/Basel: Beltz 2010.
- McAdams, Stephan/Drake, Carolyn: »Auditory Perception and Cognition«, in: Steven Yantis (Hrsg.): *Steven's Handbook of Experimental Psychology*, Bd. 1: Sensation and Perception, 3., überarb. Aufl., New York: Wiley & Sons 2002, S. 397-452.
- McDaniel, Jeffrey: »Slam and the Academy«, in: Gary M. Glazner (Hrsg.): *Poetry Slam. The Competitive Art of Performance Poetry*, San Francisco: Maniac D 2000, S. 35-37.
- McTavish, Lianne: »Museum«, übers. v. Brigitta Hügel, in: Hans-Otto Hügel (Hrsg.): *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2003, S. 317-321.
- Menasse, Eva: *Lässliche Todsünden*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009.
- Menrath, Stefanie: *Represent what ... Performativität von Identitäten im HipHop*, Hamburg: Argument 2001.
- Mercier, Louis-Sébastien: *Neuer Versuch über die Schauspielkunst* (1773), übers. v. Heinrich Leopold Wagner, Leipzig: Schwickert 1776.
- Messmer, Susanne: »Literarische Schnapsfinanzierung«, in: *die tageszeitung*, 23.5.1998.
- Messmer, Susanne/Ahne: »Gott ist einer von uns. Er wohnt in der Choriner Straße«, in: *die tageszeitung*, 7.5.2016.
- Meyer, Jim: »What is Literature? A Definition Based on Prototypes«, in: *Work Papers of the Summer Institute of Linguistics* (1997), URL: <http://www.und.nodak.edu/dept/linguistics/1997Meyer.htm>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

- Meyer-Kalkus, Reinhart: *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, Berlin: Akademie 2001.
- Meyer-Kalkus, Reinhart: »Heinrich von Kleist und Heinrich August Kerndörfer. Zur Poetik von Vorlesen und Deklamation«, in: *Kleist-Jahrbuch* (2001), S. 55-88.
- Meyer-Kalkus, Reinhart: »Ich schreibe so laut ich kann«. Literatur auditiv«, in: *goon* 17 (2006), S. 36-39.
- Meyer-Kalkus, Reinhart: »Ohrenbelichtung für alle«. Thomas Kling über den Dichter als »Live-Act«, in: Frieder von Ammon/Peer Trilcke/Alena Scharfschwert (Hrsg.): *Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012, S. 241-262.
- Michaelis, Rolf: »Wartesaal der Poesie«, in: *Die Zeit*, 27.6.1986.
- Miller, Barbara: »Kommunikation als Führungsinstrument«, in: Miriam Landers/Eberhard Steiner (Hrsg.): *Psychologie der Wirtschaft*, Wiesbaden: Springer VS 2013, S. 327-359.
- Mirbeth, Stefan: Vorwort, in: Ders./Ko Bylantzky/Rayl Patzak (Hrsg.): *SLAM. texte aus dem substanz. Spektrum der Münchner Underground-Literatur*, München: TN 1997, S. 7f.
- Mirbeth, Stefan/Bylantzky, Ko/Patzak, Rayl (Hrsg.): *SLAM. texte aus dem substanz. Spektrum der Münchner Underground-Literatur*, München: TN 1997.
- Mohl, Nils: *High & Low Level Litbizz. Über den Berufs- und Karrierestart von Schriftstellern heute*, Hamburg: Artislife 2006.
- Moldenhauer, Friederike/Bitter, Joachim: *Literatur veranstalten. Lesung, Vortrag, Event. Ein Ratgeber zu Konzept, Organisation und Durchführung*, München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung 2005.
- Mommsen, Wolfgang J.: »Die Herausforderung der bürgerlichen Kultur durch die künstlerische Avantgarde« (1994), in: Ders.: *Bürgerliche Kultur und politische Ordnung. Künstler, Schriftsteller und Intellektuelle in der deutschen Geschichte 1830-1933* (2000), 2. Aufl., Frankfurt/Main: Fischer 2002, S. 158-177.
- Morawietz, Eva: *A Modern Literary Vernacular. Canonization Practices in American Culture from the 1950s to the 1970s*, Salzhemmendorf: blumenkamp 2012.
- Morawietz, Kurt: »Werkstatt-Arbeit: Ja oder Nein?«, in: Michael Basse/Eckard Pfeiffer (Hrsg.): *Literaturwerkstätten und Literaturbüros in der Bundesrepublik. Ein Handbuch der Literaturförderung und der literarischen Einrichtungen der Bundesländer*, Lebach: Hempel 1988, S. 20-23.
- Moritz, Rainer: »20 Jahre Literaturhaus e.V. – 11. November 2005«, URL: <http://www.literaturhaus-hamburg.de/lit/page/64/index.html>, Datum des Zugriffs: 14.5.2012.
- Moritz, Rainer: »Literaturhaus«, in: Stefan Neuhaus: *Literaturvermittlung*, Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 2009, S. 275-277.
- Moritz, Rainer: »Ein Forum für die Literatur. Literaturhäuser«, in: Heinz L. Arnold/Matthias Beilein (Hrsg.): *Literaturbetrieb in Deutschland*, 3. Aufl., Neufassung, München: edition text + kritik 2009, S. 123-129.
- Moritz, Rainer: »Die Verteidigung des Wasserglases«, auf: *buchreport.de* (7.4.2010), URL: <https://www.buchreport.de/2010/04/07/die-verteidigung-des-wasserglases/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

- Moritz, Rainer/Albers, Volker: »Lesen und lesen lassen«, in: *Hamburger Abendblatt*, 27.11.2014.
- Moser, Doris: *Der Ingeborg-Bachmann-Preis. Börse, Show, Event*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2004.
- Moser, Doris: »Erbarmungswürdig hervorragend. Literarisches Leben zwischen Kulturation und Künstlersozialversicherung. Der Literaturbetrieb in Österreich«, in: Heinz L. Arnold/Matthias Beilein (Hrsg.): *Literaturbetrieb in Deutschland*, 3. Aufl., Neufassung, München: edition text + kritik 2009, S. 375-409.
- Müller, Adam: *Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland* (1816), hrsg. v. Arthur Salz, München: Drei Masken 1920.
- Müller, Hans-Peter: »Kultur, Geschmack und Distinktion. Grundzüge der Kultursoziologie Pierre Bourdieus«, in: Rainer M. Lepsius/Johannes Weiß/Friedhelm Neidhardt (Hrsg.): *Kultur und Gesellschaft*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1986, S. 162-190.
- Müller, Hermann J./Krummenacher, Joseph: »Aufmerksamkeit«, in: Joachim Funke/Peter A. Frensch (Hrsg.): *Handbuch der Allgemeinen Psychologie – Kognition*, Göttingen u.a.: Hogrefe 2006, S. 118-126.
- Müller, Klaus: »Formen der Markierung von »Spaß« und Aspekte der Organisation des Lachens in natürlichen Dialogen«, in: *Deutsche Sprache* 11 (1983), S. 289-321.
- Müller, Lothar: *Die zweite Stimme. Vortragskunst von Goethe bis Kafka*, Berlin: Wagenbach 2007.
- Müller, Lothar: »Reim und Remix«, in: *Merkur* 61 (2007), S. 956-961.
- Mummendey, Hans-Dieter/Grau, Ina: *Die Fragebogen-Methode*, 5., überarb. u. erw. Aufl., Göttingen u.a.: Hogrefe 2008.
- MusikWoche: »Universal macht mit Mehlhose Trottoirpoesie«, auf: *mediabiz* (22.6.2007), URL: <https://www.mediabiz.de/musik/news/universal-macht-mit-mehlhose-trottoirpoesie/235326/4107>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Muth, Ludwig: »Einführung: Buchmarktforschung – wozu?«, in: Ders. (Hrsg.): *Der befragte Leser. Buch und Demoskopie*, München u.a.: Saur 1993, S. 1-25.
- Nadeau, Maurice: *Geschichte des Surrealismus* (1945), übers. v. Karl H. Laier, Reinbek/Hamburg: Rowohlt 1992, S. 32.
- Najder, Zdzisław: *Values and Evaluations*, Oxford: Clarendon 1975.
- Naumann, Michael: »Im Wiener Bestiarium«, in: *Die Zeit*, 27.8.2009.
- Neidhart, Thilo: »Ein Krm Krm, bitte«, in: *Die Zeit*, 15.9.1995.
- Nelson, Cary (Red.): »The Black Arts Movement«, in: Ders. (Hrsg.): *Modern American Poetry*, URL: <http://www.english.illinois.edu/maps/blackarts/blackarts.htm>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Netzwerk der Literaturhäuser e.V.: »Das Netzwerk der Literaturhäuser«, auf: *literaturhaus.net* (o.D.), URL: <http://www.literaturhaus.net/netzwerk>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Neuhaus, Stefan: *Literaturvermittlung*, Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 2009.
- Neumeister, Andreas/Hartges, Marcel (Hrsg.): *Poetry! Slam! Texte der Pop-Fraktion*, Reinbek/Hamburg: Rowohlt 1996.

- Nickel, Gunther: »Krise der Literaturkritik. Historische Dimensionen eines aktuellen Themas«, in: Ders. (Hrsg.): *Kaufen! statt Lesen! Literaturkritik in der Krise?*, Göttingen: Wallstein 2005, S. 5-19.
- Nickel-Bacon, Irmgard/Groeben, Norbert/Schreier, Margrit: »Fiktionssignale pragmatisch. Ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiktion(en) und Realität(en)«, in: *Poetica* 32 (2000), S. 267-299.
- Nieder, Susanna: »Über Grenzen gehen«, in: *Der Tagesspiegel*, 8.11.1995.
- Niekrenz, Yvonne: »Gemeinschaft als Körperwissen. Rituelle Verkörperungen von Gemeinschaft und das Spielerische«, in: Robert Gugutzer/Michael Staack (Hrsg.): *Körper und Ritual. Sozial- und kulturwissenschaftliche Zugänge und Analysen*, Wiesbaden: Springer VS 2015, S. 41-53.
- Nielsen, Jens R.: »Manga – Comics aus einer anderen Welt?«, in: Stephan Ditschke/Katerina Kroucheva/Daniel Stein (Hrsg.): *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*, Bielefeld: transcript 2009, S. 335-357.
- Niemann, Norbert: »Leistungskurs Literatur«, in: Thomas Böhm (Hrsg.): *Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen*, Berlin: Tropen 2003, S. 106-118.
- Niklas, Matthias/Römer, Felix: »Ein bisschen ehrlicher«, auf: *Slammin' Poetry* (2.8.2009), URL: <http://www.slammin-poetry.de/magazin/slam-poeten-im-interview-felix-roemer>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Nöske, Thomas: »Schonungslos lebendig oder wie Michaela Seul das richtige Leben aus dem falschen schälte«, auf: *Unrast Verlag* (o.D.), URL: <https://www.unrast-verlag.de/component/content/article/79-pressestimmen/89-schonungslos-lebendig>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Nöske, Thomas: »Der Ursprung des Social-Beat und sein Sündenfall«, in: Boris Kerenki/Sergiu Stefanescu (Hrsg.): *Kaltland Beat. Neue deutsche Szene*, Stuttgart: Ithaka 1999, S. 86-89.
- Novak, Julia: *Live Poetry. An Approach to Poetry in Performance*, Amsterdam, New York: Rodopi 2011.
- Nüchtern, Klaus/Kehlmann, Daniel: »Beim Nasenbohren sieht jeder hin!«, in: *Falter*, 14.1.2009.
- Off, Jan: »Sackhüpfen in Stahlgewittern«, in: *Die Zeitung aus der Roten Fabrik* (2006), H. 226, S. 7.
- Ohlenforst, Silke: »Martin Walser vor die Videoleinwand?«, auf: *buchreport.de* (13.4.2010), URL: <https://www.buchreport.de/2010/04/13/martin-walser-vor-die-videoleinwand/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- O'Keefe Aptowicz, Cristin: *Words in Your Face. A Guided Tour through Twenty Years of the New York City Poetry Slam*, New York: Soft Skull 2008.
- Oleschinski, Brigitte: »Frage nach den Sirenen«, in: Thomas Böhm (Hrsg.): *Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen*, Berlin: Tropen 2003, S. 13-25.
- Olsen, Stein H.: »Defining a Literary Work«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 35 (1976), S. 133-142.
- Ong, Walter J.: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London, New York: Methuen 1982.

- Onur, Ali: Introduction, in: Michael Schönauer/Boris Kerenski (Hrsg.): *Was ist Social Beat? Publikation zur Mailart-Aktion von Boris Kerenski*, Asperg: Killroy media 1998, S. 8f.
- Opaschowski, Horst W.: *Pädagogik der Freizeit. Grundlegung für Wissenschaft und Praxis*, Bad Heilbrunn: Klinkhardt 1976.
- Opaschowski, Horst W.: »Jugend im Zeitalter der Eventkultur«, in: *Das Parlament* (2000), B 12, S. 17-23.
- Orzessek, Arno: »Kölsch statt Kaffee«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 22.11.1999.
- Osborne, Harold: »Definition and Evaluation in Aesthetics«, in: *The Philosophical Quarterly* 23 (1973), S. 15-27.
- Otte, Gunnar: *Sozialstrukturanalyse mit Lebensstilen. Eine Studie zur theoretischen und methodischen Neuorientierung der Lebensstilforschung*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2004.
- Otzenberger, Martin et al.: »Poetry Slam hat was zu sagen! Am SLAM2008. Im Zürcher Schiffbau«, in: Verein SLAM2008 (Hrsg.): *Poetry Slam 08 Zürich. Die deutschsprachigen Meisterschaften. 19. bis 22. November 2008*, Zürich 2008 (Programmheft), S. 3.
- Packard, Stephan: »Was ist ein Cartoon? Psychosemiotische Überlegungen im Anschluss an Scott McCloud«, in: Stephan Ditschke/Katerina Kroucheva/Daniel Stein: *Comics. Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*, Bielefeld: transcript 2009, S. 29-51.
- Papenfuß, Bert: »frischlust anstelle eines vorwurz«, in: Paul Beatty u.a.: *Slam! Poetry. Heftige Dichtung aus Amerika* (1993), 2., überarb. Aufl., Berlin: Druckhaus Galrev 1994, S. 5.
- Patzak, Rayl: »Slam? Poetry Slam: Ein Lebensgefühl!«, in: *Das Gedicht* 6 (1998), S. 41-43.
- Patzak, Rayl: »Der Geburtsort des Poetry Slam. Eine Geschichte voll lebendiger Jazzpoesie«, in: *Das Gedicht* 7 (1999), S. 86f.
- Patzak, Rayl: »Pong! Is it a Poem or is it a Song? Die gesprochene Poesie und der Dancefloor«, in: *Das Gedicht* 11 (2003), S. 98-100.
- Paul, Stevan/Kuckart, Judith: »forum:autoren vorgestellt (16): Judith Kuckart im fabMUC-Interview«, auf: *fabmuc* (17.10.2011), URL: <http://www.fabmuc.de/?p=1417>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Paulokat, Ute: *Benjamin von Stuckrad-Barre. Literatur und Medien in der Popmoderne*, Frankfurt/Main u.a.: Lang 2006.
- Pawłowski, Tadeusz: *Begriffsbildung und Definition*, übers. v. Georg Grzyb, Berlin, New York: de Gruyter 1980.
- Peikert, Denise: »Am schönsten ist es, wenn es schiefgeht«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.11.2014.
- Perrig, Severin: *Stimmen, Slams und Schachtelbilder. Eine Geschichte des Vorlesens. Von den Rhapsoden bis zum Hörbuch*, Bielefeld: Aisthesis 2009.
- Peter, Emanuel: *Geselligkeiten. Literatur, Gruppenbildung und kultureller Wandel im 18. Jahrhundert*, Tübingen: Niemeyer 1999.
- Petersen, Jorge: o.T., in: Michael Schönauer/Boris Kerenski (Hrsg.): *Was ist Social Beat? Publikation zur Mailart-Aktion von Boris Kerenski*, Asperg: Killroy media 1998, S. 23.
- Peterson, Richard A.: »Problems in Comparative Research. The Example of Omnivorousness«, in: *Poetics* 33 (2005), S. 257-282.

- Pettit, Becky: »Resources for Studying Public Participation in and Attitudes towards the Arts«, in: *Poetics* 27 (2000), S. 351-395.
- Petty, Richard E./Cacioppo, John T.: *Attitudes and Persuasions. Classic and Contemporary Approaches*, Dubuque: Brown 1981.
- Philippi, Anne/Schmidt, Rainer/Stuckrad-Barre, Benjamin von/Kracht, Christian: »Wir tragen Größe 46«, in: *Die Zeit*, 9.9.1999.
- Pike, Kenneth: *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, Glendale/CA: Summer Institute of Linguistics 1954.
- Pirmasens, Deef: »Multimediale Lesungen von STROBO – Airens Technoprosa aus dem Berhain«, auf: *die gefühlskonserve* (13.2.2010), URL: <http://www.gefuehlskonserve.de/multimediale-lesungen-von-strobo-aires-technoprosa-aus-dem-berghain-13022010.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Plachta, Bodo: *Literaturbetrieb*, Paderborn: Fink 2008.
- »Planen« (o.V.), in: *lift Stuttgart* (2009), H. 11, S. 88-149, hier S. 93.
- Planet Slam e.V. München : »slam 2006 – Programm« (2006), URL : <http://www.slam2006.de/programm.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- »Poetry Slam! Ein Dichterwettstreit der Moderne. Was ist ein Poetry Slam?« (o.V.), in: Ko Bylantzky/Georg Eggers/Rayl Patzak (Red.): *SLAM 2006. Die Meisterschaft der deutschsprachigen Poetry Slams. 08.11.06 – 12.11.06*, München 2006 (Programmheft), S. 2.
- »Poetry-Slam im deutschsprachigen Raum«, auf: *Deutsche UNESCO-Kommission* (2016), URL: <https://www.unesco.de/kultur/immaterielles-kulturerbe/bundesweites-verzeichnis/eintrag/poetry-slam-im-deutschsprachigen-raum.html>, Datum des Zugriffs: 30.4.2017.
- Popovici, Vasile: »Is the Stage-Audience Relationship a Form of Dialogue?«, in: *Poetics* 13 (1984), S. 111-118.
- Porombka, Stephan: »Slam, Pop und Posse. Literatur in der Eventkultur«, in: Matthias Harder (Hrsg.): *Bestandsaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 27-42.
- Porombka, Stephan: »Vom Event zum Non-Event-Event und zurück. Über den notwendigen Zusammenhang von Literatur und Marketing«, in: Thomas Böhm (Hrsg.): *Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen*, Berlin: Tropen 2003, S. 125-139.
- Porombka, Stephan: »Hat die Lesung ausgedient, Herr Porombka?«, in: *buchreport.de* (07.03.2010), URL: <https://www.buchreport.de/2010/03/07/hat-die-lesung-ausgedient-herr-porombka/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Porombka, Stephan/Splittgerber, Kai: *Studie zur Literaturvermittlung in den fünf neuen Bundesländern zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, 3., um ein Nachwort und kritische Stellungnahmen erw. Fassung, Hildesheim, Berlin, München: Netzwerk der Literaturhäuser e.V. 2010.
- Porst, Rolf: *Fragebogen. Ein Arbeitsbuch*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2008.
- Pospiech, Hartmut: Nachwort, in: Ders./Tina Uebel (Hrsg.): *Poetry Slam 2002/2003*, Hamburg: Rotbuch 2002, S. 163-168.

