

Abgewandt. Angewandt. Zugewandt.
Über die Beziehung von Literaturwissenschaft und Kreativem Schreiben*

Erschienen in: *Zeitschrift für Germanistik III/2006*, S. 597-609

I. Wenn die Lyrikerin Ursula Krechel an germanistischen Instituten ein Seminar zur Gegenwartslyrik gibt („nicht als Schreibenregung, sondern als Verstehens-Anregung für poetische Strukturen“), dann kommen so viel Teilnehmer, dass die Dozentin sie „quasi mit Handschlag“ begrüßen kann. „So ist es eben“, kommentiert sie die mangelnde Nachfrage, „wenn man nicht lehrt, wo die Goldminen verlaufen, an denen entlang zu graben ist“. Die produktivsten Teilnehmer dieser Grabungen sind nicht unbedingt Studierende der Germanistik. Einmal kam ein Pärchen aus der Arabistik. Sie waren überzeugt, erzählt Krechel, dass das Arabische nur zu begreifen sei, wenn man die Sprache als poetische Struktur wahrnimmt. Und so konnte sich die Dozentin durch die Augen ihrer Studenten davon überzeugen, „dass ich mit meinem Lehrgegenstand sozusagen an einem Knotenpunkt der Entwicklung stand: dem Beharren auf dem Poetischen, nicht als dem anderen, sondern als einer essentiellen Notwendigkeit, um einen Sprachraum zu begreifen“.¹

Die Anzahl der Seminarteilnehmer und der Hinweis auf das poetische Begreifen eignen sich gut, alte Vorurteile der Literaturwissenschaft gegen das Kreative Schreiben zu bestätigen. Zumindest lässt sich die von der Autorin vorgeführte Beschäftigung mit Gegenwartslyrik leicht mit einem Etikett versehen, das gestandene Germanisten gern benutzen, wenn es darum geht, literarische Aktivitäten an der Universität abzutun – Krechel benutzt das Etikett sogar selbst: Es sei, schreibt sie, ein „Orchideen-Seminar“ gewesen, das sie da gegeben habe.² Und das heißt soviel wie: Es gehört nicht zum eigentlichen Studium und leistet für die echte literaturwissenschaftliche Erkenntnisarbeit wenig.

Doch der erste Anschein trügt. Wer aufmerksam das ganze *Handbuch für alle, die schreiben wollen* liest, in dem Ursula Krechel nur *en passant* von ihrer Dozententätigkeit in der Germanistik und viel von ihren Coaching-Kursen für junge Schriftsteller berichtet, kann sich davon überzeugen, dass sich im Bereich des Kreativen Schreibens etwas durchsetzt, was die Beziehung zwischen dem Studium des literarischen Schreibens und der Literaturwissenschaft überdenkenswert macht.

* Wir danken den Verlagen dafür, dass sie die mit einem „*“ gekennzeichneten Bücher für diesen Beitrag zur Verfügung gestellt haben.

1 Ursula Krechel: *In Zukunft schreiben. Handbuch für alle, die schreiben wollen*, Verlag Jung und Jung, Salzburg, Wien 2003, S. 148 f.*

2 Ebenda, S. 148.

II. Tatsächlich liegt da viel im Argen. Dass das Kreative Schreiben an den geistes- und kulturwissenschaftlichen Instituten in Deutschland immer noch eher reserviert bis verächtlich betrachtet wird, hat weniger mit einem wirkungsmächtigen Antiamerikanismus zu tun, der das Weltbild mit Hilfe der Gegenübersetzung von eigentlicher Innerlichkeit und kulturindustrieller Oberflächlichkeit ordnet. Besser verstehen lassen sich die Schwierigkeiten, wenn man sie als Reaktion auf eine spezifisch deutsche Adaption des Creative Writing aus den USA und aus England versteht, das dort bekanntlich nicht nur einen exzellenten Ruf genießt, der sich aus einer nunmehr über 100-jährigen Tradition speist, sondern längst auch einen großen Teil zur Imagepflege der Universitäten beisteuert, weil es renommierte Autoren an die Institution bindet und weil immer wieder Autoren den Literaturbetrieb mit ihren Romanen, Lyrikbänden, Dramen und Drehbüchern bereichern. Nicht zuletzt hat man verstanden, dass das kontinuierliche Schreibtraining die Studienleistungen hebt, die allgemeine Sprech- und Schreibkompetenz steigert und damit auch die Chancen für den Einstieg ins Berufsleben entscheidend verbessert.

Dagegen hat sich das Kreative Schreiben in Deutschland selbst dort in Distanz zur Universität entwickelt, wo es in den Lehrplänen einen Nischenplatz gefunden hat. „Die germanistischen Schreibseminare gehen eindeutig aus der Schreibbewegung der 80er Jahre hervor“, fasst Barbara Glindemann die Entwicklung in einer instruktiven Arbeit zum *Creative Writing in England, den USA und Deutschland* zusammen.³ Die Schreibbewegung, wie sie in Deutschland die 80er Jahre dominiert, speist sich nicht aus amerikanischen oder englischen Traditionen. Sie nimmt vor allem Aspekte aus der Schreibdidaktik auf, auf deren Lehrplan die Entbindung und Operationalisierung von Phantasien zur Steigerung der Kreativität von Schülern steht. Fachübergreifende Theoriebildung ist da nicht gefragt. Wissenschaftliche Auseinandersetzungen stehen im Verdacht, rationalisieren zu wollen, was sich doch der Rationalisierung produktiv entziehen will. Untersuchungen zum Schreibprozess werden Disziplinen überlassen, die selbst wiederum nichts mit dem Kreativen Schreiben zu tun haben wollen (und auch nicht sollen): Sprachtheorie, Kommunikationstheorie, Textlinguistik, Lerntheorie, Literaturtheorie. Zwar wird von Schreibbewegten behauptet, das Kreative Schreiben sei „eine kulturelle Praxis, die im Grenzbereich verschiedener Wissenschaften liegt: Psychologie, Literaturwissenschaft, Erwachsenenbildung, Kulturpädagogik“.⁴ Aber weder wird es selbst als interdisziplinäre kulturelle Praxis betrieben noch wird es in die genannten Disziplinen auf eine Weise integriert, durch die sich produktive Wechselwirkungen ergeben. Für die Schreibbewegung gilt – wie es Winfried Pielow als Mitglied des Segeberger Kreises als „Verein von Schreibenden, die in Hochschulen, Schule und in der Erwachsenenbildung oder als freie Autoren und Journalisten tätig sind“, formuliert – als „fundamentales Gegenbild der ‚richtige‘ Schriftsteller“ und sein Betrieb. Die Schreibbewegung will „zurück zu den besonderen, den heiligen, den arkadischen ORTEN“ und fühlt sich gestärkt durch ein „verbreitetes Einverständnis“, das „auch in geschlossenen Anstalten, also in Schulen, Hochschulen, vor allem in Volkshochschulen geäußert wird: raus, weg, nicht am gewohnten Platz schreiben“.⁵

