

### ***EINBLICKE IN DAS NICHT-BEOBACHTBARE***

Am 3. Dezember 2006 notierte die Schriftstellerin Michaela Falkner in Bezug auf ihr wenige Monate zuvor begonnenes drittes Buchprojekt, dass sich ihr "im Hinterkopf schon immer mal wieder die Frage stellt, wie sich das fügen wird, wo das hingeht", dass sie selbst gespannt sei, welche Schwerpunktverlagerung ihr Text noch nehmen wird, eventuell in Richtung Kriminalbericht. Verena Roßbacher versuchte zu dieser Zeit nach einem Gespräch mit Josef Haslinger über ein neues Kapitel ihres Romans, an dem sie bereits seit drei Jahren arbeitete konkrete Ideen zur Umsetzung seiner Anregungen zu entwickeln. Der Autor Thomas Klupp hatte auf Grund seiner neu angetretenen Stelle als Dozent in Schreibwerkstätten "wenig Kopf für das eigene literarische Schreiben" und kämpfte mittels konzeptioneller Überlegungen darum, den Glauben an das erst auf wenigen Seiten skizzierte Vorhaben nicht zu verlieren während Andrea Winklers Manuskript "Hanna und ich" schon zu weiten Teilen ausgearbeitet war. Zu diesem Zeitpunkt, kurz nach Beginn unserer Studie im Herbst 2006 war nicht absehbar, dass alle damals unterschiedlich weit fortgeschrittenen Prosaprojekte dieser vier Autoren, die sich bereit erklärt hatten, ihre Arbeitsprozesse neun Monate lang für unsere begleitende Dokumentation und Analyse zu öffnen ihren erfolgreichen Abschluss in Buchpublikationen – darunter zwei Debütromane - finden würden.

Folgt man dem **Schreibprozess in actu**, also mehr oder weniger simultan anstatt ihn rückblickend zu rekonstruieren gerät man angesichts der Vielzahl an Impulsen, Überlegungen, vollzogenen, unterlassenen oder rückgängig gemachten Handlungen und möglichen Entwicklungswegen, von denen man auch als Forschende nicht weiß, welchen der Autor wählen wird, nicht in die Gefahr, dem Schreibprozess eine teleologische Entwicklung zu unterstellen. Zwar entwirft auch die Produktionsästhetik den Text als beweglich, und doch konstruiert sie in der Beschäftigung mit der Genese eines Textes rückblickend – und zumeist aus der Sicherheit der historischen Distanz – die potentiellen Richtungen, in die sich das – zumeist prominente - Werk, das fertig gestellt vor liegt *auch bewegen hätte können*. Es gibt dabei durchaus ein Bewusstsein dafür, was die Critique Genetique „das Zufällige, den Schwebezustand, die Sackgasse, die offene Alternative, die Schreibformen, die vom geraden Weg abweichen“<sup>1</sup> nennt und doch werden Arbeitsweisen oder die Logik des Textes in der Regel aus Stufen, Varianten und Fragmenten von Texten interpretiert. Wir waren nicht in der Position der "Mehr-Wissenden", wir wussten ebenso wenig wie die Autoren selbst, ob Michaela Falkner ihren Text doch noch in eine Ich-Perspektive versetzen würde, welcher Zeitungsartikel aus Verena Roßbachers Stapel ihr die entscheidende Idee für das erste, das einzige noch fehlende Kapitel liefern könnte, ob Thomas Klupp sich nach der kritischen Reflexion seines abgebrochenen Projekts zu einem neuen Vorhaben motivieren kann und es Andrea Winkler in der Überarbeitung gelingt, eine finale Werkgestalt entsprechend ihrer Vorstellungen zu erzeugen.

Literarische Werke sind keine standardisierten Produkte, und der literarische Schreibprozess – entgegen der meisten Schreibmodelle - kein zielgesteuerter Prozess mit zeitlich begrenzten Phasen. Auf Grund der Offenheit und Nichtformalisierbarkeit zeigt sich Können vielmehr darin, wie Schriftsteller mit der Partikularität jeder Handlungssituation umgehen und wie flexibel sie ihre Wahrnehmungen, Urteile und ihr Handeln fein justieren, differenzieren und fallspezifisch anpassen können. Im Schaffensprozess wird nicht nur vorhandenes Wissen umstrukturiert, sondern es formiert sich durch einen Emergenzvorgang, der durch assoziative und kombinatorische – häufig implizit ablaufende – Prozesse ausgelöst wird, neues, praktisches, handlungsstiftendes Wissen– d.h. in der Bewältigung von Anforderungen, die oft erst im Laufe der Arbeit an