- Pospiech, Hartmut: Vorwort, in: Ders./Tina Uebel (Hrsg.): *Poetry Slam 2004/2005*, Hamburg: Rotbuch 2005, S. 10-12.
- Pospiech, Hartmut/Uebel, Tina (Hrsg.): *Poetry Slam 2002/2003*, Hamburg: Rotbuch 2002.
- Pospiech, Hartmut/Uebel, Tina: »Poetry Slam. What about it«, in: Dies. (Hrsg.): *Poetry Slam 2002/2003*, Hamburg: Rotbuch 2002, S. 7.
- Pospiech, Hartmut/Uebel, Tina (Hrsg.): *Poetry Slam 2003/2004*, Hamburg: Rotbuch 2003.
- Pospiech, Hartmut/Uebel, Tina (Hrsg.): *Poetry Slam 2004/2005*, Hamburg: Rotbuch 2005.
- Preckwitz, Boris: *Slam Poetry – Nachhut der Moderne. Eine literarische Bewegung als Anti-Avantgarde*, Norderstedt: Books on Demand 2002.
- Preckwitz, Boris: »Die Clubs und das Publikum« (1998), in: Ders.: *Spoken Word und Poetry Slam. Kleine Schriften zur Interaktionsästhetik*, Wien: Passagen 2005, S. 21-28, hier S. 26.
- Preckwitz, Boris: »Poetry Slam. Ästhetik der Interaktion« (1999), in: Ders.: *Spoken Word und Poetry Slam. Kleine Schriften zur Interaktionsästhetik*, Wien: Passagen 2005, S. 29-66.
- Preckwitz, Boris: »Histrionen an der Resterampe«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 9.11.2012.
- Preckwitz, Boris: »Das Kinderbacchanal und der Kitsch«, auf: *SLAM 2014* (20.10.2014), URL: <http://www.slam2014.de/slam-2014-diskutiert-poetry-slam-im-deutschsprachigen-raum-teil-1-boris-preckwitz/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- »Preise und Preisstifter 2015« (o.V.), auf: *Bachmannpreis* (o.D.), URL: <http://bachmannpreis.orf.at/stories/2708943/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- »Preisträger 2011« (o.V.), auf: *Kulturpreis Deutsche Sprache* (o.D.), URL: <http://kulturpreis-deutsche-sprache.de/preistraeger/preistraeger-2011/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Preuß, Stefanie: »Über die Grenze und wieder zurück. Der Literaturbetrieb in der deutschsprachigen Schweiz«, in: Heinz L. Arnold/Matthias Beilein (Hrsg.): *Literaturbetrieb in Deutschland*, 3. Aufl., Neufassung, München: edition text + kritik 2009, S. 410-420.
- »Programm. Termine im August« (o.V.), in: *Szene Hamburg* (2009), H. 8, S. 103-129.
- Quickley, Jerry: »Hip Hop Poetry«, in: Marc Eleveld (Hrsg.): *Spoken Word Revolution. Slam, Hip-Hop, and the Poetry of a New Generation*, Naperville: Sourcebooks MediaFusion 2003, S. 38-42.
- Radel, Inga: »Buchmesse und Lesungen«, auf: *Gourmetwelten* (5.10.2010), URL: http://www.nikos-weinwelten.de/beitrag/buchmesse_und_lesungen/, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Radel, Inga: »Stuckrad-Barre: Soziale Netzwerke für Lesungen uninteressant«, in: *LVZ online* (6.10.2010), URL: <http://www.lvz-online.de/kultur/news/stuckrad-barre-soziale-netzwerke-fuer-lesungen-uninteressant/r-news-a-53360.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Radiant Audiovisual Arts* (o.V., o.D.), URL: <http://www.radiant.de>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Raithel, Jürgen: *Quantitative Forschung. Ein Arbeitsbuch*, 2., durchgesehene Aufl., Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2008.
- Rauch, Johanna von/Gläser, Andreas: »Stolzer Sohn des Proletariats«, in: *Volltext* (2002), H. 2, S. 10.
- Rebelein, Stephan: *Poetry Slam. Das laute Comeback der Poesie*, 3sat 2002.

- Reckwitz, Andreas: »Die Entwicklung des Vokabulars der Handlungstheorien. Von den zweck- und normenorientierten Modellen zu den Kultur- und Praxistheorien«, in: Manfred Gabriel (Hrsg.): *Paradigmen der akteurszentrierten Soziologie*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2004, S. 303-328.
- Reckwitz, Andreas: *Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms* (2000), Studienausgabe, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2006.
- Reckwitz, Andreas: *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Weilerswist: Velbrück 2006.
- Reckwitz, Andreas: »Elemente einer Soziologie des Ästhetischen«, in: Kay Junge/Daniel Šuber/Gerold Gerber (Hg.): *Erleben, Erleiden, Erfahren. Die Konstitution sozialen Sinns jenseits instrumenteller Vernunft*, Bielefeld: transcript 2008, S. 297-317.
- Reckwitz, Andreas: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung* (2012), 3. Aufl., Berlin: Suhrkamp 2013.
- Reckwitz, Andreas: »Die Erfindung der Kreativität«, in: *Kulturpolitische Mitteilungen* (2013), H. 141, S. 23-34.
- Rehbein, Boike: »Distinktion«, in: Ders./Gerhard Fröhlich (Hrsg.): *Bourdieu-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2009, S. 76-78.
- Rehbein, Boike: »Bourdieus Habitusbegriff und Wittgensteins Sprachphilosophie«, in: Alexander Lenger/Christian Schneickert/Florian Schuhmacher (Hrsg.): *Pierre Bourdieus Konzeption des Habitus. Grundlagen, Zugänge, Forschungsperspektiven*, Wiesbaden: Springer VS 2013, S. 123-129.
- Rehbein, Boike/Saalman, Gernot: »Feld (champ)«, in: Gerhard Fröhlich/Boike Rehbein (Hrsg.): *Bourdieu-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2009, S. 99-103.
- Rehbein, Boike/Saalman, Gernot: »Habitus (habitus)«, in: Gerhard Fröhlich/Boike Rehbein (Hrsg.): *Bourdieu-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2009, S. 110-118.
- Reichert, Kolja/Ebeling, Michael/Krenzke, Andreas/Neft, Anselm: »Die Toskana kann warten«, in: *Der Tagesspiegel*, 18.8.2006.
- Reich-Ranicki, Marcel: *Der Kanon. Die deutsche Literatur*, Frankfurt/Main: Insel 2002-2006.
- Reichwein, Marc: »Diesseits und jenseits des Skandals. Literaturvermittlung als zunehmende Inszenierung von Paratexten«, in: Stefan Neuhaus/Johann Holzner (Hrsg.): *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007, S. 89-99.
- Reifsteck, Peter: *Handbuch Lesungen und Literaturveranstaltungen. Konzeption – Organisation – Öffentlichkeitsarbeit*, 3., aktual. u. überarb. Aufl., Reutlingen: Reifsteck 2005.
- Reinhardt, Angie: »Wovon lebst du eigentlich?«, in: *Frankfurter Rundschau*, 13.3.2008.
- Renz, Peter (Hrsg.): *Dichterlesung. Der Kampf des Autors mit dem Publikum*, Friedrichshafen: Gessler 1988.
- Renz, Peter: »Kleine Vorrede«, in: Ders. (Hrsg.): *Dichterlesung. Der Kampf des Autors mit dem Publikum*, Friedrichshafen: Gessler 1988, S. 7-13.
- Reuband, Karl-Heinz: »Opernbesuch als Teilhabe an der Hochkultur«, in: *Deutsches Jahrbuch für Kulturmanagement* 5 (2002), S. 42-55.

- Reuband, Karl-Heinz: »Die Institution Oper in der Krise? Generationsbedingte Änderungen des Opernbesuchs und des Musikgeschmacks im Langzeitvergleich«, in: *KM. Das Monatsmagazin von Kulturmanagement Network* 38 (2009), S. 8-12.
- Reuband, Karl-Heinz: »Kulturelle Partizipation: Verbreitung, Struktur und Wandel« (2016), auf: Ministerium für Kinder, Familie, Flüchtlinge und Integration des Landes Nordrhein-Westfalen (Hrsg.): *Landeskulturbericht Nordrhein-Westfalen 2107*, URL: https://www.mkffi.nrw/sites/default/files/asset/document/reuband_kulturelle_partizipation_verbreitung_struktur_wandel_langfassung_netz.pdf, Datum des Zugriffs: 30.4.2017.
- Rheinberg, Falko: *Motivation*, 5., überarb. Aufl., Stuttgart: Kohlhammer 2004.
- Rheinholz, Constanze et al.: »Wir machen Bücher«, in: *Podcasts der BücherFrauen Hamburg* (30.11.2011), URL: <http://buecherfrauen-hh.podspot.de/post/wir-machen-buecher-podcast-zur-podiumsdiskussion-in-hamburg/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Richardt, Marcus/Rosa, Lillian: *Der Club der wilden Dichter. Die Geschichte des Poetry Slam*, 3sat 2016, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=T7tRuWxNpqU>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Richter, Dan: »Kantinenlesen« (o.D.), URL: <http://www.danrichter.de/kantinenlesen.htm>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Rieber, Charlotte: »dead or alive«, auf: *Sprechstation Berlin* (o.D.), URL: http://sprechstation.de/sprechstation-berlin/dead_or_alive.html, Datum des Zugriffs: 11.4.2012.
- Riede, Alexander/Sooke: »Artist-Interviews: Sookee«, auf: *Generation One* (10.3.2006), URL: <http://www.generation-one.de/index.php/20060310254/Interviews/sookee>, Datum des Zugriffs: 12.4.2012.
- Riegel, Tobias: »Was nicht gefällt, wird einfach weggebuht«, in: *Der Tagesspiegel*, 24.5.1998.
- Rinck, Monika: »Oft geht es eine Treppe hinab, seltener auch eine Treppe hinauf«, in: Thomas Böhm (Hrsg.): *Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen*, Berlin: Tropen 2003, S. 78-92.
- Ritter, Christian: »Poetry Slam for Dummies«, URL: <http://christianritter.wordpress.com/2012/02/22/poetry-slam-for-dummies/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Roesnik, Gordon: »Machtwort«, in: MACHT (Hrsg.): *organisierte Literatur*, Hamburg: Rotbuch 2002, S. 274-278.
- Rosch, Eleanor: »Principles of Categorization«, in: Dies./Barbara B. Lloyd (Hrsg.): *Cognition and Categorization*, Hillsdale/NJ: Erlbaum 1978, S. 27-48.
- »Rosenau Stuttgart – Lokalität & Bühne« (o.V., o.D.), URL: <http://www.rosenau-stuttgart.de/de/index.php>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Rosenberg, Rainer: »Literarisch/Literatur«, in: Karlheinz Barck et al. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 3, Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, S. 665-693.
- Rössel, Jörg: »Von Lebensstilen zu kulturellen Präferenzen. Ein Vorschlag zur theoretischen Neuorientierung«, in: *Soziale Welt* 55 (2004), S. 95-114.
- Rössel, Jörg: »Allesfresser im Kinosaal? Distinktion durch soziale Vielfalt in Deutschland«, in: *Soziale Welt* 57 (2006), S. 259-272.

- Rössel, Jörg: »Kulturelles Kapital und Musikwahrnehmung. Eine empirische Überprüfung von Bourdieus Theorie der Kunstwahrnehmung«, in: *Soziale Welt* 60 (2009), S. 239-257.
- Rössel, Jörg: *Sozialstrukturanalyse. Eine kompakte Einführung*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2009.
- Rossum, Walter von: »Warum ich nicht mal zu meiner eigenen Lesung ginge – und was ein guter Moderator daran ändern könnte«, in: Thomas Böhm (Hrsg.): *Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen*, Berlin: Tropen 2003, S. 57-68.
- Roth, Jenni: »Die Reimwerker. Deutschland sucht den Superdichter: Poetry Slam goes TV im WDR«, in: *Der Tagesspiegel online* (12.02.2007), URL: <http://www.tagesspiegel.de/medien-news/Medien;art290,2031938>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Roth, Wiebke: »Neues Geschäftsfeld: Live-Literatur«, in: *Handelsblatt*, 27.7.2007.
- Rothe, Matthias: *Lesen und Zuschauen im 18. Jahrhundert. Die Erzeugung und Aufhebung von Abwesenheit*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.
- Rother, Larry: »Is Slam in Danger of Going Soft?«, in: *The New York Times*, 2.6.2009.
- Rowohlt, Harry/Sotscheck, Ralf: *In Schlucken-zwei-Spechte. Harry Rowohlt erzählt Ralf Sotscheck sein Leben von der Wiege bis zur Biege*, Berlin: Bittermann 2002.
- Rühling, Lutz: »Fiktionalität und Poetizität«, in: Heinz L. Arnold/Heinrich Detering (Hrsg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft* (1996), 7. Aufl., München: dtv 2005, S. 25-51.
- Ruppel, Lars: o.T. [»Komm mal her«], in: *Die Zeitung aus der Roten Fabrik* (2006), H. 226, S. 6.
- Ruppel, Lars: »[slamily] Nicht die Workshops«, Mailinglist: slamily@yahoogroups.de, 12.5.2008.
- Ruppel, Lars: »[slamily] AW:Betrifft: Offener Brief an come4events – Initiative für einen ech«, Mailinglist: slamily@yahoogroups.de, 2.8.2009.
- Ruppel, Lars: »Was ist Alzpoetry/Weckworte?«, URL: http://www.alzpoetry.de/?page_id=2, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Ruppel, Lars/Sebastian 23 et al.: »Weise Leere (Freestyle)«, auf: *YouTube* (22.6.2009), URL: <http://www.youtube.com/watch?v=K-VoQxBnfy0>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Ryan, Marie-Laure: »Fiction, Non-Factuals, and the Principle of Minimal Departure«, in: *Poetics* 9 (1980), S. 403-422.
- Sager, Sven F.: »Bedingungen und Möglichkeiten nonverbaler Kommunikation«, in: Klaus Brinker et al. (Hrsg.): *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*, 2. Halbbd., Berlin, New York: de Gruyter 2000, S. 1132-1141.
- Salski, Katarzyna et al.: »Interview mit Andy Strauß«, auf: *YouTube* (23.4.2010), URL: https://www.youtube.com/watch?v=zNSho0c1_e8, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Samonig, Sabine: »Checker dichten!«. *Poetry Slam mit Jugendlichen*, Berlin: RabenStück 2010.
- Samström, Lasse: Vorwort, in: Lydia Daher (Hrsg.): *Vokalpatrioten. Ein Poetry Slam Sampler*, Augsburg: Ubooks 2004, S. 5-7.
- Saxe, Cornelia: *Das gesellige Canapé. Die Renaissance der Berliner Salons*, Berlin: Quadriga 1999.

- Schäfer, Theo: »The Show Must Go On. Wie man für Bücher die Trommel schlägt«, in: *neue deutsche literatur* 47 (1999), H. 526, S. 179-186.
- Schäfer, Thomas: *Statistik II. Inferenzstatistik*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2011.
- Schatzki, Theodore R.: *Social Practices. A Wittgensteinian Approach to Human Activity and the Social*, Cambridge: Cambridge University Press 2003.
- Schaumann, Lore: »Ein Tag im Literaturbüro«, in: Heinz L. Arnold (Hrsg.): *Literaturbetrieb in der Bundesrepublik Deutschland. Ein kritisches Handbuch*, 2., völlig veränd. Aufl., München: edition text + kritik 1981, S. 157-160.
- Schechner, Richard: *Between Theatre & Anthropology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1985.
- Schendera, Christian F. G.: *Clusteranalyse mit SPSS. Mit Faktorenanalyse*, München: Oldenbourg 2010.
- Scherer, Sigrid: »Vers pervers oder ›Ohne schlechtes Gewissen trivial sein‹«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7.8.2001.
- Schiemann, Philipp: »Jobsuche«, in: Michael Schönauer/Joachim Schönauer (Hrsg.): *Social Beat. Slam! Poetry*, Bd. 1: Die AusserLiterarische Opposition meldet sich zu Wort!, Asperg: Killroy Media 1997, S. 175-178.
- Schiller, Friedrich: »Kalias oder über die Schönheit« (1792/93), in: *Sämtliche Werke*, Bd. 5: Erzählungen – Theoretische Schriften, hrsg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert, 3. Aufl., München: Hanser 1962, S. 394-434.
- Schiller, Friedrich: »Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen« (1793), in: *Sämtliche Werke*, Bd. 5: Erzählungen – Theoretische Schriften, hrsg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert, 3. Aufl., München: Hanser 1962, S. 570-669.
- Schimpl-Neimanns, Bernhard: »Zur Umsetzung des Internationalen Sozioökonomischen Index des beruflichen Status (ISEI) mit den Mikrozensen ab 1996«, in: *ZUMA-Nachrichten* 28 (2004), H. 54, S. 154-170.
- Schirmmacher, Frank: »Idyllen in der Wüste oder Das Versagen vor der Metropole«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.10.1989.
- Schlaffer, Hannelore: »Gute Zeiten für Dichter«, in: Rebekka Habermas/Walter H. Pehle (Hrsg.): *Der Autor, der nicht schreibt. Versuche über den Büchermacher und das Buch*, Frankfurt/Main: Fischer 1989, S. 136-153.
- Schlatter, Ralf: »Die Suhrkamp-Schlampe«, in: *Poetry Slam. Literatur! Live, direkt und spontan. German International Poetry Slam 2001*, Hamburg: Hoffmann und Campe Hörbücher 2002, CD 1, Track 4.
- Schlegel, Christoph: »Dichten als Kampfsport. Der Poetry Slam nimmt an Fahrt auf«, in: *Der Spiegel* (2007), H. 3, S. 138-140.
- Schlegel, Friedrich: »Fragmente«, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Abt. 1: Kritische Neuausgabe, Bd 2: Charakteristiken und Kritiken 1 (1796-1801), hrsg. v. Ernst Behler, Paderborn u.a.: Schöningh 1967, S. 165-256.
- Schleiermacher, Friedrich: »Versuch einer Theorie des geselligen Betragens« (1799), in: *Schleiermachers Werke*, Bd. 2: Entwürfe zu einem System der Sittenlehre, 2. Aufl., hrsg. v. Otto Braun, Leipzig: Meiner 1927, S. 3-31.
- Schmelter, Antoinette: »Texte zum Tanzen«, in: *Allegra* (1997), H. 11, S. 198-202.

- Schmidt, Annika: »Vorlese Bühnen/Poetry Slams. Le(i)se (und) laut«, in: *goon* (2003), H. 8, S. 32f.
- Schmidt, Jochen: »Wirklich so sein«, in: *die tageszeitung*, 9.11.2004.
- Schmidt, Jochen: »Zweitälteste Frau der Welt«, in: Ders.: *Weltall. Erde. Mensch*. Dresden, Leipzig: Voland & Quist 2010, S. 48-50.
- Schmidt, Marie: »Poesie als sportliches Spiel«, in: *Münchener Merkur*, 16.3.2009.
- Schmidt, Siegfried J.: »Empirische Literaturwissenschaft in der Kritik«, in: *SPIEL* 3 (1984), S. 291-332.
- Schmidt, Siegfried J.: *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft* (1980), Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991.
- Schmücker, Reinold: »Funktionen der Kunst«, in: Ders./Bernd Kleimann (Hrsg.): *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2001, S. 13-33.
- Schneider, Johannes N.: »»Still auf dem Blatt ruhte das Lied«. Lyrische Gedichte zwischen Lesetext und Hörerlebnis«, in: Wolfgang Adam/Markus Fauser: *Geselligkeit und Bibliothek. Lesekultur im 18. Jahrhundert*, Göttingen: Wallstein 2005, S. 135-148.
- Schneider, Jost: *Sozialgeschichte des Lesens. Zur historischen Entwicklung und sozialen Differenzierung der literarischen Kommunikation in Deutschland*, Berlin, New York: de Gruyter 2004.
- Schneider, Jost: »Die Sozialgeschichte des Lesens und der Begriff der ›Literatur‹«, in: Simone Winko/Fotis Jannidis/Gerhard Lauer (Hrsg.): *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomenen des Literarischen*, Berlin, New York: de Gruyter 2009, S. 434-454.
- Schneider, Jost: »Leser, Hörer, Zuschauer«, in: Gabriele Rippl/Simone Winko (Hrsg.): *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2013, S. 259-263, hier S. 260.
- Schneider, Markus: »Berliner Lesebühnen«, in: *KuBus* (2006), Nr. 74, URL: <http://www.goethe.de/kue/flm/prj/kub/lit/de3950785.htm>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Scheider, Roberta/Laux, Johann: »Lesen mit Atomantrieb«, in: *die tageszeitung*, 5.4.2011.
- Schneider, Ute: *Der unsichtbare Zweite. Die Berufsgeschichte des Lektors im literarischen Verlag*, Göttingen: Wallstein 2005.
- Schneider, Wolfgang: »Wenn Texte eine Reise tun«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9.11.2004.
- »Schöffling lockte Literaturbegeisterte zum Wannsee« (o.V.), auf: *BuchMarkt.de* (31.8.2009), URL: <http://www.buchmarkt.de/meldungen/veranstaltungen/berlin-schoeffling-lockte-literaturbegeisterte-zum-wannsee/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Scholl, Joachim/Wagenbach, Klaus: »Mein linker, linker Platz ist frei«, in: Katrin Blumenkamp/Hauke Hückstädt (Hrsg.): *Das begehbbare Feuilleton. Gespräche und Berichte aus dem Literaturbetrieb*, Göttingen: blumenkamp 2007, S. 190-199.
- Scholl, Joachim/Chervel, Thierry: »Der Niedergang der Literaturkritik«, in: *Deutschlandradio Kultur*, Sendung: *Lesart*, 9.12.2014, URL: http://www.deutschlandradiokultur.de/zeitungskrise-der-niedergang-der-literaturkritik.1270.de.html?dram:article_id=305666, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Scholz, Gabriele: »Was wir am liebsten hassen«, in: *Berliner Zeitung*, 8.7.2010.