3 Barbara Glindemann: *Creative Writing in England, den USA und Deutschland*. Kulturelle Hintergründe, literaturwissenschaftlicher Kontext, institutioneller Bezug, Verlag Peter Lang, Frankfurt a. M., Bern 2001, S. 58.*

4 Lutz von Werder: *Der integrative Ansatz im Kreativen Schreiben*, Berlin 1993, S. 36.

5 Winfried Pielow: *Über die literarische Kultur des Schreibkreises*. In: *Was bewegt die Schreibbewegung? Kreatives Schreiben – Selbstversuche mit Literatur*. Loccumer Protokolle 63/1989, S. 30–47, hier S. 33.

Das expressive Schreiben, das im Kern autobiographisches Schreiben ist, dient dabei der therapeutisch verstandenen Selbstentdeckung und der kommunikativen Entdeckung der Mitschreibenden, die im Rahmen „literarischer Geselligkeit“ schon mal als „Schreibbruder“ und „Schreibschwester“ bezeichnet werden.⁶ „Ich liebe die plötzlich eintretende Ruhe“, notiert Winfried Pielow,

dieses schon ungewohnte, fast archaisch anmutende Schreibgeräusch, dieses Zusammen- und doch Getrenntsein in der Intensität der Schreibbemühung. Konzentration nimmt in dem Maße zu, wie die Schrift auf ihre spezifische Weise einnimmt. Es ist rasch ein unausgesprochenes, partnerschaftliches Einverständnis da, ein kurzes Aufblicken dann und wann, das zu verstehen gibt: es ist ‚echt‘ gut, zusammen zu schreiben, derweil die Umgebung versinkt ...⁷

Als im November 1989 auf einer Tagung danach gefragt wird, was die Schreibbewegung eigentlich bewegt („nach einer Phase des fröhlichen Wachstums, des Probierens, des Experimentierens mit den verschiedensten Zielgruppen, Zielen und Methoden“, wie es die Organisatoren der Tagung formulierten⁸), ist auch Kritik an solchen Rückzugsphantasien, an den therapeutischen Autosuggestionen und an der Bevorzugung des Selbsterfahrungskitsches zu hören. Die Frage aber, ob das Kreative Schreiben überhaupt noch mit der Wissenschaft, vor allem der Literaturwissenschaft in Verbindung zu bringen sei, wird gar nicht gestellt. Zwar wird in der „Arbeitsgruppe 5“ explizit über „Erfahrungen und Perspektiven des Kreativen Schreibens in der Hochschule“ nachgedacht. Aber da man sicher ist, dass Schreibseminare an den Universitäten „weder etwas zur Behebung der Krise der Literatur, noch zur Behebung der Krise der Germanistik beitragen können, da solche Krisen in Tiefenschichten der Kultur unserer Gesellschaft wurzeln, die eine Schreibbewegung nicht aufheben kann“, gibt man sich mit der Aufzählung kleinerer Exerzitien für die Seminararbeit zufrieden: Tagebuch lesen und schreiben, Sensibilisierung für Ausdrucksprobleme und Fragen der Form, Gruppenarbeit, gemeinsame Arbeit an alternativen Formulierungen, Benutzung wissenschaftlicher Hilfsliteratur „bei bestimmten Gestaltungsfragen im Rahmen der Textbesprechung [...] (z. B. Symbollexikon, Verslehre u. ä.)“.⁹

III. „Symbollexikon, Verslehre u. ä.“ Die Lyrikerin Ursula Krechel macht sich in ihrem „Handbuch für alle, die schreiben wollen“ nicht die Mühe, sich mit Phantasielosigkeiten dieser Art auseinanderzusetzen, die für das Lehren und Lernen des literarischen Schreibens desaströse Folgen haben, weil sie es schreibbewegt auf Innerlichkeit und literaturwissenschaftlich auf den Umgang mit dem Nachschlagewissen über Symbole und Versmaße reduzieren. Krechel entwickelt ein anderes Programm. Sie versucht, dem Schreiben als komplexer Kulturtechnik auf die Spur zu kommen. In den Blick gerät dabei ein Raum, den zu vermessen und abzuschreiten zur Aufgabe des Schreibenlehrens und -lernens dazu gehört:

6 Vgl. Jürgen Fröchling: *Expressives Schreiben. Untersuchungen des Schreibprozesses und seiner Funktionen als Grundlage für eine Laienschreibdidaktik*, Frankfurt a. M., Bern 1987; Gundel Mattenkott: *Literarische Geselligkeit. Schreiben in der Schule mit Texten von Jugendlichen und Vorschlägen für den Unterricht*, Stuttgart 1979; Lutz von Werder: *... und triffst Du nur das Zauberwort. Eine Einführung in die Schreib- und Poesietherapie*, München, Weinheim 1986.

7 Pielow (wie Anm. 5), S. 34 f.

8 Karl Ermert: *Begrüßung und Einführung*. In: *Was bewegt die Schreibbewegung?* (wie Anm. 5), S. 9–14, hier S. 13.

9 Bericht aus der Arbeitsgruppe 5. In: *Was bewegt die Schreibbewegung?* (wie Anm. 5), S. 168–170, hier S. 170.

Wer beginnt und den Wunsch hat, das spontane Schreiben zu einer Arbeit, möglicherweise zu seinem Beruf zu machen, tut dies in einem bestimmten historischen und sozialen Raum. Er ist angefüllt mit Texten. In ihm herrschen ästhetische Übereinkünfte verschiedenster Art, Wertungen und Tabus.¹⁰

Es ist dieser Schnitt, der – jedenfalls in Deutschland – die Trennung zwischen dem alten und dem neuen Kreativen Schreiben markiert. Nicht nur ist es der Hinweis auf die Professionalisierung, die dem alten Verständnis vom Schreiben lernen und Schreiben lehren als betriebs- und marktferner Selbsterfahrung widerspricht. Auch ist es die Überzeugung, dass sich das Schreiben nicht neu erfinden lässt. Weder individuell, noch auf Wochenendseminaren im geselligen Schreibkreis. Als Technik ist es kulturell determiniert und öffnet dem „Nutzer“ oder „Anwender“ in bestimmten historischen Epochen nur bestimmte Handlungsmöglichkeiten, die sich von den Determinanten und Möglichkeiten anderer Epochen und anderer Medien unterscheiden: Wer jetzt schreibt, schreibt im Rahmen des gegenwärtigen kulturellen Schreibverständnisses, also anders als Autoren, die vor hundert, zweihundert, fünfhundert Jahren geschrieben haben.

