

AUTORIN

Jennifer Clare (Hildesheim)

TITEL

Textspuren und Schreibumgebungen. Schreiben, Schreib-Szene und Schrift aus kulturpoetologischer Perspektive

ERSCHIENEN IN

Textpraxis. Digitales Journal für Philologie # 13 (1.2017) / www.textpraxis.net

URL

<http://www.uni-muenster.de/textpraxis/jennifer-clare-textspuren-schreibumgebungen>

URN: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:6-22259719645>

DOI: <http://dx.doi.org/10.17879/22259716617>

URN und DOI dienen der langfristigen Auffindbarkeit des Dokuments.

EMPFOHLENE ZITIERWEISE

Jennifer Clare: »Textspuren und Schreibumgebungen. Schreiben, Schreib-Szene und Schrift aus kulturpoetologischer Perspektive«. In: *Textpraxis* 13 (1.2017). URL: <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/jennifer-clare-textspuren-schreibumgebungen>, DOI: <http://dx.doi.org/10.17879/22259716617>

IMPRESSUM

Textpraxis. Digitales Journal für Philologie
ISSN 2191-8236

Westfälische Wilhelms-Universität Münster
Graduate School *Practices of Literature*
Germanistisches Institut
Schlossplatz 34
48143 Münster

textpraxis@uni-muenster.de

Redaktion und Herausgabe: Sona Arasteh-Roodsary, Ina Batzke, Seth Berk, Jayna Jain, Thomas Kater, Lena Hoffmann, Kerstin Mertenskötter, Janneke Schoene, Martin Stobbe, Levke Teßmann, Kerstin Wilhelms, Elisabeth Zimmermann



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

AUTHOR

Jennifer Clare (Hildesheim)

TITLE

Textspuren und Schreibumgebungen. Schreiben, Schreib-Szene und Schrift aus kulturpoetologischer Perspektive

PUBLISHED IN

Textpraxis. Digital Journal for Philology # 13 (1.2017) / www.textpraxis.net

URL

<http://www.uni-muenster.de/textpraxis/en/jennifer-clare-textspuren-schreibumgebungen>

URN: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:6-22259719645>

DOI: <http://dx.doi.org/10.17879/22259716617>

URN and DOI serve the long-term searchability of the document.

RECOMMENDED CITATION

Jennifer Clare: »Textspuren und Schreibumgebungen. Schreiben, Schreib-Szene und Schrift aus kulturpoetologischer Perspektive«. In: *Textpraxis* 13 (1.2017). URL: <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/en/jennifer-clare-textspuren-schreibumgebungen>, DOI: <http://dx.doi.org/10.17879/22259716617>

IMPRINT

Textpraxis. Digital Journal for Philology
ISSN 2191-8236

Westfälische Wilhelms-Universität Münster
Graduate School *Practices of Literature*
Germanistisches Institut
Schlossplatz 34
D-48143 Münster / Germany

textpraxis@uni-muenster.de

Editorial Team: Sona Arasteh-Roodsary, Ina Batzke, Seth Berk, Jayna Jain, Thomas Kater, Lena Hoffmann, Kerstin Mertenskötter, Janneke Schoene, Martin Stobbe, Levke Teßmann, Kerstin Wilhelms, Elisabeth Zimmermann



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Textspuren und Schreibumgebungen

Schreiben, Schreib-Szene und Schrift aus kulturpoetologischer Perspektive

Schreiben als Kulturtechnik zu konzeptualisieren heißt, den Akt des Schreibens als Technik zu begreifen, die sowohl kulturell bedingt als auch kulturkonstituierend ist. So gesehen weisen Schreibakte immer in mindestens zwei Richtungen: zurück auf das, wovon sie geprägt sind und wovon sie sich gegebenenfalls absetzen, und nach vorn im Hinblick auf das, was durch sie selbst zum Vorschein kommt und wofür sie selbst prägend gewesen sein werden.¹

Die neuere Schreibprozessforschung, die sich seit den 1970er und 1980er Jahren herausgebildet hat, hat sowohl den Begriff des Schreibens als auch die Betrachtungsaspekte von Schreibhandlungen in mehrfacher Hinsicht stark erweitert: Schreiben als ›Kulturtechnik‹ zu verstehen bedeutet konkret, es in einem komplexen Netzwerk aus technischen und materiellen Voraussetzungen, sozialen und kulturellen Umgebungen, intertextuellen und intermedialen Zusammenhängen, sprachlichen, kommunikativen und ästhetischen Konventionen zu betrachten – als historisch und kulturell unmittelbar involviertes Phänomen. Schreibprozesse und -produkte gehen aus einem spezifischen Setting hervor, werden von ihm geformt und wirken ihrerseits auf dieses Setting zurück.² Gleichzeitig entwickelt sich vor allem in der angloamerikanischen Literaturwissenschaft unter dem Stichwort *New Historicism* ein neuer Zugriff auf solche Settings und ihr Interaktionsverhältnis mit literarischen Texten. Neu ist hier wie dort erstens der differenzierte Einbezug kultursoziologischer Aspekte, zweitens die Annahme, dass sich Umgebung und Text *wechselseitig* konstituierend zueinander verhalten. Besonders radikal finden sich diese Annahmen umgesetzt in den Arbeiten des amerikanischen Anglisten Stephen Greenblatt aus den 1980er und 1990er Jahren. Mit dem Modell der *cultural poetics*, der Kulturpoetik, wird der Versuch unternommen, literarische Texte als »sowohl kulturell bedingt als auch kulturkonstituierend«³ zu erfassen und zu beschreiben. In der begrifflichen Kombination der Konzepte von Kultur und Poetik drückt sich der Aspekt der wechselseitigen Bedingung genau aus, wie Mark Robson pointiert festhält: »The cultural aspect of cultural poetics allows for a recognition of the specific location of a given artwork in space and time; the poetic element opens up the possibility of seeing what the artwork makes happen in that location.«⁴

1 | Sandro Zanetti: »Einleitung«. In: Ders. (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*. Frankfurt / M. 2012, S. 7–34, hier S. 31.

2 | Eine solche Rückwirkung kann, wie Zanetti ausführt, zum Beispiel darin bestehen, dass kulturkonstituierende »Erinnerungen, Erfahrungen und Wissensbestände produziert, artikuliert und organisiert werden.« (Ebd., S. 7.)

3 | Ebd., S. 31.

4 | Marc Robson: *Stephen Greenblatt*. London 2008, S. 32.

Obwohl etwa zeitgleich entwickelt und augenscheinlich auf ähnliche Herausforderungen und Gegenstände reagierend, sind die beiden angesprochenen Komplexe neuerer Schreibprozessforschung und Literatursoziologie bislang nicht in Verbindung gebracht worden. Ich möchte sie im Folgenden daraufhin sichten, inwiefern sie sich produktiv kombinieren und vor allem für eine literaturwissenschaftliche Praxis gemeinsam operationalisieren lassen. Ein besonderer Fokus soll dabei für die Schreibprozessforschung auf dem Modell der Schreibszene liegen, das 1991 von Rüdiger Campe entworfen und in verschiedenen Studien weiterentwickelt worden ist. Flankiert werden die Betrachtungen von theoretischen Texten der *critique génétique*, die in der Manuskript- und Editions-forschung der 1970er Jahre wichtige Grundlagen für die gegenwärtige Schreibprozessforschung gelegt hat. Für den literatursoziologischen Komplex des *New Historicism* wird vor allem Stephen Greenblatts Modell der Kulturpoetik herangezogen. Beide Modelle gelten für ihren jeweiligen Bereich als zentral im Rahmen einer umfassenderen Theoriebildung und Veränderung der Arbeitspraxis und eignen sich daher gut für einen ersten, klar umrissenen Zugriff.

Ein solcher Zugriff stößt jedoch auf einige Herausforderungen: Zunächst sind die Fachdiskurse, denen die Modelle jeweils verpflichtet sind, extrem unterschiedlich. Man merkt den jeweiligen Grundlagentexten in ihrem Vokabular deutlich an, dass sie in ihrer unmittelbaren literaturtheoretischen Ahnenschaft und auch in ihren primären Fragen (oder sagen wir vorsichtiger, den Fragen, für die sie bekannt geworden sind) recht stark auseinandergehen. Geht es der Forschung an Schreibszenen um eine weiterführende Beschreibung vor allem des materiellen Schreibakts, steht Greenblatts Modell für eine Neukonturierung des literatursoziologischen Verhältnisses von Text und Kontext und einer entsprechend revolutionierten literaturwissenschaftlichen Arbeitspraxis. Ist die neuere Schreibprozessforschung (und das Modell der Schreibszene ganz besonders) stark den Arbeiten Roland Barthes' zu Schreiben und Literatur verpflichtet, spürt man in Greenblatts Duktus deutlich seine Nähe zu Michel Foucaults Diskurstheorie.⁵ Diese unterschiedlichen begrifflichen und konzeptionellen Voraussetzungen dürfen im Folgenden nicht nivelliert werden. Dennoch halte ich den Versuch einer reflektierten gegenseitigen Annäherung für produktiv, denn neben den genannten Unterschieden gibt es zahlreiche unausgesprochene Gemeinsamkeiten in Bezug auf das literarische Weltbild, die Erkenntnisinteressen und sich daraus ergebenden Herausforderungen. Eine erste theoretische Sichtung und eine anschließende praktische Anwendung auf einen literarischen Text (Bernward Vesper: *Die Reise* [1977]) sollen ermöglichen, sowohl kulturpoetische Aspekte des Schreibprozesses in den Blick zu bekommen als auch die Leerstelle des Aufschreibeaktes bei Greenblatt zu füllen.

5 | Stephen Greenblatt selbst äußert sich notorisch wenig explizit zu seinen theoretischen Grundlagen und lehnt eine absolute theoretische Zuordnung zugunsten einer möglichst flexiblen und gegenstandsorientierten Arbeitspraxis ab. Eine vorsichtige Situierung des Modells der Kulturpoetik gegenüber Theorieparadigmen wie Diskursanalyse und Dekonstruktion unternimmt Moritz Baßler. Vgl. Moritz Baßler: *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*. Tübingen 2005.