- Scholz, Gabriele: »Warum der Manchmal-Mann immer Ärger macht«, in: *Berliner Zeitung*, 21.7.2011.
- Schönauer, Michael/Schönauer, Joachim (Hrsg.): *Social Beat. Slam! Poetry*, Bd. 1-3, Asperg: Killroy Media 1997-2001.
- Schönauer, Michael: »1e literarische Kompilation unZerer Zeit«, in: Ders./Joachim Schönauer (Hrsg.): *Social Beat. Slam! Poetry*, Bd. 1: Die AusserLiterarische Opposition meldet sich zu Wort!, Asperg: Killroy Media 1997, S. 7f.
- Schönauer, Michael: »Literatur und Subkultur – nur ein Zeitgefühl?«, in: Ders./Joachim Schönauer (Hrsg.): *Social Beat. Slam! Poetry*, Bd. 1: Die AusserLiterarische Opposition meldet sich zu Wort!, Asperg: Killroy Media 1997, S. 224.
- Schönauer, Michael/Kerenski, Boris (Hrsg.): *Was ist Social Beat? Publikation zur Mailart-Aktion von Boris Kerenski*, Asperg: Killroy media 1998.
- Schönauer, Michael/Kerenski, Boris: »Schedule Social Beat«, in: Dies. (Hrsg.): *Was ist Social Beat? Publikation zur Mailart-Aktion von Boris Kerenski*, Asperg: Killroy media 1998, S. 6f., hier S. 6.
- Schrader, Fred E.: *Die Formierung der bürgerlichen Gesellschaft. 1550 – 1850*, Frankfurt/Main: Fischer 1996.
- Schröder, Martin: »Zweites Internationales Literaturfestival«, in: *Berliner Zeitung*, 18.9.2003.
- Schücking, Levin L.: *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, 3., neu bearb. Aufl., Bern, München: Francke 1961.
- Schuldt, Wiebke/Johannsen, Anja K.: »Irritationsmanagement«, auf: *Litlog* (25.9.2010), URL: <http://www.litlog.de/irritationsmanagement>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Schulze, Gerhard: *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, 2. Aufl., Frankfurt/Main: Campus 1992.
- Schulze, Gerhard: »Entgrenzung und Innenorientierung. Eine Einführung in die Theorie der Erlebnisgesellschaft«, in: *Gegenwartskulturen* 42 (1993), S. 405-419.
- Schulze, Gerhard: »Die Kunst und ihr Publikum«, in: Dominika Szope/Pius Freihausburg (Hrsg.): *Pragmatismus als Katalysator kulturellen Wandels. Erweiterung der Handlungsmöglichkeiten durch liberale Utopien*, Berlin, Wien, Zürich: LIT 2006, S. 275-296.
- Schütz, Erhard/Wegmann, Thomas: Einleitung, in: Dies. (Hrsg.): *literatur.com. Tendenzen im Literaturmarketing*, Berlin: Weidler 2002, S. 5-9.
- Schütz, Xóchil A.: »Re: [slamily] Betrifft: Wild Card-Tabelle = Poetry League?«, Mailinglist: slamily@yahoogroups.de, 15.1.2007.
- Schütz, Xóchil A.: *Slam Poetry – eigene Texte verfassen und performen. Übungsmaterial: Von der Idee bis zum vorgetragenen Text*, Buxtehude: Persen 2010.
- Schütz, Xóchil A.: *Slam Poetry mit Grundschulkindern. Kurze Texte schreiben und vortragen*, Buxtehude: Persen 2012.
- Schwan, Stephan/Buder, Jürgen: »Informationsaufnahme und -verarbeitung«, in: Ulrike Six/Uli Gleich/Roland Gimmler (Hrsg.): *Kommunikationspsychologie – Medienpsychologie*, Weinheim, Basel: Beltz 2007, S. 51-69.
- Schweikle, Günther: *Minnesang*, 2. Aufl., Stuttgart, Weimar: Metzler 1995.
- Schwendter, Rolf: *Theorie der Subkultur* (1973), Frankfurt/Main: Syndikat 1981.

11. Literaturverzeichnis

- Schwietert, Sabine/Osnowski, Rainer: »Cool, Lit.Cologne!«, auf: *boersenblatt.net* (18.3.2016), URL: http://www.boersenblatt.net/artikel-interview_mit_rainer_osnowski.1116052.html, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Searle, John R.: »The Logical Status of Fictional Discourse«, in: Ders.: *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*, S. 58-75.
- Seegers, Armgard: »Schmuckstück am Schwanenwik«, in: *Hamburger Abendblatt*, 24.9.2009.
- Seibert, Peter: *Der literarische Salon. Literatur und Geselligkeit zwischen Aufklärung und Vormärz*, Stuttgart: Metzler 1993.
- Seibt, Gustav: »Literaturkritik«, in: Heinz L. Arnold/Heinrich Detering (Hg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft* (1996), 7. Aufl., München: dtv 2005, S. 623-637.
- Seiler, Bernd W.: »Vieldeutigkeit und Deutungsvielfalt oder: Das Problem der Beliebigkeit im Umgang mit Literatur«, in: *Der Deutschunterricht* 34 (1982), H. 6, S. 87-104.
- Selting, Margret et al.: »Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem (GAT)«, in: *Linguistische Berichte* (1998), H. 173, S. 91-122, hier S. 96-102.
- Shaw, Marvin E./Wright, Jack M.: *Scales for the Measurement of Attitudes*, New York: McGraw-Hill 1967.
- Siemes, Christof: »Blättern im Naherholungsgebiet«, in: *Die Zeit*, 11.12.2003.
- Siemes, Isabelle: »Pop-Literatur und Jugendkultur in der Mediengesellschaft. Eine Jugend, die ihr Leben als Zitat der 80er-Jahre-Show empfindet«, in: Clemens Kammler/Torsten Pflugmacher (Hrsg.): *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen – Analysen – Vermittlungsperspektiven*, Heidelberg: Synchron 2004, S. 173-182.
- Siemon, Mark: »Der Aufstand findet nicht statt«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7.10.1994.
- Simmel, Georg: »Die Großstädte und das Geistesleben« (1903), in: Ders.: *Individualismus in der modernen Zeit und andere soziologische Abhandlungen*, hrsg. v. Otthein Rammstedt, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2008, S. 319-333.
- Singer, Milton: Preface, in: Ders. (Hrsg.): *Traditional India. Structure and Change*, Philadelphia: American Folklore Society 1959, S. IX-XXVIII.
- Sinus Sociovision: *Die Sinus-Milieus® (2). Kurzcharakteristik*, Heidelberg 2009, URL: https://lehrerfortbildung-bw.de/allgschulen/gs/tandemfortbildung_2010/v_2/infoblatt_d_2009_01.pdf, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Six, Ulrike: »Die Rolle von Einstellungen im Kontext des Kommunikations- und Medienhandelns«, in: Dies./Uli Gleich/Roland Gimmler (Hrsg.): *Kommunikationspsychologie – Medienpsychologie*, Weinheim, Basel: Beltz 2007, S. 90-117.
- Slam* (1998), R: Marc Levlin.
- »SLAM 2011 kürt seine Champions in der o2 World« (o.V.), auf: *SLAM2011* (23.10.2011), URL: <http://www.slam2011.de/detail/article/slam-2011-kuert-seine-champions-in-der-o2-world>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Slam Kultur gGmbH (Red.): »Tullamore D.E.W.«, auf: *Kampf der Künste* (o.D.), URL: <http://www.kampf-der-kuenste.de/service/tullamore/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- SlamNation* (1998), R: Paul Devlin.

- Slam Poets* (geschlossene Facebook-Gruppe), Beitrag von Lars Ruppel (8.6.2015), URL: <https://www.facebook.com/groups/Slam.Poeten/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Slam Poets* (geschlossene Facebook-Gruppe), Beitrag von Lars Ruppel (30.7.2015), URL: <https://www.facebook.com/groups/Slam.Poeten/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Slam Revolution* (USA/D/F 2007), R: Rolf S. Wolkenstein, DVD, 43 Min., Bonn: Lingua.
- Smith, Marc E.: »About Poetry Slam«, in: Marc Eleveld (Hrsg.): *Spoken Word Revolution. Slam, Hip-Hop, and the Poetry of a New Generation*, Naperville: Sourcebooks MediaFusion 2003, S. 116-120.
- Smith, Marc E.: »About«, auf: *Marc Kelly Smith* (o.D.), URL: <http://www.marckellysmith.net/about.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Soeffner, Georg: »Handlung – Szene – Inszenierung. Zur Problematik des ›Rahmen‹-Konzeptes bei der Analyse von Interaktionsprozessen«, in: Werner Kallmeyer (Hrsg.): *Kommunikationstypologie. Handlungsmuster, Textsorten, Situationstypen*, Düsseldorf: Schwann 1986, S. 73-91.
- Somers-Willett, Susan B.A.: *The Cultural Politics of Slam Poetry. Race, Identity, and the Performance of Popular Verse in America*, Ann Arbor: The University of Michigan Press 2009.
- Sonnenschein, Ulrich: »Hörbuch«, in: Erhard Schütz et al. (Hg.): *Das BuchMarktBuch*, Reinbek/Hamburg: Rowohlt 2005, S. 138-141.
- Sperber, Dan/Wilson, Deirdre: *Relevance. Communication and Cognition* (1986), 2., überarb. Aufl., Oxford: Blackwell 1995.
- Spinnen, Burkhard: *Auswärtslesen. Eine Litanei*, Salzburg: Residenz 2010.
- Splash! Mag (Hrsg.): »Enoq, Fatoni, Edgar Wasser & Maeckes @ Red Bull Studios Berlin«, auf: *YouTube* (22.2.2016), URL: https://www.youtube.com/watch?v=LbspFkR_gQE, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Stahl, Enno: »Trash, Social Beat und Slam Poetry. Eine Begriffsverwirrung«, in: Heinz L. Arnold (Hrsg.): *Popliteratur*, München: edition text + kritik 2003, S. 258-278.
- Stahl, Enno: »Social Beat vs. städtischer Raum vs. digitales Dasein«, in: *Kritische Ausgabe* (2003), H. 2, S. 29-31.
- Stahl, Enno: »Popliteraturgeschichte(n) 1965–2007. Texte, Schriften, Bilder, LAUT!Dichtung«, in: Joseph A. Kruse (Hrsg.): *Popliteraturgeschichte(n)*, Düsseldorf: Heinrich-Heine-Institut 2007, S. 11-63.
- Statistische Ämter des Bundes und der Länder (Hrsg.): *Arbeitsmärkte im Wandel*, Wiesbaden: Statistisches Bundesamt 2012.
- Stein, Michael: *Gebet gegen die Arbeit* (1998), URL: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Michael_Stein_-_Gebet_gegen_die_Arbeit.jpg, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Stein, Stephan: »Laienliteraturkritik. Charakteristika und Funktionen von Laienrezensionen im Literaturbetrieb«, in: Heinrich Kaulen/Christina Gansel (Hrsg.): *Literaturkritik heute. Tendenzen – Traditionen – Vermittlung*, Göttingen: V&R unipress 2015, S. 59-76.
- Steinfath, Holmer: *Orientierung am Guten. Praktisches Überlegen und die Konstitution von Personen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001.
- Stevens, James P.: *Applied Multivariate Statistics for the Social Sciences*, 5., überarb. Aufl., New York, London: Routledge 2009.

- Stichweh, Rudolf: »Die vielfältigen Publika der Wissenschaft. Inklusion und Popularisierung«, in: Ders.: *Inklusion und Exklusion. Studien zur Gesellschaftstheorie*, Bielefeld: transcript 2005, S. 95-111.
- Stickel, Gustav: »Meine Berührungen mit Goethe« (1886), in: Reinhard Tgahrt (Hrsg.): *Dichter lesen*, Bd. 1: Von Gellert bis Liliencron, Marbach/Neckar: Deutsche Schillergesellschaft 1984, S. 92.
- Stiftung Lesen (Hrsg.): *Lesen in Deutschland 2008. Eine Studie der Stiftung Lesen*, Mainz: Stiftung Lesen 2009.
- Strack, Karsten (Hrsg.): *Die ultimative Poetry Slam Anthologie*, Paderborn: Lektora 2014.
- Stracke, Anika: »Unabhängige Verleger geben Tipps für's Schreiben und Veröffentlichen«, auf: *literaturcafe.de* (19.10.2007), URL: <http://www.literaturcafe.de/tipps-fuerschreiben-und-veroeffentlichen/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- »Strategie 2011: Online und Event« (o.V.), auf: *buchreport.de* (17.1.2011), URL: <https://www.buchreport.de/2011/01/17/strategie-2011-online-und-event/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Strauß, Andy: »RE: [slamily] Betrifft: Anke Engelke über Poetry Slam«, Mailinglist: *slamily@yahoogroups.de*, 2.12.2009.
- Streeruwitz, Marlene: »Die öffentliche Stimme«, in: Thomas Böhm (Hrsg.): *Welttempfang. Panorama internationaler Autorenlesungen*, Berlin: Tropen 2006, S. 122-131.
- Strobl, Thomas: »Kultur soll strahlen!«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11.4.2011.
- Stroh, Wilfried: *Die Macht der Rede. Eine kleine Geschichte der Rhetorik im alten Griechenland und Rom*, Berlin: Ullstein 2009.
- Strube, Werner: »Die Grenzen der Literatur oder Definitionen des Literaturbegriffs«, in: Simone Winko/Fotis Jannidis/Gerhard Lauer (Hrsg.): *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomenen des Literarischen*, Berlin, New York: de Gruyter 2009, S. 45-77.
- Stuckrad-Barre, Benjamin von: »Literaturkanon«, in: Ders.: *Remix. Texte 1996-1999*, Kiepenheuer & Witsch 1999, S. 245-249.
- Stuckrad-Barre, Benjamin von: *Transkript*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2001.
- Surmann, Volker: *Neue Tendenzen im deutschen Kabarett der 90er Jahre*, URL: http://neu.volkersurmann.de/wp-content/uploads/2011/03/surmann_examensarbeit.pdf, Datum des Zugriffs: 30.11.2016, Bielefeld: Universität Bielefeld 1999 (Examensarbeit).
- Süselbeck, Jan: »Verschwinden die Verrisse aus der Literaturkritik? Zum Status polemischer Wertungsformen im Feuilleton«, in: Heinrich Kaulen/Christina Gansel (Hrsg.): *Literaturkritik heute. Tendenzen – Traditionen – Vermittlung*, Göttingen: V&R unipress 2015, S. 175-195.
- Suter, Martin: *Lila, Lila. Roman*, Frankfurt/Main, Wien, Zürich: Büchergilde Gutenberg 2004.
- Swinney, David A./Osterhout, Lee: »Inference Generation during Auditory Language Comprehension«, in: *The Psychology of Learning and Motivation* 23 (1990), S. 17-33.
- Szondi, Peter: *Poetik und Geschichtsphilosophie*, Bd. 2, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974.
- Talent-Kultur e.V. (Hrsg.): »Die Arena«, auf: *Bunker Slam* (o.D.), URL: http://www.bunkerslam.com/?page_id=6, Datum des Zugriffs: 11.4.2012.

- Tanner, Volly/Bopp, Oliver: »Der Müll-Bücherberg wird weiter wachsen«, auf: *Literra* (22.1.2008), URL: <http://www.literra.info/kolumnen/kolumne.php?id=92&PHPSESSID=18f6436b3b221bdde1e9fbe8a523e526>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Tarazona, Mareike/Tillmann, Kristina: »Der Einfluss kulturellen und sozialen Kapitals auf die kulturellen Aktivitäten im Aufwachsen junger Menschen«, in: Mariana Grgic/Ivo Züchner (Hrsg.): *Medien, Kultur und Sport. Was Jugendliche machen und ihnen wichtig ist. Die MediKuS-Studie*, Weinheim, Basel: Beltz Juventa 2013, S. 195-215.
- Teicke, Friedhelm et al.: »Wir haben nie geprobt«, in: *zitty Berlin* (29.9.2008), URL: <http://service.zitty.de/kultur-buehne/23532>, Datum des Zugriffs: 15.12.2011.
- »Teilnehmer bis heute« (o.V.), in: *Buchlust Archiv* (o.D.) URL: http://www.literaturhaus-hannover.de/arc_buchlust_verlage.php, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Tenbruck, Friedrich H.: »Bürgerliche Kultur«, in: Friedhelm Neidhardt/M. Rainer Lepsius/Johannes Weiß (Hrsg.): *Kultur und Gesellschaft*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1986, S. 263-285.
- Tenbruck, Friedrich H.: »Repräsentative Kultur«, in: Hans Haferkamp (Hrsg.): *Sozialstruktur und Kultur*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990, S. 20-53.
- Tgahrt, Reinhard (Hrsg.): *Dichter lesen*, Bd. 1: Von Gellert bis Liliencron, Marbach/Neckar: Deutsche Schillergesellschaft 1984.
- Tgahrt, Reinhard (Hrsg.): *Dichter lesen*, Bd. 2: Jahrhundertwende, Marbach/Neckar: Deutsche Schillergesellschaft 1989.
- Tgahrt, Reinhard: Nachwort, in: Ders. (Hrsg.): *Dichter lesen*, Bd. 2: Jahrhundertwende, Marbach/Neckar: Deutsche Schillergesellschaft 1989, S. 397f.
- Tgahrt, Reinhard (Hrsg.): *Dichter lesen*, Bd. 3: Expressionismus und Nachkriegszeit, Marbach/Neckar: Deutsche Schillergesellschaft 1989.
- Thamm, Andreas/Stichmann, Andreas: »Email-Interview mit Andreas Stichmann«, auf: *Prosanova.net* (2011), URL: <http://pn11.prosanova.net/index76c3.html?start=10>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- »The Killers« (o.V., o.D.), in: *Prinz.de*, URL: <http://www.prinz.de/musik/bands/the-killers-rock,559167,1,BandArchive.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Thelen, Christa: »Warum Frauen so gern ins Gestern reisen«, in: *Brigitte Woman* (2008), H. 1, S. 84.
- Thomann, Jörg: »Hähnchens letzte Worte«, in: *Der Tagesspiegel*, 17.11.1998.
- »Thomas Mann in Stuttgart« (o.V.), auf: *Literaturhaus Stuttgart* (o.D.), URL: <http://www.literaturhaus-stuttgart.de/event/1415-1-thomas-mann-in-stuttgart/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Thornton, Sarah: »General Introduction«, in: Dies./Ken Gelder (Hrsg.): *The Subcultures Reader*, London, New York: Routledge 1997, S. 1-7.
- Thurm, Frieda: »Literatur, notfalls mit der Axt«, auf: *Zeit online* (31.5.2011), URL: <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2011-05/prosanova-hildesheim-junge-literatur/komplettansicht>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Thurm, Frieda/Randt, Leif: »Mein Buch ist aus Versehen politisch«, in: *Zeit online* (30.5.2011), URL: <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2011-05/interview-leif-randt-prosanova>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

- Tischer, Wolfgang: »Du kannst eine Lesung nicht attraktiver machen, wenn's der Autor nicht drauf hat«, auf: *literaturcafe.de* (15.4.2010), URL: <http://www.literaturcafe.de/du-kannst-eine-lesung-nicht-attraktiver-machen-wenns-der-autor-nicht-drauf-hat/>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- TNS Infratest: *Die Vercodung der offenen Angaben zur beruflichen Tätigkeit nach der Klassifikation der Berufe 2010 (KldB2010) und nach der International Standard Classification of Occupations 2008 (ISCO08). Entscheidungsregeln bei nicht eindeutigen Angaben* (München 2012), URL: http://www.bibb.de/dokumente/pdf/Berufsvercodung_KldB2010_ISCO08.pdf, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Török, Imre: »Literaturhäuser«, in: Ders.: *VS-Handbuch. Ein Ratgeber für Autorinnen und Autoren, Übersetzerinnen und Übersetzer*, Göttingen: Steidl 1999, S. 185-187.
- Trilcke, Peer: *Historisches Rauschen. Das geschichtsliterarische Werk Thomas Klings*, URL: <http://ediss.uni-goettingen.de/bitstream/handle/11858/00-1735-0000-0006-AEDE-3/trilcke.pdf>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016, Göttingen: Georg-August-Universität 2012.
- Tsan, Yin: »Der Lehrer gehört zur Slamily«, in: *die tageszeitung*, 11.1.2010.
- Tucholsky, Kurt [als Ignatz Wrobel]: »Wege der Liebe«, in: *Die Weltbühne* 22 (1926), S. 230f.
- Turner, Victor: *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, London: Routledge & Kegan Paul 1969.
- Turner, Victor: »The Anthropology of Performance«, in: *The Anthropology of Performance* (1986), New York: PAJ 1988, S. 72-98.
- Tuschik, Jamal: »Hauch von Größenwahn«, in: *Frankfurter Rundschau*, 19.9.2003.
- Twickel, Christoph: »Ärger um »Vattenfall Lesetage«. Beschwerdemails vom Energieriesen«, auf: *Spiegel online* (19.4.2013), URL: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/aerger-um-die-vattenfall-lesetage-in-hamburg-a-895432.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Twickel, Christoph/Moritz, Rainer: »Keine Häppchen«, in: *Die Zeit*, 18.9.2014.
- Uebel, Tina: Vorwort, in: Dies./Hartmut Pospiech (Hrsg.): *Poetry Slam 2003/2004*, Hamburg: Rotbuch 2003, S. 11-15.
- Uehlecke, Jens: »An die Kette gelegt«, in: *Die Zeit*, 5.10.2006.
- Uexküll, Jakob von: o.T., in: Oliver Neß (Red.): *Lesen ohne Atomstrom. Die erneuerbaren Lesetage. 10.-18. April 2012*, Hamburg: Literatur für alle e.V. 2012 (Programmheft), o.P.
- Ullmaier, Johannes: *Von Acid nach Adlon und zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur*, Mainz: Ventil 2001.
- Ullmaier, Johannes: »Wassereimer vs. Wasserglas. Beat und Aktion im Lesungsgenre – und: Hadayatullah Hübsch' Performance-History, von ihm selbst erzählt«, in: Thomas Böhm (Hrsg.): *Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen*, Berlin: Tropen 2003, S. 147-164.
- Ullmaier, Johannes: »Felder eingeschränkter Produktion im Pop. Eine Skizze zum Applikationspotential einer Kategorie von Pierre Bourdieu«, in: Gereon Blaseio/Hedwig Pompe/Jens Ruchatz (Hrsg.): *Popularisierung und Popularität*, Köln: DuMont 2005, S. 217-242.
- Ullstein Taschenbuch Verlag (Hrsg.): *Ullstein Taschenbuch März 2012 – September 2012* [Vorschau für den Buchhandel], Berlin: Ullstein 2011.

