

Zanetti | Literarisches Schreiben



Sandro Zanetti

Literarisches Schreiben

Grundlagen und Möglichkeiten

RECLAM

2022 Philipp Reclam jun. Verlag GmbH,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen
Umschlaggestaltung: Philipp Reclam jun. Verlag GmbH
Druck und Bindung: CPI books GmbH,
Birkstraße 10, 25917 Leck,
Printed in Germany 2022
RECLAM ist eine eingetragene Marke
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart
ISBN 978-3-15-011351-6

Auch als E-Book erhältlich

www.reclam.de



Inhalt

Einleitung 7

1 Grundlagen: Aspekte, Modelle, Fragen 12

- 1.1 Sprache, Schreibwerkzeuge, Körper 12
- 1.2 Rhetorik und Poetik 19
- 1.3 Genialität oder Handwerk? 27
- 1.4 Vom Abschreiben zum Selberschreiben 40
- 1.5 Das Verhältnis zur Tradition 50
- 1.6 Prozess-, Ergebnis- und Persönlichkeitsorientierung 54
- 1.7 Schreibprozessforschung 59
- 1.8 Literarisches Schreiben: poetische Verfahren 69
- 1.9 Welche Form? Welcher Inhalt? 78

2 Momente: von den ersten Ideen bis zur Veröffentlichung 89

- 2.1 Wahrnehmungen, Lektüren, Erinnerungen, Ideen 89
- 2.2 Einfälle, erste Notizen, Stoffe, Skizzen, Pläne 100
- 2.3 Öffnungen nach außen: Rekurrieren, Aneignen 109
- 2.4 Im Zickzack: zwischen Schreibstrom und Unterbrechung 116
- 2.5 Die Arbeit am eigenen Stil 127
- 2.6 Variieren, Ergänzen, Streichen, Verdichten 133
- 2.7 Überarbeitung und Redaktion – Mentorat und Lektorat? 137
- 2.8 Vorlesen, Aufführen, Veröffentlichen 152
- 2.9 Wie weiter? 159

3 Möglichkeiten: Schreibprojekte von Achleitner bis Zola 166

- 3.1 Friedrich Achleitner: Spiel mit dem Quadrat 166
- 3.2 André Breton, Philippe Soupault, Jack Kerouac: Los! 173
- 3.3 Emily Dickinson: Prozessualität und Variantenbildung 182
- 3.4 Friedrich Dürrenmatt: Wiedererinnern, Umarbeiten 189
- 3.5 Ernst Jandl, Oskar Pastior: Übersetzen mit dem Ohr 196
- 3.6 Elfriede Jelinek: Arbeiten mit Zitaten 206

- 3.7 Stéphane Mallarmé, Samuel Beckett: Verknappung 212
3.8 Peter K. Wehrli: Literarische Momentaufnahmen 220
3.9 Émile Zola und die Folgen: Poesie des Alltags 226

Zum Schluss: Nichtschreiben (Wahrnehmen, Ausgehen, Nachdenken) 236

Literaturhinweise 247

Basisglossar 265

Abbildungs- und Textnachweis 279

Rückblick und Dank 283

Einleitung

*Jenseits des Ohrs ist ein Klang,
am Rand des Blickfelds eine Gestalt,
an den Fingerspitzen ein Gegenstand
– da will ich hin.*

*An der Bleistiftspitze der Strich.
Wo ein Gedanke ausatmet, ist eine Idee,
am letzten Hauch von Freude eine andere Freude,
an der Schwertspitze ist Magie
– da will ich hin.
An den Zehenspitzen der Sprung.*

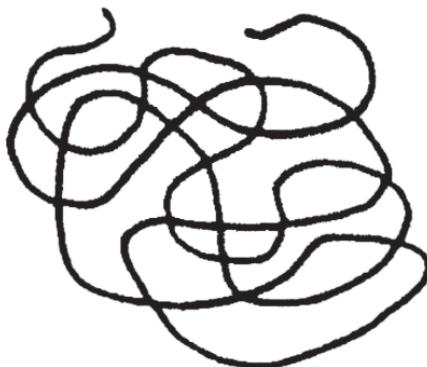
CLARICE LISPECTOR (1920–1977)

Schreiben heißt, die Welt doppelt zu erfahren. Man tritt doppelt in sie ein: einmal mit dem Geschriebenen in seiner materiellen und visuellen Prägung (Schrift, Gekritzeln, Spuren auf einer Oberfläche, Pixel auf einem Bildschirm), einmal mit dem, was dieses Geschriebene alles bedeuten und nach sich ziehen kann (aufgerufene Ereignisse, Personen, Geschichten, Zustände). Die Doppelung wiederholt sich beim Lesen: Was steht buchstäblich da? Und was lese, was erkenne ich darin? Und weiter noch: Wie verhält sich dies alles zu dem, was ich darüber hinaus zu kennen glaube? Diese Fragen stellen sich allerdings schon beim Schreiben. Denn Schreiben besteht praktisch immer auch aus dem fortlaufenden Lesen des gerade (sowie auch des weiter zurückliegend) Geschriebenen – und aus der Spannung, die das Geschriebene und das zu Schreibende zur Welt rundherum aufweist. Dadurch wird der ganze Schreibvorgang zu einer ziemlich komplizierten Angelegenheit. Literatur ist ein möglicher Name dafür – und literarisches Schreiben ein Schreiben, das Komplikationen dieser Art nicht scheut.