1. Schreibszenen und Kulturpoetik – zentrale Elemente, Annahmen und Fragen

Das Modell der Schreibszenen wird von Rüdiger Campe ausgehend von Roland Barthes' Überlegungen zur *écriture* entworfen. Der Begriff der *écriture* kann sich im Französischen, so Campe, »einmal auf die Schrift als eine Instanz der Sprache im Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit beziehen, [...] aber immer auch eine Praktik, ein Repertoire von Gesten und Vorkehrungen [implizieren].«⁶ Dieses spezielle »Repertoire von Gesten und Vorkehrungen«, das jedem Text zugrunde liegt und seine Herstellung bestimmt, bezeichnet Campe als »die Schreibszenen, Schreiben.«⁷ Campes Modell läuft also auf einen dynamischen Schreibbegriff hinaus – auf die Vorstellung eines Schreibens, das immer zugleich Prozess und Produkt ist und über die reinen Zeichen auf dem Papier weit hinausgeht. Der fertige Text ist nicht trennbar vom Akt seiner Herstellung mit all seinen Voraussetzungen und Folgen.⁸ In der mehrjährigen Studie *Zur Genealogie des Schreibens* mit Davide Giuriato und Sandro Zanetti differenziert Martin Stingelin diesen Zusammenhang von Prozess und Produkt gut zehn Jahre später weiter aus:

Im Anschluß an die – bei diesem nur implizit getroffene – Unterscheidung von Campe verstehen wir im folgenden unter ›Schreibszenen‹ die historisch und individuell von Autorin und Autor zu Autorin und Autor veränderliche Konstellation des Schreibens, die sich innerhalb des von der Sprache (Semantik des Schreibens), der Instrumentalität (Technologie des Schreibens) und der Geste (Körperlichkeit des Schreibens) gemeinsam gebildeten Rahmens abspielt [...]; wo sich dieses Ensemble in seiner Heterogenität und Nicht-Stabilität an sich selbst aufzuhalten beginnt, thematisiert, problematisiert und reflektiert, sprechen wir von ›Schreib-Szenen‹.⁹

Nach Stingelin gibt es also einen Unterschied zwischen dem (nicht immer rekonstruierbaren, aber jedem Schreibprozess zugrundeliegenden) sprachlichen, raumzeitlichen, technischen und sozialen Kontext (›Schreibszenen‹) und den im Text selbst sichtbaren Reibungen an diesem Kontext (›Schreib-Szenen‹), die nur bestimmte Texte an sich haben. Schreibszenen lassen sich damit hauptsächlich textextern beschreiben – etwa über textgenetische Analysen des Materials anhand von Manuskripten oder über kulturgeschichtliche Studien zum Schreiben wie Friedrich Kittlers *Aufschreibesysteme*.¹⁰ Schreib-Szenen sind dagegen auch im engeren Rahmen des gedruckten Texts analysierbar. Sie entstehen aus der Reibung der oder des Schreibenden an bestimmten Bedingungsfaktoren ihres oder seines Schreibens (seien sie sprachlich, technisch oder körperlich) und der Thematisierung dieser Reibung im Text selbst. Während die Schreibszenen als impliziter Formungsfaktor unter Prozess und Produkt liegt, macht die Schreib-Szenen das entstehende Produkt, den Text, zum direkten Reflexionsmedium des Prozesses. Solche direkten und

6 | Rüdiger Campe: »Die Schreibszenen, Schreiben«. In: Sandro Zanetti (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*. Frankfurt / M. 2012, S. 269–282, hier S. 270.

7 | Ebd.

8 | Vgl. dazu Sandro Zanetti: »Im Zentrum des Interesses steht dabei nicht einfach und nicht nur der literarische Text in statu nascendi, sondern die Frage, in welcher Weise literarische Produktionsprozesse gesamtgesellschaftlichen Produktionsverhältnissen vorausgehen, mit ihnen interagieren oder sie unterlaufen.« (Zanetti: »Einleitung« [Anm. 1], S. 12.)

9 | Martin Stingelin: »›Schreiben‹. Einleitung«. In: Ders. (Hg.): *Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*. München 2004, S. 7–21 (Zur Genealogie des Schreibens 1), hier S. 15.

10 | Vgl. Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800 · 1900*. München 1995.

indirekten Interaktionen zwischen Umgebung, Prozess und Produkt kennt auch Greenblatts Modell der Kulturpoetik. Sie erscheinen dort als Interaktionen zwischen *Texten*, das heißt eine wichtige Grundlage des Modells ist ein *textuelles* Kulturverständnis.¹¹ Greenblatt geht davon aus, dass ein literarischer Text in einem dichten Geflecht von kulturellen Texten entsteht, die etwas in ihn einspeisen, aber auch immer etwas aus ihm erhalten. Er bezeichnet dieses Geflecht, diese Umgebung aus Texten, als die Kulturpoetik eines Textes.¹² Seine Analysen von Kulturpoetiken, hauptsächlich von Shakespeare-Dramen, haben daher einen sehr offenen Fokus: Es geht um den Text selbst, um seine textuelle Umgebung wie auch um »den sozialen Prozeß, durch den Objekte, Gesten, Rituale und Sätze gestaltet werden«,¹³ als gleichwertige Untersuchungsgegenstände.¹⁴ Über die Konsequenzen dieses offenen Fokus und erweiterten Gegenstands wird im Hinblick auf Schreibszenen noch zu sprechen sein. Obwohl es bei der Analyse von Kulturpoetiken maßgeblich darauf ankommt, in welchem raumzeitlichen und diskursiven Setting ein Text entsteht, spricht Greenblatt sehr selten über den konkreten Akt der Aufzeichnung. Sein Schwerpunkt liegt darauf, bestimmte Interaktionsbeziehungen zwischen Texten einer Kultur punktuell nachzuzeichnen – was wiederum in den Analysen von Schreibszenen und Schreib-Szenen, die in Folge von Campe entstehen, selten konkretisiert wird. Es sind diese beiden Punkte, an denen die Modelle voneinander lernen können und an denen ich sie versuchen möchte, zusammenzuführen. Zunächst sollen jedoch verschiedene Aspekte und Grundlagen der beiden Modelle – der jeweilige Umgang mit dem Text-Kontext-Verhältnis, mit Autorschaftsentwürfen, mit Fakt und Fiktion – auf ihre Vereinbarkeit im Rahmen einer literaturwissenschaftlichen Praxis geprüft werden.

11 | Zu Greenblatts semiotischem Kulturbegriff, den er den Arbeiten des Anthropologen Clifford Geertz entlehnt, vgl. ausführlich Catherine Gallagher u. Stephen Greenblatt: *Practicing New Historicism*. Chicago 2000, S. 20–31.

12 | In Greenblatts verschiedenen Studien wird der Begriff der Kulturpoetik doppeldeutig verwendet: Einerseits steht er, wie ausgeführt, für die wechselseitige Interaktion eines literarischen Texts mit anderen kulturellen Texten. Andererseits produziert jede Interpretation eines literarischen Textes selbst Kulturpoetik, indem sie ihn aus einer bestimmten Gegenwart und Kultur heraus deutet, reflektiert und weiterschreibt. Man kann keine Kulturpoetik untersuchen, ohne gleichzeitig welche herzustellen. Um diesem begrifflichen Dilemma zu entgehen, verwende ich den Begriff der Kulturpoetik in diesem Rahmen nur im ersteren Sinne und bezeichne die Interpretationstätigkeit davon abgrenzend als »kulturpoetologisch« – im Bewusstsein, dass eine kulturpoetologische Analyse immer zugleich eine kulturpoetische ist.

13 | Stephen Greenblatt: »Resonanz und Staunen«. In: Ders.: *Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern*. Berlin 1990, S. 7–29, hier S. 9.

14 | Damit einher geht ein sehr weiter Textbegriff, den Moritz Baßler wie folgt umreißt: »Idealerweise gehört eigentlich alles, was sich an Schrifttum in einem Synchronschnitt durch eine Kultur finden läßt, zu jenem umfassenderen kulturellen Text, der zugleich für jeden Einzeltext potentieller Kontext ist. In einem weiteren Sinne [...] zählen auch kulturelle representations wie Bilder, Karten, Musik, Architektur, Fotografien und andere überlieferte Zeugnisse dazu. Alles, was sowohl gespeichert als auch lesbar, d.h. semiotisierbar ist, kann in einem weiteren Sinne als Text bezeichnet werden.« Moritz Baßler: »New Historicism und Textualität der Kultur«. In: Lutz Musner (Hg.): *Kulturwissenschaften. Forschung – Praxis – Positionen*. Wien 2002, S. 292–312, hier S. 299.