- Ulmer, Konstantin/Kolbe, Uwe/Mach One: »Die härteste Gangart am Start«, in: *Die Zeit*, 18.6.2015.
- Upright, Craig B.: »Social Capital and Cultural Participation. Spousal Influences on Attendance at Arts Events«, in: *Poetics* 32 (2004), S. 129-143.
- Urbach, Tilman: *Slam Poetry. Helden der Dichtung*, BR 2015, URL: <http://www.br.de/mediathek/video/sendungen/lido/slam-poetry-helden-der-dichtung-100.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Uschmann, Oliver: o.T. [Rezension zu Alben von Mirco Buchwitz und Markus Freise], in: *Visions* (2006), H. 12, S. 128.
- Utler, Anja: »manchmal sehr mitreißend«. *Über die poetische Erfahrung gesprochener Gedichte*, Bielefeld: transcript 2016.
- Vandenrath, Sonja: »Zwischen LitClubbing und Roundtable. Strategien von Literaturhäusern«, in: Erhard Schütz/Thomas Wegmann (Hrsg.): *literatur.com. Tendenzen im Literaturmarketing*, Berlin: Weidler 2002, S. 172-188.
- Vandenrath, Sonja: *Private Förderung zeitgenössischer Literatur. Eine Bestandsaufnahme*, Bielefeld: transcript 2006.
- Verband deutscher Schriftstellerinnen und Schriftsteller: »Lesehonorar«, auf: *ver.di | VS – Verband deutscher Schriftsteller* (1.4.2012), URL: <http://vs.verdi.de/recht-urheber/++co++7d7ac92c-c45f-11e2-91ae-52540059119e>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Verein SLAM2008 (Red.): »Slams – Einzel/U20« (o.D.), auf: *slam2008.ch – Die grossen deutschsprachigen Poetry Slam Meisterschaften 2008 in Zürich*, URL: http://www.slam2008.ch/?page_id=63, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- »Verlagsgeschichte« (o.V.), URL: <http://www.ariel-verlag.de/html/verlagsgeschichte.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Vérollet, Mischa-Sarim: »[slamily] Re: Joachim Lottmann über Lydia Daher«, Mailinglist: *slamily@yahoogroups.de*, 14.3.2008.
- Vérollet, Mischa-Sarim: »[slamily] Betrifft: geklaute Texte«, Mailinglist: *slamily@yahoogroups.de*, 9.5.2008.
- Vérollet, Mischa-Sarim/Sebastian 23 (Hrsg.): *Poetry Slam. Das Buch. Die 40 besten Bühnentexte*, Hamburg: Carlsen 2010.
- Vérollet, Mischa-Sarim/Sebastian 23: Vorwort, in: Dies. (Hrsg.): *Poetry Slam. Das Buch. Die 40 besten Bühnentexte*, Hamburg: Carlsen 2010, S. 2f.
- Vester, Michael et al.: *Soziale Milieus im gesellschaftlichen Strukturwandel. Zwischen Integration und Ausgrenzung*, vollständig überarb., erw. u. aktual. Aufl., Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001.
- Vogel, Benedikt: *Fiktionskulisse. Poetik und Geschichte des Kabarett*, Paderborn u.a.: Schöningh 1993.
- Vogel, Oliver: »Ein Tag im Lektorat« (2008), in: Stefan Neuhaus: *Literaturvermittlung*, Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 2009, S. 271-275.
- Wackwitz, Stephan: »Seltsame Avantgarden im internationalen Kulturaustausch. Ein Werkstattbericht«, in: Thomas Böhm (Hrsg.): *Weltempfang. Panorama internationaler Autorenlesungen*, Berlin: Tropen 2006, S. 156-165.

- Waldenfels, Bernhard: »Symbolik, Kreativität und Responsivität. Grundzüge einer Phänomenologie des Handelns«, in: Jürgen Straub/Hans Werbik (Hrsg.): *Handlungstheorie. Begriff und Erklärung des Handelns im interdisziplinären Denken*, Frankfurt/Main: Campus 1999, S. 243-260.
- Walker, Martin: »Versand mit Download«, in: *Schweizer Buchhandel* 68 (2011), H. 11, S. 36.
- Walser, Martin: »Mein Weg zur Rose« (1978), in: Peter Renz (Hrsg.): *Dichterlesung. Der Kampf des Autors mit dem Publikum*, Friedrichshafen: Gessler 1988, S. 97-115.
- Walther von der Vogelweide: »Uder der linden«, in: Helmut Brackert (Hrsg.): *Minnesang. Mittelhochdeutsche Texte und Übertragungen* (1983), Frankfurt/Main: Fischer 2008, S. 158f.
- Waniek, Gustav: *Immanuel Pyra und sein Einfluß auf die deutsche Litteratur des achtzehnten Jahrhunderts. Mit Benutzung ungedruckter Quellen*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1882.
- »Warmluft in magischen Kanälen« (o.V.), in: *Der Tagesspiegel*, 23.9.1994.
- Weber, Martina/Brandes, Volkhard: »Ein besonderes Wagnis: Lyrik verlegen«, in: *Federwelt* (2012), H. 93, S. 18-21.
- Wege, Sophia: *Wahrnehmung – Wiederholung – Vertikalität. Zur Theorie und Praxis der Kognitiven Literaturwissenschaft*, Bielefeld: Aisthesis 2013.
- Wegener, Basil: »Splattergespräche unter Gartenzwerge«, in: *Stuttgarter Zeitung*, 15.10.1996.
- Wegmann, Thomas: »Zwischen Gottesdienst und Rummelplatz. Das Literaturfestival als Teil der Eventkultur«, in: Ders./Erhard Schütz (Hrsg.): *literatur.com. Tendenzen im Literaturmarketing*, Berlin: Weidler 2002, S. 121-136.
- Weidermann, Volker: »Schuld abladen verboten«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.5.2002.
- Weischer, Christoph: »Die Modellierung des Sozialen Raums«, in: Nicole Burzan/Peter A. Berger (Hrsg.): *Dynamiken (in) der gesellschaftlichen Mitte*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 107-134.
- Weiss, Benjamin/Möller, Sebastian/Polzehl, Tim: »Zur Wirkung menschlicher Stimme auf die wahrgenommene Sympathie. Einfluss der Stimmanregung anhand von Laryngogrammen«, in: Hansjörg Mixdorff (Hrsg.): *Electronic Speech Signal Processing 2010. Proceedings of the 21st Conference, Berlin, 8-10 September 2010*, Dresden: TUDpress 2010, S. 56-63.
- Weiß, Ralph: »Alltagskultur«, in: Hans-Otto Hügel (Hrsg.): *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2003, S. 23-32.
- Weithase, Irmgard: *Zur Geschichte der gesprochenen deutschen Sprache*, 2 Bde., Tübingen: Niemeyer 1961.
- Welsch, Wolfgang: Einleitung, in: Ders. (Hrsg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim: VCH 1988, S. 1-43.
- Wengert, Tobias: »Das Festival« (o.D.), URL: <http://www.dragondays.de/festival>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Werbe-Flyer zur *Höhnenden Wochenschau* am 17.6.1990.
- Werbe-Flyer zur *Höhnenden Wochenschau* am 24.2.1991.

- Werner, Doreen: *Die Lesung ist tot, es lebe die Lesung! Eine Analyse multimedial vermittelter Lesungen anhand aktueller Beispiele*, Berlin: Freie Universität Berlin 2012 (unveröffentlichte Masterarbeit).
- Westermayr, Stefanie: *Poetry Slam in Deutschland. Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform* (2004), 2., erw. Aufl., Marburg: Tectum 2010.
- »Where the wild words are in der Presse« (o.V.), URL: <http://www.wtwwa.de/archiv/prspiegel.html>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Wieland, Christoph Martin: »Allgemeine Vorerinnerung des Herausgebers des Merkurs zu den Anzeigen neuer Bücher«, in: *Der Teutsche Merkur* (1784), 1. Vierteljahr, S. I-V.
- Wiesand, Andreas J./Fohrbeck, Karla: *Literatur und Öffentlichkeit in der Bundesrepublik Deutschland*, München: Hanser 1976.
- Willems, Herbert: *Rahmen und Habitus. Zum theoretischen und methodischen Ansatz Erving Goffmans. Vergleiche, Anschlüsse und Anwendungen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997.
- Willems, Herbert: »Events: Kultur – Identität – Marketing. Zur Soziologie sozialer Anlässe: Struktur, Performativität und Identitätsrelevanz von Events«, in: Erika Fischer-Lichte et al. (Hrsg.): *Performativität und Ereignis*, Tübingen, Basel: Francke 2003, S. 83-98.
- Willemsen, Roger: »Gedruckte Individuen. 20 Thesen«, in: *börsenblatt* (2007), H. 5, S. 26-31.
- Williams, Saul: »Amethyst Rocks«, in: Marc Eleveld (Hrsg.): *Spoken Word Revolution. Slam, Hip-Hop, and the Poetry of a New Generation*, Naperville: Sourcebooks MediaFusion 2003, S. 55-57.
- Willis, Paul: »Profane Culture«. *Rocker, Hippies: Subversive Stile der Jugendkulturen* (1978), übers. v. Sibylle Koch-Grünberg, Frankfurt/Main: Syndikat 1981.
- Willrich, Alexander: *Poetry Slam für Deutschland. Die Sprache. Die Slam-Kultur. Die mediale Präsentation. Die Chancen für den Unterricht*, Paderborn: Lektora 2010.
- Winkels, Hubert: »Die Vernichtung der Schrift«, in: *Die Zeit*, 3.12.1993.
- Winkels, Hubert: »Emphatiker und Gnostiker«, in: *Die Zeit*, 30.3.2006.
- Winko, Simone: »Einführung: Autor und Intention«, in: Fotis Jannidis et al. (Hrsg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen: Niemeyer 1999, S. 39-46.
- Winko, Simone: »Literatur-Kanon als invisible hand-Phänomen«, in: Heinz L. Arnold (Hrsg.): *Literarische Kanonbildung*, München: edition text + kritik 2002, S. 9-24.
- Winko, Simone: *Codierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*, Berlin: Schmidt 2003.
- Winko, Simone: »Literarische Wertung und Kanonbildung«, in: Heinz L. Arnold/Heinrich Detering (Hrsg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft* (1996), 7. Aufl., München: dtv 2005, S. 585-600.
- Winko, Simone/Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard: »Geschichte und Emphase. Zur Theorie und Praxis des erweiterten Literaturbegriffs«, in: Jörn Gottschalk/Tilman Köppe (Hrsg.): *Was ist Literatur? Basistexte Literaturtheorie*, Paderborn: mentis 2006, S. 123-154.
- Winko, Simone/Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard (Hrsg.): *Grenzen der Literatur*, Berlin, New York: de Gruyter 2009.
- Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Grammatik* (1931), Werkausgabe, Bd. 4., hrsg. v. Rush Rhees, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1969.

11. Literaturverzeichnis

- Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*, in: Ders.: *Tractatus logico-philosophicus*, Werkausgabe, Bd. 1., Frankfurt/Main: Suhrkamp 1984, S. 225-618.
- Wittkowski, Joachim: *Das Interview in der Psychologie. Interviewtechnik und Codierung von Interviewmaterial*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 34-36.
- Wittmann, Reinhard: *Geschichte des deutschen Buchhandels* (1991/1999), 3. Aufl., München: Beck 2011.
- Wittstock, Uwe: *Leselust. Wie unterhaltsam ist die neue deutsche Literatur? Ein Essay*, München: Luchterhand 1995.
- Wolf, Norbert Ch.: »Gegen den Markt: Goethes Etablierung der ›doppelten Ökonomie‹«, in: Thomas Wegmann (Hrsg.): *Markt Literarisch*, Bern: Lang 2005, S. 59-74.
- Wolkenstein, Rolf S./Weldy, Ann K./Hogekamp, Wolf: »Poetry Slam in Deutschland«, in: *Buch- und KrimiWelt* (7.5.2008), URL: <http://www.arte.tv/de/2033786.html>, Datum des Zugriffs: 20.3.2012.
- »Worte als Waffe« (o.V.), in: *Prinz Hamburg* (2007), H. 6, S. 14.
- Worthmann, Friederike: *Literarische Wertungen. Vorschläge für ein deskriptives Modell*, Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 2004.
- writers' room e.V.: »Links«, URL: <http://www.writersroom.de/index.php?id=30>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Wurtzler, Steve: »She Sang Live, but the Microphone Was Turned Off. The Live, the Recorded, and the Subject of Representation«, in: Rick Altman (Hrsg.): *Sound Theory/Sound Practice*, New York, London: Routledge 1992, S. 87-103.
- Zeckert, Patricia F.: »Update in Sachen Literaturbetrieb«, auf: *IASLonline* (26.2.2011), URL: http://www.iaslonline.lmu.de/index.php?vorgang_id=3184, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.
- Zelle, Carsten: »Auf dem Spielfeld der Autorschaft. Der Schriftsteller des 18. Jahrhunderts im Kräftefeld von Rhetorik, Medienentwicklung und Literatursystem«, in: Klaus Städtke/Ralph Kray (Hrsg.): *Spielräume des auktorialen Diskurses*, Berlin: Akademie 2003, S. 1-37.
- Zillig, Werner: *Bewerten. Sprechakttypen der bewertenden Rede*, Tübingen: Niemeyer 1982.
- Zillig, Werner: *Natürliche Sprachen und kommunikative Normen*, Tübingen: Narr 2003.
- Zimmer, Hubert D.: »Repräsentationen und Repräsentationsformate«, in: Joachim Funke/Peter A. Frensch (Hrsg.): *Handbuch der Allgemeinen Psychologie – Kognition*, Göttingen u.a.: Hogrefe 2006, S. 325-333.
- Zimmer, Hubert D./Christian Kaernbach: »Ikonischer und auditiver Speicher«, in: Joachim Funke/Peter A. Frensch (Hrsg.): *Handbuch der Allgemeinen Psychologie – Kognition*, Göttingen u.a.: Hogrefe 2006, S. 334-339.
- Zingerle, Arnold: »Monothematisches Kunsterlebnis im Passageraum. Die Bayreuther Richard-Wagner-Festspiele als Event«, in: Winfried Gebhardt/Ronald Hitzler/Michaela Pfadenhauer (Hrsg.): *Events. Soziologie des Außergewöhnlichen*, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 183-202.
- Zinnecker, Florian: »Hilfe, die Hamburger Literaturszene schrumpft«, auf: *jetzt.de* (11.4.2008), URL: <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/428364>, Datum des Zugriffs: 30.11.2016.

Zipfel, Frank: »Fiktionalitätssignale«, in: Tilmann Köppe/Tobias Klauk (Hrsg.): *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin, Boston: de Gruyter 2014, S. 97-124.

Zumthor, Paul: *Einführung in die mündliche Dichtung* (1983), übers. v. Irene Selle, Berlin: Akademie 1990.

Zumthor, Paul: *Die Stimme und die Poesie in der mittelalterlichen Gesellschaft* (1984), übers. v. Klaus Thieme, München: Fink 1994.

Zymner, Rüdiger: »Evolutionäre Psychologie der Fiktionalität«, in: Tilmann Köppe/Tobias Klauk (Hrsg.): *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin, München, New York: de Gruyter 2014, S. 277-297.

Zyngier, Sonia/Peer, Willie van/Hakemulder, Frank: »Komplexität und Foregrounding – im Auge des Betrachters?«, in: Karl Eibl/Katja Mellmann/Rüdiger Zymner (Hrsg.): *Im Rücken der Kulturen*, Paderborn: mentis 2007, S. 343-369.

8. Anhang

8.1 Korpus der untersuchten Literaturveranstaltungen (nach Datum)




Datum	Stadt	Veranstaltungsort	Format	Autor(en)	Moderator, Interviewpartner	Zuschauer (Plätze)	Dauer ^{*)}	ausgefüllte FB (Rücklaufquote)	Interviews	Kürzel
05.04.2009	Stuttgart	Rosenau	Poetry Slam	Verschiedene (vgl. 9.1.1)	Philipp »Scharri« Scharrenberg	250 (250)	2:54 (2:51)	222 (89 %)	8	sp1
12.04.2009	München	Substanz Club	Poetry Slam	Verschiedene (vgl. 9.1.1)	Ko Bylantzky & Rayl Patzak	400 (400)	2:18 (2:17)	168 (42 %)	12	mp1
03.05.2009	Stuttgart	Rosenau	Poetry Slam	Verschiedene (vgl. 9.1.1)	Jan Siegert	250 (250)	3:03 (3:01)	171 (68 %)	12	sp2
10.05.2009	München	Substanz Club	Poetry Slam	Verschiedene (vgl. 9.1.1)	Ko Bylantzky & Rayl Patzak	400 (400)	2:47 (2:46)	192 (48 %)	8	mp2
07.06.2009	Stuttgart	Rosenau	Poetry Slam	Verschiedene (vgl. 9.1.1)	Thomas Geyer	250 (250)	2:49 (2:46)	137 (55 %)	8	sp3
14.06.2009	München	Substanz Club	Poetry Slam	Verschiedene (vgl. 9.1.1)	Ko Bylantzky & Rayl Patzak	400 (400)	2:37 (2:36)	139 (35 %)	9	mp3
23.06.2009	München	Literaturhaus (Bibliothek)	Autorenlesung	Reinhard Jirgl	Reinhard Wittmann (Begrüßung), Helmut Böttiger	58 (180)	1:47 (1:28)	31 (53 %)	5	ml1
15.07.2009	München	Literaturhaus (Bibliothek)	Autorenlesung	Walter Kappacher	Reinhard Wittmann (Begrüßung), Lothar Müller	176 (180)	1:43 (1:16)	92 (52 %)	8	ml2
30.09.2009	München	Literaturhaus (großer Saal)	Autorenlesung	Friedrich C. Delius	Reinhard Wittmann, Uwe Timm (Vortrag)	150 (320)	1:47 (1:28)	96 (64 %)	5	ml3
05.10.2009	Stuttgart	Literaturhaus	Autorenlesung	Friedrich C. Delius	Florian Höllerer (Begrüßung), Uwe Kossack	69 (150)	1:32 (1:14)	45 (65 %)	7	sl1
04.11.2009	Stuttgart	Literaturhaus	Autorenlesung	Eva Menasse	Florian Höllerer (Begrüßung), Denis Scheck	68 (150)	1:56 (1:45)	44 (65 %)	5	sl2
08.12.2009	München	Literaturhaus (großer Saal)	Autorenlesung	Eva Menasse	Marion Bösker (Begrüßung), Rainer Maria Schießler	131 (320)	1:44 (1:24)	71 (54 %)	8	ml4
22.06.2010	Stuttgart	Literaturhaus	Autorenlesung	Alina Bronsky	Thomas Richardt (Gesprächsleitung), Daniela Fonda	110 (150)	1:15 (1:08)	64 (58 %)	6	sl3

^{*)} Die erste Angabe umfasst den Zeitraum vom Betreten der Bühne durch den ersten Akteur bis zum Abgang des letzten (also inkl. Signieren), die zweite die Dauer des Spiels (inkl. Pause).