Wie stelle ich mir das zu Schreibende vor? Und wie liest sich das am Ende Geschriebene? Der Weg vom einen zum an-

deren ist, bei allen Schwierigkeiten im Einzelnen, ein Weg voller Möglichkeiten. Der Entwurf dieser Möglichkeiten ist in sich bereits aufschlussreich. Er trägt bestenfalls dazu bei, zu einer vielleicht vielfältigeren und differenzierteren Sicht der Dinge und Prozesse in dieser Welt zu gelangen: einer literarischen Erschließung und Erkenntnis der Welt. Das klingt nach viel. Oft genug stellt sich eine solche Erkenntnis allerdings durch ganz kleine Gesten und Eingriffe ein: eine bemerkenswerte Verschiebung der Perspektive, eine ungewohnte Assoziation, eine Verkettung scheinbarer Zufälle.

Schreiben, das Geschriebene Lesen, Weiterschreiben, Nachdenken, Sich-Erinnern, Weiterschreiben, Lesen, Wahrnehmen, Herumstreunen, Weiterschreiben: In derartigen Abwechslungen vollziehen sich Schreibprozesse. Sie sind nicht linear, sondern laufen hin und her, sie verlaufen in Rekursionen, Vor- und Rückschritten, und was am Ende bleibt, steht kaum je von Anfang an schon fest.



Claude Simon, Visualisierung des Schreibprozesses in *Orion aveugle* (1970)

Die obige Visualisierung des Schreibprozesses stammt vom französischen Schriftsteller und Nobelpreisträger für Literatur Claude Simon (1913–2005). Es handelt sich um eine Zeich-

nung, die Simon anfertigte, um ein Bild für die Irrungen und Windungen im eigenen Schreiben zu finden (Simon 1970, 11): Anfang und Ende sind offen, aber der Weg dazwischen verläuft in eigenartigen Wendungen, Überkreuzungen und Umwegen. Die Zeichnung verrät vermutlich nicht viel mehr als dies: dass Schreiben nicht bedeutet, möglichst direkt von einem Anfang zu einem Ende zu gelangen, sondern bereit zu sein, Bekanntes wie Unbekanntes zu durchqueren – und alles, was dazwischen liegt.

Was zwischen einem derartigen Anfang und Ende alles passieren kann, ist Gegenstand dieses Buches. Literarisches Schreiben: Das ist ein Schreiben, in dem die Bedingungen und Möglichkeiten des Schreibens selbst – also nicht nur des literarischen – zur Diskussion stehen. Die Antworten und Resultate, die sich aus einem solchen Prozess heraus ergeben, sind hochgradig unterschiedlich. Gerade die Unterschiedlichkeit ist jedoch kennzeichnend für literarische Schreibprozesse. Diese Unterschiedlichkeit ist historisch nicht neu. Sie artikuliert sich vor dem Hintergrund der jeweiligen historischen Umstände technischer, juristischer, sozialer und intellektueller Art nur immer wieder neu. Dabei reiben sich literarische Schreibprozesse stets mit denjenigen Formen von Sprache, in denen die Erwartung, dass Richtlinien, Gesetze und scheinbare Erfolgsrezepte befolgt werden, größer ist als diejenige, dass von ihnen abgewichen wird.

Dass Literatur aus derartigen Reibungen entsteht und literarisches Schreiben demnach auf entsprechenden Erfahrungen beruht, mag man als bloße Behauptung abtun. Die Behauptung hat jedoch ihr Gutes mindestens darin, dass sie eine Handhabe bietet zur Erklärung, warum im Lauf der Zeit auf so unterschiedliche Weise literarisch geschrieben worden ist – und nach wie vor wird: Die genannten Umstände und Umfelder ändern sich je nach Ort und Zeit – und wer schreibt, kann sich zu ihnen nicht *nicht* verhalten. Die Einsicht in diese

prinzipiell spannungsvolle Bezogenheit des Schreibens auf seine jeweiligen Umstände und Umfelder bildet auch den Grund, warum das vorliegende Buch kein Schreibratgeber ist. Wie man beispielsweise eine gute Geschichte schreibt, das kann man in Schreibratgebern nachlesen: Zuerst muss ein Konflikt her, dann die Aussicht auf eine Lösung. Einige wenige interessante Figuren soll es geben, die den Konflikt und später die mögliche Lösung vorantreiben. Und los geht's. Das alles gerne direkt in prägnanten Szenen gezeigt und nicht umständlich erklärt: *Show, don't tell!* – alles Weitere ist Übung.

Das Thema ›Schreiben einer guten Geschichte‹ wird meist mit derartigen Schlagwörtern und Tipps nachvollziehbar gemacht. Literarisches Schreiben umfasst jedoch weit mehr als die Orientierung an derartigen Schablonen, die beim Lesen (und Schreiben) schnell einmal auch langweilig werden können. Schreibratgeber helfen an diesem Punkt oft nicht weiter. Es sei denn, sie konzipieren das Schreiben nicht von einem bestimmten Ergebnis her, sondern ausgehend von den Möglichkeiten, die der Prozess selbst bietet: Sei gespannt auf das, was in deinem Schreiben noch passieren kann! Das ist vermutlich der einzige Rat, den man angehenden Schriftstellerinnen und Schriftstellern mit gutem Gewissen auf den Weg geben kann.