Das klingt nicht nur wie eine Banalität, es ist auch eine. Doch als Erkenntnis für das Kreative Schreiben hat sie erhebliche Folgen. Der Wunsch oder das Bedürfnis, schreiben zu wollen, möglicherweise das Schreiben zu einer Arbeit oder einem Beruf zu machen, kann nämlich unter Voraussetzung dieser banalen Einsicht nicht etwas sein, was sich durch Innerlichkeit und Eigentlichkeit herstellt. Es muss sich zwangsläufig mit etwas Äußerem auseinandersetzen: mit den Diskursen, die *jetzt* die Bedeutung des Schreibens formieren, in denen Schreibende also immer schon stehen und an denen sie selbst fortschreiben.

Zum Schreibenlernen gehört die Beschäftigung mit diesen Diskursen also unbedingt dazu: Kann man doch das eigene Tun nur dann verstehen, wenn man den kulturellen Schreibraum versteht, der, so Krechel, „angefüllt ist mit Texten“, in denen das *Wie* des Schreibens (Materialität, Medialität, Performativität), das *Warum* (Intentionalität), das *Was* (Form und Inhalt), das *Wozu* (Zielorientierung) jeweils in einem bestimmten historischen Moment aufgenommen und zugleich variiert wird.

Um dieses Aufnehmen und Variieren zu verstehen, darf man allerdings nicht nur schreiben. Man muss auch lesen. Kontinuierlich und viel. „Ohne Belesenheit“, schreibt Ursula Krechel, „verkümmert das Schreiben leicht in der Enge des Authentischen, des Selbsterlebten, Selbstgemachten, Selbstgestrickten“.¹¹ Lebte die Schreibbewegung noch von dem Pathos, dass man das bisschen, was man lesen muss, auch gleich selbst schreiben kann, so verpflichtet Krechel die Studenten des Kreativen Schreibens zur Lesewut: Das Lesen selbst sei zwar kein Schlüssel zum Schreiben, doch werde die Lektüre zu einem „basso continuo“, einem dauernden Mitwirken, Mitagieren und geheimem Mitschreiben, „eine Stimme, die die eigene Stimme führt und stützt“.¹² Was immer auch gelesen wird, es verwandelt sich in eine Art Übungstext, an dem zu lernen ist, wie und warum bestimmte Schreibweisen, Erzählstrukturen und Klangmuster funktionieren oder auch nicht funktionieren.

Für das Kreative Schreiben, wie es Krechel versteht, ist diese Lektüre allerdings keine, die sich allein auf Texte konzentriert, die literaturgeschichtlich bereits katalogisiert sind. Im Blick hat Krechel immer auch eine Lektüre derjenigen Texte, die im Kulturraum der Gegenwart geschrieben werden. Nicht zuletzt sind damit dann auch jene gemeint, die noch gar nicht erschienen sind, sondern gerade erst entstehen. Und das

10 Krechel (wie Anm. 1), S. 8.

11 Ebenda, S. 107.

12 Ebenda, S. 108.

heißt: die eigenen und die der anderen Autoren, die im selben Seminar, Workshop oder Studiengang das literarische Schreiben lernen.

Für Krechel reicht es aber nicht aus, Texte durch die genaue Lektüre in Übungstexte für das eigene Schreiben zu verwandeln. Sie wünscht sich von den Studenten eine noch genauere Auseinandersetzung, die den fremden Text sogar so genau in den Blick nimmt, dass der Leser zum Nachschreiber wird. „Lieber als die Imitation von bereits geschriebenen Gedichten ist mir das handgreifliche Hineinschlüpfen in den Text, die Abschrift mit der eigenen Hand.“¹³ Das Kopieren gleicht der „Arbeit der mittelalterlichen Mönche“, dem „meditativen Rückzug ostasiatischer Kalligraphien zu Tusche, Pinsel und Papierbogen und zu einer strengen, vorgeschriebenen Körperhaltung des Sitzens, Atmens und Konzentrierens.“¹⁴ Abschreiben heißt sammeln, sich auf den Text konzentrieren und ihn von innen her begreifen, ohne ihn sich so anzueignen, als gehöre er zum Eigenen: „Ich belasse den abzuschreibenden Text als einen Text, den ich hätte schreiben wollen, den ich nicht schreiben durfte, nur doppeln darf ich ihn. Es ist ein Text, in den ich eindringen möchte, der aber ein fremder bleibt.“¹⁵

Vom Abschreiben und Kopieren geht Krechel zum genauen Übersetzen in eine andere (oder die eigene) Sprache über – „wer sich übersetzend in einen Text vollkommen einfühlt, nähert sich dem eigenen Text auf einer analytischen Ebene, die hilfreich ist“¹⁶ –, vom Übersetzen zur freieren Transformation – „der Text wird mit einem entschlossenen Zugriff in einen anderen (historischen und ästhetischen) Kontext gestellt, der ihn verändert, vielleicht ganz und gar auf den Kopf stellt“¹⁷ –, von der Transformation zur Variation.