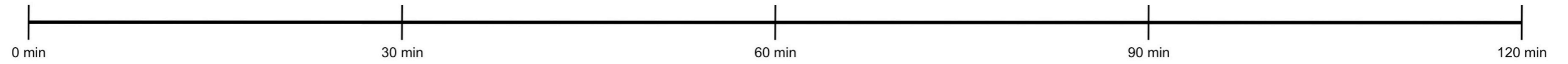
8.1.1 Überblicksdarstellung: Auftretende Autoren bei den untersuchten Poetry Slams im Veranstaltungsablauf*

Phase, Nr.	Rosenau, 05.04.2009	Substanz, 12.04.2009	Rosenau, 03.05.2009	Substanz, 10.05.2009	Rosenau, 07.06.2009	Substanz, 14.06.2009
Featured Poet	Marc-Uwe Kling	—	Sebastian 23	—	—	—
Vorrunde I, 1	Dominik Blacha	Ivo Rick & David Friedrich	Jugito	Jules	Tobias Heyel	Franziska Holzheimer
Vorrunde I, 2	Marvin Ruppert	Ken Yamamoto	Jorgos Katsaros	Michael Jakob	Franziska Holzheimer	Derek Brown
Vorrunde I, 3	<u>Der Kaiser</u>	Christoph Kastenbauer	Nektarios Vlachopoulos	Moritz Kienemann	Nico Semsrott	Carmen Wegge
Vorrunde I, 4	Andy Strauß	Peh	Nadja Schlüter	Blair	<u>Rudi Lehmann</u>	Anatol Anderswo
Vorrunde I, 5	Stefan Dörsing	Fatoni	Nils Heinrich	Grög!	Hanz	Fiva
Vorrunde I, 6	Wolf Hogeckamp	—	Alexander Willrich	—	Philipp Scharrenberg	—
Pause	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Featured Poet	Marc-Uwe Kling	—	Sebastian 23	—	—	—
Vorrunde II, 1	Maria	Talaam Acey	Georg	Sebastian 23	Caro K.	Björn Högsdal
Vorrunde II, 2	Martin Kistner	<u>Heiner Lange</u>	Michael Jakob	<u>Bumillo</u>	Bumillo	Juno Meinecke
Vorrunde II, 3	Jugito	Dalibor	Tobias Heyel	Pauline Füg	Team Wortwende	Mike McGee
Vorrunde II, 4	Bo Wimmer	Florian Fendt	Heiko Werning	Alex Burkhard	Kurt Meier	Boshi San
Vorrunde II, 5	Julian Dorst	Florian Cieslik	Dorian Steinhoff	Team Poetry Spam	Pauline Füg	Team Tübingen
Vorrunde II, 6	Peh	—	Grohacke	—	Daniel Wagner	—
Finale, 1	Andy Strauß	Dalibor	Nektarios Vlachopoulos	Bumillo	Hanz	Björn Högsdal
Finale, 2	Peh	Peh	Michael Jakob	Grög!	Philipp Scharrenberg	Fiva
Finale, 3				Blair	Bumillo	Carmen Wegge
Finale, 4					Daniel Wagner	

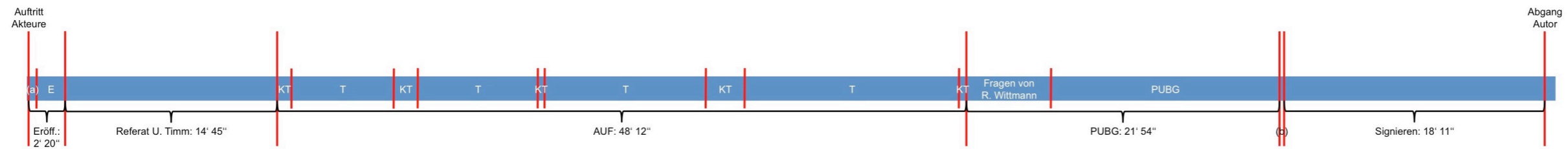
⁹⁾ **Legende:**

fett	eingeladener Autor
normal	Autor aus der offenen Liste
<u>unterstrichen</u>	Auftritte zu denen Zuschauer interviewt wurden
	fremdsprachiger Auftritt
	Team-Auftritt
	Gewinner des Poetry Slams

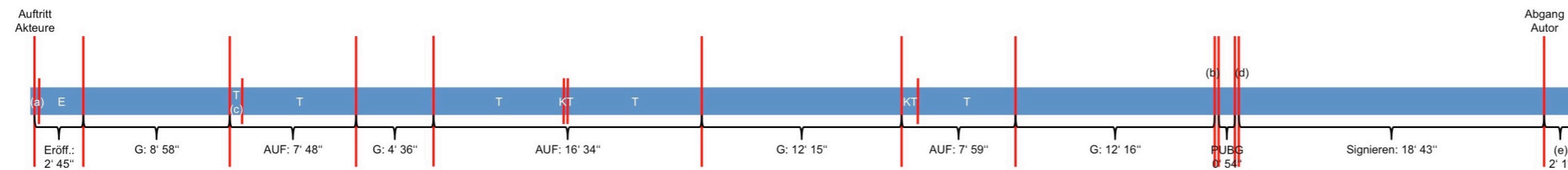
8.1.2 Abläufe genauer untersuchter Lesungen (Kap. 5.3.2.3.1)



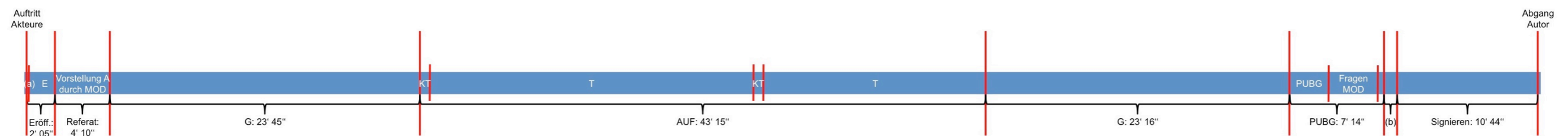
8.1.2.1 Autorenlesung mit F. C. Delius, Literaturhaus München (30.9.2009, ml3)



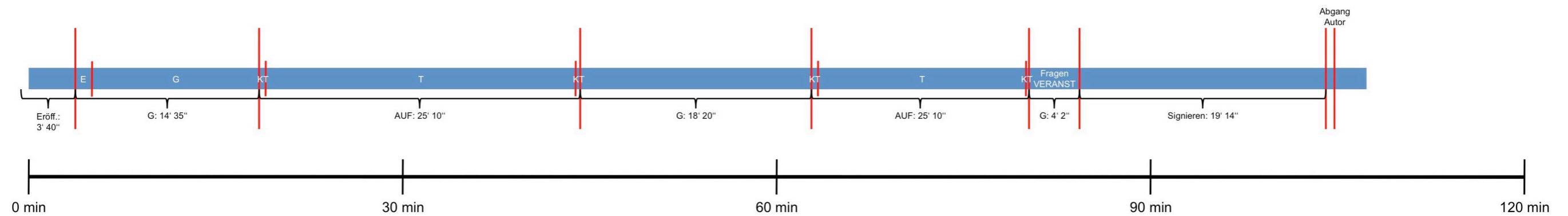
8.1.2.2 Autorenlesung mit F. C. Delius, Literaturhaus Stuttgart (5.10.2009, sl1)



8.1.2.3 Autorenlesung mit Eva Menasse, Literaturhaus Stuttgart (4.11.2009, sl2)




8.1.2.4 Autorenlesung mit Eva Menasse, Literaturhaus München (8.12.2009, ml4)



8.2 Erhebungsinstrumente

8.2.1 Fragebogen

8.2.1.1 Fragebogen Autorenlesungen

Fragebogen zum Thema »Live-Auftritte bei Autorenlesungen«	GEORG-AUGUST-UNIVERSITÄT GÖTTINGEN 
----------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Auch wenn Sie diesen Fragebogen schon einmal ausgefüllt haben, würden wir uns sehr freuen, wenn Sie ihn ein weiteres Mal ausfüllen würden!

Diese Umfrage ist Grundlage einer wissenschaftlichen Pilotstudie zum Thema »Live-Auftritte bei Autorenlesungen« an der Universität Göttingen. Obwohl der Fragebogen lang aussieht, braucht man nicht lange, um ihn auszufüllen!

Wir bitten Sie, die Fragen zu den folgenden Zeitpunkten zu beantworten:

- S. 1-4: vor der Veranstaltung
- S. 5/6: nach der Veranstaltung, da sich die Fragen direkt auf die heutige Veranstaltung beziehen.

Selbstverständlich werden alle Angaben vertraulich behandelt. Wir danken Ihnen sehr für Ihre Mithilfe!

1. **Alter:** ____ Jahre
2. **Geschlecht:** weiblich männlich
3. **Wohnort:** _____
4. **Welches ist Ihr höchster Schulabschluss?**

<input type="checkbox"/> noch Schüler/in	<input type="checkbox"/> Schule ohne Abschluss beendet	<input type="checkbox"/> Volks-/Hauptschulabschluss
<input type="checkbox"/> Mittlere Reife/ Realschulabschluss	<input type="checkbox"/> Fachhochschulreife	<input type="checkbox"/> Abitur/Hochschulreife
<input type="checkbox"/> anderer Schulabschluss: _____		
5. **Studium:** Ich habe nicht/noch nicht studiert Ich bin Student/in
 Studium mit Abschluss beendet Studium ohne Abschluss beendet
6. **Welches Fach/welche Fächer studieren Sie/haben Sie studiert?**

7. **Form der aktuellen Erwerbstätigkeit** (Mehrfachnennungen möglich):

<input type="checkbox"/> nebenher/geringfügig erwerbstätig	<input type="checkbox"/> vollzeit erwerbstätig	<input type="checkbox"/> teilzeit erwerbstätig
<input type="checkbox"/> selbstständig tätig	<input type="checkbox"/> in einer Ausbildung	<input type="checkbox"/> noch nicht/nie erwerbstätig gewesen
<input type="checkbox"/> arbeitslos	<input type="checkbox"/> derzeit nicht erwerbstätig (auch: Hausfrau/-mann)	
8. **Von Ihnen zurzeit/zuletzt ausgeübte Erwerbstätigkeit:** _____

9. **Wie viele Bücher haben Sie in den letzten 12 Monaten gelesen?**
 (Alle Arten, auch Sachbücher, Comicbände usw.)
 0 1-5 6-10 11-20 21-50 51-100 über 100
10. **Nennen Sie bitte einige Ihrer Lieblingsbücher:** _____

11. **Wie viele Hörbücher haben Sie in den letzten 12 Monaten gehört?** Anzahl: ____ Hörbücher

1

12. Wie wichtig sind Ihnen folgende Freizeitbeschäftigungen / Besuche folgender Veranstaltungen?

Freizeitbeschäftigung	Kenne ich nicht	unwichtig	eher unwichtig	wichtig	sehr wichtig
• Konzerte (Klassik)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
• Konzerte (Rock/Pop/Rap)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
• Kino	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
• Poetry Slams	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
• Kunstausstellungen	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
• andere Museumsbesuche	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
• Autorenlesungen	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
• Kabarett	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
• Theater	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
• Oper	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
• Sportveranstaltungen	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
• Lesebühne	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
• Kneipenbesuche	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
• Disco/Club	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

13. Was erwarten Sie von der heutigen Veranstaltung? (Nennen Sie bitte mehrere Dinge)

14. Was interessiert Sie daran, zu hören, wie ein Autor/eine Autorin seinen/ihren Text selbst spricht?

15. Was macht für Sie einen guten Vortrag bei einer Autorenlesung aus?

16. Wie häufig waren Sie in den letzten zwölf Monaten als Zuschauer/in bei Autorenlesungen?

Anzahl: _____ Lesungs-Besuche Ich war noch nie bei einer Lesung

17. Wie häufig waren Sie in den letzten zwölf Monaten als Zuschauer/in bei Poetry Slams?

Anzahl: _____ Poetry Slam-Besuche Ich war noch nie bei einem Poetry Slam

18. An Autorenlesungen im Allgemeinen interessieren Sie vermutlich bestimmte Dinge mehr als andere. In welchem Maße stimmen Sie den folgenden Aussagen zu?

Zu Autorenlesungen im Allgemeinen	Stimme gar nicht zu				Stimme sehr zu
Ich finde es gut, wenn in der Pause, vor oder nach der Veranstaltung Musik zu hören ist.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich möchte, dass es bei Lesungen möglichst ruhig im Publikum ist.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

8. Anhang

[Fortsetzung von S. 2]	Stimme gar nicht zu					Stimme sehr zu				
Ich mag es, wenn Lesungen in einem Literaturhaus oder einem Theater stattfinden.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich mag es, wenn Lesungen in einer Kneipe oder einem Club stattfinden.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Lesungen dürfen ruhig etwas unorganisiert verlaufen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Es ist mir wichtig, dass das Publikum in die Veranstaltung mit eingebunden ist (z.B. Fragen stellen, Abstimmung o.ä.)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Bei Lesungen möchte ich Spaß haben.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Es ist mir wichtig, dass eine Lesung möglichst abwechslungsreich ist.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich möchte, dass bei Lesungen eine gesellige Atmosphäre herrscht.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich möchte bei einer Lesung überrascht werden.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Es ist mir bei Lesungen egal, wenn nur wenig Publikum da ist.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Lesungen sollen unterhaltsam sein.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Zu den Auftretenden bei Autorenlesungen im Allgemeinen	Stimme gar nicht zu					Stimme sehr zu				
Es ist mir wichtig, dass der Autor/die Autorin mir sympathisch ist.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich mag es, wenn ein Autor/eine Autorin beim Vortrag des Textes in andere Rollen schlüpft.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich möchte erfahren, was der/die Autor/in mit dem Text meint (was der Text dem/der Autor/in zufolge bedeutet).	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Es ist mir wichtig, dass der/die Autor/in beim Textvortrag nicht nur die Stimme, sondern auch Gestik und Mimik einsetzt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich möchte, dass der Autor/die Autorin auf der Bühne ganz er/sie selbst ist.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Es ist mir wichtig, dass der Autor/die Autorin eine für den Vortrag geeignete Stimme hat.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich möchte erfahren, ob der Text mit persönlichen Erlebnissen des Autors/der Autorin zu tun hat.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Bei einer Lesung interessiert mich, <u>wie</u> der Autor/die Autorin den Text vorträgt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Es ist mir wichtig, dass der Autor/die Autorin auswendig vorträgt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Bei einer Lesung möchte ich einen Eindruck davon bekommen, was der Autor/die Autorin für ein Mensch ist.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

[Fortsetzung von S. 3]	Stimme gar nicht zu					Stimme sehr zu
Es ist mir wichtig, dass der Text und die Vortragsweise des Autors/der Autorin zusammenpassen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Bei einer Lesung interessiert mich, was der Autor/die Autorin über die Hintergründe des Textes erzählt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	

Zu den vorgetragenen Texten bei Autorenlesungen im Allgemeinen	Stimme gar nicht zu					Stimme sehr zu
Der <u>vorgetragene</u> Text soll sprachlich originell sein.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Der <u>vorgetragene</u> Text soll sich auf mehrere verschiedene Weisen verstehen lassen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Der <u>vorgetragene</u> Text soll mich packen und spannend sein.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Der <u>vorgetragene</u> Text soll von Ereignissen handeln, die tatsächlich stattgefunden haben.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Ich möchte mich in die Figuren einfühlen können, von denen im <u>vorgetragenen</u> Text erzählt wird.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Mir sind die sprachlichen Mittel wichtig, mit denen der Text gestaltet ist.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Mir ist wichtig, dass das Thema des Textes mich interessiert.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Der <u>vorgetragene</u> Text soll mich alltägliche Dinge anders sehen lassen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Der <u>vorgetragene</u> Text soll lustig sein.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Ich möchte durch den <u>vorgetragenen</u> Text etwas über ein Thema erfahren, das ich noch nicht weiß.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Ich mag es, wenn ich mich beim Zuhören genau auf den <u>vorgetragenen</u> Text konzentrieren muss, um ihn zu verstehen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Der <u>vorgetragene</u> Text soll meine Gefühle berühren.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Der Text soll eine tiefer gehende Bedeutung haben.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Ich möchte, dass der Text ungewöhnliche Themen behandelt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Es ist mir wichtig, dass der Text sein Thema ernsthaft behandelt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	

Die Fragen auf dieser Seite beziehen sich direkt auf den Auftritt des Autors/der Autorin bei der heutigen Veranstaltung. Wir würden uns freuen, wenn Sie diese Fragen im Anschluss an die Lesung beantworten würden.

I. Was hat Ihnen am Auftritt des Autors/der Autorin am besten gefallen? _____

II. In welchem Maße stimmen Sie den folgenden Aussagen zum Auftritt des Autors/der Autorin zu?

	Stimme gar nicht zu				Stimme sehr zu
Der vorgetragene Text war <u>lustig</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich konnte mich <u>in die Figuren aus dem Text</u> einfühlen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hat sein Thema <u>ernsthaft</u> behandelt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text hat <u>meine Gefühle berührt</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hatte eine <u>tiefer gehende Bedeutung</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Autor/die Autorin war <u>auf der Bühne ganz er/sie selbst</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Die <u>sprachlichen Mittel</u> des Textes haben mir gefallen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text <u>hat mich gepackt und war spannend</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Das <u>Thema</u> des Textes <u>hat mich interessiert</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Text und Vortragsweise <u>passten zusammen</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Autor/die Autorin war mir <u>sympathisch</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Autor/die Autorin hatte eine <u>für den Vortrag geeignete Stimme</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

III. Insgesamt hat mir der Auftritt des Autors/der Autorin (alles, was er/sie gesagt/getan hat)...
überhaupt nicht gefallen sehr gut gefallen

Einige abschließende Fragen zur heutigen Veranstaltung:

19. Nennen Sie drei Dinge, die Ihnen an der Veranstaltung gefallen haben.

1. _____
 2. _____
 3. _____

20. Nennen Sie bis zu drei Dinge, die Ihnen an der Veranstaltung nicht gefallen haben.

1. _____
 2. _____
 3. _____

21. Insgesamt hat mir die Veranstaltung...

überhaupt nicht gefallen sehr gut gefallen

22. Was hat Ihnen an der Moderatorin/am Moderator der Veranstaltung gefallen?

23. Was hat Ihnen an der Moderatorin/am Moderator der Veranstaltung nicht gefallen?

24. Welche Veranstaltungen sind in Ihren Augen Literaturveranstaltungen?

• Theater	<input type="checkbox"/> ja	<input type="checkbox"/> nein	<input type="checkbox"/> Kenne ich nicht
• Lesebühne	<input type="checkbox"/> ja	<input type="checkbox"/> nein	<input type="checkbox"/> Kenne ich nicht
• Poetry Slam	<input type="checkbox"/> ja	<input type="checkbox"/> nein	<input type="checkbox"/> Kenne ich nicht
• Kabarett	<input type="checkbox"/> ja	<input type="checkbox"/> nein	<input type="checkbox"/> Kenne ich nicht
• Rap-Konzerte	<input type="checkbox"/> ja	<input type="checkbox"/> nein	<input type="checkbox"/> Kenne ich nicht
• Lesung	<input type="checkbox"/> ja	<input type="checkbox"/> nein	<input type="checkbox"/> Kenne ich nicht

25. Haben Sie vom Autor/von der Autorin bei dieser Veranstaltung bereits ein Buch gelesen/ein Hörbuch gehört? ja nein

Wenn ja: Welche(s)? _____

26. Werden Sie sich nach der Veranstaltung ein Buch/Hörbuch vom Autor/von der Autorin kaufen?

ja nein

27. Werden Sie sich nach der Veranstaltung ein Buch/Hörbuch vom Autor/von der Autorin signieren lassen? ja nein

28. Sind Sie selbst schon einmal bei einer Autorenlesung aufgetreten? ja nein

Wenn ja: Wie häufig? _____

29. Sind Sie selbst schon einmal bei einem Poetry Slam aufgetreten? ja nein

Wenn ja: Wie häufig? _____

30. Haben Sie diesen Fragebogen schon einmal bei einer Veranstaltung ausgefüllt? ja nein

Wenn ja: Bei welcher/welchen Veranstaltung/en? _____

Vielen Dank für Ihre Mitarbeit!

Wir freuen uns, wenn Sie den Fragebogen nach der Veranstaltung am Ausgang abgeben.

Sie können sich bei Fragen und Anregungen gerne per Email an uns wenden: autorenauftritte@web.de

8.2.1.2 Fragebogen Poetry Slam Stuttgart

Fragebogen zum Thema »Live-Auftritte bei Poetry Slams«	GEORG-AUGUST-UNIVERSITÄT GÖTTINGEN
-------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------

Auch wenn Sie diesen Fragebogen schon einmal ausgefüllt haben, würden wir uns sehr freuen, wenn Sie ihn ein weiteres Mal ausfüllen würden!