---

<sup>1</sup> Almuth Gréssillon, *Literarische Handschriften. Einführung in die „critique génétique“*, Bern u. a.: Peter Lang 1999, S. 171;.

einem konkreten Vorhaben entstehen, wendet der Schreibende nicht nur bestehendes Wissen an, sondern er erwirbt auch beständig neues Wissen, um seinen Text bzw. seine Werkvorstellung zu realisieren. Schreiben im Sinne eines künstlerisch-kreativen Aktes ist eben kein Niederschreiben. (Niederschreiben meint die Umsetzung einer sprachlichen Bedeutungseinheit, die zuvor ein mentaler oder verbal ausformulierter Gedankengang war.) Der Schaffensprozess beinhaltet vielmehr ein intensives, kaum analysierbares Suchen und Tasten, ein „hundertfaches Probieren“ so Peter Rosei, ein „Abklopfen von Möglichkeiten“ so Michaela Falkner auf der Jagd nach einer finalen Form, die erst im Schreiben erfunden werden muss. Bis diese finale Gestalt (be-)greifbar wird, bedarf es einer gewissen Flexibilität und von Zeit zu Zeit auch eines Abweichens von ursprünglichen Vorstellungen. Wie Wittgenstein sagte: und gibt es nicht auch den Fall, wo wir spielen und "make up the rules as we go along"?<sup>2</sup>

In der Dokumentation des literarischen Schreibprozesses waren wir nicht nur mit der Offenheit und Fragilität des Schaffensprozesses konfrontiert, sondern sind auch an die Grenzen der Erschließbarkeit geraten – schließlich lag unser Fokus nicht auf dem Text, sondern der Schreib-Erfahrung von Schriftstellern: Erfahrungen sind uns jedoch niemals direkt zugänglich, sondern nur über Beobachtung des Verhaltens und des Kontextes sowie über Aussagen von Akteuren. Selten sind Autoren jedoch in der Lage, unmittelbar und vollständig Auskunft über ihr Können zu geben. Schließlich ist das spezifische Wissen, das Schriftsteller im Laufe ihrer Berufserfahrung erwerben im Wesentlichen kein propositionales, formalisierbares Wissen, das zur Erklärung des eigenen Tuns herangezogen werden kann, sondern ein künstlerisch-praktisches Wissen. Viele Aspekte im Schaffensprozess, sowohl die Textgestaltung als auch die Gestaltung des Arbeitsprozesses betreffend (z.B. wann öffnet man sich für Impulse von außen, wie etwa Lektüre oder Gespräche mit Kollegen, wann zieht man sich zurück und verschließt sich) – viele dieser Aspekte laufen häufig simultan zu artikulierbaren Überlegungen, werden aber von Schreibenden nicht immer fokussiert wahrgenommen. Wenn wir das Zustandekommen eines Gedankens oder einer Handlung nicht erklären können, heißt das allerdings im ersten Moment nicht mehr und nicht weniger als dass die *Introspektion versagt*. In diesem Sinne ist jede Selbstbeschreibung notwendigerweise unvollständig. Analyse kann in bestimmten Phasen des Arbeitsprozesses aber auch störend wirken, weil sie den Fluss des Tuns unterbricht, indem sie den Prozess in seine Teile zerlegt. *Praktisches Wissen verträgt sich nicht immer mit der hinterfragenden Reflexion*. Erfahrungen und Wahrnehmungsurteile müssen nicht immer unaussprechbar sein, aber sie sind *oft schwer artikulierbar*. Deshalb werden häufig Metaphern wie Einfall, göttlicher Funke, zündende Idee verwendet, die auf das künstlerisch-praktische Wissen indirekt hinweisen. Die sinnlich-ästhetische Erfahrung lässt sich nicht eins zu eins sprachlich abbilden oder wiedergeben, sondern sie wird sprachlich gedeutet. Vladimir Vertlib dazu: „Manchmal habe ich das Gefühl hinter einer Szene oder einem Text farblich oder musikalisch im Kopf oder im Ohr, in meinen Augen, aber ich kann sie nur bedingt in Worte fassen. Da gibt es eine Grenze und ich weiß, ich kann sie nicht überschreiten“. Hinter Sätzen wie „ich weiß, was ich meine, aber ich kann es nicht in Worte fassen“ steht ein unartikulierbares Wissen, das in vielfacher Weise gegenwärtig und eine entscheidende Komponente jeder Handlung ist. Michael Polanyi nimmt solche Äußerungen ernst und konstatiert, „*wir wissen mehr als wir zu sagen wissen*“.<sup>3</sup>