2. Umgang mit dem Verhältnis von Text und Kontext

Schreibszenen sind, mit Jens Loescher ausgedrückt, »historische Konstellationen«,¹⁵ in die der Schreibprozess eingebettet ist. Schaut man sich die Beispiele an, die Martin Stingelin für Komponenten solcher Konstellationen gibt, fällt auf, dass sie von sehr greifbaren zu sehr abstrakten Elementen reichen: »von den zu Gebote stehenden Schreibwerkzeugen [...], den Schreibgewohnheiten (Anlaß, Ort, Zeitpunkt, Dauer), den Stimulantien und Surrogaten der Inspiration zur Überwindung der oft beklagten Schreibblockaden bis hin zur sozialen Situation, zur biographischen Lebenslage und zum ästhetischen und politischen Selbstverständnis [...]«. ¹⁶ Schreibwerkzeuge, -orte und -stimulantien fragen eher nach individuellen Entscheidungen der schreibenden Person (im Rahmen der historisch verfügbaren Möglichkeiten), während die soziale Situation und Lebenslage mehrheitlich von historischen und kollektiven Faktoren abhängen. Die individuellen und die kollektiven Faktoren arbeiten, wie Stingelin im Anschluss an Campe betont, sowohl an der Form als auch am Sinn des entstehenden Textes mit. Dieser doppelte Fokus auf einerseits Einzelfalldetails und andererseits Dynamiken, die der historischen Situation des umgebenden Kollektivs entspringen, wird auch in kulturpoetologischen Studien eingenommen. Greenblatts Arbeiten setzen fast immer an sehr speziellen Textspuren an, aus denen heraus sie den Blick auf einen größeren Ausschnitt der Entstehungsumgebung ausweiten. Greenblatt interessiert sich nach eigener Aussage »für konkrete, kontingente Fälle, für die einzelnen Ichs, die sich gemäß den generativen Regeln und Konflikten einer bestimmten Kultur herausbilden und ihnen entsprechend handeln«. ¹⁷ Im Fokus sind also, wie bei der Schreibszenen, gleichzeitig »einzelne Ichs« und die »generativen Regeln und Konflikte einer bestimmten Kultur«, zu denen sie sich explizit oder implizit verhalten. Auf dieser Basis sind sich beide Modelle einig, dass das Schreiben von Literatur kein autonomer, isolierter Akt ist, sondern untrennbar verflochten mit einer Vielzahl individueller *und* kollektiver Kontexte. ¹⁸ Text und Kontext sind damit in beiden Modellen ebenso wenig scharf trennbar wie Prozess und Produkt. Das hat für die wissenschaftliche Praxis zwei Konsequenzen: Zum einen treten beide Modelle mit dem erklärten Ziel auf, die vermeintlichen materiellen und sozialen »Hintergründe« zu entmarginalisieren und ihre fundamentale Bedeutung für die Entstehung literarischer Texte genauer zu erfassen. Text und Kontext sowie Prozess und Produkt sind in beiden Fällen gleichrangige Forschungsobjekte. Zum anderen fällt, damit verbunden, die Vorstellung eines literarischen Texts als in sich geschlossenes, homogenes Werk. ¹⁹ Was im Eingangszitat von Sandro Zanetti angeklungen ist, wird bei Greenblatt ausformuliert: Ein Text ist niemals »fertig«, ein Schreibprozess niemals abgeschlossen, insofern er nicht nur mit einer Vergangen-

15 | Jens Loescher: *Schreiben: Literarische und wissenschaftliche Innovation bei Lichtenberg, Jean Paul, Goethe*. Berlin [u.a.] 2014, S. 24. Loescher untersucht Schreibprozesse, die »an den jeweils aktuellen theoretischen Modellen mentaler Produktivität geschult« (Ebd., S. 28.) sind, legt den Schwerpunkt also auf denkgeschichtliche und wissenschaftspraktische Voraussetzungen für Schreibprozesse zu verschiedenen Zeiten.

16 | Stingelin: »Einleitung« (Anm. 9), S. 16.

17 | Greenblatt: »Resonanz und Staunen« (Anm. 13), S. 10f.

18 | Vgl. Greenblatts Liste von Thesen zur Kulturpoetik in seiner frühen Studie *Verhandlungen mit Shakespeare*: »Es gibt keine transzendente oder zeitlose oder unveränderliche Repräsentation. Es gibt keine autonomen Artefakte.« Stephen Greenblatt: *Verhandlungen mit Shakespeare*. Berlin 1990, S. 17.

19 | In Greenblatts Worten: »Es bestehen Textspuren – eine wahrhaft verwirrende Masse von Textspuren sogar – doch den »Text an sich« als vollkommenes, unersetzliches, freistehendes Behältnis einer Gesamtheit von Bedeutungen zu verstehen, ist nicht länger möglich.« (Ebd., S. 9.)

heit und Gegenwart interagiert, sondern auch mit nach ihm entstandenen Texten. Wenn zusätzlich das gesamte soziale, kulturelle, technische, materielle und kommunikative Umfeld an der Entstehung des Textes Anteil hat, ja, von ihm nicht einmal mehr konzeptionell trennbar ist, wird der literarische Text zu einem dynamischen Phänomen ohne feste raumzeitliche Grenzen. Louis Hay hat diesen Zusammenhang für die Schreibforschung schon recht früh formuliert: »Die Dynamik der Schrift erwächst aus der Wechselwirkung des Sozialen und des Ästhetischen [...]«. ²⁰ Im literarischen Schreiben sind das ästhetische Gestaltungspotential eines einzelnen Texts und die Vorgaben, Interessen, Praktiken und Diskurse der sozialen Umgebung untrennbar verschmolzen. Dies führt zu der Frage, wie in beiden Modellen das schreibende Subjekt im Verhältnis zu einem solchermaßen konzipierten Schreibprozess entworfen wird – die Person, die die Geste ausführt und auf deren Papier die vielgestaltigen Faktoren im Produkt zusammenlaufen.

3. Autorschaftsmodelle

Grundsätzlich kann man sagen, dass Stephen Greenblatts Arbeiten eher text- als autorzentriert sind: Es ist der Text, der als Zentrum oder Knotenpunkt fungiert, nicht die aufzeichnende Person. Wenn zuvor ausgeführt wurde, dass die Untersuchung von Kulturpoetiken »a commitment to particularity« ²¹ ist, so sind diese Einzelfälle eher als textuelle Einzelfälle zu verstehen, weniger als Bekenntnis zu einem singulären Autorschaftsmodell. In den *Verhandlungen mit Shakespeare* erteilt Greenblatt der Vorstellung eines genau bestimmbar Schöpfungsmoments durch eine einzelne Person eine klare Absage:

Wenn man, wie ich, auf die Rekonstruktion dieser Verhandlungen bedacht ist, träumt man unwillkürlich davon, jenen originären Moment aufzuspüren, in dem die Hand des Meisters aus der konzentrierten sozialen Energie das erhabene Kunstwerk gestaltet. Aber die Suche nach diesem originären Moment ist vergeblich, denn es gibt ihn nicht, diesen reinen, unbeschränkten Schöpfungsakt. Statt der glänzenden Schöpfung erhascht man etwas ganz anderes, das auf den ersten Blick weit weniger spektakulär erscheint: ein subtiles, schwer fassbares Ensemble von Tauschprozessen, ein Netzwerk von Wechselgeschäften, ein Gedränge konkurrierender Repräsentationen, eine Verhandlung zwischen Aktiengesellschaften. ²²

Diese Tauschprozesse, Wechselgeschäfte und Verhandlungen finden rein in Form von intertextuellen Zusammenhängen statt, unabhängig von der Intention und meist auch dem Bewusstsein der aufzeichnenden Person. Greenblatt spricht literarischen Texten deutlich ab, »Triumphe eines gestalterischen Willens« ²³ zu sein – im Rückverweis auf die zuvor ausgeführte These, dass Textproduktion in Form und Inhalt maßgeblich von ihren sozialen, materiellen und kulturellen Voraussetzungen abhängt und deshalb nicht allein durch einen Einzelwillen formbar ist. Vor allem auf Basis dieser Entscheidung, ästhetisch gestaltete und geformte literarische Texte nicht strukturell von anderen Texten ihrer Umgebung zu trennen, ist Greenblatts Kulturpoetik häufig kritisiert worden. ²⁴ Sie

20 | Louis Hay: »Die dritte Dimension der Literatur. Notizen zu einer *critique génétique*«. In: Sandro Zanetti (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*. Frankfurt / M. 2012, S. 132–151, hier S. 144.

21 | Gallagher u. Greenblatt: *Practicing New Historicism* (Anm. 11), S. 19.

22 | Greenblatt: *Verhandlungen mit Shakespeare* (Anm. 18), S. 12.

23 | Greenblatt: »Resonanz und Staunen« (Anm. 13), S. 13.

24 | Vgl. Hannelore Schlaffer: »Ethnographie der Literatur. Über Stephen Greenblatt und den New Historicism«. In: *Freibeuter* 92 (1994), S. 11–22.

provoziert den Einwand, »daß Poesie ein autonomes Sinnuniversum sei und daß eine Betonung ihrer Verstrickung in eine historische Situation sie dagegen zum Epiphänomen gesellschaftlicher Bedingungen degradieren könnte«²⁵ – dass, mit anderen Worten, der Sonderstatus literarischer Texte als Ganzer verkannt würde. Entgegen diesen Vorwürfen trennt Greenblatts Modell der Kulturpoetik bei genauerer Lektüre deutlich zwischen unterschiedlichen Arten kultureller Texte mit ihren spezifischen Eigenheiten.²⁶ Wenn es davon ausgeht, dass alles in einer Kultur Text ist, geht es nicht gleichzeitig davon aus, dass alles in einer Kultur Literatur oder Kunstwerk ist:

In jeder Kultur gibt es einen allgemeinen Symbolhaushalt, bestehend aus den Myriaden von Zeichen, die Verlangen, Furcht, Aggression der Menschen erregen. Durch ihr Vermögen, einprägsame Geschichten zu konstruieren, ihre Beherrschung effektvoller Bildlichkeit und v.a. ihr Gespür für die größte kollektive Schöpfung jeglicher Kultur: die Sprache, sind literarische Künstler dazu befähigt, diesen Haushalt zu manipulieren. Sie nehmen symbolisches Material aus einer kulturellen Sphäre und bewegen es in eine andere, vergrößern dabei seine emotionale Wirkungskraft, wandeln seine Bedeutung ab, verbinden es mit weiterem Material aus einem anderen Bereich und verändern so seinen Ort in einem umfassenden gesellschaftlichen Entwurf.²⁷

Den kulturellen Symbolhaushalt, also kulturell spezifische Zeichen und ihre Besetzung mit Bedeutungen und Emotionen, verändern kann theoretisch jeder kulturelle Text. Literarische Texte haben nach Greenblatt aber *besondere* Möglichkeiten der Veränderung, die alle mit Kriterien der Literarizität, der ästhetischen Qualität von literarischen Texten zu tun haben: ihre besondere Fähigkeit zur Genese von Bildlichkeit, ihre Fähigkeit zum Erzählen von Geschichten (also letztlich zu Fiktion und Dokumentation) und ihre Fähigkeit, mit der kulturspezifischen Sprache gestaltend wie reflektierend umzugehen. Damit haben literarische Texte innerhalb ihrer Entstehungskultur besonders viele Möglichkeiten, Einflüsse aus anderen Texten aufzunehmen und diese auf besonders vielgestaltige Weise zu reflektieren und zu erweitern.²⁸ So sehr Greenblatt von den besonderen Möglichkeiten eines *literarischen* Schreibprozesses ausgeht, so wenig nimmt er die konkrete Handlung in den Fokus, in deren Rahmen gestaltet, getauscht und umgewandelt wird: »Es mag zwar tatsächlich einen Zeitpunkt geben, an dem ein einsames Individuum damit beschäftigt ist, Worte aufs Papier zu bringen, aber es bleibt mehr als fraglich, ob ausgerechnet hier der Kern des Rätsels liegt und ob alles andere als nebensächlich ausgeklammert werden kann.«²⁹ Der konkrete Schreibprozess bleibt bei ihm eine Leerstelle. Hier vermag das Modell der Schreibszene anzusetzen – mit einem ähnlichen Autorschaftsmodell, aber vielfältigen Beschreibungsmöglichkeiten für den konkreten Akt der

25 | Claudius Sittig: »Was ernst an ihm ist, kann sie schon«. Die deutsche Literaturwissenschaft und der New Historicism aus der Neuen Welt«. In: Rebekka Habermas u. Rebekka von Mallinckrodt (Hg.): *Interkultureller Transfer und nationaler Eigensinn. Europäische und anglo-amerikanische Positionen der Kulturwissenschaften*. Göttingen 2004, S. 87–106, hier S. 92.