Diese Umfrage ist Grundlage einer wissenschaftlichen Pilotstudie zum Thema »Live-Auftritte bei Poetry Slams« an der Universität Göttingen. Obwohl der Fragebogen lang aussieht, braucht man nicht lange, um ihn auszufüllen!

Wir bitten Sie, die Fragen zu den folgenden Zeitpunkten zu beantworten:

- S. 1-4: vor der Veranstaltung
- S. 5-10: im Laufe der Veranstaltung, weil sich die Fragen auf die einzelnen Auftritte der Slammer/innen beziehen
- die letzte Seite/S. 11: nach der Veranstaltung

Selbstverständlich werden alle Angaben vertraulich behandelt. Wir danken Ihnen sehr für Ihre Mithilfe!

1. **Alter:** ____ Jahre

2. **Geschlecht:** weiblich männlich

3. **Wohnort:** _____

4. **Welches ist Ihr höchster Schulabschluss?**

<input type="checkbox"/> noch Schüler/in	<input type="checkbox"/> Schule ohne Abschluss beendet	<input type="checkbox"/> Volks-/Hauptschulabschluss
<input type="checkbox"/> Mittlere Reife/ Realschulabschluss	<input type="checkbox"/> Fachhochschulreife	<input type="checkbox"/> Abitur/Hochschulreife
<input type="checkbox"/> anderer Schulabschluss: _____		

5. **Studium:** Ich habe nicht/noch nicht studiert Ich bin Student/in

Studium mit Abschluss beendet Studium ohne Abschluss beendet

6. **Welches Fach/welche Fächer studieren Sie/haben Sie studiert?**

7. **Form der aktuellen Erwerbstätigkeit** (Mehrfachnennungen möglich):

<input type="checkbox"/> nebenher/geringfügig erwerbstätig	<input type="checkbox"/> vollzeit erwerbstätig	<input type="checkbox"/> teilzeit erwerbstätig
<input type="checkbox"/> selbstständig tätig	<input type="checkbox"/> in einer Ausbildung	<input type="checkbox"/> noch nicht/nie erwerbstätig gewesen
<input type="checkbox"/> arbeitslos	<input type="checkbox"/> derzeit nicht erwerbstätig (auch: Hausfrau/-mann)	

8. **Von Ihnen zurzeit/zuletzt ausgeübte Erwerbstätigkeit:** _____

9. **Wie viele Bücher haben Sie in den letzten 12 Monaten gelesen?**
 (Alle Arten, auch Sachbücher, Comicbände usw.)

0
 1-5
 6-10
 11-20
 21-50
 51-100
 über 100

10. **Nennen Sie bitte einige Ihrer Lieblingsbücher:** _____

11. **Wie viele Hörbücher haben Sie in den letzten 12 Monaten gehört?** Anzahl: ____ Hörbücher

1

12. Wie wichtig sind Ihnen folgende Freizeitbeschäftigungen / Besuche folgender Veranstaltungen?

Freizeitbeschäftigung	Kenne ich nicht	unwichtig	eher unwichtig	wichtig	sehr wichtig
• Konzerte (Klassik)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
• Konzerte (Rock/Pop/Rap)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
• Kino	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
• Poetry Slams	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
• Kunstausstellungen	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
• andere Museumsbesuche	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
• Autorenlesungen	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
• Kabarett	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
• Theater	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
• Oper	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
• Sportveranstaltungen	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
• Lesebühne	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
• Kneipenbesuche	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
• Disco/Club	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

13. Was erwarten Sie von der heutigen Veranstaltung? (Nennen Sie bitte mehrere Dinge)

14. Was interessiert Sie daran, zu hören, wie ein Slammer/eine Slammerin seinen/ihren Text selbst spricht?

15. Was macht für Sie einen guten Vortrag bei einem Poetry Slam aus?

16. Wie häufig waren Sie in den letzten zwölf Monaten als Zuschauer/in bei Poetry Slams?

Anzahl: _____ Poetry Slam-Besuche Ich war noch nie bei einem Poetry Slam

17. Wie häufig waren Sie in den letzten zwölf Monaten als Zuschauer/in bei Autorenlesungen?

Anzahl: _____ Lesungs-Besuche Ich war noch nie bei einer Lesung

18. An Poetry Slams im Allgemeinen interessieren Sie vermutlich bestimmte Dinge mehr als andere. In welchem Maße stimmen Sie den folgenden Aussagen zu?

Zu Poetry Slam-Veranstaltungen im Allgemeinen	Stimme gar nicht zu	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Stimme sehr zu
Ich finde es gut, wenn in der Pause, vor oder nach der Veranstaltung Musik zu hören ist.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich möchte, dass es bei Poetry Slams möglichst ruhig im Publikum ist.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

8. Anhang

[Fortsetzung von S. 2]	Stimme <u>gar nicht</u> zu					Stimme <u>sehr</u> zu				
Ich mag es, wenn Poetry Slams in einer Kneipe oder einem Club stattfinden.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich mag es, wenn Poetry Slams in einem Literaturhaus oder einem Theater stattfinden.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Poetry Slams dürfen ruhig etwas unorganisiert verlaufen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Es ist mir wichtig, dass das Publikum in die Veranstaltung mit eingebunden ist (z.B. Abstimmung, Fragen stellen o.ä.)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Bei Poetry Slams möchte ich Spaß haben.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Es ist mir wichtig, dass ein Poetry Slam möglichst abwechslungsreich ist.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich möchte, dass bei Poetry Slams eine gesellige Atmosphäre herrscht.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich möchte bei einem Poetry Slam überrascht werden.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Es ist mir bei Poetry Slams egal, wenn nur wenig Publikum da ist.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Poetry Slams sollen unterhaltsam sein.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Zu den Auftretenden bei Poetry Slams im Allgemeinen	Stimme <u>gar nicht</u> zu					Stimme <u>sehr</u> zu				
Es ist mir wichtig, dass der Slammer/die Slammerin mir sympathisch ist.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich mag es, wenn ein Slammer/eine Slammerin beim Vortrag des Textes in andere Rollen schlüpft.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich möchte erfahren, was der/die Slammer/in mit dem Text meint (was der Text dem/der Slammer/in zufolge bedeutet).	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Es ist mir wichtig, dass der/die Slammer/in beim Textvortrag nicht nur die Stimme, sondern auch Gestik und Mimik einsetzt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich möchte, dass der Slammer/die Slammerin auf der Bühne ganz er/sie selbst ist.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Es ist mir wichtig, dass der Slammer/die Slammerin eine für den Vortrag geeignete Stimme hat.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich möchte erfahren, ob der Text mit persönlichen Erlebnissen des Slammers/der Slammerin zu tun hat.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Bei einem Poetry Slam interessiert mich, <u>wie</u> der Slammer/die Slammerin den Text vorträgt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Es ist mir wichtig, dass der Slammer/die Slammerin auswendig vorträgt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Bei einem Poetry Slam möchte ich einen Eindruck davon bekommen, was der Slammer/die Slammerin für ein Mensch ist.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

[Fortsetzung von S. 3]	Stimme gar nicht zu				Stimme sehr zu
Es ist mir wichtig, dass der Text und die Vortragsweise des Slammers/der Slammerin zusammenpassen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Bei einem Poetry Slam interessiert mich, was der Slammer/die Slammerin über die Hintergründe des Textes erzählt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Zu den vorgetragenen Texten bei Poetry Slams im Allgemeinen	Stimme gar nicht zu				Stimme sehr zu
Der vorgetragene Text soll sprachlich originell sein.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text soll sich auf mehrere verschiedene Weisen verstehen lassen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text soll mich packen und spannend sein.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text soll von Ereignissen handeln, die tatsächlich stattgefunden haben.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich möchte mich in die Figuren einfühlen können, von denen im vorgetragenen Text erzählt wird.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Mir sind die sprachlichen Mittel wichtig, mit denen der Text gestaltet ist.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Mir ist wichtig, dass das Thema des Textes mich interessiert.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text soll mich alltägliche Dinge anders sehen lassen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text soll lustig sein.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich möchte durch den vorgetragenen Text etwas über ein Thema erfahren, das ich noch nicht weiß.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich mag es, wenn ich mich beim Zuhören genau auf den vorgetragenen Text konzentrieren muss, um ihn zu verstehen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text soll meine Gefühle berühren.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text soll eine tiefer gehende Bedeutung haben.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich möchte, dass der Text ungewöhnliche Themen behandelt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Es ist mir wichtig, dass der Text sein Thema ernsthaft behandelt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Die Fragen auf den folgenden Seiten beziehen sich direkt auf die einzelnen Auftritte der Slammer/innen bei der heutigen Veranstaltung. Wir würden uns freuen, wenn Sie diese Fragen nach den einzelnen Auftritten beantworten würden.

Zum Ausfüllen der einzelnen Felder zu einem Slammer/einer Slammerin benötigt man weniger als eine Minute.

Slammer/in 01

I. Was hat Ihnen an diesem Auftritt am besten gefallen? _____

II. In welchem Maße stimmen Sie den folgenden Aussagen zum Auftritt des Slammers/der Slammerin zu?

	Stimme gar nicht zu				Stimme sehr zu
Der vorgetragene Text war <u>lustig</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich konnte mich <u>in die Figuren aus dem Text</u> einfühlen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hat sein Thema <u>ernsthaft</u> behandelt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text hat <u>meine Gefühle berührt</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hatte eine <u>tiefer gehende Bedeutung</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war <u>auf der Bühne ganz er/sie selbst</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Die <u>sprachlichen Mittel</u> des Textes haben mir gefallen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text <u>hat mich gepackt und war spannend</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Das <u>Thema</u> des Textes <u>hat mich interessiert</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Text und Vortragsweise <u>passten zusammen</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war mir <u>sympathisch</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in hatte eine <u>für den Vortrag geeignete Stimme</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

III. Insgesamt hat mir der Auftritt des Slammers/der Slammerin (alles, was er/sie gesagt/getan hat)...
überhaupt nicht gefallen sehr gut gefallen

Slammer/in 02

I. Was hat Ihnen an diesem Auftritt am besten gefallen? _____

II. In welchem Maße stimmen Sie den folgenden Aussagen zum Auftritt des Slammers/der Slammerin zu?

	Stimme gar nicht zu				Stimme sehr zu
Der vorgetragene Text war <u>lustig</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich konnte mich <u>in die Figuren aus dem Text</u> einfühlen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hat sein Thema <u>ernsthaft</u> behandelt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text hat <u>meine Gefühle berührt</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hatte eine <u>tiefer gehende Bedeutung</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war <u>auf der Bühne ganz er/sie selbst</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Die <u>sprachlichen Mittel</u> des Textes haben mir gefallen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text <u>hat mich gepackt und war spannend</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Das <u>Thema</u> des Textes <u>hat mich interessiert</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Text und Vortragsweise <u>passten zusammen</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war mir <u>sympathisch</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in hatte eine <u>für den Vortrag geeignete Stimme</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

III. Insgesamt hat mir der Auftritt des Slammers/der Slammerin (alles, was er/sie gesagt/getan hat)...
überhaupt nicht gefallen sehr gut gefallen

Slammer/in 03

I. Was hat Ihnen an diesem Auftritt **am besten gefallen**? _____

II. In welchem Maße stimmen Sie den folgenden Aussagen **zum Auftritt des Slammers/der Slammerin** zu?

	Stimme gar nicht zu			Stimme sehr zu		
Der vorgetragene Text war <u>lustig</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich konnte mich <u>in die Figuren aus dem Text</u> einfühlen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hat sein Thema <u>ernsthaft</u> behandelt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text hat <u>meine Gefühle berührt</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hatte eine <u>tiefer gehende Bedeutung</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war <u>auf der Bühne ganz er/sie selbst</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Die <u>sprachlichen Mittel</u> des Textes haben mir gefallen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text <u>hat mich gepackt und war spannend</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Das <u>Thema</u> des Textes <u>hat mich interessiert</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Text und Vortragsweise <u>passten zusammen</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war mir <u>sympathisch</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in hatte eine <u>für den Vortrag geeignete Stimme</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

III. Insgesamt hat mir der Auftritt des Slammers/der Slammerin (**alles, was er/sie gesagt/getan hat**)...
überhaupt nicht gefallen sehr gut gefallen

Slammer/in 04

I. Was hat Ihnen an diesem Auftritt **am besten gefallen**? _____

II. In welchem Maße stimmen Sie den folgenden Aussagen **zum Auftritt des Slammers/der Slammerin** zu?

	Stimme gar nicht zu			Stimme sehr zu		
Der vorgetragene Text war <u>lustig</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich konnte mich <u>in die Figuren aus dem Text</u> einfühlen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hat sein Thema <u>ernsthaft</u> behandelt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text hat <u>meine Gefühle berührt</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hatte eine <u>tiefer gehende Bedeutung</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war <u>auf der Bühne ganz er/sie selbst</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Die <u>sprachlichen Mittel</u> des Textes haben mir gefallen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text <u>hat mich gepackt und war spannend</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Das <u>Thema</u> des Textes <u>hat mich interessiert</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Text und Vortragsweise <u>passten zusammen</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war mir <u>sympathisch</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in hatte eine <u>für den Vortrag geeignete Stimme</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

III. Insgesamt hat mir der Auftritt des Slammers/der Slammerin (**alles, was er/sie gesagt/getan hat**)...
überhaupt nicht gefallen sehr gut gefallen

Slammer/in 05

I. Was hat Ihnen an diesem Auftritt am besten gefallen? _____

II. In welchem Maße stimmen Sie den folgenden Aussagen zum Auftritt des Slammers/der Slammerin zu?

	Stimme gar nicht zu				Stimme sehr zu
Der vorgetragene Text war <u>lustig</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich konnte mich <u>in die Figuren aus dem Text</u> einfühlen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hat sein Thema <u>ernsthaft</u> behandelt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text hat <u>meine Gefühle berührt</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hatte eine <u>tiefer gehende Bedeutung</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war <u>auf der Bühne ganz er/sie selbst</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Die <u>sprachlichen Mittel</u> des Textes haben mir gefallen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text <u>hat mich gepackt und war spannend</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Das <u>Thema</u> des Textes <u>hat mich interessiert</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Text und Vortragsweise <u>passten zusammen</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war mir <u>sympathisch</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in hatte eine <u>für den Vortrag geeignete Stimme</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

III. Insgesamt hat mir der Auftritt des Slammers/der Slammerin (alles, was er/sie gesagt/getan hat)...
überhaupt nicht gefallen sehr gut gefallen

Slammer/in 06

I. Was hat Ihnen an diesem Auftritt am besten gefallen? _____

II. In welchem Maße stimmen Sie den folgenden Aussagen zum Auftritt des Slammers/der Slammerin zu?

	Stimme gar nicht zu				Stimme sehr zu
Der vorgetragene Text war <u>lustig</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich konnte mich <u>in die Figuren aus dem Text</u> einfühlen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hat sein Thema <u>ernsthaft</u> behandelt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text hat <u>meine Gefühle berührt</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hatte eine <u>tiefer gehende Bedeutung</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war <u>auf der Bühne ganz er/sie selbst</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Die <u>sprachlichen Mittel</u> des Textes haben mir gefallen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text <u>hat mich gepackt und war spannend</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Das <u>Thema</u> des Textes <u>hat mich interessiert</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Text und Vortragsweise <u>passten zusammen</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war mir <u>sympathisch</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in hatte eine <u>für den Vortrag geeignete Stimme</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

III. Insgesamt hat mir der Auftritt des Slammers/der Slammerin (alles, was er/sie gesagt/getan hat)...
überhaupt nicht gefallen sehr gut gefallen

Slammer/in 07

I. Was hat Ihnen an diesem Auftritt **am besten gefallen**? _____

II. In welchem Maße stimmen Sie den folgenden Aussagen **zum Auftritt des Slammers/der Slammerin** zu?

	Stimme gar nicht zu				Stimme sehr zu
Der vorgetragene Text war <u>lustig</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich konnte mich <u>in die Figuren aus dem Text</u> einfühlen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hat sein Thema <u>ernsthaft</u> behandelt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text hat <u>meine Gefühle berührt</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hatte eine <u>tiefer gehende Bedeutung</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war <u>auf der Bühne ganz er/sie selbst</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Die <u>sprachlichen Mittel</u> des Textes haben mir gefallen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text <u>hat mich gepackt und war spannend</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Das <u>Thema</u> des Textes <u>hat mich interessiert</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Text und Vortragsweise <u>passten zusammen</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war mir <u>sympathisch</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in hatte eine <u>für den Vortrag geeignete Stimme</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

III. Insgesamt hat mir der Auftritt des Slammers/der Slammerin (**alles, was er/sie gesagt/getan hat**)...
überhaupt nicht gefallen sehr gut gefallen

Slammer/in 08

I. Was hat Ihnen an diesem Auftritt **am besten gefallen**? _____

II. In welchem Maße stimmen Sie den folgenden Aussagen **zum Auftritt des Slammers/der Slammerin** zu?

	Stimme gar nicht zu				Stimme sehr zu
Der vorgetragene Text war <u>lustig</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich konnte mich <u>in die Figuren aus dem Text</u> einfühlen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hat sein Thema <u>ernsthaft</u> behandelt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text hat <u>meine Gefühle berührt</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hatte eine <u>tiefer gehende Bedeutung</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war <u>auf der Bühne ganz er/sie selbst</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Die <u>sprachlichen Mittel</u> des Textes haben mir gefallen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text <u>hat mich gepackt und war spannend</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Das <u>Thema</u> des Textes <u>hat mich interessiert</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Text und Vortragsweise <u>passten zusammen</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war mir <u>sympathisch</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in hatte eine <u>für den Vortrag geeignete Stimme</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

III. Insgesamt hat mir der Auftritt des Slammers/der Slammerin (**alles, was er/sie gesagt/getan hat**)...
überhaupt nicht gefallen sehr gut gefallen

Slammer/in 09

I. Was hat Ihnen an diesem Auftritt am besten gefallen? _____

II. In welchem Maße stimmen Sie den folgenden Aussagen zum Auftritt des Slammers/der Slammerin zu?

	Stimme gar nicht zu					Stimme sehr zu				
Der vorgetragene Text war <u>lustig</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich konnte mich <u>in die Figuren aus dem Text</u> einfühlen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hat sein Thema <u>ernsthaft</u> behandelt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text hat <u>meine Gefühle berührt</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hatte eine <u>tiefer gehende Bedeutung</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war <u>auf der Bühne ganz er/sie selbst</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Die <u>sprachlichen Mittel</u> des Textes haben mir gefallen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text <u>hat mich gepackt und war spannend</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Das <u>Thema</u> des Textes <u>hat mich interessiert</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Text und Vortragsweise <u>passten zusammen</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war mir <u>sympathisch</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in hatte eine <u>für den Vortrag geeignete Stimme</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

III. Insgesamt hat mir der Auftritt des Slammers/der Slammerin (alles, was er/sie gesagt/getan hat)...
 überhaupt nicht gefallen sehr gut gefallen

Slammer/in 10

I. Was hat Ihnen an diesem Auftritt am besten gefallen? _____

II. In welchem Maße stimmen Sie den folgenden Aussagen zum Auftritt des Slammers/der Slammerin zu?

	Stimme gar nicht zu					Stimme sehr zu				
Der vorgetragene Text war <u>lustig</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich konnte mich <u>in die Figuren aus dem Text</u> einfühlen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hat sein Thema <u>ernsthaft</u> behandelt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text hat <u>meine Gefühle berührt</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hatte eine <u>tiefer gehende Bedeutung</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war <u>auf der Bühne ganz er/sie selbst</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Die <u>sprachlichen Mittel</u> des Textes haben mir gefallen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text <u>hat mich gepackt und war spannend</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Das <u>Thema</u> des Textes <u>hat mich interessiert</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Text und Vortragsweise <u>passten zusammen</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war mir <u>sympathisch</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in hatte eine <u>für den Vortrag geeignete Stimme</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

III. Insgesamt hat mir der Auftritt des Slammers/der Slammerin (alles, was er/sie gesagt/getan hat)...
 überhaupt nicht gefallen sehr gut gefallen

Slammer/in 11

I. Was hat Ihnen an diesem Auftritt **am besten gefallen**? _____

II. In welchem Maße stimmen Sie den folgenden Aussagen **zum Auftritt des Slammers/der Slammerin** zu?

	Stimme gar nicht zu				Stimme sehr zu
Der vorgetragene Text war <u>lustig</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich konnte mich <u>in die Figuren aus dem Text</u> einfühlen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hat sein Thema <u>ernsthaft</u> behandelt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text hat <u>meine Gefühle berührt</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hatte eine <u>tiefer gehende Bedeutung</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war <u>auf der Bühne ganz er/sie selbst</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Die <u>sprachlichen Mittel</u> des Textes haben mir gefallen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text <u>hat mich gepackt und war spannend</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Das <u>Thema</u> des Textes <u>hat mich interessiert</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Text und Vortragsweise <u>passten zusammen</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war mir <u>sympathisch</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in hatte eine <u>für den Vortrag geeignete Stimme</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