Das vorliegende Buch hält im ersten Teil fest, worin die Grundlagen von Schreibprozessen überhaupt und von literarischen Schreibprozessen im Besonderen bestehen. Es zeigt im zweiten Teil, welche Momente in der Arbeit an einem literarischen Schreibprojekt wichtig werden können. Im dritten Teil werden Möglichkeiten literarischer Schreibprozesse von A bis Z – von Friedrich Achleitner bis Émile Zola – vorgestellt. An überlieferten Skizzen und Arbeitsspuren wird gezeigt, wie einzelne Schriftstellerinnen und Schriftsteller geschrieben haben.

Grundlagen, Momente, Möglichkeiten: Die Überlegungen in diesem Buch laufen darauf hinaus, ein Spektrum an Mus-

tern aufzuzeigen, in denen sich literarische Schreibprozesse bewegen und von denen ausgehend sie sich auch beschreiben und analysieren lassen. Es geht im Folgenden also nicht darum, Idealvorstellungen des Schreibens zu fabrizieren oder zu propagieren, sondern den Blick für bestimmte Verfahrensweisen zu öffnen, die beim Schreiben wichtig werden können. Dass zum Schreiben auch Phasen des Nichtschreibens gehören, wird im Schlusskapitel Thema sein: Wahrnehmen, Ausgehen, Nachdenken – auch dafür muss Zeit sein.

1 Grundlagen: Aspekte, Modelle, Fragen

1.1 Sprache, Schreibwerkzeuge, Körper

Wer schreibt, zeichnet auf, bringt Schriftzeichen auf eine Oberfläche und macht diese Zeichen durch den Schreibakt lesbar für sich und andere. Gelesen werden Schriftzeichen, wenn sie nicht bloß angeschaut, sondern in ihrem Zeichencharakter erkannt und entsprechend mit Bedeutung versehen werden. **Zeichen** sind dadurch definiert, dass sie für etwas anderes stehen: *aliquid stat pro aliquo* – wie es auf Latein heißt. Zeichen verweisen auf etwas anderes oder evozieren es zumindest: Ereignisse, Dinge, Zustände, Eindrücke, Bedeutungen, andere Zeichen. Gleichzeitig müssen Zeichen, um überhaupt wahrnehmbar zu sein, eine materielle Seite aufweisen. Das gilt auch für Schriftzeichen. Die 26 Buchstaben des Alphabets geben im Deutschen den Grundbestand für die durch Kombinatorik und Wiederholung ermöglichte Bildung von Wörtern und Sätzen ab. Dazu kommen Satzzeichen und weitere Hilfsmittel wie Wortabstände, Absätze und dergleichen.

In ihrem Zeichencharakter sind aus Buchstaben gebildete Wörter und Sätze stets in der Lage, *mehr* zu bedeuten als das, was sie in Form von Druckschwärze, Tinte, Kreide oder als Simulationen davon faktisch oder scheinbar verkörpern. In ihrer Materialität verweisen Zeichen und somit auch Schriftzeichen zwar durchaus auf sich selbst: als Markierungen in Raum und Zeit, auf einem Blatt Papier oder als Schriftzug auf einem Plakat. Doch Zeichen gehen in diesem Selbstverweis nicht auf, sondern überschreiten ihn, indem sie auf anderes verweisen, Bedeutungen generieren, Assoziationsmöglichkeiten eröffnen.

Dabei besteht zwischen dem **Selbstverweis** in dem eben definierten materialen Sinne und dem **Fremdverweis** im

Sinne einer Bedeutungen generierenden Überschreitung dieser Dimension in dem Maße eine Kluft, wie Zeichen nicht natürlich auf etwas Bestimmtes anderes verweisen, sondern in ihrem Verweischarakter kulturell vorgeprägt sind: Wer nicht weiß, dass eine rote Ampel Stopp bedeutet, erkennt die Ampel nicht in ihrer Zeichenfunktion – oder sie steht für ihn als Zeichen für etwas anderes (was mehr oder weniger gefährliche Folgen haben kann). Das gilt auch für Schriftzeichen. Kulturelle Vorprägungen dieser Art können sich nur etablieren, wenn Zeichen sich erstens von anderen Zeichen unterscheiden und somit identifizierbar werden und wenn zweitens Zeichen in Wiederholungen auftreten und somit in ihrer Verweisstruktur an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten erkennbar werden.

Die Bedeutung eines Zeichens ist allerdings nie ein für alle Mal festgelegt. Gerade weil zwischen dem Selbstverweis und dem Fremdverweis eines Zeichens keine natürliche Verbindung besteht (Saussure 1967, 79–82), sind Zeichenbedeutungen im Prinzip veränderlich, wenn auch nicht beliebig oder gar frei: so veränderlich und zugleich an kollektive Praktiken zurückgebunden wie die jeweiligen kulturellen Prägungen und individuellen Akzentsetzungen, aus denen sie selbst hervorgehen. Dagegen erweist sich die materielle Seite eines Zeichens als zeitgebunden und beharrlich auf eine andere Weise: Druckerschwärze und Tinte sind in der Regel ähnlich geduldig wie das Papier, auf dem die entsprechend gefärbten Wörter oder Schriftzüge stehen.