Die Methode, die Krechel in ihrem Buch vorführt, lebt im Kern von diesem fortwährenden Aufnehmen, Beobachten, Analysieren und Verwandeln, um das Verwandelte dann noch einmal neu aufzunehmen. Die produktive Bewegung, die dadurch entsteht, führt sie gleich zu Beginn ihres Buches vor. Der Aussagesatz „Ich bin krank“ wird immer wieder reformuliert und mit Hilfe von Molières eingebildetem Kranken, Thomas Bernhards „Atem“ und Fritz Zorns „Mars“ exemplarisch kontextualisiert.¹⁸ Es ist, als würde der Satz im Durchgang durch den historischen und sozialen Raum, der angefüllt ist mit lauter Texten, soweit zurechtgeschliffen, dass er für das eigene Schreiben brauchbar wird. Hat er diesen Raum nicht durchquert und bleibt unbearbeitet, wird er zur hohlen Phrase, die Teil an einem leeren Gerede hat, das Literatur sein will, aber keine literarischen Qualitäten entfalten kann. Denn, so Krechel,

ein Kriterium, um überhaupt die praktische Arbeit an einem Manuskript in der Textwerkstatt zu beginnen, ist die Wahrnehmung eines Halls, den ein Text hervorruft. Wo dieser nicht hörbar, die ästhetische Intelligenz nicht beschäftigt wird, bleibt ein Text sublitarisch. Er plappert, erheiternd, doch nicht befriedigend. [...] Roland Barthes nennt dies „Sprachschaum, der sich aufgrund eines bloßen Schreibbedürfnisses bildet“. Mit diesem Schreibbedürfnis hat alles begonnen, damit nichts bei ihm endet. Es geht nicht ohne Lust am Text, ohne subjektive Entdeckerfreude, daraus ergibt sich Empathie, es entwickeln sich Elemente der Übertragung und Gegenübertragung, die in jedem Lehr- und Lernvorgang eine nicht zu unterschätzende Rolle spielen.¹⁹

13 Ebenda, S. 123.

14 Ebenda, S. 124.

15 Ebenda, S. 125.

16 Ebenda, S. 134.

17 Ebenda.

18 Ebenda, S. 11 ff.

19 Ebenda, S. 110.

IV. Es ist dies vielleicht das wichtigste Qualitätsmerkmal, das sich für das neue Kreative Schreiben durchgesetzt hat: die Überzeugung, dass die produktive Bewegung, die in das eigene Schreiben gebracht werden soll, nur mit Hilfe der fortwährenden Auseinandersetzung mit anderen Texten, Schreibweisen und Klangformationen initiiert werden kann. Wer meint, das Schreiben lernen und lehren zu können, ohne die kulturellen Schreibräume abzumessen, um sich selbst darin zu verorten, riskiert, im Sprachschaum zu versinken.

Wie weit sich dieses Qualitätsmerkmal durchgesetzt hat, lässt sich an zwei Sammelbänden ablesen, die anlässlich des 10-jährigen „Bestandsjubiläums“ des Deutschen Literaturinstituts in Leipzig erschienen sind.²⁰ Hier wird die Frage der Verbindung vom eigenen Schreiben und dem Schreiben der Anderen variiert und aus der Perspektive der Werkstätten beantwortet. Mit dem Studiengang in Leipzig, der mittlerweile auch im Bachelor-Format angeboten wird, und dem grundständigen Hildesheimer Studiengang *Kreatives Schreiben und Kulturjournalismus* haben sich in Deutschland gleich zwei universitäre Unternehmungen etabliert, die ihre Programme weitab von denen der Schreibbewegung entworfen haben.²¹ Sie haben den Unterricht aus allen gruppentherapeutischen Zusammenhängen befreit. Sie bilden ihre Studenten als professionelle Autoren aus, die sich ihren Weg nicht nur auf dem Buchmarkt (und dort auch nicht nur im Bereich Belletristik), sondern auf dem gesamten Medienmarkt und dem Markt der Kulturvermittlung suchen können. Galten und gelten für die alte Schreibbewegung der ‚richtige‘ Schriftsteller“ und sein Literaturbetrieb als fundamentales Gegenbild, so gehört die reflexive Beschäftigung mit der Geschichte, den Inszenierungsmodellen und strukturellen Funktionsweisen von Autorschaft und Kulturbetrieb zum festen Bestandteil der Ausbildung in Leipzig und Hildesheim dazu.

Folgerichtig gehört zum Curriculum auch die literaturwissenschaftliche Orientierung. Allerdings, das machen nicht zuletzt die beiden Sammelbände klar, unter veränderten Vorzeichen. „Denn während das Ziel der Literaturwissenschaft immer das Verstehen eines existierenden Textes von anderer Hand ist“, so definiert es der Schriftsteller Burckhard Spinnen aus eigener Erfahrung als Werkstatteleiter, „zielt die literarische Lehrwerkstatt immer auf die Verbesserung der eigenen Schreibfähigkeit. Andererseits ist eine gewisse Grundausbildung in literaturwissenschaftlicher Denkweise und Terminologie m. E. fast unverzichtbar.“ Spinnen kennt jedenfalls keine Kollegen im Literaturbetrieb, „die nicht versierte und kenntnisreiche Leser waren. Und die allermeisten bedienten sich beim Gespräch über Literatur (und also vermutlich auch beim Nachdenken über die eigenen Texte) einer Terminologie, die in der Geschichte der Literaturwissenschaft ihre Tauglichkeit erwiesen hat.“²²

Denkweise und Terminologie der Literaturwissenschaft werden damit zur Grundlage für das erklärt, was Spinnen als „die zweite Hauptleistung des Autors [...] neben der Erfindung“ benennt: die Kritik.²³ Und gemeint ist damit die Fähigkeit, den eigenen Text als fremden analysieren zu können und umgekehrt die fremden Texte als Ergebnisse von kreativen Prozessen zu lesen.

Es ist allerdings diese strikte Fokussierung auf den Prozess, die den literaturwissenschaftlichen Zugriff für das Kreative Schreiben problematisch macht.

20 Josef Haslinger, Hans-Ulrich Treichel (Hrsg.): *Wie werde ich ein verdammt guter Schriftsteller?* Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 2005*; dies. (Hrsg.): *Schreiben lernen – Schreiben lehren*, Frankfurt a. M. 2006.

21 www.deutsches-literaturinstitut.de; www.kreatives-schreiben-hildesheim.de.