Unsere Methodik basierte auf 3 Formen der Datenerhebung:

a) Auch wenn sich nicht alle Denkbewegungen während des Arbeitsprozesses unmittelbar im Text nieder schlagen war die Analyse der literarischen *Texte zu verschiedenen Stufen ihrer Entstehung unverzichtbar*, um den Prozess verfolgen bzw. die Aussagen der eingangs genannten Fallstudienautoren angemessen interpretieren zu können. Die Autoren aktivierten bei der Schreib-

---

<sup>2</sup> Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen* (1953), Frankfurt a. M. 1977, §83.

<sup>3</sup> Michael Polanyi, *Implizites Wissen* (1966), Frankfurt a. M. 1985, 14.

arbeit am Computer entsprechende elektronische Voreinstellungen, sodass Veränderungen (Einfügungen, Ersetzungen, Streichungen, . . . .) im Text für uns sichtbar blieben. – per Mail an uns

b) Eine Möglichkeit, um die noch gegenwärtigen Schreiberlebnisse nicht gänzlich aus dem Gedächtnis zu verlieren, bestand für uns in *Schreibtagebüchern*, in denen die Fallstudien-Autoren – entweder auf Tonband oder schriftlich – beschrieben, was sie soeben gemacht haben, und zwar nicht nur unmittelbare Arbeiten am Text, sondern auch Lektüreerfahrungen oder Impulse und Eindrücke, die außerhalb der konkreten Textverfassung zustande kamen. Das reflexive Moment im Schaffensprozess wurde durch unsere Aufforderung sichtbar und den entstehenden Texten gegenüber gestellt. Die Grenzen der Tagebuch-Aufzeichnungen sind jedoch evident: wir konnten nicht kontrollieren, was die Autoren nicht sagen wollten und hatten nur einen indirekten Zugang zu dem, was sie möglicherweise nicht sagen konnten. Unsere Aufgabe bestand darin, das Unsagbare aufzuspüren, aufzugreifen und

c) in *regelmäßigen narrativen Interviews* mit den Autoren zu erhellen. Da Praktiker stets „mehr wissen, als sie zu sagen wissen“, besteht die Gefahr, dass sie, wenn sie in bestimmten Situationen gedrängt werden beginnen, ihrem Tun eine begriffliche Struktur zuzuschreiben, die es nicht hat, also dazu tendieren, „mehr zu sagen, als sie wissen können“ – daher wichtig, zu Beginn nicht zu Erklärungen zu drängen.

Fallstudien – wie wir sie durchführten – erheben nicht den Anspruch auf Generalisierung der Ergebnisse, sondern dienen dazu, tiefer gehende Einsichten in komplexe Handlungsprozesse zu gewinnen und konkrete Aspekte aufzuzeigen. Da aber jede Praxis stets breiter und vielfältiger als der je individuelle Erfahrungshorizont ist, führten wir zudem zu den Fallstudien *20 einmalige Interviews* mit Prosa-Autoren – zunächst lag der Fokus auf dem Arbeitsprozess, nach der Hälfte der Interviews rückten wir den diachronen Aspekt stärker ins Zentrum und kontaktierten Schriftsteller mit langer Schreiberfahrung wie Gustav Ernst, Elfriede Czurda, Peter Rosei, Walter Grond, Bettina Balàka, Robert Schindel, Ferdinand Schmatz.

In der Auswertung bestand die Herausforderung darin, zweifach, eine Balance zu finden:

a) einerseits zwischen Theorie und Empirie – d.h. für uns war es wichtig, darauf zu achten, theoretische Ansätze – Vorstellungen vom Schaffensprozess, mit denen wir beide in das Projekt gingen - nicht solch eine Dominanz entfalten zu lassen, dass die Ergebnisse unsere theoretischen Vorannahmen permanent reproduzieren.

b) Darüber hinaus galt es, in der Kombination von Fallbeispielen – die durch das dichte Material eine sehr ausführliche Korrelation unterschiedlichster Faktoren erlaubten – und einmaligen Interviews eine Beziehung zwischen der Singularität jedes Einzelfalls und allgemeinen Bedingungen des Könnens, zwischen individuellem Autor und kollektiver Praxis herstellen, der Einzelfall sollte das Allgemeine konkretisieren und das Allgemeine sollte den Einzelfall kontextualisieren.