Mit dieser Geduld hat es im Zeitalter der Computer zwar ein Ende: Gespeicherte Dateien müssen immer wieder neu gespeichert werden (können), wenn sie sich unabhängig von einem papiernen Korrelat oder einer einzelnen lokalen Festplatte erhalten sollen. Nicht zu Ende ist es jedoch mit der prinzipiellen Kluft zwischen der technisch-materialen und der sinnhaft-assoziativen Dimension von Schriftzeichen.

Auch elektronisch generierte Schriftzeichen, die auf einem Bildschirm oder einem Ausdruck erscheinen und vorher eine Reihe von Übertragungs- und Übersetzungsprozessen durchlaufen haben, verstehen sich nicht von selbst: Auch diese Zeichen verweisen über sich und ihren Kontext hinaus auf Anderes, indem sie dieses evozieren und in eine Form von Darstellung dieses Anderen überführen.

Wer schreibt, bewegt sich im Spielraum, der sich zwischen der bloßen **Buchstänlichkeit** des Geschriebenen (der Materialität der Schriftzeichen) und ihrer durch Konventionen bedingten **Bedeutungsdimension** (ihrer Semantik) öffnet. Wie sehr jemand sich in diesem Spielraum nicht nur einfach bewegt, sondern ihn gestaltet, ist je nach Situation, Person und Kontext hochgradig unterschiedlich. Eine wichtige Rolle spielt die Frage, wie sehr (nicht) und auf welche Weise (nicht) der Schreibprozess mit dem Leseprozess in ein Rückkopplungsverhältnis versetzt wird – und welche Folgen das für das Geschriebene hat.

Eine aufmerksame **Rückkopplung** mag dabei helfen, eine Ahnung davon zu erhalten, wohin das Geschriebene einen selbst – vielleicht aber auch andere – leitet. Ob eine solche Orientierung auch für andere relevant ist, kann im Schreibakt selbst jedoch nicht vorherbestimmt, sondern höchstens vermutet und allenfalls provoziert werden. Eine Notwendigkeit, sich bereits im Schreiben von bestimmten **Leseerwartungen** abhängig zu machen, mag es für bestimmte, aber sicherlich nicht für alle Schreibprozesse geben.

Ist einem die vermutete oder bekannte Erwartung anderer aus freien Stücken wichtig, dürfte es nicht schaden, sich selbst nicht nur als Schreibsubjekt zu empfinden, sondern auch Erfahrungen darin zu gewinnen, die eigene Schreibweise *lesend* einzuschätzen. Relativiert werden Selbsteinschätzungen dieser Art ohnehin, früher oder später, durch Reaktionen der Umwelt. Implizit oder explizit sind Schreibprozesse stets in

größere kommunikative Strukturen eingebunden: Das gilt in der Regel noch über den Tod all derer hinaus, die schreiben, denn das Geschriebene bleibt, sofern aufbewahrt, auch dann noch lesbar, wenn die (ehemals) Schreibenden tot sind. Um kommunikativ zu sein, sind Schriftstücke nicht auf die Präsenz von Körpern und Subjekten angewiesen, die Anspruch auf ›Urheberschaft‹ erheben.

Schreibprozesse erschöpfen sich allerdings weder in ihrer möglichen kommunikativen Funktion noch überhaupt in ihrer zeichenhaften Qualität. Versucht man, die Faktoren zu benennen, die nötig sind, damit Schreibprozesse passieren können, wird man zunächst von einer gar nicht so leicht zu ordnenden Vielzahl an Faktoren auszugehen haben. Der Kommunikations- und Medienphilosoph Vilém Flusser (1920–1991) hat diese Vielzahl an Faktoren in seinem Buch *Gesten. Versuch einer Phänomenologie* wie folgt zu bestimmten versucht (Flusser 1991, 40):

Um schreiben zu können, benötigen wir – unter anderen – die folgenden Faktoren: eine Oberfläche (Blatt Papier), ein Werkzeug (Füllfeder), Zeichen (Buchstaben), eine Konvention (Bedeutung der Buchstaben), Regeln (Orthographie), ein System (Grammatik), ein durch das System der Sprache bezeichnetes System (semantische Kenntnis der Sprache), eine zu schreibende Botschaft (Ideen) und das Schreiben. Die Komplexität liegt nicht so sehr in der Vielzahl der unerlässlichen Faktoren als in deren Heterogenität. Die Füllfeder liegt auf einer anderen Wirklichkeitsebene als etwa die Grammatik, die Ideen oder das Motiv zum Schreiben.

Auffällig an dieser Aufzählung sind, noch vor den einzelnen Bestandteilen, ihre merkwürdigen Grenzen: zum einen der Hinweis am Anfang, dass die genannten Faktoren nur solche

»unter anderen« sind, zum anderen die Pointe am Ende der Aufzählung, dass man, um »schreiben zu können«, schließlich auch noch das »Schreiben« benötige.