22 Burckhard Spinnen: *Genie in der Schulbank*. In: Haslinger, Treichel 2006 (wie Anm. 20), S. 66–82, hier S.78

23 Ebenda, S. 72.

Während in den Literaturwissenschaften die Orientierung am fertigen Text schnell zu einer starren Gegenübersetzung von Theorie und Praxis führt, gerät das Verhältnis von Reflexion und Produktion beim Schreibenlernen erst richtig in Bewegung. „Man vergleiche nur einmal die poetologischen Texte bedeutender Autoren mit ihren Werken“, konstatiert Burckhard Spinnen. „Abertausende literaturwissenschaftlicher Seminare sind darauf verwendet worden, die Differenzen zwischen Theorie und Text ausfindig zu machen und sich dann über die Abweichung von den selbstaufgelegten Regeln zu mokieren.“ Für Spinnen ist das „grundfalsch“. Wer die Werkstätten durchlaufen hat, entwickelt einen Blick, dem das Abmessen von Abweichungen nur als erster Schritt plausibel erscheint. Denn „die Selbstreflexion des literarisch Schreibenden ist Brückenbau; und einmal überschritten, können viele Konstruktionen, so hilfreich sie waren, wieder eingerissen werden!“²⁴

Die veränderten Vorzeichen, unter denen die Literaturwissenschaft vom Kreativen Schreiben adaptiert wird, führen so auf direktem Weg zu einer Produktionsästhetik, die sich nicht als das Gegenteil von Praxis, sondern selbst als produktiv versteht. Sie bleibt nicht bei der Analyse (zum Vorrechnen von Defiziten) stehen. Sie arbeitet mit dem Gegenstand, um seine Gemachtheit und das eigene Machen genauer verstehen zu können. Wenn das neue Qualitätsmerkmal des Kreativen Schreibens die analytische Verknüpfung des eigenen Schreibens mit der Beobachtung anderer Schreibweisen, Texte und Klangformationen ist, dann ist damit genau diese Ausrichtung auf eine neue poetisch zu nennende Produktionsästhetik gemeint.

Wer die Texte in den beiden Sammelbänden liest, die anlässlich des 10-jährigen „Bestandsjubiläums“ des Deutschen Literaturinstituts in Leipzig erschienen sind, kann sich davon ein gutes Bild machen. Über allgemeine Reflexionen hinaus werden Seminarkonzepte präsentiert, die auf die Verbindung von eigenem Schreiben und der analytischen, literatur- und kulturwissenschaftlichen Arbeit mit Texten angelegt sind. „Hör nicht mit dem Lesen auf“, fordert der Schriftsteller und Ingeborg-Bachmann-Preisträger Michael Lentz. „Lesen als ein schöpferischer Akt ist selbst schon Schreiben. Mitschreiben, Vorausschreiben, Nachschreiben, Umschreiben.“²⁵ Die Seminaraufgaben von Lentz geben diese Forderungen direkt an die Studenten weiter:

Schreibe ein Gedicht wie Paul Celan. Dies setzt allerdings voraus, dass du ununterbrochen Celan liest. Sei überzeugt davon, dieses Gedicht *sei* von Paul Celan. Bist du in diesem Gedicht zu Hause? Was fehlt dir an diesem Gedicht? Verbessere nun das Gedicht. Ist es noch von Paul Celan? // Schreibe ein Gedicht wie Rilke und begründe, warum es nicht von Paul Celan sein kann – aber auch nicht von dir.²⁶

Norbert Hummelt zeigt exemplarisch, wie Gedichte optimiert werden können, wenn man sie nur genau liest und über analytische Kompetenzen verfügt, die sich produktiv wenden lassen. Katja Lange-Müller erläutert, wie man mit dem Kanon von Kurzprosa von Hebel bis Carver operiert, um den Blick für die selbst gemachten Texte zu schärfen. Werner Fritsch führt am eigenen Werk die Übersetzungen eines Ursprungstextes in immer neue Medien vor. Dagmar Borrmann und Gottfried Fritsche zeigen detailliert, wie die Arbeit mit szenischen Texten von der Analyse von Mikrostrukturen bis zum Entwurf von Makrostrukturen ablaufen kann. Und Alfred Behrens fragt für Drehbuchschreiber nach einer

schreib-praktisch taugliche[n] Erzähl-Theorie, die sich ständig auf der Höhe der Zeit, auf der Höhe des Denkens und Fühlens, auf dem neuesten Stand der technischen und der narrativen Innovation hält. Es geht

24 Ebenda, S. 73.

25 Michael Lentz: Warum steht jetzt da, was da steht? In: Haslinger, Treichel 2005 (wie Anm. 20), S. 156–175, hier S. 175.

26 Ebenda, S. 170.

um das Träumen, das Denken und das Schreiben von Drehbüchern, Hörbüchern, Sehbüchern für Kino, TV und das Neue Heimkino Split-Surround.²⁷

Im zweiten Sammelband, der sich explizit mit dem *Schreiben lernen – Schreiben lehren* beschäftigt, nehmen Josef Haslinger und Hans-Ulrich Treichel als Herausgeber eine Bestandsaufnahme des Kreativen Schreibens vor. Die geht über Deutschland hinaus. Gefragt wird nach aktuellen Angeboten und Konzepten in Europa und den USA. Auch hier ergibt sich das gleiche Bild: Die Arbeit an den eigenen Texten wird nicht ohne die Arbeit an den Texten der anderen gedacht. Schreiben lehren und schreiben lernen wird einmal mehr als etwas definiert, das die kulturellen Schreibräume öffnet, um mit den darin gespeicherten Texten zu arbeiten und sich auf diese Weise selbst zu verorten.

„Das poetologische Fragen und schreibende Antworten führt Poetik vor“, schreibt Hanns-Josef Ortheil in seinem Beitrag. Es „ist inszenierte Poetik, indem es sich auf den Entstehungsprozess einzelner Werke bezieht, zu dessen Bestimmung und Klärung es Begriffe bereitstellt, aus deren Weiterdenken sich poetologische Festlegungen und Schreibverfahren ergeben.“²⁸ Im Blick hat Ortheil dabei gleich drei Schwergewichte der Poetik: Aristoteles, Horaz und Poe. Den Schreibenden werden sie ans Herz gelegt, nicht weil sie so aktuell sind, dass man bei der eigenen Arbeit unmittelbar davon profitieren kann. Aber sie geben Differenzpunkte vor, die erst einmal erarbeitet werden müssen, wenn man schreiben will. Erst im Zuge dieser Differenzarbeit, so Ortheil, wird deutlich, „dass die gesamte Geschichte der Poetik und nicht nur einzelne poetologische Ansätze als Fundamente des ‚Kreativen Schreibens‘ gelesen werden können. Auch die genieästhetischen Poetologien nämlich, die dem, was ‚Kreatives Schreiben‘ im schwammigen Sinn bisher bedeutete, immer entgegengehalten werden, können als Inszenierungsmodelle des Schreibens verstanden werden.“²⁹