26 | »As soon as you collapse everything into something called textuality, you discover that it makes all the difference what kind of text you are talking about.« Gallagher u. Greenblatt: *Practicing New Historicism* (Anm. 11), S. 23.

27 | Stephen Greenblatt: »Kultur« [1990]. In: Moritz Baßler (Hg.): *New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Frankfurt / M. 1995, S. 48–59, hier S. 55.

28 | Greenblatt spricht auch immer wieder darüber, dass sich Kunstwerke zu allen Zeiten von anderen kulturellen Texten abheben, diese Grenzen jedoch stetig neu verhandelt werden und historisch und kulturell spezifisch ausfallen (Vgl. Stephen Greenblatt: »Die Formen der Macht und die Macht der Formen in der englischen Renaissance: Einleitung« [1982]. In: Moritz Baßler (Hg.): *New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Frankfurt / M. 1995, S. 29–34, hier S. 33.

29 | Greenblatt: *Verhandlungen mit Shakespeare* (Anm. 18), S. 10.

Aufzeichnung. »Ein Werk«, führt Louis Hay aus, »entsteht weder allein aus einem Prozeß der Selbstverständigung noch aus dem ungestörten Dialog der Sprache mit sich selbst. Stets dringen in diese Zwiegespräche ›Stimmen aus dem Hintergrund‹ (Michel Foucault), die Vorstellungen und Zwänge aus dem sozialen Raum.«³⁰ Sobald etwas aufgeschrieben wird, so Hay, mischt sich die Stimme des einzelnen schreibenden Subjekts untrennbar mit anderen »Stimmen«, die dem umgebenden sozialen Kollektiv angehören.³¹ Auch diese Position wendet sich gegen ein singuläres Autorschaftsmodell. Sie ist in der Schreibprozessforschung mittlerweile weitgehend konsensuell, hat sich allerdings, wie Sabine Mainberger ausführt, aus einem langen Prozess heraus entwickelt:

Eine solche Haltung zum eigenen Werk [...] war keineswegs zu allen Zeiten üblich. Sie setzt ein ernüchtertes Bild vom Schriftsteller voraus und bricht mit dem schönen Klischee von einem eruptiven Schaffen aus geheimnisvollen Tiefen, von Werken, die schlafwandlerisch gezeugt und mit einer Geste vollendet aufs Papier geworfen werden. Dem Blick hinter die Kulissen literarischer Produktion bietet sich dagegen ein Arsenal von Faktoren, die dem Prestige der Kunst fremd sind und dazu angetan, den Glanz jener Vorstellung von singulären Werk und schöpferischen Individuum zu trüben.³²

Nach Mainberger ist die Abkehr von genieästhetischen Vorstellungen und der Marginalisierung des materiellen Akts des Schreibens nicht nur auf Paradigmenwechsel in der Wissenschaft, sondern auch maßgeblich auf ein verändertes (»ernüchtertes«) Selbstbild und eine veränderte Praxis der öffentlichen Inszenierung der Autorinnen und Autoren selbst zurückzuführen. Zeitgenössische Autorinnen und Autoren sind viel eher bereit, Einblicke in ihre Werkstatt, ihre Vorarbeiten und Lektüren, ihr privates und berufliches Netzwerk zu geben und insgesamt selbst dem Prozess des Schreibens eine größere Aufmerksamkeit zu schenken (was mit einer Häufung von Schreib-Szenen in der Literatur der letzten 30–40 Jahre einhergeht).³³ Erst mit einem solchen Autorschaftskonzept, das die Vorstellung des reinen, raumzeitlich klar begrenzbaren Schöpfungsakts einer Einzelperson aufgibt zugunsten einer Sensibilität für das »weitläufige [...] Myzelium, aus dem sich ein Werk erhebt und von dem es als fertiges umgeben ist«,³⁴ ist ein Modell wie

30 | Hay: »Die dritte Dimension der Literatur« (Anm. 20), S. 141. Hay ist neben Almuth Grésillon bekannt geworden als einer der Vorreiter der *critique génétique*, die maßgebliche theoretische Grundlagen für die Arbeit an Schreibszenen gelegt hat.

31 | Passenderweise verwendet Greenblatt zur Umschreibung der intertextuellen Zusammenhänge, die die Kulturpoetik eines Textes bilden, ebenfalls die Metapher der »Stimmen«, die neben der einzelnen Stimme Shakespeares zu hören sind (vgl. Greenblatt: *Verhandlungen mit Shakespeare* [Anm. 18], S. 24).

32 | Sabine Mainberger: »Von der Liste zum Text – vom Text zur Liste. Zu Werk und Genese in moderner Literatur«. In: Gundel Mattenklott u. Friedrich Weltzien (Hg.): *Entwerfen und Entwurf. Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses*. Berlin 2003, S. 265–284, hier S. 266.

33 | Natürlich sind Schreib-Szenen keine *Erfindung* des 20. Jahrhunderts. Die untersuchten Texte im Rahmen des Projekts *Zur Genealogie des Schreibens* reichen zurück bis ins späte Mittelalter und in die frühe Neuzeit. Dennoch kann man von einer signifikanten Zunahme vor allem in fiktionalen Textformen sprechen (während das Ringen mit Faktoren der eigenen Schreibumgebung in früheren Zeiten häufig in »Biographien, Briefe, Tagebücher« ausgelagert wurde [Ebd.]).

34 | Ebd.

die Schreibszene überhaupt denkbar. Während die Arbeiten von Campe und Stingelin ihr Verständnis von Autorschaft und Text-Kontext-Bezügen hauptsächlich implizit im Rahmen einer Arbeitspraxis zeigen, versucht Sabine Mainberger den Zusammenhang zwischen schreibender Person, Text und Kontext über den Begriff des Lesens zu erfassen:

Das jeweilige Werk ist so betrachtet ein Knotenpunkt im Netz von Aktivitäten des Lesens und Schreibens, die sich an Dokumenten nachvollziehen lassen. Da aber kein Werk, selbst bei der denkbar größten Isolation eines Autors von seiner Umwelt und seinen Zeitgenossen, voraussetzungslos und monolithisch ist, lassen sich – das ist zumindest die Perspektive derartiger Studien – schriftstellerische Arbeitsweisen auch historisch und kulturell typisieren.³⁵

Auch hier sieht man – analog zum Modell der Schreibszene –, dass Schreibprozessforschung immer zugleich Einzelfallforschung und historisch-kulturelle Typisierung ist. Neu ist der starke Fokus auf den Aspekt des Lesens. Er kann sich sowohl auf vor und während des Schreibprozesses gelesene Texte beziehen als auch auf Selbstlektüren als auch auf Lektüren des entstehenden Produkts – und ist darin wichtiges Instrument der Beschreibung einer intertextuellen Umgebung.

Mainbergers Erweiterung des Schreibprozesses um Leseprozesse ist für diesen Beitrag deshalb von Interesse, weil sich hier eine relativ direkte Anschlussmöglichkeit zum Modell der Kulturpoetik bietet. Bei Mainberger wie in den meisten Arbeiten der Schreibprozessforschung liegt der Schwerpunkt auf direkt nachweisbaren Lektüreakten an konkreten Texten, auf weitgehend linearen Kausalitätsbezügen zwischen Gelesenem und Geschriebenem. In vielen hier zitierten Umschreibungen des Schreibprozesses wird jedoch deutlich, dass es weitaus mehr Interaktionen gibt, die nicht oder nur schwer linear-kausal erfassbar sind. Hier kann Greenblatts erweitertes Verständnis von textuellen Interaktionen und Lektüren weiterführen. Wie zuvor ausgeführt werden in kulturpoetologischen Analysen literarische Texte mit kulturellen Texten ihrer Umgebung konfrontiert, um sie dazu zu bringen, sich unter bestimmten Aspekten »gegenseitig zu interpretieren«.³⁶ Erst unter dem gemeinsamen Blick auf zwei oder mehrere Texte einer kulturellen Umgebung geben diese sowohl die Spuren der »Regeln« als auch die der resultierenden »Konflikte«³⁷ frei, die in ihnen gespeichert sind, und machen sie fass- und benennbar. Dabei ist es unerheblich, ob der Autor oder die Autorin des literarischen Texts nachweislich den anderen Text gekannt hat, ob seine Lektüre direkter Teil der Schreibhandlung war. Eine dem Schreibprozess zugrundeliegende ›Lektüre‹ könnte so betrachtet einfach bedeuten, dass zwei Texte in derselben Kultur, im selben Diskurs entstehen und erst zusammengenommen etwas verraten darüber, was sie kulturell und kollektiv in Form und Inhalt geprägt hat. Die differenzierten Analysemöglichkeiten der Schreibszene in Bezug auf den konkreten Herstellungsakt mit seinen Räumen, Werkzeugen und Vorarbeiten lassen sich durch ähnliche Annahmen über Autorschaft und Kontext mit Greenblatts a-linearer und diskursorientierter Herangehensweise an historische und kollektive Voraussetzungen stark erweitern.