Wird auf der einen Seite betont, dass das Schreiben noch viel mehr voraussetzt, als mit ein paar schematischen Hinweisen gesagt werden kann, wird auf der anderen Seite betont, dass selbst bei einer Aufzählung aller Faktoren der Akt erst noch *vollzogen* werden muss, wenn diese Faktoren überhaupt von Relevanz sein sollen. Die Möglichkeitsbedingungen – Oberfläche, Werkzeug, Zeichen, Konvention, Regeln usw. – gewinnen Wirklichkeit erst, und werden dadurch auch erst in ihrem Möglichkeitssinn erkennbar, wenn der Akt des Schreibens tatsächlich geschieht.

Nimmt man den Stift in die Hand oder klappt das Notebook auf und beginnt mit dem Schreiben, geraten zunächst ganz grundsätzliche Faktoren in den Blick: materielle und technische Bedingungen, schließlich weniger leicht zu fassende Komponenten wie Ideen, Konventionen, Botschaften. Je feinstofflicher diese Faktoren werden, desto schwieriger werden sie fassbar. In jedem Fall aber sind auch diese Faktoren, die solche »unter anderen« sind, für die spezifische Prozessqualität eines Schreibaktes von entscheidender Wichtigkeit. Zu diesen Faktoren gehören auch individuelle Vorlieben, Obsessionen, Schwächen. Zu Recht betont Flusser, dass all diese Faktoren in ihrer Heterogenität auf unterschiedlichen Wirklichkeitsebenen anzusiedeln sind – und von Literatur ist hier noch gar nicht die Rede.

Ein wichtiger Aspekt, der in der Liste von Flusser fehlt, bleibt noch zu ergänzen (Flusser kommt darauf selbst im weiteren Verlauf seines Textes zu sprechen): Es ist die **Körperlichkeit des Schreibaktes**, die gestische und sinnliche Komponente. Wer schreibt, trifft nicht nur technische Vorehrungen und aktiviert das Sprachvermögen, er oder sie muss auch den eigenen Körper zum Einsatz bringen. Um zu schreiben,

muss man einen Stift in die Hand nehmen und damit Schriftzüge formen können – oder mit den Fingern oder anderen körperlichen Verbindungsstellen die Tastatur, einen Touchscreen oder sonstige Aufnahmegeräte bedienen und steuern können. Ohne Einsatz des menschlichen Körpers mögen zwar Buchstaben auf einer Oberfläche zur Erscheinung kommen und Texte entstehen, die Frage aber, ob man einen derartigen Vorgang noch als ‚Schreiben‘ bezeichnen sollte, stellt sich ernsthaft (→ Kap. 2.4).

Schreiben, so kann man zusammenfassen, ist ein Prozess in Raum und Zeit, in dem die unterschiedlichen Faktoren zusammen eine ‚Szene‘ bilden. Der Literaturwissenschaftler Rüdiger Campe hat für diese ‚Szene‘ den Begriff der ‚Schreibszene‘ geprägt und diese als ein »nicht-stabiles Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste« (Campe 1991, 760) charakterisiert. Die von Flusser aufgerufene Vielzahl an Faktoren wird hier im Wesentlichen auf drei Aspekte heruntergebrochen: 1. **Sprachlichkeit**, 2. **Instrumentalität**, 3. **Gestik**.

Nicht in jedem Schreibprozess sind diese Aspekte gleich gewichtet. Beim kalligraphischen Schreiben wird die *gestische* Komponente (also die Körperlichkeit) besonders stark gewichtet. Wer mit einer gebrochenen Bleistiftmine oder einer schwerfälligen Tastatur zu kämpfen hat, wird seine Aufmerksamkeit beim Schreiben verstärkt durch die *instrumentelle* Komponente (also durch Schreibwerkzeuge, Geräte, Technik) bestimmt bzw. abgelenkt sehen. Wer sich schreibend auf Wort- oder Sinnsuche begibt, wird im Schreibakt vor allem die *sprachliche* Komponente (und im engeren Sinne die semantische Dimension sprachlicher Zeichen) als bestimmend erachten. Auf keine der drei Komponenten kann jedoch beim Schreiben, wenn es sich tatsächlich um einen Schreibakt handeln soll, verzichtet werden. Alle drei sind nötig, damit sinnvoll von einem Schreibakt die Rede sein kann.

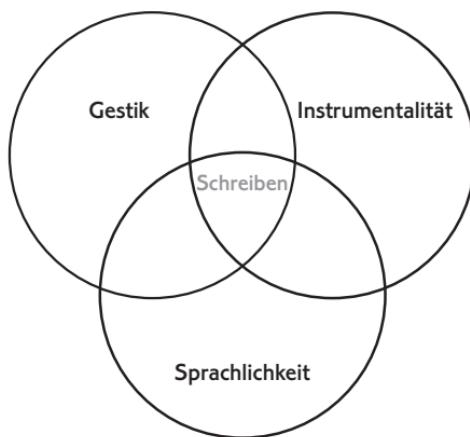
Tatsächlich unterschiedlich sind die Gewichtungen, die den einzelnen Komponenten in einem spezifischen Schreibakt zu kommen. Unterschiedlich sind zudem die Widerstände, die sich beim Schreiben auf allen drei Ebenen einstellen können. Allerdings sind gerade die Widerstände aufschlussreich, wenn es darum geht, einen Schreibvorgang in seiner heterogenen Bedingtheit zu erfassen. Denn oft sind es gerade die Widerstände, die dazu führen, dass Schreibakte ihrerseits zum *Thema* des Schreibens werden: Die Tastatur klemmt, die Hand wird müde, der entscheidende Einfall will nicht kommen.