Im selben Band wird den Schreibenden die „Kunst des Lesens als Teil der Schreibkunst“ erläutert,³⁰ das „Sehenlernen“ mit Hilfe von Rilkes *Malte Laurids Brigge*³¹ und die kontinuierliche Übersetzungsarbeit empfohlen.³² Nicht zuletzt werden die programmatischen Schriften der Frühromantiker als Leittexte für die produktive Lektüre der eigenen Texte und der Texte der anderen vorgestellt.³³ Reanimiert werden außerdem Foucault und Barthes für eine postmoderne Variante des Kreativen Schreibens, die sich als Diskurstraining versteht.³⁴ Auch wenn vieles nur angerissen und skizziert ist: Deutlich wird gerade in der Zusammenstellung der internationalen Ansätze, dass im Kreativen Schreiben ein wahrer Erfahrungshunger ausgebrochen ist, der sich von der Nabelschau und der Meditationsgruppe endgültig ablöst und sich der

27 Alfred Behrens: Das Drehbuch ist der Traum von einem Film. In: Haslinger, Treichel 2005 (wie Anm. 20), S. 122–141, hier S. 134.

28 Hanns-Josef Ortheil: Aristoteles und andere Ahnherren. Über Herkunft und Ursprünge des „Kreativen Schreibens“. In: Haslinger, Treichel 2006 (wie Anm. 20), S. 17–29, hier S. 20.

29 Ebenda, S. 24.

30 Eldrid Lunden: Das Unlehrbare lehren. Die Kunst des Lesens als Teil der Schreibkunst. In: Haslinger, Treichel 2006 (wie Anm. 20), S. 104–110.

31 Stephan Porombka: Sehenlernen! Das literarische Schreiben und die Welt da draußen. In: Haslinger, Treichel 2006 (wie Anm. 20), S. 193–206.

32 Daniel Soukup: Junge Schriftsteller, andere Sprachen, fremde Kulturen. In: Haslinger, Treichel 2006 (wie Anm. 20), S. 111–120.

33 Katrin Lange: Vom Wesen der Kritik. In: Haslinger, Treichel 2006 (wie Anm. 20), S. 148–159.

34 Nirav Christophe: Schreiben als Reaktion – ein postmoderner Blick auf das Schreiben und die Pädagogik des Schreibens. In: Haslinger, Treichel 2006 (wie Anm. 20), S. 207–223.

Literatur- und Kulturgeschichte öffnet, um von den Texten etwas über das eigene Tun zu lernen.

V. So wird die in Deutschland so eigenartig spannungslose Beziehung zwischen dem Kreativen Schreiben und der Literaturwissenschaft zumindest von Seiten des Kreativen Schreibens völlig neu überdacht. Wo Studiengänge an literaturwissenschaftlichen Instituten eingerichtet werden, können von dieser Seite aus sehr genau die Anschlussstellen benannt werden, über die sich die eigenen Angebote sinnvoll erweitern lassen. Interessiert ist man nämlich an allen literaturwissenschaftlichen Fragestellungen, die sich der Prozessualität der Literatur widmen: auf der Ebene der Textprogramme, wie sie in der Geschichte der Rhetorik und Poetik entworfen werden; auf der Ebene der Literatur- und Kulturgeschichte als Geschichte der Diskursformationen, in denen die Bedeutung von Literatur verhandelt wird; auf der Ebene der Entwicklung des Literatur- und Kulturbetriebs mit seinen Strukturen, Institutionen und Funktionen; nicht zuletzt auf Ebene der Textproduktion, die von den ersten Notizen und Skizzen über die Publikation und die Generierung von Paratexten mit Marketingfunktion bis zur Erstellung von Editionen reicht. Verbunden ist damit ein Bedarf an Wissen über mediengeschichtliche Zusammenhänge, insbesondere über die Geschichte der Schrift und des Schreibens in der Konkurrenz zu anderen Medien. Hinzu kommt die Nachfrage nach Einführungen in die Literaturtheorie, die allerdings nicht als eine Beobachtungsform jenseits der Praxis verstanden wird, sondern als eine Praxis der besonderen Art, die selbst den Gesetzen folgt, denen auch die Produktion von Texten unterliegt.

Es ist erstaunlich, dass die Beschäftigung mit der literarischen Praxis in der Literaturwissenschaft seit ein paar Jahren wieder Konjunktur hat und der intensiven Kooperation mit den neuen Formen des Kreativen Schreibens direkt zuarbeitet. Die Erweiterung der Literaturwissenschaft durch kulturwissenschaftliche Fragestellungen, durch die die Formationen der kulturellen Schreibräume zum Thema werden, wird sogar seit gut zwanzig Jahren vollzogen. Diagnostizieren lässt sich auch eine Wiederkehr der Produktionsästhetik, die ihren Blick auf die eigentümliche Verwandlung der Rhetorik und Poetik von der frühen Neuzeit zur neuen „Erfahrung des Machens“ richtet.³⁵ Publiziert wird gerade die erste, mehrbändige Geschichte des Schreibens,³⁶ die flankiert wird von einer Reihe von Forschungen zur kulturellen Phänomenologie und Imagologie dieser Kulturtechnik.³⁷ Die Editionsphilologie hat gleich mehrere Innovationsphasen hinter sich, in denen sich die Sicherheiten des „fertigen“ Textes fast endgültig aufgelöst haben, um die Frage nach der Editierbarkeit von Schreibprozessen und Werkstufen in den Vordergrund treten zu lassen.³⁸ Unter

35 Vgl. Ingo Stöckmann: *Vor der Literatur. Eine Evolutionstheorie der Poetik Alteuropas*, Tübingen 2001; Eckhardt Köhn: *Erfahrung des Machens. Zur Frühgeschichte der modernen Poetik von Lessing bis Poe*, Bielefeld 2005 (vgl. insbesondere: Einleitung. Aktualität der Produktionsästhetik, S. 9–68); Gernot Grube, Werner Kogge, Sybille Krämer (Hrsg.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München 2005.

36 Otto Ludwig: *Geschichte des Schreibens*. Bd. 1: *Von der Antike bis zum Buchdruck*, Berlin, New York 2006;

37 Sibylle Krämer, Horst Bredekamp (Hrsg.): *Bild Schrift Zahl*, München 2001; Martin Stingelin (Hrsg.): „Mir ekelt vor diesem tintenkleksenden Säkulum“. *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, München 2004; Davide Giuriato, Martin Stingelin, Sandro Zanetti (Hrsg.): „SCHREIBKUGEL IST EIN DING GLEICH MIR: VON EISEN“. *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, München 2005.