Auf zwei weitere interessante Bereiche möglicher Überschneidung möchte ich nur sehr kurz eingehen: auf das Verhältnis zwischen Text, Schreibprozess und Körperlichkeit und auf den Umgang mit Fiktionalität und Faktualität.

35 | Ebd., S. 267.

36 | So eine treffende Formulierung von Catherine Belsey (»Von den Widersprüchen der Sprache. Eine Entgegnung auf Stephen Greenblatt«). In: Stephen Greenblatt: *Was ist Literaturgeschichte?* [1997] Frankfurt/M. 2000, S. 51–72, hier S. 54f.).

37 | Greenblatt: »Resonanz und Staunen« (Anm 13), S. 10f.

4. Körper, Fakt und Fiktion

Eine Gemeinsamkeit beider Modelle, die bereits angeklungen ist, ist die starke Betonung der Körperlichkeit, die aus dem Prozess heraus in das Produkt – den literarischen Text – gelangt und dort in der Retrospektive zumindest in Spuren feststellbar bleibt. Bei Greenblatt ist Literatur auch immer Dokument vergangenen Lebens und vergangener Körperlichkeit, deren spätere Repräsentation im Text aber wenig berechenbar ist. Texte, so Greenblatt,

cease to have a settled relationship of symbolic distance from matter and particularly from human bodies. The way bodies are understood to function, the difference between men and women, the nature of the passions, the experience of illness, the border line between life and death are all closely bound up with particular cultural representation, but they cannot simply be reduced to those representations. The body functions as a kind of ›spoiler‹, always baffling or exceeding the ways in which it is represented.³⁸

Da Personen in einem sozialen und kulturellen Setting eben nicht nur schreiben, sondern auch leben und einen Körper besitzen, sind ihre Texte mehr als bloße Abbildungen dieses Lebens und dieser Körperlichkeit. Um dieser These Greenblatts näher auf die Spur zu kommen, hilft wiederum ein Blick in die Schreibprozessforschung. Wie eingangs ausgeführt betont Rüdiger Campe, dass Materialität und Körperlichkeit nicht nur Voraussetzungen, sondern auch sehr einflussreiche Formungsfaktoren für literarische Texte sind – und sehr unmittelbare, auch körperliche Rückwirkungen haben können. Martin Stingelin hat darüber hinaus darauf verwiesen, dass die »Körperlichkeit des Schreibens [...] im weitesten Sinne die ganze Diätik der Lebensführung umfaßt«³⁹ – also auch im Modell der Schreibszenen nicht isoliert auftritt, sondern eingebettet in eine Lebenspraxis. Dass die Körperlichkeit des Schreibens niemals ohne Kontext ist und am Text sowohl mitschreibt als auch geformt und hervorgebracht wird, unterstützt Greenblatts These, dass Körper und Leben im Text immer zugleich »representation« und »event« sind. Interessant ist ferner, dass beide Modelle faktuale und fiktionale Repräsentationen als weitgehend gleichwertige Untersuchungsgegenstände betrachten. Campe bezieht seine Beispiele von Schreibszenen aus faktualen und fiktionalen Texten gleichermaßen und zeigt auch anhand von Friedrich Hölderlins tagebuchförmigen Vorarbeiten zu *Hyperion*, wie die Grenzen zwischen Schreibprozess und Geschriebenem und damit unter Umständen Fakt und Fiktion unscharf sein können. »[E]s ist nicht sicher«, so Campe über eine kurze Schreib-Szene, »ob es sich hier um eine Stelle im Roman handelt oder ob nicht vielmehr von hier aus über Gelingen oder Mißlingen, Intention oder Schrift des Romans zu entscheiden ist.«⁴⁰ Für eine wissenschaftliche Erkenntnis über den Text und auch die Schreibumgebung ist diese Entscheidung jedoch zweitrangig. Auch die Frage danach, wie ein Schreibprozess auf Textebene fiktional inszeniert wird (sei es durch die Erzählinstanz oder durch eine Figur), ist aufschlussreich. Unabhängig davon, ob der historische Schreibprozess ›genau so‹ stattgefunden hat, ist es für die Annäherung an eine Schreibszenen von Bedeutung, wie Schreiben in Bezug auf den Text inszeniert und repräsentiert wird. Ähnlich verfährt Greenblatt mit kulturellen Texten

38 | Gallagher u. Greenblatt: *Practicing New Historicism* (Anm. 11), S. 15.

39 | Martin Stingelin: »UNSER SCHREIBZEUG ARBEITET MIT AN UNSEREN GEDANKEN. Die poetologische Reflexion der Schreibwerkzeuge bei Georg Christoph Lichtenberg und Friedrich Nietzsche«. In: Sandro Zanetti (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*. Frankfurt / M. 2012, S. 283–304, hier S. 290.

40 | Campe: »Schreibszenen« (Anm. 6), S. 275.

aus der Umgebung eines literarischen Texts. Am Beispiel der Anekdote erläutert Greenblatt in *Practising New Historicism*, wie auch und gerade fiktive Inhalte für eine Kulturpoetik sehr aussagekräftig sein können. Anekdoten sind nach Greenblatt Textspuren aus der Vergangenheit, die möglichst authentische Evidenz von historischen Personen, Körpern, Institutionen liefern – nicht, wie Greenblatt argumentiert, weil ihr Inhalt notwendigerweise der Realität entsprechen muss, sondern weil sie eigens gebildet und aufgezeichnet wurden, um etwas in dieser Kultur Bemerkens- und Erzählenswertes festzuhalten.⁴¹ Moritz Baßler hat versucht, diese besondere Art von historischer Authentizität und ihr Potential zu skizzieren:

Nicht auf den Realitätseffekt kommt es an, der Text der Anekdote ist vielmehr selbst die Realität – darin, dass sie zu ihrer Zeit erzählt wurde, liegt ihre Authentizität. Das bloße Faktum der exzentrischen Anekdote macht die Andersartigkeit des historischen Archivs sichtbar und gibt dem Forscher den Auftrag, die diskursive Konstellation zu rekonstruieren, in der solches denkbar, sagbar und möglich war.⁴²

Ähnlich wie die Inszenierung eines Schreibakts mit fiktiven Elementen kann auch eine anekdotische Erzählung mit fiktiven Inhalten einem literarischen Text bzw. seinem Schreibprozess Kontext verleihen.

5. Kulturpoetik eines Schreibprozesses – Bernward Vespers *Die Reise*

Bernward Vespers *Die Reise*,⁴³ entstanden zwischen 1968 und 1971, posthum publiziert 1977, gilt als einer der zentralen aus der deutschen Studentenbewegung hervorgegangenen literarischen Texte. Obwohl er sich handlungsmäßig um das Schreiben eines Buches zentriert, ist er bislang unter dem Aspekt des Schreibens wenig betrachtet worden.⁴⁴ Ich möchte ihn im Folgenden in der Doppelperspektive von Schreibszenen und Kulturpoetik betrachten. Vespers Text eignet sich für diese Anwendung besonders gut, da er einerseits mit der außerparlamentarischen Oppositionskultur der späten 1960er Jahre eine sehr definierte Schreibumgebung besitzt und andererseits stark selbstreflexiv angelegt ist. Das bedeutet, dass er immer wieder Bezug auf die Umstände seines eigenen Geschrieben-Werdens nimmt, selbst Prozess und Produkt aktiv verwischt – er enthält, mit Stingelin ausgedrückt, eine große Anzahl von Schreib-Szenen. Schon seine äußere Textform lässt erkennen, dass er vom *Prozess* des Schreibens mit seinen verschiedenen Bedingungsfaktoren stärker geformt und dominiert wird als von einem konstruierten Plot, und auch nicht die Geschlossenheit eines Werks anstrebt: Die von Vespers Verleger Jörg Schröder zusammengestellte Ausgabe letzter Hand von 1983 enthält neben den von Vesper zu Lebzeiten beim Verlag eingereichten Textteilen (die in sich bereits formal sehr heterogen sind) auch Abdrucke der im Nachlass gefundenen Karteikarten mit

41 | Vgl. Gallagher u. Greenblatt: *Practicing New Historicism* (Anm 11), bes. S. 49–56.

42 | Moritz Baßler: »New Historicism, Cultural Materialism und Cultural Studies«. In: Ansgar Nünning u. Vera Nünning (Hg.): *Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*. Stuttgart 2008, S. 132–155, hier S. 144f.

43 | Bernward Vesper: *Die Reise* [1977], hg. von Jörg Schröder. 7. Auflage. Hamburg 2009 (im Folgenden zitiert als DR).

44 | Zu diesem und anderen Texten im Kontext von Diskursen des politisierten Schreibens vgl. meine Dissertation: *Protexpte. Interaktionen von literarischen Schreibprozessen und politischer Opposition um 1968*. Bielefeld 2016.