Das Endprodukt der Studie, also das Buch thematisiert verschiedene Aspekte des künstlerischen Schaffensprozesses, die eng mit der Generierung und Wirksamkeit von künstlerisch-praktischem Wissen zusammenhängen – wie zum Beispiel

1. die Rolle von Einfällen und ihre Integration in ein Werk-Ganzes
2. die Rolle der Erfahrung bzw. Erfahrungheit
3. den Umgang mit bestimmten – nennen wir sie "emotionellen" – Herausforderungen, die sich aus der Offenheit und Fragilität kreativer Prozesse ergeben
4. sowie den Einfluss der Umgebung – wobei man hier "Einfluss" nicht als passives Erleiden einer Außenwirkung, sondern als aktive Bezugnahme und Einverleibung fremden Wissens verstehen sollte.

Diese Themen könnten aber gar nicht in Angriff genommen werden ohne zugleich klassische Probleme der Ästhetik, der Wissenstheorie und der Philosophie des Geistes aufzugreifen:

- Die Ästhetik beschäftigt sich u.a. mit der Frage nach den Voraussetzungen für das künstlerische Schaffen – oder anders formuliert: Was befähigt und ermöglicht jemanden, einen offenen kreativen Prozess in Gang zu setzen und zu vollenden? Es ist kein Geheimnis, dass der Geniebegriff, dessen Ursprung im 18. Jahrhundert liegt, seine theoretische Relevanz heute verloren hat. Nun, welche Alternative können wir anbieten, um das kreative Dispositiv, also die Fähigkeit nicht-standardisierte Leistungen hervorzubringen, zu erklären?
- Im Rahmen der Wissenstheorie – Wissenstheorie ist nicht mit Erkenntnistheorie zu verwechseln – stellt sich folgende Frage: Welches Wissen bzw. welche Komponente eines solchen Wissens können wir aus Beobachtungen und Aussagen erschließen? Und, welche Wissensformen bleiben nicht-fassbar und dennoch aufdringlich hinter dem gelungenen Handeln verborgen? Wie markieren wir den Unterschied und die Wechselbeziehung zwischen Kennen und Können, Kennerschaft und Könnerschaft? (Literaturwissenschaftliche Erzähltheorien kennen und literarische Erzählungen schreiben können sind definitiv zwei verschiedenen Kapazitäten.)
- Für die Philosophie des Geistes sowie die Philosophie der Psychologie war das Phänomen des Bewusstseins – klar erkennen, Bescheid wissen, sagen können, deutlich wahrnehmen – ein Grundthema: Menschen tun manchmal etwas – Fahrradfahren, Klavierspielen, eine Metapher erfinden – können aber nicht genau sagen, wie sie es tun. Oder, sie haben einen Einfall, und sind nicht in der Lage zu sagen, woher er kommt. Manche kognitiven Prozesse sowie intelligente Handlungen sind offensichtlich so komplex, dass sobald wir darüber zu Nachdenken beginnen, wir mit vielen Rätseln konfrontiert sind. Sowohl bewusstseinsphänomenologisch als auch wissenstheoretisch gesehen ist intelligentes Handeln und in der Folge auch Könnerschaft nicht vollständig analysierbar.

Es gibt eine Stelle in Goethes "Faust", in welcher Mephistopheles zu einem Schüler sagt, "Grau (...) ist alle Theorie"<sup>4</sup> – und das nicht Unrecht, denn im Konkreten lässt sich vielen zeigen, was auf einer theoretischen Ebene umgangen wird. Wir möchten also konkreter werden und einige Ergebnisse unserer Studie präsentieren.