III. Insgesamt hat mir der Auftritt des Slammers/der Slammerin (**alles, was er/sie gesagt/getan hat**)...
überhaupt nicht gefallen sehr gut gefallen

Slammer/in 12

I. Was hat Ihnen an diesem Auftritt **am besten gefallen**? _____

II. In welchem Maße stimmen Sie den folgenden Aussagen **zum Auftritt des Slammers/der Slammerin** zu?

	Stimme gar nicht zu				Stimme sehr zu
Der vorgetragene Text war <u>lustig</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich konnte mich <u>in die Figuren aus dem Text</u> einfühlen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hat sein Thema <u>ernsthaft</u> behandelt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text hat <u>meine Gefühle berührt</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hatte eine <u>tiefer gehende Bedeutung</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war <u>auf der Bühne ganz er/sie selbst</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Die <u>sprachlichen Mittel</u> des Textes haben mir gefallen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text <u>hat mich gepackt und war spannend</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Das <u>Thema</u> des Textes <u>hat mich interessiert</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Text und Vortragsweise <u>passten zusammen</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war mir <u>sympathisch</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in hatte eine <u>für den Vortrag geeignete Stimme</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

III. Insgesamt hat mir der Auftritt des Slammers/der Slammerin (**alles, was er/sie gesagt/getan hat**)...
überhaupt nicht gefallen sehr gut gefallen

Einige abschließende Fragen zur heutigen Veranstaltung:

19. Nennen Sie drei Dinge, die Ihnen an der Veranstaltung gefallen haben.

1. _____
2. _____
3. _____

20. Nennen Sie bis zu drei Dinge, die Ihnen an der Veranstaltung nicht gefallen haben.

1. _____
2. _____
3. _____

21. Insgesamt hat mir die Veranstaltung...

überhaupt nicht gefallen sehr gut gefallen

22. Was hat Ihnen an der Moderatorin/am Moderator der Veranstaltung gefallen?

23. Was hat Ihnen an der Moderatorin/am Moderator der Veranstaltung nicht gefallen?

24. Welche Veranstaltungen sind in Ihren Augen Literaturveranstaltungen?

• Theater	<input type="checkbox"/> ja	<input type="checkbox"/> nein	<input type="checkbox"/> Kenne ich nicht
• Lesebühne	<input type="checkbox"/> ja	<input type="checkbox"/> nein	<input type="checkbox"/> Kenne ich nicht
• Poetry Slam	<input type="checkbox"/> ja	<input type="checkbox"/> nein	<input type="checkbox"/> Kenne ich nicht
• Kabarett	<input type="checkbox"/> ja	<input type="checkbox"/> nein	<input type="checkbox"/> Kenne ich nicht
• Rap-Konzerte	<input type="checkbox"/> ja	<input type="checkbox"/> nein	<input type="checkbox"/> Kenne ich nicht
• Lesung	<input type="checkbox"/> ja	<input type="checkbox"/> nein	<input type="checkbox"/> Kenne ich nicht

25. Haben Sie von einem Slammer/einer Slammerin bei dieser Veranstaltung bereits ein Buch gelesen/ein Hörbuch gehört? ja nein

Wenn ja: Welche(s)? _____

26. Werden Sie sich nach der Veranstaltung ein Buch/Hörbuch von einem/r der Slammer/innen kaufen?

ja nein

27. Werden Sie sich nach der Veranstaltung ein Buch/Hörbuch von einem/r der Slammer/innen signieren lassen?

ja nein

28. Sind Sie selbst schon einmal bei einem Poetry Slam aufgetreten? ja nein

Wenn ja: Wie häufig? _____

29. Sind Sie selbst schon einmal bei einer Autorenlesung aufgetreten? ja nein

Wenn ja: Wie häufig? _____

30. Haben Sie diesen Fragebogen schon einmal bei einer Veranstaltung ausgefüllt? ja nein

Wenn ja: Bei welcher/welchen Veranstaltung/en? _____

Vielen Dank für Ihre Mitarbeit!

Wir freuen uns, wenn Sie den Fragebogen nach der Veranstaltung am Ausgang abgeben.

Sie können sich bei Fragen und Anregungen gerne per Email an uns wenden: autorenauftritte@web.de

8.2.1.3 Fragebogen Poetry Slam München

Fragebogen zum Thema »Live-Auftritte bei Poetry Slams«	GEORG-AUGUST-UNIVERSITÄT GÖTTINGEN
-------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------

Auch wenn Sie diesen Fragebogen schon einmal ausgefüllt haben, würden wir uns sehr freuen, wenn Sie ihn ein weiteres Mal ausfüllen würden!

Diese Umfrage ist Grundlage einer wissenschaftlichen Pilotstudie zum Thema »Live-Auftritte bei Poetry Slams« an der Universität Göttingen. Obwohl der Fragebogen lang aussieht, braucht man nicht lange, um ihn auszufüllen!

Wir bitten Sie, die Fragen zu den folgenden Zeitpunkten zu beantworten:

- S. 1-4: vor der Veranstaltung
- S. 5-9: im Laufe der Veranstaltung, weil sich die Fragen auf die einzelnen Auftritte der Slammer/innen beziehen
- die letzte Seite/S. 10: nach der Veranstaltung

Selbstverständlich werden alle Angaben vertraulich behandelt. Wir danken Ihnen sehr für Ihre Mithilfe!

1. **Alter:** ____ Jahre

2. **Geschlecht:** weiblich männlich

3. **Wohnort:** _____

4. **Welches ist Ihr höchster Schulabschluss?**

<input type="checkbox"/> noch Schüler/in	<input type="checkbox"/> Schule ohne Abschluss beendet	<input type="checkbox"/> Volks-/Hauptschulabschluss
<input type="checkbox"/> Mittlere Reife/ Realschulabschluss	<input type="checkbox"/> Fachhochschulreife	<input type="checkbox"/> Abitur/Hochschulreife
<input type="checkbox"/> anderer Schulabschluss: _____		

5. **Studium:** Ich habe nicht/noch nicht studiert Ich bin Student/in
 Studium mit Abschluss beendet Studium ohne Abschluss beendet

6. **Welches Fach/welche Fächer studieren Sie/haben Sie studiert?**

7. **Form der aktuellen Erwerbstätigkeit** (Mehrfachnennungen möglich):

<input type="checkbox"/> nebenher/geringfügig erwerbstätig	<input type="checkbox"/> vollzeit erwerbstätig	<input type="checkbox"/> teilzeit erwerbstätig
<input type="checkbox"/> selbstständig tätig	<input type="checkbox"/> in einer Ausbildung	<input type="checkbox"/> noch nicht/nie erwerbstätig gewesen
<input type="checkbox"/> arbeitslos	<input type="checkbox"/> derzeit nicht erwerbstätig (auch: Hausfrau/-mann)	

8. **Von Ihnen zurzeit/zuletzt ausgeübte Erwerbstätigkeit:** _____

9. **Wie viele Bücher haben Sie in den letzten 12 Monaten gelesen?**
 (Alle Arten, auch Sachbücher, Comicbände usw.)

0 1-5 6-10 11-20 21-50 51-100 über 100

10. **Nennen Sie bitte einige Ihrer Lieblingsbücher:** _____

11. **Wie viele Hörbücher haben Sie in den letzten 12 Monaten gehört?** Anzahl: ____ Hörbücher

1

12. Wie wichtig sind Ihnen folgende Freizeitbeschäftigungen / Besuche folgender Veranstaltungen?

Freizeitbeschäftigung	Kenne ich nicht	unwichtig	eher unwichtig	wichtig	sehr wichtig
• Konzerte (Klassik)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
• Konzerte (Rock/Pop/Rap)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
• Kino	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
• Poetry Slams	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
• Kunstaustellungen	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
• andere Museumsbesuche	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
• Autorenlesungen	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
• Kabarett	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
• Theater	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
• Oper	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
• Sportveranstaltungen	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
• Lesebühne	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
• Kneipenbesuche	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
• Disco/Club	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

13. Was erwarten Sie von der heutigen Veranstaltung? (Nennen Sie bitte mehrere Dinge)

14. Was interessiert Sie daran, zu hören, wie ein Slammer/eine Slammerin seinen/ihren Text selbst spricht?

15. Was macht für Sie einen guten Vortrag bei einem Poetry Slam aus?

16. Wie häufig waren Sie in den letzten zwölf Monaten als Zuschauer/in bei Poetry Slams?

Anzahl: _____ Poetry Slam-Besuche Ich war noch nie bei einem Poetry Slam

17. Wie häufig waren Sie in den letzten zwölf Monaten als Zuschauer/in bei Autorenlesungen?

Anzahl: _____ Lesungs-Besuche Ich war noch nie bei einer Lesung

18. An Poetry Slams im Allgemeinen interessieren Sie vermutlich bestimmte Dinge mehr als andere. In welchem Maße stimmen Sie den folgenden Aussagen zu?

Zu Poetry Slam-Veranstaltungen im Allgemeinen	Stimme gar nicht zu	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Stimme sehr zu
Ich finde es gut, wenn in der Pause, vor oder nach der Veranstaltung Musik zu hören ist.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich möchte, dass es bei Poetry Slams möglichst ruhig im Publikum ist.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

[Fortsetzung von S. 2]	Stimme gar nicht zu				Stimme sehr zu
Ich mag es, wenn Poetry Slams in einer Kneipe oder einem Club stattfinden.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich mag es, wenn Poetry Slams in einem Literaturhaus oder einem Theater stattfinden.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Poetry Slams dürfen ruhig etwas unorganisiert verlaufen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Es ist mir wichtig, dass das Publikum in die Veranstaltung mit eingebunden ist (z.B. Abstimmung, Fragen stellen o.ä.)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Bei Poetry Slams möchte ich Spaß haben.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Es ist mir wichtig, dass ein Poetry Slam möglichst abwechslungsreich ist.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich möchte, dass bei Poetry Slams eine gesellige Atmosphäre herrscht.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich möchte bei einem Poetry Slam überrascht werden.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Es ist mir bei Poetry Slams egal, wenn nur wenig Publikum da ist.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Poetry Slams sollen unterhaltsam sein.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Zu den Auftretenden bei Poetry Slams im Allgemeinen	Stimme gar nicht zu				Stimme sehr zu
Es ist mir wichtig, dass der Slammer/die Slammerin mir sympathisch ist.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich mag es, wenn ein Slammer/eine Slammerin beim Vortrag des Textes in andere Rollen schlüpft.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich möchte erfahren, was der/die Slammer/in mit dem Text meint (was der Text dem/der Slammer/in zufolge bedeutet).	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Es ist mir wichtig, dass der/die Slammer/in beim Textvortrag nicht nur die Stimme, sondern auch Gestik und Mimik einsetzt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich möchte, dass der Slammer/die Slammerin auf der Bühne ganz er/sie selbst ist.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Es ist mir wichtig, dass der Slammer/die Slammerin eine für den Vortrag geeignete Stimme hat.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich möchte erfahren, ob der Text mit persönlichen Erlebnissen des Slammers/der Slammerin zu tun hat.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Bei einem Poetry Slam interessiert mich, wie der Slammer/die Slammerin den Text vorträgt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Es ist mir wichtig, dass der Slammer/die Slammerin auswendig vorträgt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Bei einem Poetry Slam möchte ich einen Eindruck davon bekommen, was der Slammer/die Slammerin für ein Mensch ist.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

8. Anhang

[Fortsetzung von S. 3]	Stimme gar nicht zu					Stimme sehr zu				
Es ist mir wichtig, dass der Text und die Vortragsweise des Slammers/der Slammerin zusammenpassen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Bei einem Poetry Slam interessiert mich, was der Slammer/die Slammerin über die Hintergründe des Textes erzählt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Zu den vorgetragenen Texten bei Poetry Slams im Allgemeinen	Stimme gar nicht zu					Stimme sehr zu				
Der vorgetragene Text soll sprachlich originell sein.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text soll sich auf mehrere verschiedene Weisen verstehen lassen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text soll mich packen und spannend sein.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text soll von Ereignissen handeln, die tatsächlich stattgefunden haben.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich möchte mich in die Figuren einfühlen können, von denen im vorgetragenen Text erzählt wird.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Mir sind die sprachlichen Mittel wichtig, mit denen der Text gestaltet ist.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Mir ist wichtig, dass das Thema des Textes mich interessiert.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text soll mich alltägliche Dinge anders sehen lassen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text soll lustig sein.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich möchte durch den vorgetragenen Text etwas über ein Thema erfahren, das ich noch nicht weiß.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich mag es, wenn ich mich beim Zuhören genau auf den vorgetragenen Text konzentrieren muss, um ihn zu verstehen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text soll meine Gefühle berühren.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text soll eine tiefer gehende Bedeutung haben.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich möchte, dass der Text ungewöhnliche Themen behandelt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Es ist mir wichtig, dass der Text sein Thema ernsthaft behandelt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Die Fragen auf den folgenden Seiten beziehen sich direkt auf die einzelnen Auftritte der Slammer/innen bei der heutigen Veranstaltung. Wir würden uns freuen, wenn Sie diese Fragen nach den einzelnen Auftritten beantworten würden.

Zum Ausfüllen der einzelnen Felder zu einem Slammer/einer Slammerin benötigt man weniger als eine Minute.

Slammer/in 01

I. Was hat Ihnen an diesem Auftritt **am besten gefallen**? _____

II. In welchem Maße stimmen Sie den folgenden Aussagen **zum Auftritt des Slammers/der Slammerin** zu?

	Stimme gar nicht zu				Stimme sehr zu
Der vorgetragene Text war <u>lustig</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich konnte mich <u>in die Figuren aus dem Text</u> einfühlen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hat sein Thema <u>ernsthaft</u> behandelt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text hat <u>meine Gefühle berührt</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hatte eine <u>tiefer gehende Bedeutung</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war <u>auf der Bühne ganz er/sie selbst</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Die <u>sprachlichen Mittel</u> des Textes haben mir gefallen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text <u>hat mich gepackt und war spannend</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Das <u>Thema</u> des Textes <u>hat mich interessiert</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Text und Vortragsweise <u>passten zusammen</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war mir <u>sympathisch</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in hatte eine <u>für den Vortrag geeignete Stimme</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

III. Insgesamt hat mir der Auftritt des Slammers/der Slammerin (**alles, was er/sie gesagt/getan hat**)...
überhaupt nicht gefallen sehr gut gefallen

Slammer/in 02

I. Was hat Ihnen an diesem Auftritt **am besten gefallen**? _____

II. In welchem Maße stimmen Sie den folgenden Aussagen **zum Auftritt des Slammers/der Slammerin** zu?

	Stimme gar nicht zu				Stimme sehr zu
Der vorgetragene Text war <u>lustig</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich konnte mich <u>in die Figuren aus dem Text</u> einfühlen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hat sein Thema <u>ernsthaft</u> behandelt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text hat <u>meine Gefühle berührt</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hatte eine <u>tiefer gehende Bedeutung</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war <u>auf der Bühne ganz er/sie selbst</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Die <u>sprachlichen Mittel</u> des Textes haben mir gefallen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text <u>hat mich gepackt und war spannend</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Das <u>Thema</u> des Textes <u>hat mich interessiert</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Text und Vortragsweise <u>passten zusammen</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war mir <u>sympathisch</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in hatte eine <u>für den Vortrag geeignete Stimme</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

III. Insgesamt hat mir der Auftritt des Slammers/der Slammerin (**alles, was er/sie gesagt/getan hat**)...
überhaupt nicht gefallen sehr gut gefallen

Slammer/in 03

I. Was hat Ihnen an diesem Auftritt am besten gefallen? _____

II. In welchem Maße stimmen Sie den folgenden Aussagen zum Auftritt des Slammers/der Slammerin zu?

	Stimme gar nicht zu					Stimme sehr zu				
Der vorgetragene Text war <u>lustig</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich konnte mich <u>in die Figuren aus dem Text</u> einfühlen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hat sein Thema <u>ernsthaft</u> behandelt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text hat <u>meine Gefühle berührt</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hatte eine <u>tiefer gehende Bedeutung</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war <u>auf der Bühne ganz er/sie selbst</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Die <u>sprachlichen Mittel</u> des Textes haben mir gefallen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text <u>hat mich gepackt und war spannend</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Das <u>Thema</u> des Textes <u>hat mich interessiert</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Text und Vortragsweise <u>passten zusammen</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war mir <u>sympathisch</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in hatte eine <u>für den Vortrag geeignete Stimme</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

III. Insgesamt hat mir der Auftritt des Slammers/der Slammerin (alles, was er/sie gesagt/getan hat)...
 überhaupt nicht gefallen sehr gut gefallen

Slammer/in 04

I. Was hat Ihnen an diesem Auftritt am besten gefallen? _____

II. In welchem Maße stimmen Sie den folgenden Aussagen zum Auftritt des Slammers/der Slammerin zu?

	Stimme gar nicht zu					Stimme sehr zu				
Der vorgetragene Text war <u>lustig</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich konnte mich <u>in die Figuren aus dem Text</u> einfühlen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hat sein Thema <u>ernsthaft</u> behandelt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text hat <u>meine Gefühle berührt</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hatte eine <u>tiefer gehende Bedeutung</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war <u>auf der Bühne ganz er/sie selbst</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Die <u>sprachlichen Mittel</u> des Textes haben mir gefallen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text <u>hat mich gepackt und war spannend</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Das <u>Thema</u> des Textes <u>hat mich interessiert</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Text und Vortragsweise <u>passten zusammen</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war mir <u>sympathisch</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in hatte eine <u>für den Vortrag geeignete Stimme</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

III. Insgesamt hat mir der Auftritt des Slammers/der Slammerin (alles, was er/sie gesagt/getan hat)...
 überhaupt nicht gefallen sehr gut gefallen

Slammer/in 05

I. Was hat Ihnen an diesem Auftritt **am besten gefallen**? _____

II. In welchem Maße stimmen Sie den folgenden Aussagen **zum Auftritt des Slammers/der Slammerin** zu?

	Stimme gar nicht zu				Stimme sehr zu
Der vorgetragene Text war <u>lustig</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich konnte mich <u>in die Figuren aus dem Text</u> einfühlen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hat sein Thema <u>ernsthaft</u> behandelt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text hat <u>meine Gefühle berührt</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hatte eine <u>tiefer gehende Bedeutung</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war <u>auf der Bühne ganz er/sie selbst</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Die <u>sprachlichen Mittel</u> des Textes haben mir gefallen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text <u>hat mich gepackt und war spannend</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Das <u>Thema</u> des Textes <u>hat mich interessiert</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Text und Vortragsweise <u>passten zusammen</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war mir <u>sympathisch</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in hatte eine <u>für den Vortrag geeignete Stimme</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

III. Insgesamt hat mir der Auftritt des Slammers/der Slammerin (**alles, was er/sie gesagt/getan hat**)...
überhaupt nicht gefallen sehr gut gefallen

Slammer/in 06

I. Was hat Ihnen an diesem Auftritt **am besten gefallen**? _____

II. In welchem Maße stimmen Sie den folgenden Aussagen **zum Auftritt des Slammers/der Slammerin** zu?

	Stimme gar nicht zu				Stimme sehr zu
Der vorgetragene Text war <u>lustig</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich konnte mich <u>in die Figuren aus dem Text</u> einfühlen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hat sein Thema <u>ernsthaft</u> behandelt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text hat <u>meine Gefühle berührt</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hatte eine <u>tiefer gehende Bedeutung</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war <u>auf der Bühne ganz er/sie selbst</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Die <u>sprachlichen Mittel</u> des Textes haben mir gefallen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text <u>hat mich gepackt und war spannend</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Das <u>Thema</u> des Textes <u>hat mich interessiert</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Text und Vortragsweise <u>passten zusammen</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war mir <u>sympathisch</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in hatte eine <u>für den Vortrag geeignete Stimme</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

III. Insgesamt hat mir der Auftritt des Slammers/der Slammerin (**alles, was er/sie gesagt/getan hat**)...
überhaupt nicht gefallen sehr gut gefallen

Slammer/in 07

I. Was hat Ihnen an diesem Auftritt am besten gefallen? _____

II. In welchem Maße stimmen Sie den folgenden Aussagen zum Auftritt des Slammers/der Slammerin zu?

	Stimme gar nicht zu					Stimme sehr zu				
Der vorgetragene Text war <u>lustig</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich konnte mich <u>in die Figuren aus dem Text</u> einfühlen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hat sein Thema <u>ernsthaft</u> behandelt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text hat <u>meine Gefühle berührt</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hatte eine <u>tiefer gehende Bedeutung</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war <u>auf der Bühne ganz er/sie selbst</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Die <u>sprachlichen Mittel</u> des Textes haben mir gefallen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text <u>hat mich gepackt und war spannend</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Das <u>Thema</u> des Textes <u>hat mich interessiert</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Text und Vortragsweise <u>passten zusammen</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war mir <u>sympathisch</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in hatte eine <u>für den Vortrag geeignete Stimme</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