Notizen zu weiteren Textteilen sowie den Briefwechsel zwischen Autor und Verlag, der weite Teile des Schreibprozesses begleitet hat. Was die Räume des Schreibens betrifft, ist der Titel des Textes Programm: Der Protagonist Bernward erzählt von einer Reise durch Europa, auf der er Notate angefertigt hat, die er im Folgejahr zu einem literarischen Text verarbeitet und mit Erinnerungsfragmenten seiner Kindheit überblendet – wiederum in stetiger Reise durch Deutschland. Durch kleine Einmontagen wie Hotelquittungen (DR, S. 258), im Drogenrausch gezeichnete Monster (DR, S. 111), unterwegs erhaltene Briefe (DR, S. 551) und das Einweisungsschreiben in die Psychiatrie (DR, S. 570f.) vernetzt er die Materialität seiner Schreibumgebung mit dem Textprodukt und schließt den Text unmittelbar mit seiner Lebenspraxis kurz. Die ständigen Raumwechsel, die der Protagonist im Laufe der Handlung vollzieht, sind nach eigener Aussage notwendige Bedingung für seinen Schreibprozess. Geschlossene Räume, in denen er versucht zu schreiben, stören ihn durch ihre Begrenztheit: »Gefängnisbücher: wie auch dieser Raum, wenn ich mich hinsetze, um zu schreiben, *Gefängnis* wird...« (DR, S. 140) Um kein »Gefängnisbuch« zu schreiben, ist es notwendig, dass sein »SCHREIBEN: losgelöst von einem Ort« (DR, S. 220) passiert. Martin Tauss beschreibt die gesamte Handlung als »geprägt von nahezu rastloser Bewegung.⁴⁵ Übereinstimmend spricht Gerrit-Jan Berendse von »rastlosen Bewegungen eines Schreibenden ›on the road‹, der seinem Schicksal nicht entkommen kann.«⁴⁶ Berendse stellt darüber hinaus einen Bezug her zwischen der Reisetätigkeit des Protagonisten und den häufigen Raum- und Zeitsprüngen, die den Text auf formaler Ebene auszeichnen. Dem sprunghaften Schreibverhalten seines Protagonisten⁴⁷ entspricht auch die Selbstinszenierung Vespers gegenüber seinem Verleger: Ein Großteil seiner in der Ausgabe letzter Hand abgedruckten Briefe befasst sich mit der Notwendigkeit eines ortsungebundenen Schreibprozesses und Bitten, ihm bei der Realisierung zu helfen – durch Geldsendungen (DR, S. 606ff.), Büchersendungen (DR, S. 615), Leihgabe von Tonbandgeräten (DR, S. 618f.) und das Hin- und Hersenden von Manuskriptteilen an wechselnde Adressen (zum Beispiel DR, S. 615).⁴⁸ Häufig beklagt er sich über Situationen der Stagnation: »Folgendes: wegen des blöden Unfalls am 26. Juli sitze ich noch immer hier fest. [...] Ich bin wirklich vollkommen hooked hier und komm' nicht voran.« (DR, S. 609). Sich nicht bewegen können heißt dabei auch immer, nicht schreiben zu können – steht der Schreibende, steht auch der Schreibprozess. Auch in Bezug auf die Niederschrift selbst sind die Kategorien der Bewegung und der Stagnation zentral. So beklagt sich Bernward immer wieder über seine verschiedenen Schreibwerkzeuge, die sich einer durchgängigen Schreibbewegung entgegenstellen: »Ich hasse das

45 | Martin Tauss: *Rausch, Kultur, Geschichte: Drogen in literarischen Texten nach 1945*. Innsbruck 2005, S. 132.

46 | Gerrit-Jan Berendse: »Schreiben als Körperverletzung. Zur Anthropologie des Terrors in Bernward Vespers ›Die Reise‹«. In: *Monatshefte* 93 (2001), H. 3, S. 318–334, hier S. 325.

47 | Ähnlich sprunghaft und situationsgebunden wie seine Schreibbewegungen, Ortswechsel und Formentscheidungen fallen auch die verschiedenen, immer wieder formulierten Positionierungen zum Schreiben als politischer Akt aus, auf die in diesem Rahmen nicht eingegangen werden kann. Literarisches Schreiben wird je nach Situation und aktueller Befindlichkeit funktionalisiert, dann wieder entfunktionalisiert, der bürgerliche Kanon wird verworfen, dann wieder herangezogen, der Literaturbegriff wird geweitet und wieder verengt, Schreiben wird heftig abgelehnt und heftig befürwortet. Das Ergebnis ist ein Text, der keine endgültige, widerspruchsfreie Position zum politisierten Schreiben hervorbringt, sondern detailliert die Schwierigkeiten protokolliert, eine solche zu finden. Vgl. zu diesem Aspekt ausführlicher Clare: *Protexpte* (Anm. 44).

48 | Noch deutlicher wird der Eindruck einer Selbstinszenierung, schaut man die im Rahmen eines Briefes an den Verlag geschickte selbst verfasste Kurzbiographie an, die mit den Worten schließt: »Lebt mit seinem Sohn Felix (1967) auf Reisen.« (DR, S. 609)

Klappern der Schreibmaschine, weil es den *Strom* der Imagination zerhackt. Handschrift, Sprechzwang beim Tonband, das gleiche. Von dem, was bis in die *Vorstellung* vordringt – wenig genug –, gelangt doch nur sehr wenig aufs Papier.« (DR, S. 45; Hervorhebungen im Original). Die kleine Schreib-Szene zeugt von einer starken Reibung an der materiellen Aufzeichnung, die niemals schnell genug ist für den »Strom der Imagination«. Weder die Schreibmaschine noch die Hand noch ein Diktiergerät kommen gefühlt den mentalen Prozessen hinterher – die erzwungenen Unterbrechungen durch den Akt der Aufzeichnung »zerhacken« und lähmen den Fluss.⁴⁹ Doch selbst die mentalen Prozesse unterliegen einer erst herzustellenden Bewegung:

Schreibprozeß: das Stottern der Sätze, dann der immer raschere Fluß der Assoziationen, das hektischer werdende Verstopfen aller Löcher im Gespinnst der Totalität, das Ausgleiten auf den Szenen, der Türen, das Abfahren der Gedanken, das Abbrechen des Niederschreibens, der sich nach allen Seiten expandierende Ballon des Erinnerungstromes, das grau verwischte »Ende des Gedankens«, Rauchschlund vor einer gelben Feuerwand. (DR, S. 263)

Vesper wählt hier eine Aufzählungsstruktur, die auch textformal das Gefühl zunehmender Geschwindigkeit erzeugt, wie das In-Gang-Setzen eines Fahrzeugs. Durch die schnell hintereinander folgenden Halbsätze und die immer schneller übersprungenen inhaltlichen Lücken findet sich der »immer raschere Fluß der Assoziationen« in der Textstelle selbst umgesetzt.

Das Kriterium der Bewegung wird also auf verschiedenen Ebenen zum Ideal des Schreibprozesses erhoben. Dabei sind, wie in den genannten Beispielen, Schnelligkeit und Fluss wichtige Maßstäbe. Ein weiterer Aspekt des »beweglichen« Schreibens arbeitet sich an der *Zielrichtung* der Bewegung ab. Immer wieder gibt es Schreib-Szenen, die sich an der Linearität der Schrift reiben und nach Möglichkeiten einer zieloffenen Aufzeichnung suchen:

Die Bibel ist verschwunden, doch die Zeile ist geblieben. Und die Zeile. Sie zwingt die Gedanken in einen linearen Prozeß, die Widersprüche erscheinen als Hierarchie, eins »folgt« aufs andre, also auch aus dem andren, wat schrifft, dat blifft, bleibt gleich für alle, obgleich nicht alle gleich sind. Niemand, der schreibt, kann sich dem Zwang der Linie entziehen. Immer entstehen Zeilen, Geschichten, ohne daß zugleich Gegen-Zeilen, Gegen-Gegen-Geschichten sichtbar würden. (DR, S. 17)

Die Zeile in ihrer linearen Form und die erzwungene Linearität, die eine zeitliche Abfolge des Erzählens bedeutet, führen wie die temporalen Zwänge der Aufzeichnung zu einer Begrenzung durch die Schrift. Angestrebt wird – wie in den räumlichen Wechseln der Schreibumgebung – eine zieloffene, enthierarchisierte Bewegung des Textes. Passend dazu weist Bernward auch den Vorwurf der *Abschweifung* zurück: »Abschweifen – wovon? Es gibt doch nur ein Abschweifen vom Standpunkt des Erzählers, eine Verdrängung – mehr nicht.« (DR, S. 22) Maßgabe ist die immer weiter geführte Bewegung, kein festes inhaltliches Ziel und keine lineare Folge.

Vom Ideal der Zieloffenheit und Enthierarchisierung betroffen sind auch die Formentscheidungen im Text. Er springt übergangslos zwischen Gattungen, zwischen Fakt und Fiktion, zwischen aufzählenden und erzählenden Passagen und zwischen Sprachmodi (etwa in Form von direkter Konfrontation von hoch- und fäkalsprachlichen Passagen).

Wenn wir auf Sabine Mainbergers Aspekt der Lektüre zurückkommen, gibt es für Vespers Text unter dem Aspekt der Bewegung einen wichtigen Referenztext: Jack Kerouacs

⁴⁹ | Vgl. auch Bernwards Vergleich einer überwundenen Schreibblockade mit der Genesung von einem Verstopfungsleiden (DR, S. 140). Auch dieses Bild zielt darauf, dass ein Schreibprozess in jeder Hinsicht frei beweglich sein muss, keine Hindernisse und Stagnationen erfahren darf.

Beat-Roman *Unterwegs*⁵⁰ (engl. *On the Road*, 1957), der 1968 ins Deutsche übertragen wurde. Die Idee des In-Bewegung-Seins taucht dort immer wieder auf der Inhaltsebene auf, untrennbar verknüpft mit den Idealen des schnellen Tempos und der Zieloffenheit: »Wir waren alle entzückt, wir alle erkannten, daß wir [...] die einzige und einzig edle Funktion unserer Zeit erfüllten, *in Bewegung zu sein*. Und wie waren wir in Bewegung!« (OtR, S. 124; Hervorhebung im Original) Kerouacs Roman ist um 1968 stark rezipiert und auch als literarisches Vorbild herangezogen worden. Auch Vesper erwähnt ihn in seinem Text (vgl. DR, S. 190). Im Zusammenhang mit dem Schreibprozess an der *Reise* interessiert er, weil es nicht nur einige inhaltliche Parallelen gibt, sondern auch einen ähnlichen Umgang mit dem Kriterium der Bewegung: In-Bewegung-Sein ist bei Kerouac wie bei Vesper ein immer wieder propagiertes Lebensgefühl.