38 Vgl. Thomas Wegmann, Erhard Schütz (Hrsg.): *lit.com. Neue Tendenzen im Literaturmarketing*. Berlin 2002; Erhard Schütz u. a. (Hrsg.): *Das BuchMarktBuch. Der*

neuen Prämissen erforscht wird der spezifische Zusammenhang von Ökonomie und Literatur, der nicht nur die Anschlüsse zwischen Texten und Märkten regelt, sondern spezifische Poetiken, Ästhetiken und Formen der Autorinszenierung hervorbringt.³⁹ Nicht zuletzt werden neue Formen der Literatur-, Medien- und Kulturgeschichtsschreibung ausprobiert, die immer auch als erzählerische Experimente unternommen werden und die gerade deshalb selbst der poetischen Produktionsästhetik verpflichtet sind.⁴⁰

VI. Während das Kreative Schreiben unmittelbar von diesen literatur- und kulturwissenschaftlichen Forschungsfeldern profitieren kann, scheint noch unklar, was umgekehrt das Kreative Schreiben für die Literaturwissenschaft leisten könnte. Zwar werden Studiengänge, in denen das Schreiben gelehrt wird, derzeit meist in literaturwissenschaftliche Institute eingebettet. Doch das heißt nicht, dass sie von der etablierten Literaturwissenschaft auch tatsächlich ernst genommen werden. Die Ernsthaftigkeit aber, mit der sich im neuen Kreativen Schreiben um die Entwicklung einer poetischen Produktionsästhetik bemüht wird, sollte auch der etablierten Literaturwissenschaft zu denken geben. Zumindest lässt sich erkennen, dass vom Kreativen Schreiben wichtige Impulse für eine Literaturwissenschaft ausgehen können, die sich selbst im Umbau befindet und sich angesichts neuer Medien- und Fächerkonkurrenzen neu entwerfen muss.

So viel steht fest: Wo das Schreibenlehren und das Schreibenlernen darauf verpflichtet ist, die historischen und sozialen Schreibräume zu durchmessen, werden typische literaturwissenschaftliche Kernkompetenzen ausgebildet. Hier wird tatsächlich gelernt, wie man Texte sehr genau lesen und in ihrer Machart und ihrem Gemachtsein genau bestimmen kann. Folgt man dem Programm, wie es Ursula Krechel in ihrem *Handbuch für alle, die schreiben wollen* entwirft, so lässt sich das sogar noch provokativer formulieren: Wer einen Einführungskurs ins Kreative Schreiben absolviert, in dem das Lesen mit Hilfe des Schreibens und das Schreiben mit Hilfe des

Literaturbetrieb in Stichworten, Reinbek b. Hamburg 2005; Thomas Wegmann (Hrsg.): Markt. *Literarisch*, Bern 2005.

39 Vgl. Roland Reuß: Schicksal der Handschrift, Schicksal der Druckschrift. Notizen zur ‚Textgenese‘. In: Text: kritische Beiträge 5, hrsg. v. R. R., Basel, Frankfurt a. M. 1999, S. 1–25; Allmuth Grésillon: Literarische Handschriften. Einführung in die *critique génétique*, Bern, Berlin u. a. 1999; Axel Gellhaus (Hrsg.): Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen, Würzburg 1994; Gunter Martens: Was ist – aus editorischer Sicht – ein Text? Überlegungen zur Bestimmung eines Zentralbegriffs der Editionsphilologie. In: Zu Werk und Text. Beiträge zur Textologie, hrsg. v. S. Scheibe, C. Laufer, Berlin 1991, S. 135–156; Klaus Kanzog: Einführung in die Editionsphilologie der neueren deutschen Literatur, Berlin 1991.

40 Eine kleine Auswahl von Literaturgeschichten, die es als *literatur- und medienwissenschaftliche Erzählexperimente* zu lesen gilt (und aus denen sich ein ganzes Seminar zusammensetzen ließe, bei dem alle Erzählmuster und Schreibweisen für die Beobachtung der Jetztzeit probeweise anzuwenden wären): Heinz Schlaffer: Die kurze Geschichte der deutschen Literatur, München 2003; Volker Weidermann: Lichtjahre. Eine kurze Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis heute, Köln 2006; David E. Wellbery u. a. (Hrsg.): A New History of German Literature, Massachusetts 2005; Peter Esterhazy: Einführung in die schöne Literatur, Berlin 2006; Jochen Hörisch: Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien, Frankfurt a. M. 2001; Harro Segeberg: Literatur im technischen Zeitalter. Von der Frühzeit der deutschen Aufklärung bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs, Darmstadt 2001; H. S.: Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914, Darmstadt 2003; Rolf Vollmann: Die wunderbaren Falschmünzer. Ein Roman-Verführer. 1800–1930, Frankfurt a. M. 1997; Hans Ulrich Gumbrecht: 1926. Ein Jahr am Rande der Zeit, Frankfurt a. M. 2001.

Lesens weiterentwickelt wird, der wird zu einer Genauigkeit der Textlektüre und zu einem intensiven Umgang mit literarischen Texten gebracht, die in der Literaturwissenschaft vielleicht gewünscht ist, aber in den literaturwissenschaftlichen Einführungskursen in der Regel nicht mal im Ansatz geleistet wird. Denn die Bedingung für das Lehren und Lernen im Kreativen Schreiben ist, dass man sich immer wieder den Texten als etwas Gemachtem zuwendet, statt sich von ihnen reflexartig durch den Verweis auf Sekundärliteratur als „sekundärer“ Literatur abzuwenden (in der sich dann einmal mehr reflexartig vom Gegenstand abgewendet wird).