III. Insgesamt hat mir der Auftritt des Slammers/der Slammerin (alles, was er/sie gesagt/getan hat)...
 überhaupt nicht gefallen sehr gut gefallen

Slammer/in 08

I. Was hat Ihnen an diesem Auftritt am besten gefallen? _____

II. In welchem Maße stimmen Sie den folgenden Aussagen zum Auftritt des Slammers/der Slammerin zu?

	Stimme gar nicht zu					Stimme sehr zu				
Der vorgetragene Text war <u>lustig</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich konnte mich <u>in die Figuren aus dem Text</u> einfühlen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hat sein Thema <u>ernsthaft</u> behandelt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text hat <u>meine Gefühle berührt</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hatte eine <u>tiefer gehende Bedeutung</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war <u>auf der Bühne ganz er/sie selbst</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Die <u>sprachlichen Mittel</u> des Textes haben mir gefallen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text <u>hat mich gepackt und war spannend</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Das <u>Thema</u> des Textes <u>hat mich interessiert</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Text und Vortragsweise <u>passten zusammen</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war mir <u>sympathisch</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in hatte eine <u>für den Vortrag geeignete Stimme</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

III. Insgesamt hat mir der Auftritt des Slammers/der Slammerin (alles, was er/sie gesagt/getan hat)...
 überhaupt nicht gefallen sehr gut gefallen

Slammer/in 09

I. Was hat Ihnen an diesem Auftritt **am besten gefallen**? _____

II. In welchem Maße stimmen Sie den folgenden Aussagen **zum Auftritt des Slammers/der Slammerin** zu?

	Stimme gar nicht zu				Stimme sehr zu
Der vorgetragene Text war <u>lustig</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich konnte mich <u>in die Figuren aus dem Text</u> einfühlen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hat sein Thema <u>ernsthaft</u> behandelt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text hat <u>meine Gefühle berührt</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hatte eine <u>tiefer gehende Bedeutung</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war <u>auf der Bühne ganz er/sie selbst</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Die <u>sprachlichen Mittel</u> des Textes haben mir gefallen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text <u>hat mich gepackt und war spannend</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Das <u>Thema</u> des Textes <u>hat mich interessiert</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Text und Vortragsweise <u>passten zusammen</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war mir <u>sympathisch</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in hatte eine <u>für den Vortrag geeignete Stimme</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

III. Insgesamt hat mir der Auftritt des Slammers/der Slammerin (**alles, was er/sie gesagt/getan hat**)...
überhaupt nicht gefallen sehr gut gefallen

Slammer/in 10

I. Was hat Ihnen an diesem Auftritt **am besten gefallen**? _____

II. In welchem Maße stimmen Sie den folgenden Aussagen **zum Auftritt des Slammers/der Slammerin** zu?

	Stimme gar nicht zu				Stimme sehr zu
Der vorgetragene Text war <u>lustig</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich konnte mich <u>in die Figuren aus dem Text</u> einfühlen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hat sein Thema <u>ernsthaft</u> behandelt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text hat <u>meine Gefühle berührt</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Text hatte eine <u>tiefer gehende Bedeutung</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war <u>auf der Bühne ganz er/sie selbst</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Die <u>sprachlichen Mittel</u> des Textes haben mir gefallen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der vorgetragene Text <u>hat mich gepackt und war spannend</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Das <u>Thema</u> des Textes <u>hat mich interessiert</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Text und Vortragsweise <u>passten zusammen</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in war mir <u>sympathisch</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der/die Slammer/in hatte eine <u>für den Vortrag geeignete Stimme</u> .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

III. Insgesamt hat mir der Auftritt des Slammers/der Slammerin (**alles, was er/sie gesagt/getan hat**)...
überhaupt nicht gefallen sehr gut gefallen

Einige abschließende Fragen zur heutigen Veranstaltung:

19. Nennen Sie drei Dinge, die Ihnen an der Veranstaltung gefallen haben.

1. _____
2. _____
3. _____

20. Nennen Sie bis zu drei Dinge, die Ihnen an der Veranstaltung nicht gefallen haben.

1. _____
2. _____
3. _____

21. Insgesamt hat mir die Veranstaltung...

überhaupt nicht gefallen sehr gut gefallen

22. Was hat Ihnen an der Moderatorin/am Moderator der Veranstaltung gefallen?

23. Was hat Ihnen an der Moderatorin/am Moderator der Veranstaltung nicht gefallen?

24. Welche Veranstaltungen sind in Ihren Augen Literaturveranstaltungen?

• Theater	<input type="checkbox"/> ja	<input type="checkbox"/> nein	<input type="checkbox"/> Kenne ich nicht
• Lesebühne	<input type="checkbox"/> ja	<input type="checkbox"/> nein	<input type="checkbox"/> Kenne ich nicht
• Poetry Slam	<input type="checkbox"/> ja	<input type="checkbox"/> nein	<input type="checkbox"/> Kenne ich nicht
• Kabarett	<input type="checkbox"/> ja	<input type="checkbox"/> nein	<input type="checkbox"/> Kenne ich nicht
• Rap-Konzerte	<input type="checkbox"/> ja	<input type="checkbox"/> nein	<input type="checkbox"/> Kenne ich nicht
• Lesung	<input type="checkbox"/> ja	<input type="checkbox"/> nein	<input type="checkbox"/> Kenne ich nicht

25. Haben Sie von einem Slammer/einer Slammerin bei dieser Veranstaltung bereits ein Buch gelesen/ein Hörbuch gehört? ja nein

Wenn ja: Welche(s)? _____

26. Werden Sie sich nach der Veranstaltung ein Buch/Hörbuch von einem/r der Slammer/innen kaufen?

ja nein

27. Werden Sie sich nach der Veranstaltung ein Buch/Hörbuch von einem/r der Slammer/innen signieren lassen? ja nein

28. Sind Sie selbst schon einmal bei einem Poetry Slam aufgetreten? ja nein

Wenn ja: Wie häufig? _____

29. Sind Sie selbst schon einmal bei einer Autorenlesung aufgetreten? ja nein

Wenn ja: Wie häufig? _____

30. Haben Sie diesen Fragebogen schon einmal bei einer Veranstaltung ausgefüllt? ja nein

Wenn ja: Bei welcher/welchen Veranstaltung/en? _____

Vielen Dank für Ihre Mitarbeit!

Wir freuen uns, wenn Sie den Fragebogen nach der Veranstaltung am Ausgang abgeben.

Sie können sich bei Fragen und Anregungen gerne per Email an uns wenden: autorenauftritte@web.de

8.2.1.4 Übersicht: Geschlossen abgefragte Wertmaßstäbe (FB-18)

Variable	erfasster Wertmaßstab	Bezugsgegenstand
wm01	Musik in der Pause, vor/nach dem Spiel	Veranstaltung
wm02	Ruhe im Publikum	Spiel
wm03	Ort: Literaturhaus/Theater	Veranstaltung
wm04	Ort: Kneipe/Club	Veranstaltung
wm05	Die Veranstaltung darf etwas unorganisiert verlaufen	Veranstaltung
wm06	Beteiligung/Einbindung des Publikums	Spiel
wm07	Spaß haben/Humorerleben	Spiel
wm08	Abwechslungsreichtum	Spiel
wm09	gesellige Atmosphäre	Veranstaltung
wm10	Überraschung	Spiel
wm11	Es ist egal, wenn nur wenig Publikum da ist	Veranstaltung
wm12	Unterhaltung	Spiel
wm13	Der Autor ist sympathisch	Autor
wm14	Schauspiel	Auftritt
wm15	erfahren, was Autor mit Text meint	Spiel
wm16	Gestik/Mimik	Performance
wm17	Authentizität	Autor
wm18	geeignete Stimme für die Performance	Autor
wm19	erfahren, ob der Text autobiografische Bezüge hat	Spiel
wm20	Art des Lesens/Textvortrags	Performance
wm21	auswendiger Vortrag	Performance
wm22	erfahren, was der Autor für ein Mensch ist	Spiel
wm23	Angemessenheit von Text/Performance	Auftritt
wm24	Hintergrundinformationen über den Text erlangen	Spiel
wm25	sprachliche Originalität	Text
wm26	Polyvalenz	Text
wm27	Spannung	Text
wm28	Referenz auf tatsächliche Ereignisse	Text
wm29	Einfühlung in die Figuren, von denen der Text handelt	Text
wm30	Gestaltung der Sprache	Text
wm31	interessantes Thema	Text
wm32	Entautomatisierung	Text
wm33	Spaß haben/Humorerleben	Text
wm34	Wissensvermittlung über ein bislang unbekanntes Thema	Text
wm35	Komplexität	Text
wm36	Der Text berührt eigene Gefühle	Text
wm37	Bedeutung/Tiefsinnigkeit/Tiefgründigkeit	Text
wm38	ungewöhnliches Thema/inhaltliche Originalität	Text
wm39	Der Text behandelt das Thema ernsthaft	Text

8.2.2 Leitfäden zu den halbstandardisierten Telefoninterviews

8.2.2.1 Interviewleitfaden: Autorenlesungen

Nr.	Frage, interviewstrukturierende Erläuterungen ¹	Anmerkung
	[Begrüßung]	
	Ich würde das Interview gerne aufnehmen, damit ich es später transkribieren und auswerten kann. Ist das in Ordnung?	
	Dann läuft die Aufnahme jetzt.	bei positiver Antwort; Aufnahme starten
	Im Folgenden soll es um zwei Themenbereiche gehen: Erstens um die Veranstaltung im Allgemeinen, zweitens um drei einzelne Auftritte.	
A.0	Zunächst zur Veranstaltung im Allgemeinen: Was war der Grund für Sie/dich, die Lesung zu besuchen?	
	[ggf. spezifizierende Nachfragen]	
A.1	Kommen wir zu einer Frage, die auch schon auf dem Fragebogen stand: Was hat Ihnen/dir an Veranstaltung gefallen? Was hat Ihnen/dir nicht gefallen?	Bezug auf FB, um Spezifikation von Antworten zu erhalten, die auf dem FB gegeben wurden; hier wie bei allen Fragen nach negativen Aspekten eines Veranstaltungselements: Nachfragen, wenn Befragter gar nicht auf negative Aspekte eingeht!
	[ggf. spezifizierende Nachfragen]	Z.B. zur positiv evaluierten Veranstaltungsatmosphäre: Was machte die Atmosphäre aus, von der Sie/du angegeben haben/hast, sie habe Ihnen/dir gefallen?
	[ggf. nachfragen, wer als Moderator der Veranstaltung angesehen wurde]	Kann notwendig bei Veranstaltungen wie ml3 sein, wo Uwe Timm keine Moderatorenfunktion übernommen hat, aber trotzdem durch sein Referat in einen indirekten Dialog mit Delius eingetreten ist
A.2	Eine Frage zu den Moderatoren/zum Moderator: Was fanden Sie/fandest du an denen/an diesem gut? Was fanden Sie/fandest du an denen/an diesem nicht so gut?	
	[ggf. spezifizierende Nachfragen]	
A.3	[ggf. nachfragen, was an Referat von Koauftretendem gefallen und nicht gefallen hat]	Z.B. bei ml3 (Referat von Uwe Timm)
A.4.1	[Wenn Publikumsfragen am Ende der Veranstaltung: Was gefiel an dieser Veranstaltungsphase, was nicht?]	
A.4.2	[Wenn Publikumsfragen am Ende der Veranstaltung: Fehlten noch Fragen? Sind eigene Fragen unbeantwortet geblieben?]	
A.6	Was war der ausschlaggebende Grund dafür, dass die Lesung insgesamt so gefallen hat, wie es auf dem Fragebogen in FB21 angegeben wurde?	
	[ggf. spezifizierende Nachfragen]	
	Nun kommen wir zum zweiten Fragenblock: den einzelnen Auftritten.	
B.I.1	Was hat Ihnen/dir an dem Auftritt am besten gefallen – und zwar nicht nur mit Blick auf den Text, sondern auch auf die Vortragsweise, Gestik, Mimik, Intonation, Bewegungen, den Vortragenden selbst, aber natürlich auch mit Blick auf den Text? Was also fanden	

¹ Die Fragen wurden in der jeweiligen Erhebungssituation ggf. in anderer, aber äquivalenter Form gestellt und dabei in den Verlauf des Interviews eingepasst.

Literatur live

	Sie/fandest du von diesen Dingen oder anderen Aspekten des Auftritts, die Ihnen/dir in den Sinn kommen, am besten?	
	Im Folgenden gehen wir den Auftritt anhand von drei Kategorien durch, nämlich erstens Textinhalt und -thematik, zweitens Sprache, Stilmittel, Aufbau usw. und drittens die Performance (also Gestik, Mimik, Intonation, Vortragsweise, Bewegungen usw.).	
B.I.2.1	Wir fanden mit dem Textinhalt und der Textthematik an. Was hat Ihnen/dir am Text inhaltlich gefallen, was hat Ihnen/dir nicht gefallen?	
	[ggf. spezifizierende Nachfragen]	
B.I.2.1.a	Man sagt ja, literarische Texte haben nicht nur ein vordergründiges Thema, sondern auch eine hintergründige Bedeutung – konnten Sie/konntest Du eine solche ausmachen?	
	[ggf. spezifizierende Nachfragen]	
B.I.2.2	Dann kommen wir zur Sprache des Textes und der Art, wie der Text ›gemacht‹ war. Hieran kann man sich leider immer am wenigsten erinnern, weil man all das relativ unbewusst wahrnimmt: die sprachliche Gestaltung, den Aufbau des Textes, Metaphern und Bilder. Ist Ihnen/dir hier etwas positiv oder negativ in Erinnerung geblieben?	
	[ggf. spezifizierende Nachfragen; ggf. Erinnerung wachrufen]	
B.I.2.3	Kommen wir zur Performance des Auftretenden – Gestik, Mimik, Intonation, Bewegungen, die Vortragsweise, all das, was er auf der Bühne gemacht hat. Was ist Ihnen/dir da positiv aufgefallen, was negativ?	
	[ggf. spezifizierende Nachfragen]	
B.I.2.3.a	[ggf. nachfragen, ob Autor Figur(en) aus dem Text schauspielerisch dargestellt hat und wie das gefallen hat; ggf. nachfragen, wo der Unterschied zum Schauspiel im Theater u.Ä. lag]	
	[ggf. spezifizierende Nachfragen]	
B.I.3	Frage nach Qualität Textauswahl	
B.I.4	Kommen wir zum letzten Fragenbereich: Bei einer Lesung lernt man den Autor, der auf der Bühne steht, ja immer ein Stück weit kennen. Wie würden Sie/würdest du den Auftretenden beschreiben? Und hat dir das zugesagt oder eher nicht?	
	[Nachfragen, falls keine Beschreibung gegeben wird: Wie würden Sie/würdest du den Auftretenden Freunden von Ihnen/dir beschreiben, die nicht bei der Veranstaltung waren?]	
	[ggf. spezifizierende Nachfragen]	
B.I.5	Viele Besucher von Lesungen geben an, dass sie es interessant finden, den Autor ›kennenzulernen‹ – was ist daran eigentlich interessant?	Diese Frage wurde in den Leitfaden integriert, nachdem sich in den Voruntersuchungen herausstellte, dass es inhaltlich
	[Sagen, dass die Aufnahme beendet wird.]	Aufnahme beenden
	[Dank und Verabschiedung]	

8.2.2.2 Interviewleitfaden: Poetry Slams

Nr.	Frage, interviewstrukturierende Erläuterungen	Anmerkung
	[Begrüßung]	ggf. Befragten duzen
	Ich würde das Interview gerne aufnehmen, damit ich es später transkribieren und auswerten kann. Ist das in Ordnung?	
	Dann läuft die Aufnahme jetzt.	bei positiver Antwort; Aufnahme starten
	Im Folgenden soll es um zwei Themenbereiche gehen: Erstens um die Veranstaltung im Allgemeinen, zweitens um drei einzelne Auftritte.	
A.1	Kommen wir zuerst zur Veranstaltung im Allgemeinen und einer Frage, die auch schon auf dem Fragebogen stand: Was hat Ihnen/dir an Veranstaltung gefallen? Was hat Ihnen/dir nicht gefallen?	Bezug auf FB, um Spezifikation von Antworten zu erhalten, die auf dem FB gegeben wurden; hier wie bei allen Fragen nach negativen Aspekten eines Veranstaltungselements: Nachfragen, wenn Befragter gar nicht auf negative Aspekte eingeht!
	[ggf. spezifizierende Nachfragen]	Z.B. zur positiv evaluierten Veranstaltungsatmosphäre: Was machte die Atmosphäre aus, von der Sie/du angegeben haben/hast, sie habe Ihnen/dir gefallen?
A.2	Eine Frage zu den Moderatoren/zum Moderator: Was fanden Sie/fandest du an denen/an diesem gut? Was fanden Sie/fandest du an denen/an diesem nicht so gut?	
	[ggf. spezifizierende Nachfragen]	
A.5	Welcher von den Auftretenden des Abends hat Ihnen/dir am besten gefallen?	
	Nun kommen wir zum zweiten Fragenblock: den einzelnen Auftritten.	
	[Die drei Auftritte nennen, um die es im Folgenden gehen soll.]	
	[Vor jedem Auftritt noch einmal spezifizieren, wie der Auftretende hieß und der Titel des vorgetragenen Textes lautete; zudem darauf hinweisen, dass es um den Vorrundenauftritt, nicht den im Finale geht]	
	[Vor jedem Auftritt fragen, ob der Befragte sich noch an den Auftritt erinnern kann; wenn Befragter Auftritt nicht rekapitulieren kann, selbst noch einmal zusammenfassen, bis die Erinnerung wiederkommt] ²	
B.I-III.1	Was hat Ihnen/dir an dem Auftritt am besten gefallen – und zwar nicht nur mit Blick auf den Text, sondern auch auf die Vortragsweise, Gestik, Mimik, Intonation, Bewegungen, den Vortragenden selbst, aber natürlich auch mit Blick auf den Text? Was also fanden Sie/fandest du von diesen Dingen oder anderen Aspekten des Auftritts, die Ihnen/dir in den Sinn kommen, am besten?	
	Im Folgenden gehen wir den Auftritt anhand von vier Kategorien durch, nämlich erstens Textinhalt und -thematik, zweitens Sprache, Stilmittel, Aufbau usw., drittens die Performance (also Gestik, Mimik, Intonation,	

² Darauf, dass es gerade bei Interviews im Anschluss an Poetry Slams durchaus notwendig sein kann, den jeweiligen Auftritt noch einmal in Erinnerung zu rufen, weisen auch manche Befragte selbst hin, so etwa im Interview mp2-15: »Ja, aber es [sind] einfach auch so viele [...]. Das sind dann zehn, und nach dem fünften weiß man schon nicht mehr so recht, was beim ersten war.« (02:35)

Literatur live

	Vortragsweise, Bewegungen usw.) und viertens die Person, die auf der Bühne stand.	
B.I-III.2.1	Wir fanden mit dem Textinhalt und der Textthematik an. Was hat Ihnen/dir am Text inhaltlich gefallen, was hat Ihnen/dir nicht gefallen?	
	[ggf. spezifizierende Nachfragen]	
B.I-III.2.2	Dann kommen wir zur Sprache des Textes und der Art, wie der Text »gemacht« war. Hieran kann man sich leider immer am wenigsten erinnern, weil man all das relativ unbewusst wahrnimmt: die sprachliche Gestaltung, den Aufbau des Textes, Metaphern und Bilder. Ist Ihnen/dir hier etwas positiv oder negativ in Erinnerung geblieben?	
	[ggf. spezifizierende Nachfragen]	
B.I-III.2.3	Kommen wir zur Performance des Auftretenden – Gestik, Mimik, Intonation, Bewegungen, die Vortragsweise, all das, was er auf der Bühne gemacht hat. Was ist Ihnen/dir da positiv aufgefallen, was negativ?	
	[ggf. spezifizierende Nachfragen]	
B.I-III.2.4 (B.I.4 bei AL- Interview)	Die Person, die auf der Bühne stand, von der haben Sie/hast du ja einen ersten Eindruck bekommen. Wie würden Sie/würdest du den Auftretenden beschreiben? Und hat dir das zugesagt oder eher nicht?	
	[Nachfragen, falls keine Beschreibung gegeben wird: Wie würden Sie/würdest du den Auftretenden Freunden von Ihnen/dir beschreiben, die nicht bei der Veranstaltung waren?]	
	[ggf. spezifizierende Nachfragen]	
	[Sagen, dass die Aufnahme beendet wird.]	Aufnahme beenden
	[Dank und Verabschiedung]	