Das setzt **Reflexionen** frei: Wahrnehmungen der Schreibsituation, Leseakte also in einem weiten Sinne, die selbst wieder in den Schreibakt eingehen und diesen somit begleitend interpretieren können. Interpretationen dieser Art müssen nicht unbedingt mit einem hohen Grad an Bewusstsein beim Schreiber oder bei der Schreiberin einhergehen, sie können sich auch eher beiläufig einstellen. Längerfristig können sie allerdings dazu beitragen, eine bestimmte **Schreibhaltung** einzunehmen, einen eigenen Ton und Stil zu finden.

Schreibende, die sich im Schreiben *üben*, werden praktisch von alleine einen Sinn für die ihnen gemäß individuelle Gewichtung der einzelnen Komponenten beim Schreiben gewinnen: Sie werden Räume und Zeiten suchen, die ihnen beim Schreiben besonders bekommen. Sie werden also – um im Bild der ›Szene‹ zu bleiben – für ihre ›Schreibszene‹ den richtigen **Rahmen**, der auch ein Zugabteil oder eine Bar sein kann, suchen. Sie werden den einzelnen Komponenten eine bestimmte Rolle zuschreiben und/oder sich selbst in einer bestimmten Funktion wahrnehmen (als Herrscherin, als Knecht, als Medium usw.). Und sie werden sich schließlich mit der Frage der Regie, d. h. der Kontrolle oder des Kontrollverlusts über die beteiligten Faktoren konfrontiert sehen (Stingelin 2004, 8). Die möglichen Kombinationen, Gewichtungen und Wahrnehmungen der unterschiedlichen Fakto-

ren sind vielfältig. Die Dreiteilung von Gestik, Instrumentalität und Sprachlichkeit hilft jedoch in jedem Fall dabei, die spezifische Artikulationsform eines Schreibaktes genauer zu bestimmen.

Die drei Komponenten des Schreibens



1.2 Rhetorik und Poetik

Wer schreibt, muss keinen bestimmten Zweck verfolgen, und es gibt keine Notwendigkeit *per se*, sich schreibend an jemand Bestimmtes zu wenden. Gleichwohl wird vermutlich jeder Schreibakt von **Intentionen**, also Absichten und Bezugnahmen begleitet oder veranlasst. Ob diese Intentionen sich schreibend auch realisieren lassen, ist eine andere Frage. Oft genug kommt es vor, dass sie fehlgehen oder sich, was die Regel sein dürfte, im Prozess ändern. Ebenso sind Schreibakte wohl in den meisten Fällen auf einen realen oder imaginären Leser oder eine Leserin ausgerichtet, und sei es auf das Schreibsubjekt selbst, das ›sich‹ liest. Ob eine Botschaft aber, wo und wie auch immer, ankommt, ist wiederum eine andere Frage.

Als ein Kennzeichen *literarischen* Schreibens wird gerne die Losgelöstheit von äußerlichen Zweckbestimmungen sowie die Freiheit von der Zurichtung auf bestimmte als bekannt vorausgesetzte Adressatenkreise betont. Will man Schreiben jedoch zunächst im umfassenden Sinne als **Kulturtechnik** begreifen, um von da aus einen Zugang zu den möglichen Spielarten literarischen Schreibens zu gewinnen, lohnt es sich, auch die traditionell zweckbestimmten und explizit adressatenbezogenen, letztlich wirkungs- und zweckorientierten Praktiken und Systematisierungen des Schreibens genauer zu studieren.

Die wirkungsmächtigste Tradition zweckorientierten und adressatenbezogenen Schreibens beginnt in der Antike: mit den rhetorischen Schriften der Sophisten, dann den rhetorischen Lehrbüchern von Aristoteles (384–322 v. Chr.), Cicero (106–43 v. Chr.) und Quintilian (um 35 – um 96 n. Chr.). Vom ausgehenden Mittelalter bis zum Aufkommen der Genieästhetik im 18. Jahrhundert bildete die antike **Rhetorik** auch im deutschsprachigen Raum das maßgebliche Orientierungssystem für die Herstellung von Texten. In der Rhetorik etablierte sich eine äußerst praktikable Systematisierung der Produktionsstadien, an die man sich bei der Abfassung einer Rede, aber auch bei der schriftlichen Ausarbeitung eines Textes halten kann.

Aus heutiger Perspektive ist diese Systematisierung zwar nicht zwingend, aber sie kann doch als Orientierungshilfe oder zumindest als ein weiterführendes Muster verstanden werden, wenn es darum geht, einen Text planvoll zu schreiben. Die **Stadien** lauten: 1) *inventio*, damit ist die Auffindung des Stoffs gemeint, 2) *dispositio*, die Gliederung und Strukturierung des Stoffs unter Berücksichtigung einer vorgegebenen oder frei gewählten Zielvorgabe, 3) *elocutio*, die sprachliche Ausführung oder, genauer, »Einkleidung« des Stoffs, die stilistische Darstellung, 4) *memoria*, das Auswendiglernen

des Erarbeiteten, 5) *actio* oder *pronuntiatio*, die Aufführung oder der Vortrag des Geschriebenen (Groddeck 1995, 95–115).