Das lässt sich auch auf andere Arbeitsfelder übertragen. Insofern es beim Kreativen Schreiben darum geht, sich in den kulturellen Schreibräumen über die Auseinandersetzung mit anderen Texten und Programmen selbst zu verorten, muss am eigenen Text, mit dem eigenen Text und mit dem eigenen Programm die literaturbetriebliche Vernetzung, also die direkte Konfrontation mit den Regeln des literarischen Feldes erprobt werden: Die Fragen der poetologischen Selbstbestimmung, die Fragen der Positionierung zu anderen Autoren und Texten, zum Publikum, zu den anderen Medien, zu den Verlagen, zu den literarischen Trends und Moden ... Sie können nicht nur durch literaturhistorische Einführungen, sondern ergänzend vor allem durch Planspiele beantwortet werden, die nicht immer nur nahe, sondern manchmal schon mitten in der wirklichen, der echten Praxis sind, wenn Texte publiziert, Sammelbände herausgegeben, Editionen realisiert, Beiträge gesendet, Verlage gegründet, Lektorate durchgeführt, Druckkosten kalkuliert, Stücke inszeniert, Zeitschriften und Sendungen konzipiert, Werkstattgespräche geführt, Lesungen veranstaltet, Sponsoring- und Marketingstrategien ausgearbeitet werden. Wenn sie nur angemessen reflektiert, historisiert und mit Theorien konfrontiert wird, dann prädestiniert diese unmittelbare Erfahrung, die Bedeutung literatur- und kulturbetrieblicher Netzwerke auch im historischen Rückblick viel genauer analysieren zu können. Der Betrieb wird aus dieser Erfahrungsnähe nämlich nicht mehr als etwas verstanden, was dem Produktionsprozess äußerlich, sondern auf vielfältige Weise mit ihm verknüpft ist. Mit anderen Worten: Wer Kreatives Schreiben studiert und Textproduktion umfassend von den ersten Notizen und Skizzen bis zur Publikation und zur Entwicklung passender Marketingstrategien und Eventkonzepte versteht, läuft nicht Gefahr, kanonische Texte aus ihren historischen Kontexten herauszuschneiden und zu isolieren. Vielmehr geraten sie erst jetzt als Teil umfassender kultureller Netzwerke in den Blick, über die auf komplexe Weise soziale Energien verschoben werden.⁴¹

Den vielleicht wichtigsten Einfluss aber kann das Kreative Schreiben auf einen Bereich nehmen, der in den letzten Jahren zu einem festen Bestandteil germanistischer Ausbildungsgänge geworden ist: die so genannte angewandte Literaturwissenschaft. Während das „angewandte“ hier aber in der Regel bedeutet, dass es abgetrennt vom eigentlich Kernstudium gelehrt wird (um den Studierenden nach der Theorie nun die Kompetenzen für die Praxis im Medienbetrieb zu vermitteln), so wird mit dem Kreativen Schreiben ein emphatisches Verständnis von Anwendung etabliert. Diese Emphase zielt auf eine Verbindung von Theorie und Praxis, die es nicht zulässt, ein Kernstudium von einem nachgeordneten Praxisstudium zu unterscheiden. Der Anspruch ist im Gegenteil, die Praxis als Teil der theoretischen Arbeit einzusetzen und umgekehrt die Praxis soweit zu treiben, dass sie theoriefähig wird. Das bezieht sich nicht nur auf die ganz konkrete Auseinandersetzung mit dem Prozess des Schreibens, der über das neue Kreative Schreiben wieder an die Disziplinen angeschlossen werden kann, die die

41 Vgl. Stephan Porombka: Literaturbetriebskunde. Zur „genetischen Kritik“ kollektiver Kreativität. In: St. Porombka, W. Schneider, V. Wortmann (Hrsg.): Kollektive Kreativität, Tübingen 2006, S. 73–89.

Schreibbewegung einst gekappt hat: von der Kreativitätstheorie bis zur Neurologie.⁴² Es bezieht sich auf die praktischen Erfahrungen im Literaturbetrieb selbst. Denn auch hier gilt, dass sich das Kreative Schreiben seinen Gegenständen zuwenden muss, um sie intensiv zu erproben und aus der Erprobung heraus in ihren kulturellen Kontexten zu verstehen (die sich eben von anderen kulturellen Kontexten in anderen Epochen unterscheiden).

Auch in diesem Fall gilt also, dass mit dem Kreativen Schreiben keine „abgewandte“ Literaturwissenschaft gefördert wird, die sich in Texte flüchtet, die sie Sekundärliteratur nennt und selbst – zuweilen mit voller Verächtlichkeit – als etwas bloß Sekundäres versteht. Gefördert wird aber auch keine so genannte angewandte Literaturwissenschaft, die Theorie und Praxis entkoppelt und in der nachgereichten Praxis lediglich das schlechte Gewissen verwaltet, den Studierenden in den ersten zehn Semestern etwas beigebracht zu haben, was sie nach dem Abschluss des Studiums eigentlich nicht brauchen können.

Das Kreative Schreiben würde stattdessen eine „zugewandte“ Literaturwissenschaft etablieren, in der jederzeit gefordert ist, mit den Gegenständen produktiv zu arbeiten, um sie zum einen in ihrer spezifischen kulturellen Prozessualität genauer bestimmen zu können, zum anderen aber um sie weiterzudenken und in neue Experimente übersetzen zu können.

Diese „zugewandte“ Wissenschaft wäre eine, die durch die poetische Produktionsästhetik immer auch auf die Zukunft gerichtet ist, auf das „Neue“, das aus dem kreativen Umgang mit dem „Alten“ entsteht.⁴³ *In Zukunft schreiben*, so heißt nicht zufällig der Haupttitel des *Handbuchs für alle, die schreiben wollen* von Ursula Krechel. Diese Zukünftigkeit ist auch als Angebot an eine Literaturwissenschaft zu verstehen, die mehr als eine philologische Sicherung des Bestehenden leisten kann, die selber produktiv und kreativ sein will, ohne aber den Kontakt zu ihren Gegenständen zu verlieren.

Anschrift des Verfassers: Prof. Dr. Stephan Porombka, Universität Hildesheim, Fachbereich II, Marienburger Platz 22, D-31141 Hildesheim

42 Vgl. Rainer M. Holm-Hadulla (Hrsg.): *Kreativität*, Berlin, Heidelberg 2000; Alice W. Flaherty: *Die Mitternachtskrankheit. Warum Schriftsteller schreiben müssen. Schreibzwang, Schreibrausch, Schreibblockade und das kreative Gehirn*, Berlin 2004.

43 Vgl. als eine auf die Zukunft gerichtete Interpretation im Sinne einer den Gegenständen zugewandten Literaturwissenschaft: Stephan Porombka: *Clip-Art, literarisch. Erkundungen eines neuen Formats (nebst einiger Gedanken zur so genannten „angewandten Literaturwissenschaft“)*. Erscheint in: Ch. Künzel, J. Schönert (Hrsg.): *Auto(r)inszenierungen*, Würzburg 2006.