Wenn wir uns auf den Schreibprozess konzentrieren, so begegnen wir ständig Lernprozessen. Lernen ist ein aktiver Vorgang, der sich aus den Erfahrungen speist. Zugleich ist Lernen ein interaktiver Prozess, weil es ohne Bezug zu einer Praxisgemeinschaft kaum Lernsituationen gibt. Literatur als Form der künstlerischen Artikulation individueller und kollektiver Erfahrungen ist eine gemeinschaftliche Praxis. Das zeigt sich beispielsweise daran, dass fast alle SchriftstellerInnen mehr oder weniger intensive LeserInnen sind. Und noch etwas: Fast alle SchriftstellerInnen suchen in einer bestimmten Phase der Manuskripterstellung Feedback von anderen. Sie möchten verschiedene Aspekte überprüfen – etwa die Plausibilität der Figuren, die Verständlichkeit von Andeutungen über Handlungen, die nicht explizit beschrieben werden, formalstilistische oder kompositorische Aspekte usw. Manchmal haben sie eine Ahnung, dass etwas vielleicht unstimmig ist, wissen aber nicht genau was; ein andermal wissen sie schon Bescheid, was sie in ihrem Text stört, wissen aber nicht, wie sie es beheben könnten. Sowohl durch Leseerfahrungen wie auch durch das Einholen von Feedback findet man das Phänomen des Einflusses durch ihre Umgebung, das wir anfangs angesprochen haben. Es ist aber keine passive Beziehung, denn wie Walter Grond dazu sagte "man nimmt am ehesten das an, was für einen selbst funktioniert", und Anregungen, Ratschläge und Kritik sind etwas, "das man mit sich selbst ausmachen muss". Lernerfahrungen sind auch Erfahrungen des Scheiterns – man denke an den Fall, wenn ein Manuskript im fortgeschrittenen Stadium fallen gelassen wird, weil man keine gangbaren Optionen für das Weiterschreiben erkennt. Die Gründe für nichtabgeschlossene Manuskripte können vielfältig sein – häufig wurden von den befragten SchriftstellerInnen drei Aspekte genannt:

---

<sup>4</sup> Goethe: *Faust I*, 2038 f.

- Man hat sich übernommen bzw. das Vorhaben war zu komplex. (Das vorhandene Können hat nicht gereicht, um die selbst gesetzten Ziele zu erreichen.)
- Der Stoff war zu nah an der eigenen Biografie und man konnte die nötige Distanz und Künstlichkeit für die literarische Verarbeitung von Erfahrungen nicht herstellen.
- Man hat zu lange an dem Text geschrieben und zu spät erkannt, dass seine konkrete Ausformung signifikante Mängel hat. Ab einem gewissen Umfang war es dann nicht möglich, Korrekturen einzufügen, ohne den Text komplett neu schreiben zu müssen. (Gestaltsehen)

Das Scheitern eines Schreibprojekts kann Lernprozesse auslösen. Man erfährt sich als SchriftstellerIn, indem man auf die eigenen Grenzen oder auf die Bedeutung von Rahmenbedingungen aufmerksam wird. Man erkennt die Notwendigkeit, den Schreibraum optimaler zu gestalten, um die Inspiration und Konzentration über einen langen Zeitraum aufrecht zu erhalten.

Ein immer wiederkehrendes Thema im Forschungsprojekt war die Rolle von Erfahrungen, zumal Erfahrungheit ambivalent sein kann. Der Erfahrungsbegriff, wie wir ihn im Buch verwenden, meint etwas Fundamentales. Mit "Erfahrung" meinen wir keine Erlebnisse, die im Strom des Alltags kommen und gehen, sondern Prozesse, die in uns eindringen, die produktiv verarbeitet und in unsere Identität inkorporiert werden. Erfahrungen prägen uns, markieren das, was wir *wissen*, was wir *können* und was wir schließlich *sind*. Unter dieser Perspektive knüpfen wir den Erfahrungsbegriff eng an Konzepte von Wissen, Lernen und Können. Literarische Schreiberfahrungen können zu neuen literaturästhetischen Einsichten zur Verschiebung der Zielsetzungen und Herausforderungen führen. Erfahrungen generieren Versiertheit, ein *knowing in action*, die wiederum zu Verringerung des Ausschusses führt. Erfahrungen haben Auswirkungen auf die Organisation des Arbeitsprozesses. Schließlich produzieren sie ein höheres Selbstvertrauen und eine Gelassenheit, was stets – speziell wenn der Schreibprozess stockt – hilfreich sein kann.

Ältere AutorInnen haben aber auch ein gewisses Misstrauen gegenüber ihrer Erfahrungheit, weil man auch Gefangener seines eigenen Erfahrungshorizontes sein kann. Das hängt damit zusammen, dass Erfahrungswissen weitgehend a-kritisch übernommen wird, weil die Verarbeitung von Erfahrungen teilweise implizit erfolgt, das heißt sich dem Zugriff der Reflexion entzieht.

Wir erkennen hier eine Verschiebung der Funktion von Erfahrungen. Während jüngere AutorInnen in der Regel Erfahrungsakkumulation benötigen, um ihr Schreibpotential zu entfalten und ihr Können zu erweitern, sind ältere AutorInnen mit einer anderen Herausforderung konfrontiert: Sie müssen Irritationen generieren, um aus der Sicherheit der Erfahrungheit zumindest partiell auszubrechen, um die Möglichkeit des Scheiterns zu schaffen und so das Abenteuer des kreativen Prozesses aufrecht zu erhalten.

---