Produktionsstadien eines Textes

- | | | |
|----|--|--|
| 1) | inventio | Auffindung des Stoffs |
| 2) | dispositio | Gliederung und Strukturierung des Stoffs |
| 3) | elocutio | sprachliche Ausführung des Stoffs, Stilistik |
| 4) | memoria | Auswendiglernen des Erarbeiteten |
| 5) | actio oder
pronuntiatio | Aufführung oder Vortrag |

Die letzten beiden Punkte betreffen nicht mehr die schriftliche Ausarbeitung eines Textes, sondern dessen Aufführung oder Realisierung in einer mündlich bestimmten Situation. Deutlich erkennbar wird hier die in der Rhetorik privilegierte Ausrichtung des Schreibens auf Situationen, die durch die Präsenz eines Redners und somit durch Mündlichkeit bestimmt sind: politische Reden, Gerichtsreden, Festreden. Was die Produktionsstadien im Hinblick auf den Schreibprozess im engeren Sinne angeht, so sind allerdings auch andere Reihenfolgen und Gewichtungen denkbar: dass man beispielsweise mit einer freien, assoziativen Rede beginnt (*actio*), sich nach und nach Aspekte daraus zur weiteren Verarbeitung merkt (*memoria*), aus diesen Aspekten heraus Themen bestimmt (*inventio*), diese gliedert (*dispositio*) und ausarbeitet (*elocutio*) – oder auch wieder verwirft. In der antiken Rhetorik war eine solche **Umstellung** der Reihenfolge nicht vorgesehen. Indes ist aus einer heutigen Perspektive an dem fünfgliedrigen Modell der Rhetorik weniger die implizite Chronologie aufschlussreich als vielmehr das erkennbare Bemühen darum, die unterschiedlichen Elemente in einem möglichen Produktionsablauf überhaupt kenntlich zu machen.

Für die Feinarbeit an einem Text hat die antike Rhetorik insbesondere im Bereich der *elocutio* ein reiches System an Klassifikationen und also auch an potentiellen Orientierungen für die Produktion ausgebildet. Dazu gehören die **Stilqualitäten** und die Redefiguren. Stilqualitäten (*virtutes dicendi*) bezeichneten in der rhetorischen Tradition Tugenden, die bei der Formulierung von Texten wichtig sind: Dazu gehören die Reinheit und Sprachrichtigkeit (*puritas*), die Klarheit der Sprache (*perspicuitas*), die Angemessenheit (*aptum*) und Kürze (*brevitas*) des Ausdrucks, schließlich der Redeschmuck (*ornatus*). Missachtung der Regeln durch ein Zuwenig oder Zuviel im Einsatz der sprachlichen Mittel gelten in der Rhetorik als Fehler (*vitia*), es sei denn, der Mangel oder Überschuss kann als Ausdruck künstlerischer Freiheit (*licentia*) gewertet werden.

Stilqualitäten (*virtutes dicendi*) in der rhetorischen Tradition

puritas	Reinheit und Sprachrichtigkeit
perspicuitas	Klarheit der Sprache
aptum	Angemessenheit
brevitas	Kürze des Ausdrucks
ornatus	Redeschmuck

Der unmissverständlich normative Charakter der Stilqualitäten resultiert in der rhetorischen Kommunikation aus der starken Gewichtung des Adressatenbezugs: Zuhörer und Zuhörerinnen oder Leserinnen und Leser sollen nicht nur möglichst gut verstehen, wovon die Rede ist, sie sollen auch überzeugt, wenn nicht gar (was den Zorn der Philosophen auf sich gezogen hat) zu bestimmten Schlussfolgerungen überredet werden.

Kunstvolle Rede hingegen im Sinne einer literarisch-künstlerischen Artikulationsweise darf sich auch in der anti-

ken Rhetorik bereits dadurch auszeichnen, dass sie sich die Lizenz zur freien Interpretation der Tugenden nimmt – sofern die Rede nur in irgendeiner Weise noch als schmuckvoll oder einer Situation angemessen gelten kann. Redeschmuck (*ornatus*) und Angemessenheit (*aptum*) bleiben also in der rhetorischen Tradition als Kriterien der Produktion und Aufführung auch im Bereich der Kunst im engeren Sinne erhalten.

Während die Stilqualitäten deutlich normativen Charakter aufweisen, sind die **Redefiguren** – gemeint sind damit sprachliche Stilmittel, nicht Darstellungen von handelnden Personen wie Romanfiguren oder dergleichen – vor allem deskriptiv aufschlussreich. Zwar lassen sich auch die Redefiguren in die Ordnung der Stilqualitäten integrieren. Doch die Redefiguren bezeichnen für sich genommen nur die Art, *wie* etwas formuliert ist, ohne dass damit bereits ein Urteil über gut oder schlecht gefällt wäre. Auch zeichnen sich die Redefiguren dadurch aus, dass sie sich in keiner Weise auf den Bereich des Mündlichen – also der Rede im engeren Sinne – beschränken. Besser sind sie sogar als Kennzeichen von schriftlich ausgearbeiteten Texten und somit als Ergebnisse von Schreibprozessen zu bestimmen. Ihre Systematik setzt den Nachweis eines *wiederholten* Auftretens voraus, und dieser kann im Schriftlichen nicht nur leichter geführt werden, die Beharrlichkeit der Systematik selbst hat Schriftcharakter.