Kerouacs Roman mit den ziellos durch die Lande rasenden Freunden Dean und Sal ist schon häufiger mit Teilen von Vespers *Reise* in Verbindung gebracht worden. Vor allem die Episode um den amerikanischen Tramper Burton und die gemeinsame Europareise weist unverkennbare Ähnlichkeiten auf, was Setting, Figurenkonstellation und passagenweise auch den Tonfall des Erzählens angeht. Ein besonderer Überschneidungspunkt liegt aber im Umgang mit der Thematik der Bewegung: Auch Vespers Protagonist bezieht sich auf den Drang nach unablässiger Bewegung, und auch bei ihm bedeutet dies eine Kombination aus schneller Mobilität und zielloser Bewegung:

Dabei hatte ich es eilig, Jugoslawien zu verlassen; ich raste seit drei Wochen wie ein Verrückter durch Europa, auf der Flucht vor irgendwas, auf der Suche nach etwas, ich brauchte Zeit zum Nachdenken, ich brannte ungeduldig darauf, daß die Hähne schrien und die Schläfer rauskrähten, irgendwo mußten doch ein paar Liter [Benzin, J.C.] aufzutreiben sein. (DR, S. 17)

Wie bei Kerouac auch müssen Bewegung und Schnelligkeit kein Ziel haben und nicht näher begründet werden. Bernward kann selbst nicht benennen, warum er durch Europa rast oder Jugoslawien verlassen möchte – sicher ist er nur, dass er sich bewegen will und unbedingt Benzin aufzutreiben muss. In Bezug auf den Schreibprozess interessant ist, dass Kerouacs Text ebenfalls als eine Geschichte vom Schreiben startet, insofern seine Protagonisten Dean und Sal ausgerechnet durch das Schreiben zusammengebracht werden: Sal, der von einem Durchbruch als Schriftsteller träumt, hat eine Schreibblockade. In diesem Moment erscheint Dean, der von seiner Frau hinausgeworfen worden ist, mit folgenden Worten an seiner Tür: »Hal-lo, erinnern Sie sich an mich – Dean Moriarty? Ich bin gekommen, um Sie zu fragen, ob Sie mir nicht zeigen können, wie man schreibt.« (OtR, S. 9) Deans Anliegen (oder Vorwand), Sal aufzusuchen und sich mit ihm anzufreunden, ist zu lernen, »wie man schreibt«. Tatsächlich ist dann für den Rest der Romanhandlung nur noch äußerst selten die Rede vom Schreiben – nicht Dean lernt von Sal das Schreiben, aber Sal von Dean das In-Bewegung-Sein, das ziellose Reisen. Letzten Endes braucht Sal aber genau diese Lernerfahrung, um mit dem Schreiben anzufangen: Insofern *Unterwegs* rückblickend aus seiner Perspektive erzählt ist, konnte er offensichtlich nach seinen Reisen mit Dean plötzlich schreiben. Vesper gestaltet das Ausgangssetting seines Textes in diesem Punkt sehr ähnlich: Während sich Sal mit dem Satz »Ich war ein junger Schriftsteller und wollte starten« (OtR, S. 14) vorstellt, führt Vespers Protagonist sich folgendermaßen ein: »Ich war also dieser junge politisch engagierte Schriftsteller, [...] der sich gerade entschieden hatte, aus Deutschland wegzugehen [...].« (DR, S. 19) Das ziellose Reisen wird in beiden Texten also auch als Ausgangspunkt, als Geburtsstätte des schreibenden Protagonisten *als Autor* präsentiert.

50 | Jack Kerouac: *Unterwegs* [1957]. Hamburg 1987 (im Folgenden zitiert als OtR).

Bis hierher haben uns die Werkzeuge der Schreibprozessforschung recht gut getragen. Offen bleibt bislang jedoch die Frage, woher der starke Fokus auf Bewegung und auch die sehr klare Vorstellung von Bewegung (Tempo, Zieloffenheit) stammen. Vespers Kerouac-Lektüre gibt ein paar Anhaltspunkte, aber reicht als Erklärung für diese umfassende Faszination und schreibende Orientierung nur zum Teil aus. Dass die Faszination in beiden Texten nicht erklärt wird, spricht dafür, dass sie im zeitgenössischen Entstehungskontext keiner Erklärung bedurfte. Um diesen spezifischen Kontext und die dort relevanten Diskurse (zumindest in Ansätzen) zu erfassen, sind die kulturpoetologischen Analysemethoden nötig.

Was hat es also mit der zieloffenen und sprunghaften Reisebewegung in kollektiver Hinsicht auf sich? Ein Blick in die größere soziale und kulturelle Entstehungsumgebung der *Reise* enthüllt zunächst eine Vielzahl an Figuren, die wie Bernward und vor allem wie Kerouacs Dean Moriarty das Ideal einer zieloffenen Reisebewegung leben – häufig in Kombination mit der Ablehnung von festen Bindungen. Dean ist nirgendwo zuhause, bricht immer wieder auf, wobei er rücksichtslos alle freundschaftlichen und familiären Bindungen seinem Bewegungsdrang unterordnet. Dean wird gleich zu Anfang des Romans als jemand eingeführt, der »praktisch auf der Straße geboren [wurde]« (OtR, S. 7). Diese Umschreibung wird im Laufe der Handlung fast zu dem Eindruck erweitert, er sei »von der Straße geboren«, sein Elternhaus sei die Straße selbst. »Dean war hauptsächlich in der Larimer Street und nahebei aufgewachsen« (OtR, S. 38), heißt es über ihn, mit der latenten Andeutung, dass die Larimer Street nicht nur seine Adresse war, sondern auch sein hauptsächlichlicher Aufenthaltsort. Dean ist – mit einem Songtitel von Jimi Hendrix von 1967 ausgedrückt – ein *Highway Chile*, ein Kind der Autobahn. In der Tat ähneln sich die beiden Figuren, die in Kerouacs Roman und Hendrix' Song entworfen werden: Beiden wird zugeschrieben, direkt von der Straße abzustammen und sie als Ausgangs- und Bezugspunkt zu haben:

Yeah, his guitar slung across his back
 His dusty boots is his cadillac
 Flamin' hair just a blowin' in the wind
 Ain't seen a bed in so long it's a sin
 He left home when he was seventeen
 The rest of the world he had longed to see
 But everybody knows the boss
 A rolling stone who gathers no moss

But you'd probably call him a tramp
 But it goes a little deeper than that
 He's a highway chile, yeah

[...] Walk on brother
 Don't let no one stop you [...]⁵¹

Sämtliche äußeren Attribute, die wir im Song über Hendrix' namenlose Figur erfahren – staubige Stiefel, flatternde Haare, Gepäck auf dem Rücken – betonen, dass das zieloffene Unterwegs-Sein diese Figur in ihrem Kern ausmacht. Er und Dean kennen nur das »Weitergehen« (»Walk on brother«) als Strategie, der Welt zu begegnen. Das im Song

51 | Songtext *Highway Chile* (Jimi Hendrix), zit. nach Ohne Verfasser: *A-Z Lyrics: Jimmy Hendrix Lyrics*. Undatiert. <http://www.azlyrics.com/lyrics/jimihendrix/highwaychile.html> (zuletzt eingesehen am 29.01.2017). »Chile« ist ein Slangausdruck für »child«.

zitierte Sprichwort »A rolling stone who gathers no moss« bezeichnet im englischen Sprachraum jemanden, der unabhängig von allen Bindungen und in ständiger Bewegung lebt, also, um im Bild zu bleiben, nie liegenbleibt, immer weiterrollt. Dadurch setzt er »kein Moos an«, also keinen Ballast, keine Verantwortung. Obwohl bereits in der Renaissance nachweisbar,⁵² erfreut sich das Sprichwort vor allem in den 1960er Jahren großer Beliebtheit – erinnert sei an Hits wie *Like a Rolling Stone* (Bob Dylan, 1965) und *Papa was a Rollin' Stone* (*The Undisputed Truth*, 1971), die 1967 gegründete Musikzeitschrift *Rolling Stone* sowie natürlich die Band *The Rolling Stones*. Es wird deutlich, dass viele Aspekte des Bewegungsideals, das Vesper seinem Schreibprozess zugrunde legt – zieloffenes Unterwegssein, Bindungslosigkeit, schnelle Bewegung, die Straße als inspirierender Ort – in der populären Kultur der Entstehungszeit Hochkonjunktur haben. Einige weitere Beispiele, die in diese Richtung gehen, sind der Woodstock-Hit *On the road again* von *Canned Heat*, Janis Joplin's *Me and Bobby McGee* oder im deutschsprachigen Raum Hannes Waders *Heute hier, morgen dort*. Ferner ist an das neu aufkommende Filmgenre des Road Movie zu denken (prominenterweise Dennis Hoppers *Easy Rider* von 1969, übrigens erschienen mit einer begleitenden LP namens *Born on the Road*). In Bezug auf die konkrete Lebenspraxis lässt sich zusätzlich die Veränderung der Reisekultur um 1968 (hin zu zieloffenen Formaten wie Trampen, Rucksackreise, Interrail) ins Feld führen, die ich an anderer Stelle ausführlicher untersucht habe.⁵³ Weitere Aspekte, die in diesem Rahmen nur erwähnt werden können, sind die ästhetischen und politischen Dimensionen des Bewegungsideals, etwa in Bezug zum situationistischen Verfahren des Umherschweifens und zur antiautoritären Theorie.⁵⁴ Vespers Selbstinszenierung als »bewegliches« Subjekt, sein starkes Streben nach offenen Zielen und schneller Bewegung interagiert ganz offensichtlich mit diesen anderen kulturellen Texten der Entstehungszeit. Seine Schreib-Szenen, seine Textform und seine Positionierungen zum Schreiben lassen sich auf diese Weise als vom sozialen und kulturellen Umfeld mitgeformt lesen. Besonders spannend zu sehen ist hier, wie ein zunächst rein soziales und kulturelles Ideal erst inhaltlich (bei Kerouac) und dann auf allen Ebenen der Textproduktion (bei Vesper) in die Literatur übertragen wird. Es zeigt einerseits, was ein kulturell konstituiertes Schreiben ganz konkret bedeuten kann, und andererseits, wie Einblicke in die Kulturpoetik eines Texts auch für seinen Schreibprozess höchst aufschlussreich sein können. Für diese Aufschlüsse ist es nicht wichtig, ob Vesper genau diese Texte gelesen, diese Songs gehört und diese Filme gesehen hat oder ob sich seine Reise mit Burton tatsächlich so stark parallel zu Kerouacs Erzählung abgespielt hat. Texte, Songs, Filme und Reisepraxis stehen vielmehr als Textspuren repräsentativ für eine Lebenspraxis und -welt, die mit ihren zeitspezifischen Konflikten, Diskursen, Ängsten und Faszinationen vor der Aufzeichnung des ersten Buchstabens liegt – eine Lebenswelt, die sicherlich aus dem Produkt wiederum viel bezogen hat. Schaut man sich zum Beispiel die Rezensionen kurz nach Erscheinen der *Reise* an wird deutlich, dass sie von Anfang an zugleich als Einzelfallerzählung und als zentrales historisches Dokument einer speziellen Zeit gelesen wurde:

52 | Vgl. Elisabeth Knowles: *The Oxford Dictionary of Phrase and Fable*. Oxford 2000, S. 927.