Zu dieser Systematik der Redefiguren gehören die **vier Änderungskategorien**. Für jede Art von Textproduktion sind diese Kategorien elementar: Wörter oder ganze Wortfolgen können *hinzugefügt* werden, sie können *weggenommen*, in der Reihenfolge *umgestellt* oder schließlich nach unterschiedlichen Kriterien *ausgetauscht* werden. Hinzufügung (*adiection*), Wegfall (*detractio*), Umstellung (*transmutatio*) und Austausch (*immutatio*) einzelner Glieder durch andere sind Basisoperationen der Textproduktion.

Die vier Änderungskategorien der Textproduktion

adiectio	Hinzufügung	$A \rightarrow AB$
detractio	Wegfall	$AB \rightarrow A$
transmutatio	Umstellung	$AB \rightarrow BA$
immutatio	Austausch	$A \rightarrow B$

In Form von Ergänzungen, Streichungen, Hinweisen zur Umstellung (zum Beispiel Pfeilen) oder Vorschlägen zur Bildung von Varianten können diese Änderungen auch gut auf dem Papier (Neumann 1999, 410) oder durch Anzeigen von Änderungen in elektronischen Textverarbeitungsprogrammen nachvollziehbar gemacht werden.

Die vier Änderungskategorien finden sich bereits in der anonymen *Rhetorica ad Herennium* aus dem 1. vorchristlichen Jahrhundert, systematisch beschrieben und entfaltet dann am Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr. in Quintilians *Institutio oratoria* (Quintilian 1972, Bd. 1: 324–331, 342–345; Bd. 2: 62 f., 74 f.). Zentral geworden sind die vier Änderungskategorien allerdings erst in den linguistisch orientierten Rhetorikrezep- tionen im 20. Jahrhundert. Ihr Vorzug liegt darin, dass sie ein Raster bilden, auf dem sich fast alle rhetorischen Figuren situieren lassen. So sind Figuren der Wiederholung wie zum Beispiel die Anapher (die Wiederholung eines Wortes oder einer Wortgruppe am Anfang aufeinanderfolgender Verse) oder die Tautologie (die Häufung gleichbedeutender Wörter) Figuren der *Hinzufügung*; Ellipse (Auslassung) und Elision (Weglassung von Lauten) wiederum gehören zu den Figuren des *Wegfalls*; die Anastrophe (Veränderung der gewohnten Wortreihenfolge) oder das Hysteron-Proteron (die Umkehrung der zeitlichen oder logischen Reihenfolge einer Aussage) bewegen sich auf der Ebene der *Umstellung*; die Metapher (die Übertragung eines Wortes in einen anderen Sinnzusammen-

hang) und das Pars pro Toto (wenn ein Teil für das Ganze steht) bewegen sich auf der Ebene des *Austauschs* eines Wortes (oder mehrerer) durch ein anderes (oder mehrere andere).

Letztere, die Figuren des Austauschs oder des Ersatzes, werden in einigen rhetorischen Klassifikationen nicht zu den Figuren gezählt, sondern bilden eine eigene Klasse: die der **Tropen**. Überhaupt bleibt zu beachten, dass die Klassifikationen in den unterschiedlichen Schriften der Rhetorik nicht immer einheitlich sind. Zudem wurden hier nur einige besonders wirkungsmächtige und für den Schreibprozess aufschlussreiche Elemente der Rhetorik benannt. Im Detail haben sich wesentlich differenziertere Beschreibungsmodi herausgebildet (Lausberg 1949, Groddeck 1995).

Wichtig ist an dieser Stelle allerdings nicht die Ausdifferenzierung der Beschreibungsmodi im Einzelnen, sondern deren **Übersetzbarkeit** in konkrete Anwendungen: Wer schreibt, wird sich stets dabei beobachten können, wie er oder sie Textsegmente hinzufügt, wegnimmt, umstellt oder austauscht. All diese Operationen, die durch das Schreiben mit dem Computer besonders sinnfällig geworden sind, bestimmen den Schreibprozess in seiner Mikrostruktur. Kenntnisse der rhetorischen Ausdifferenzierungen im Einzelnen sind nicht nötig, um schreiben zu können. Aber sie helfen dabei, wenn es darum geht, eingefahrene Schreibhaltungen aufzubrechen und in Auseinandersetzung mit dem in der Rhetorik entwickelten Wissen über die Vielfalt möglicher Schreibweisen auch in einem ganz technischen Sinne den **Variationsreichtum** des eigenen Schreibens zu ermessen. Dabei können sich selbstredend auch Stilmerkmale verfestigen, die sich einer rhetorischen Klassifikation entziehen oder nur durch eine ausgeklügelte Kombinatorik wieder ins System der Rhetorik zurückzuübersetzen sind.

In der konkreten Schreibpraxis ist wohl die Erfahrung, dass sich die Arbeit mit rhetorischen Figuren verselbständigen