53 | Vgl. Jennifer Clare: »Amazing Journeys – Reisen, Trips und Bewegung in der Literatur der ›68er««. In: Wiebke von Bernstorff, Burkhard Moennighoff u. Toni Tholen (Hg.): *Literatur und Reise*. Hildesheim 2013, S. 151–176.

54 | Vgl. Clare: *Protexpte* (Anm. 44), bes. S. 187–195 und S. 207f.

In seinem individuellen Scheitern – das es zugleich beschreibt und vollzieht – spiegelt sich das kollektive Scheitern jener Generation wider, die Mitte der sechziger Jahre aufbrach, die versteinerte Gesellschaft der westlichen Industriestaaten zu verändern [...]. Es ist ein Spiegel, in dessen pathologisch verzerrter Vergrößerung wir unser eigenes Bild erkennen können.⁵⁵

Abgesehen von der heute antiquiert wirkenden Formulierung des »Widerspiegeln« wird hier genau die von Sandro Zanetti umschriebene Zukünftigkeit von Schreibprozessen erkennbar: Hier werden für eine ganze Generation »Erinnerungen, Erfahrungen und Wissensbestände produziert, artikuliert und organisiert«⁵⁶ – woran nicht nur das Produkt, sondern auch der Umgang mit dem Schreibprozess im Text einen wichtigen Anteil hat.

6. Fazit

Ein Text wie *Die Reise* braucht sowohl die detaillierte Beschreibung des konkreten Schreibakts als auch eine intensive Auseinandersetzung mit Elementen seiner Kulturpoetik. Erst unter Einsatz beider Modelle lassen sich den Schreibprozess bedingende Elemente genau konturieren – und erst zusammengenommen ergibt sich ein umfassendes Bild des Schreibprozesses sowohl als Einzelfall als auch als interaktives Produkt eines speziellen sozialen und kulturellen Settings.

Die gezeigte kleine Anwendung kann natürlich nur einen kleinen Teil sowohl der Kulturpoetik der *Reise* als auch ihres komplexen Schreibprozesses zeigen. Beispielsweise sind auch die Konstellationen von Gender und Sprachermächtigung, die ich in meiner Dissertation untersucht habe, ausgesprochen interessant in Bezug auf die der *Reise* zugrunde liegende Schreibszene.⁵⁷ Auch ist Vesper nicht der einzige Autor, dessen Schreiben mit dem Faszinosum zieloffener Bewegung interagiert. Beispielsweise entwickelt Rolf Dieter Brinkmann (meines Wissens unabhängig von Vesper) in seinen poetologischen Texten der späten 1960er Jahre Verfahren, Linearität und durchkomponierte Form in der Lyrik aufzubrechen zugunsten spontan kombinierter, *beweglicher* Textteile.⁵⁸

Es sollte jedoch auch durch den kleinen Ausschnitt deutlich geworden sein, dass die Erweiterung des Schreibszene-Modells durch Greenblatts nicht-kausale Auswertung von Quellen ebenso produktiv ist wie ein kulturpoetologischer Fokus auf Details eines Schreibprozesses.

55 | Uwe Schweikert: »Logbuch eines Verzweifelnden. Bernward Vespers fragmentarischer Romanessay *Die Reise*«. In: *Frankfurter Rundschau* (29.10.1977), S. II. Man beachte selbst in der Rezension die Umschreibung des Establishments als »versteinert«, also als stagnierend und nicht beweglich.

56 | Zanetti: »Einleitung« (Anm. 1), S. 7.

57 | Vgl. Clare: *Protexzte* (Anm. 44), S. 85–130.

58 | Vgl. zum Beispiel Rolf Dieter Brinkmann: »Der Film in Worten« [1969]. In: Ders.: *Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen 1965–1974*. Hamburg 1982, S. 223–247.

Literaturverzeichnis

- BASSLER, Moritz: »New Historicism und Textualität der Kultur«. In: Lutz Musner (Hg.): *Kulturwissenschaften. Forschung – Praxis – Positionen*. Wien 2002, S. 292–312.
- BASSLER, Moritz: »New Historicism, Cultural Materialism und Cultural Studies«. In: Ansgar Nünning u. Vera Nünning (Hg.): *Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*. Stuttgart 2008, S. 132–155.
- BASSLER, Moritz: *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*. Tübingen 2005.
- BELSEY, Catherine: »Von den Widersprüchen der Sprache. Eine Entgegnung auf Stephen Greenblatt«. In: Stephen Greenblatt: *Was ist Literaturgeschichte?* [1997] Frankfurt / M. 2000, S. 51–72.
- BERENDSE, Gerrit-Jan: »Schreiben als Körperverletzung. Zur Anthropologie des Terrors in Bernard Vespers ›Die Reise‹«. In: *Monatshefte* 93 (2001), H. 3, S. 318–334.
- BRINKMANN, Rolf Dieter: »Der Film in Worten« [1969]. In: Ders.: *Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen 1965–1974*. Hamburg 1982, S. 223–247.
- CAMPE, Rüdiger: »Die Schreibszene, Schreiben«. In: Sandro Zanetti (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*. Frankfurt / M. 2012, S. 269–282.
- CLARE, Jennifer: »Amazing Journeys – Reisen, Trips und Bewegung in der Literatur der ›68er‹«. In: Wiebke von Bernstorff, Burkhard Moennighoff u. Toni Tholen (Hg.): *Literatur und Reise*. Hildesheim 2013, S. 151–176.
- CLARE, Jennifer: *Protexpte. Interaktionen von literarischen Schreibprozessen und politischer Opposition um 1968*. Bielefeld 2016.
- GALLAGHER, Catherine u. Stephen Greenblatt: *Practicing New Historicism*. Chicago 2000.
- GREENBLATT, Stephen: »Die Formen der Macht und die Macht der Formen in der englischen Renaissance: Einleitung« [1982]. In: Moritz Baßler (Hg.): *New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Frankfurt / M. 1995, S. 29–34.
- GREENBLATT, Stephen: »Resonanz und Staunen«. In: Ders.: *Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern*. Berlin 1990, S. 7–29.
- GREENBLATT, Stephen: *Verhandlungen mit Shakespeare*. Berlin 1990.
- GREENBLATT, Stephen: »Kultur« [1990]. In: Moritz Baßler (Hg.): *New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Frankfurt / M. 1995, S. 48–59.
- GRÉSILLON, Almuth: »Was ist Textgenetik?«. In: Jürgen Baurmann u. Rüdiger Weingarten (Hg.): *Schreiben. Prozesse, Prozeduren und Produkte*. Opladen 1995, S. 288–319.
- HAY, Louis: »Die dritte Dimension der Literatur. Notizen zu einer critique génétique«. In: Sandro Zanetti (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*. Frankfurt / M. 2012, S. 132–151.
- KEROUAC, Jack: *Unterwegs* [1955]. Hamburg 1987.
- KITTLER, Friedrich A.: *Aufschreibesysteme 1800 · 1900*. München 1995.
- KNOWLES, Elisabeth: *The Oxford Dictionary of Phrase and Fable*. Oxford 2000.
- LOESCHER, Jens: *Schreiben: Literarische und wissenschaftliche Innovation bei Lichtenberg, Jean Paul, Goethe*. Berlin [u.a.] 2014.
- MAINBERGER, Sabine: »Von der Liste zum Text – vom Text zur Liste. Zu Werk und Genese in moderner Literatur«. In: Gundel Mattenklott u. Friedrich Weltzien (Hg.): *Entwerfen und Entwurf. Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesse*. Berlin 2003, S. 265–284.
- OHNE VERFASSER: *A–Z Lyrics: Jimmy Hendrix Lyrics*. undatiert. <http://www.azlyrics.com/lyrics/jimihendrix/highwaychile.html> (zuletzt eingesehen am 29.01.2017)
- ROBSON, Marc: *Stephen Greenblatt*. London 2008.
- SCHLAFFER, Hannelore: »Ethnographie der Literatur. Über Stephen Greenblatt und den New Historicism«. In: *Freibeuter* 92 (1994), S. 11–22.
- SCHWEIKERT, Uwe: »Logbuch eines Verzweifelnden. Bernward Vespers fragmentarischer Romanessay *Die Reise*«. In: *Frankfurter Rundschau* (29.10.1977), S. II.

- SITTIG, Claudius: »Was ernst an ihm ist, kann sie schon«. Die deutsche Literaturwissenschaft und der New Historicism aus der Neuen Welt«. In: Rebekka Habermas u. Rebekka von Mallinckrodt (Hg.): *Interkultureller Transfer und nationaler Eigensinn. Europäische und anglo-amerikanische Positionen der Kulturwissenschaften*. Göttingen 2004, S. 87–106.
- STINGELIN, Martin: »Schreiben«. Einleitung«. In: Ders. (Hg.): »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*. München 2004, S. 7–21 (Zur Genealogie des Schreibens 1).
- STINGELIN, Martin: »UNSER SCHREIBZEUG ARBEITET MIT AN UNSEREN GEDANKEN. Die poetologische Reflexion der Schreibwerkzeuge bei Georg Christoph Lichtenberg und Friedrich Nietzsche«. In: Sandro Zanetti (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*. Frankfurt / M. 2012, S. 283–304.
- TAUSS, Martin: *Rausch, Kultur, Geschichte: Drogen in literarischen Texten nach 1945*. Innsbruck 2005.
- VESPER, Bernward: *Die Reise* [1977], hg. von Jörg Schröder. 7. Aufl. Hamburg 2009.
- ZANETTI, Sandro: »Einleitung«. In: Ders.(Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*. Frankfurt / M. 2012, S. 7–34.